

D'ISRAEL (1929) A ANTÍGONA (1939)

**L'APROPIACIÓ ESPRIUANA DE MITES BÍBLICS
I CLÀSSICS, ENTRE LA LLUM I EL NEGUIT**

Tesi doctoral d'Eduard Juanmartí i Generès

Direcció de Víctor Martínez-Gil

Departament de Filologia Catalana

Universitat Autònoma de Barcelona

Setembre de 2015

AGRAÏMENTS

En presentar aquesta tesi doctoral em plau d'expressar el meu agraïment més sentit a totes aquelles persones i institucions que durant aquests anys de treball m'han ajudat a trobar informació o m'han orientat en la meua lectura d'aspectes concrets o més generals de l'obra espriuana. Per ordre alfabètic, aquestes persones són Carles Alemany, Susanna Álvarez, Rosa Boncompte, Montserrat Caba (Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu), Glòria Casals, Josep Casas, Rosamaria Cendrós, Jordi Cerdà, Montserrat Comas (Biblioteca Museu Víctor Balaguer), Miquel Edo, Pilar Frago (Arxiu Nacional de Catalunya), Enric Gallén, Julià Guillamon, Teresa Guiluz, Pau Magraner, Josep Massot, Joaquim Molas, Ricard Pedreira (Fundació Xavier Nogués), Lluís Permanyer, Agustí Pons, Pere Raventós, Antoni Rubio, Eulàlia Salvat (Fundació Salvat), Jordi Sarsanedas, Genís Sinca, Àngels Taribó, Amàlia Tineo, Joaquim Triadú i Font, Joaquim Triadú i Vila d'Abadal, Alícia Vacarizo (Fundació Palau) i Anton Maria Vilarrúbias.

També és just reconèixer que sense el suport familiar i del director de tesi aquesta tasca no hauria estat possible o, en tot cas, no hauria estat tan plaent com ha estat per a mi.

PROJECTE DE RECERCA

Aquesta Tesi Doctoral s'ha realitzat dins del Projecte de Recerca *Salvador Espriu: estudi genètic i interartístic de la seva obra* (FFI2011-25037) del Ministeri d'Economia i Competitivitat.

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Hipòtesi i textos estudiats

Com el títol i el subtítol volen indicar, en aquest treball em proposo demostrar una hipòtesi doble. D'una banda, afirmo que l'apropiació de mites bíblics i clàssics que Salvador Espriu fa en les seves primeres obres, des d'*Israel* (1929) fins a l'*Antígona* de 1939 (1955), respon a les inquietuds fonamentals de l'autor en aquells anys i, encara més, evoluciona en funció d'aquests interessos. Una descripció diacrònica —quins mites tria i com els reelabora en cada moment— mostrarà aquesta evolució general d'Espriu en els deu primers anys de la seva carrera literària. En aquest sentit, hauré de fer alguna al·lusió a títols que no contenen represes mitològiques, com ara *El doctor Rip* o *Laia*, per assegurar que en certes explicacions d'aspectes concrets es tenen en compte les baules intermèdies. D'altra banda, plantejo que la consideració de les nocions de llum i neguit, que precisaré tot seguit, són punts de referència útils per explicar, no només el treball de reelaboració mitològica sinó, més en general, les obres d'Espriu i l'evolució que hi ha entre elles, sigui per la presència o l'absència d'aquestes idees, per la forma que puguin adoptar o per la distància que l'autor agafa respecte a elles, o a una d'elles, segons els casos.

Val a dir que tant la combinació d'una línia analítica diguem-ne sectorial —els mites— amb una perspectiva d'estudi temàtica —la llum i el neguit— com l'anivellament dels mites clàssics i els bíblics són opcions metodològiques que poden tenir sentit en l'intent de comprensió d'una obra literària total, on forma i sentit són indestriables en cada títol i en el conjunt. No debades, Joaquim Molas va poder traçar un suggerent esquema per a una comprensió del corpus espriuà en tres cicles o reflexions bàsiques (la vida, el jo, el món) que conformen un univers mític personal que, d'altra banda, inclou tant el món bíblic com el grec i, encara, el sinerenc, de creació pròpia (MOLAS 2005). I, en un pla més general, és reconeguda la funcionalitat antropològica del mite com a eina de supervivència humana davant del que genera inquietud en la impossibilitat de comprendre tota la realitat, especialment la que s'intueix més transcendent (BLUMENBERG 2003: 11-40).

D'altra banda, però, Espriu estableix, des de la seva primera pàgina publicada, la "Portada" del recull d'esbossos bíblics *Israel*, una jerarquia entre Israel i Grècia que atorga clarament la superioritat als semites en tant que poble on s'ha desenvolupat la lliçó més elevada que hagi donat mai la història de la humanitat: la llum singular i inextingible de la idea monoteista, que troba la seva culminació en la figura de Jesús de Natzaret, fundador del cristianisme. Enfront d'aquesta veritat fonamental, Grècia té també un gran interès per la seva mitologia, una mitologia que dóna peu a un pensament filosòfic sublim que té un encís immarcescible.

És des d'aquest partit pres per l'autor que es pot entendre millor l'apropiació de mites que opera entre 1929 i 1939, període objecte del meu estudi. Per a Espriu, la mitologia, concretament la grega, és interessant per dos motius. Des del punt de vista del fons, perquè engendra pensament, filosofia, especulació, i, per tant, pot ajudar a entendre el món. Des del punt de vista de la forma, sedueix per la seva elegància, la seva fastuositat i la seva decadència amable. Els mites grecs, però també els bíblics, són, per al jove Espriu, un terreny propici per especular sobre el neguit inherent a la condició humana. Aquesta noció de neguit, obsessivament repetida en l'obra narrativa d'aquells anys, és central en la comprensió dels textos espriuans de l'època. Provisionalment, el neguit espriuà pot ser entès com un estat d'insatisfacció permanent i de recerca de sentit a la vida, en el marc de la reflexió d'algú que té un plantejament radicalment moral i, molt sovint, moralista.¹

Aquest neguit, alhora, adopta diverses formes en els mites que estudio. Algunes d'aquestes formes de neguit són la decadència o degradació d'un món i d'uns personatges; la consciència, el remordiment, el sentit de culpa, la por de la mort per part dels individus; les passions que destrueixen l'home, com ara la carnal i la material, i la seva solidificació en institucions com el matrimoni o l'ordre social; les grans dificultats, si no la impossibilitat, de sintetitzar dues concepcions que se sobreposen, com són el cristianisme autèntic i la religió aparent i oficial; l'ànim que es persegueix a ell mateix, situació que pot atènyer la neurosi obsessiva; o el filtre,

¹ En el qüestionari que l'any 1933 promogué la *Revista de Catalunya* en ocasió del centenari de la Renaixença, proposa com a ideal vital prioritari l'"assoliment de la pau" i, en ser demanat sobre com voldria el demà de Catalunya, avantposa la regeneració moral a la plenitud intel·lectual, que en podria ser una conseqüència: "Desitjaria per a la nostra terra la cura radical de les seves tares. De la immodèstia, i de l'enveja, sobretot. I que esdevingués, en l'hora gloriosa, una petita, però íntegra i intensa foguera de l'esperit" (EE/1: 3-4, el subratllat és meu).

sovint falsificador, de la tradició literària i cultural en general. Més enllà de les seves múltiples manifestacions, hom pot intentar lliurar el combat contra aquest neguit de diverses maneres: l'autocontrol, l'evasió, la sublimació estètica, la pietat o el sacrifici.

Aquesta hipòtesi de treball es concreta cronològicament en la distinció de quatre fases en l'apropiació espriuana de mites bíblics i grecs entre 1929 i 1939, en les quals predominen successivament una formulació inicial dualista que contraposa creença i mancaments (mitos bíblics d'*Israel*), l'expressió intensa del neguit pròpiament dit (mitos molt majoritàriament grecs d'*Aspects* i d'*Ariadna al laberint grotesc*), la lluita per l'autocontrol i la supervivència (mite de Fedra) i la superació ètica d'aquesta dinàmica de lluita interior (mite d'Antígona). No debades el gest pietós d'Antígona, acompanyada d'Eumolp, es tenyeix d'uns ressos bíblics, i particularment evangèlics, que vénen a tancar el cercle obert des de la "Portada" d'*Israel*.

Tot seguit dono la llista dels textos objecte d'estudi, amb indicació de l'obra a la qual pertanyen, del mite a què es refereixen i de la manera com hi remetré al llarg de la meva exposició. Citaré sempre de la primera edició de cada text en volum. Aquestes edicions están referenciades a la bibliografia.² Les citacions són literals, errors inclosos. Només excepcionalment tinc en compte les versions posteriors a la primera i, quan és el cas, ho indico explícitament.

1. El capítol "Jahel" d'*Israel* (1929), referit al mite homònim; hi remetré com a *Jah* i amb indicació de la part³ i de la pàgina.
2. El capítol "Ruth" de la mateixa obra, referit al mite homònim; hi remetré com a *Ruth* i amb indicació de la part i de la pàgina.
3. El capítol "El santuario de Silo" de la mateixa obra, referit al mite del sacerdot Elí; hi remetré com a *San* i amb indicació de la pàgina.
4. El capítol "Abigail" de la mateixa obra, referit al mite homònim; hi remetré com a *Abig* i amb indicació de la part i de la pàgina.

² Han estat digitalitzades i es poden consultar fàcilment a l'adreça electrònica http://www.catedramariustorres.udl.cat/autors/item.php?acr_item=espr001 [data consulta: 7.8.15].

³ Totes les indicacions de parts o capitolets són regularitzades en números romans, independentment que a l'original es facin servir números romans (cas dels esbossos d'*Israel* o de les narracions d'*Ariadna al laberint grotesc*), xifres aràbigues (cas de les narracions d'*Aspects*) o bé no s'indiquin més que amb un espaiat doble (cas de la "nouvelle" *Fedra*).

5. El capítol “Abisag” de la mateixa obra, referit al mite homònim; hi remetré com a *Abis* i amb indicació de la part i de la pàgina.
6. El capítol “Magnificència” de la mateixa obra, referit al mite del rei Salomó i la reina de Saba; hi remetré com a *Mag* i amb indicació de la part i de la pàgina.
7. El capítol “Jezabel” de la mateixa obra, referit al mite homònim; hi remetré com a *Jez* i amb indicació de la part i de la pàgina.
8. La narració “Auca tràgica i mort del Plem” d’*Aspectes* (1934), referida al mite de Judit; hi remetré com a *Auca* i amb indicació del capitolet i de la pàgina.
9. La narració “Novembre. Diada de Difunts” de la mateixa obra, referida al mite d’Hefest; hi remetré com a *Nov* i amb indicació de la pàgina.
10. La narració “Orestes” de la mateixa obra, referida al mite homònim; hi remetré com a *Ore* i amb indicació de la pàgina.
11. La narració “Neguit” de la mateixa obra, referida al mite de Nausica i Ulisses; hi remetré com a *Neg* i amb indicació del capitolet i la pàgina.
12. La introducció sense títol d’*Ariadna al laberint grotesc* (1935), referida al mite d’Ariadna i el laberint; hi remetré com a *Ari*.
13. La narració “Psyche” de la mateixa obra, referida al mite de Psique i Cupido; hi remetré com a *Psy* i amb indicació de la pàgina.
14. La narració “Nabucodonossor” de la mateixa obra, referida al mite homònim; hi remetré com a *Nab* i amb indicació de la part i de la pàgina.
15. La narració “Mirra” de la mateixa obra, referida al mite homònim; hi remetré com a *Mir* i amb indicació de la part i de la pàgina.
16. La “nouvelle” *Fedra*, que va aparèixer en el volum *Letizia i altres proses* (1937), referida al mite homònim; hi remetré com a FEn i amb indicació del capitolet i de la pàgina.
17. La tragèdia *Antígona*, datada el 1939 tot i que no va aparèixer fins a ser publicada en el volum *Antígona. Fedra* (1955). En les remissions a aquesta obra, P indica el “Pròleg” de l’autor, Pr indica la intervenció inicial del personatge del Pròleg, I indica l’“Acte primer”, IIa indica la “Part Primera” de l’“Acte segon” i IIb indica la “Part Segona” de l’“Acte segon”. Pel que fa a la dedicatòria i als “Personatges”, s’hi remet només amb el número de pàgina, 13 i 15 respectivament.

Cal fer tres precisions sobre l’abast d’aquest corpus de treball. En primer lloc, cal indicar que tres d’aquests textos contenen, a part dels mites centrals a què

respectivament es refereixen, sengles al·lusions mitològiques. En *Auca*, es compara el Plem amb dos personatges, un de mític i un altre de literari, quan es diu que “[a]quest Polypemon, esdevingut Coridon” voldria passar de sanguinari a amant, quan coneix Maria del Roser (*Auca*: V, 17). En *Mir*, es fa una al·lusió a les Tres Germanes, les Fúries clàssiques, i, poc més endavant, el narrador concreta el nom de “Megera i les altres dues” (*Mir*: I-II, 41-42). En FEn, els genolls de Lili Degrain, personatge amb qui Carolina manté una relació amorosa, són comparats als “d’una Gràcia”, i totes dues davallen “a fondals de nereides” (FEn: III, 29). També en FEn, Fedra és assimilada a l’Esfinx i a un “exquisit Narcís femení” (FEn: VII, 31). Tractaré aquestes al·lusions mitològiques en el marc de l’anàlisi dels textos on es troba cadascuna d’elles.

En segon lloc, cal fer notar el cas de dues referències mitològiques més, que, fora dels textos que són estrictament objecte d’estudi, actuen com un reforç d’un d’ells, concretament de *Psy*, en el marc d’*Ariadna al laberint grotesc*. D’una banda, la narració “Thanatos”, nom que en el món grec rep el geni masculí alat que personifica la mort, personatge que tanmateix no té un mite propi en la mitologia clàssica ni tampoc en aquest relat d’Espriu. Tot fa pensar en un ús bàsicament onomàstic de Tànatos en el títol, semblant al que fa Miquel Llor en *Tàntal*, si bé en aquesta novel·la apareix també una al·lusió al mite a l’interior del text. D’altra banda, en “Magnoliers al claustre”, Espriu transforma la santa cristiana Llúcia, venerada en el claustre de la catedral de Barcelona que fa de marc al relat, en Aglaia, una de les tres Gràcies de la mitologia grega, concretament la brillant. Aquestes dues referències seran analitzades conjuntament amb el mite de Psique a propòsit de *Psy*.

En tercer lloc, hi ha encara tres al·lusions mitològiques més fora dels textos que estudio, amb un valor eminentment estilístic, si bé algunes deixen traslluir aspectes que poden resultar significatius en el marc del meu estudi. La primera d’aquestes al·lusions es troba en “Barris baixos”, narració d’*Ariadna al laberint grotesc*, en la qual es fa una al·lusió sarcàstica i degradant a la deessa grega de l’amor, quan el narrador reconeix Josep Sereno en un dels invertits del relat, caracteritzat com “una Afrodita rostida, estulta, ocassa” (*Ariadna al laberint grotesc*: 88). La reelaboració desvaloradora dels mites és, com veurem, una tendència rellevant en l’apropiació espriuana dels mites clàssics.

Les altres dues al·lusions apareixen en *Miratge a Citerea*. La primera fa referència també a Afrodita, quan en el “Pròleg” Espriu qualifica l’amor de Carlota:

Carlota no ha adorat ni Afrodita Pandemos ni la divina Urània. Ella ha escollit una Afrodita equidistant d’ambdues, normal —una mica vacil·lant al principi. Ferma, imposant-se més tard— i, si és precís, (i sí que és precís, per a Carlota) santificada i tot... (*Miratge a Citerea*: 13)

De fet, l’al·lusió a la divinitat grega de l’amor vol expressar que Carlota no ha optat per conrear un amor pur (Afrodita Urània) ni tampoc un amor vulgar (Afrodita Pandemos), sinó un amor considerat normal, correcte i, en definitiva, santificable. Des de l’òptica d’aquest estudi, però, l’al·lusió d’Espriu a una Afrodita santificada inclou un distanciament irònic respecte a la tendència de la tradició literària occidental a cristianitzar mites clàssics o idees paganes en general.⁴ La tensió entre mite clàssic i cultura cristiana serà una altra de les constants del meu estudi.

La segona al·lusió mitològica present en *Miratge a Citerea* es troba també en el “Pròleg” d’Espriu als fragments de les memòries escolars de Carlota. És referida a Crisàor: “Que ha somniat un elefant alat i boirós, una mena de Crysaor dels proboscidis?” (*Miratge a Citerea*: 13-14). L’al·lusió mitològica a Crisàor, home de l’espasa d’or, germà de l’elefant alat Pegàs, i el seu bessó perquè tots dos van sortir al mateix temps del coll de la Gorgona, serà completada posteriorment amb l’esment de Pegàs.⁵ L’elefant és, en *Miratge a Citerea*, un element oníric recurrent en el context dels somnis i malsons de Carlota a la jungla, lligat a la figura de Tarzan i, en definitiva, a l’erotisme. L’al·lusió al mite de Crisàor, germà bessó dels proboscidis,

⁴ Tant aquesta al·lusió mitològica com l’actitud espriuana davant la cristianització de mites clàssics estan molt precisament explicats per Miquel Edo en l’edició crítica (*Miratge a Citerea*: 151-152, nota referida a les línies 48-51). Molt més endavant, en *Les roques i el mar, el blau*, Espriu escriurà, a propòsit d’Antígona: “«Prou sé que, pel que vaig de seguida a fer, em glorificaran estúpidament al llarg del temps, fins a la consumació dels segles», pensava Antígona. «Poetes i savis s’ocuparan de mi i de la meva acció i, en general, m’exalçaran. Cadascú hi dirà la seva, és clar, i estimularé intel·ligències i sensibilitats. Tots provaran d’aprofundir l’estrany tema i rivalitzaran en mèrits i en subtiletes. Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó que els qui triïn l’agraït expedient d’extasiar-se, els ulls en blanc. Esdevindrà la santa per excel·lència, l’única santa indiscutible de l’antiguitat. Però jo endevino qui sóc de debò, trista conca, fadrina de cara allargada i dura.»” (*Les roques i el mar, el blau*: 125).

⁵ Pegàs es fa explícit, segons l’edició crítica de Miquel Edo, en el testimoni cMIR1, exemplar amb correccions d’Espriu que Edo descarta que siguin d’abans de 1941 (EDO 1997: XIX).

aporta a l'elefant el caràcter alat, potser en el sentit extraordinari o indomable de l'element eròtic.⁶

1.2 Referències bibliogràfiques i metodològiques

Les referències bibliogràfiques bàsiques per al meu propòsit són els estudis espriuans situats en les perspectives bíblica i clàssica, que ressegueixo en el capítol següent, o bé que se centren en cadascuna de les obres analitzades i que detallo com a primer apartat de cada capítol corresponent a una d'aquestes obres. Entre aquests estudis destaquen especialment els continguts en les edicions crítiques respectives (excepció feta de la d'*Ariadna al laberint grotesc*, encara no publicada).

Més enllà dels estudis estrictament espriuans, disposem, d'una banda, de referències sobre la història literària catalana a l'època dels textos estudiats i fins a la publicació d'*Antígona*, i, d'altra banda, d'interessants descripcions interpretatives de la tradició occidental de reelaboració de certs mites —que devem a estudiosos com Simone Fraisse, Maria Molinari o George Steiner, per posar tres exemples referits a la figura d'Antígona— o, més concretament, de la tradició catalana —Josep Murgades sobre el mite de Nausica i Jordi Malé sobre el d'Antígona, per esmentar només dues aportacions recents.

Des del punt de vista metodològic, a banda d'algunes referències concretes, em baso en la teoria de la transtextualitat tal com la formula Gérard Genette a *Palimpsestes* (GENETTE 1982), especialment pel que fa a les relacions d'hipertextualitat i hipotextualitat. És d'aquest volum, subtítulat “La littérature au second degré”, d'on extrec termes com paratextualitat, condensació, expansió, transposició, desvaloració, contaminació, etc. M'estalvio, però, d'indicar a cada moment la pàgina o les pàgines on està definit cada terme, perquè considero que és una nomenclatura comunament utilitzada en treballs de la naturalesa d'aquest.

⁶ S'ha referit a aquesta qüestió EDO 1997: 153-154, nota sobre les línies 59-63. D'altra banda, la referència a *Dafnis i Cloe* (*Miratge a Citera*: 51) no és pròpiament una al·lusió al mite de Dafnis i Cloe, sinó a la novel·la bucòlica de Longus de Lesbos que porta aquest títol. Aquesta obra del segle III aC fou molt celebrada a partir del Renaixement i Espriu la contraposa a les obres de Ferran Patxot, autor d'una trilogia tremendista i sentimentaloides sobre la crema de convents de 1835, segons explica Miquel Edo a l'edició crítica (EDO 1997: 177).

1.3 Criteris de citació

Per a la citació de les narracions d'*Israel*, *Aspectes* i *Ariadna al laberint grotesc* que no formen part dels textos objecte d'estudi, així com d'altres obres d'Espriu la primera edició de les quals se situa entre 1929 i 1939, utilitzo les primeres edicions en volum. En canvi, per a obres posteriors a 1939, cito dels volums de l'edició crítica en curs, ressenyats també a la bibliografia. S'indiquen entre parèntesis el títol de l'obra i el número de pàgina o pàgines on es troba la citació. Pel que fa als títols, empro a partir d'ara unes abreviatures que ja van sent convencionals però que recordo al final d'aquesta introducció.

En el cas de les referències i citacions d'obres encara no editades en l'esmentada col·lecció crítica, em basaré en les edicions referenciades a la bibliografia. Mantinc els mateixos criteris d'utilitzar una sigla per al títol i una indicació de pàgina o pàgines, i de no corregir els errors ortogràfics.

En les referències al *Fitxer Espriu*, abreujo com a *Fitxer* i segueixo la numeració de les fitxes de la versió que es pot consultar al Corpus Literari Digital de l'Aula Màrius Torres, en l'adreça que detallo a la bibliografia. Pel que fa als dos volums d'enquestes i entrevistes a Espriu publicades en l'edició crítica i referenciades a la bibliografia, m'hi referiré com a EE/1 i EE/2.

Pel que fa als estudis crítics sobre Salvador Espriu recollits a la bibliografia, inclosos els que formen part de les edicions crítiques, m'hi referiré amb el nom de l'autor o dels autors i l'any de publicació. Si escau, indicaré seguidament les pàgines o les notes (n.) a què faig referència. Quan em refereixi a uns determinats versos, utilitzaré l'abreviatura v.

Quant a les obres clàssiques, recorro a traduccions franceses o espanyoles quan no en trobo de disponibles en català.

Taula de sigles de les obres d'Espriu⁷

ALG	<i>Ariadna al laberint grotesc</i>
ANT	<i>Antígona</i> ⁸
ASP	<i>Aspectes</i>
CS	<i>Cementiri de Sinera</i>
DR	<i>El doctor Rip</i>
DUVIET	<i>D'una vella i encerclada terra</i>
ECM	<i>El caminant i el mur</i>
EV	<i>Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes</i>
FEn	<i>Fedra, "nouvelle"</i>
FEt	<i>Fedra, versió catalana i adaptació de l'obra de teatre Fedra de Llorenç Villalonga</i>
FL	<i>Final del laberint</i>
FV	<i>Fragments. Versots. Intencions. Matisos</i>
HG	<i>Historia general</i> (capítols "Prehistoria. Oriente. Grecia", dins del volum dedicat a "Tiempos antiguos")
IS	<i>Israel</i>
LA	<i>Laia</i> ⁹
LCA	<i>Les cançons d'Ariadna</i>
LE	<i>Letícia</i>
LH	<i>Les hores</i>
LP	<i>La pluja</i>
LPB	<i>La pell de brau</i>
MC	<i>Miratge a Citerea</i>
MD	<i>Mrs. Death</i>
OCN	<i>Ocnos i el parat esglai</i>
PBG	<i>Per a la bona gent</i>
PHE	<i>Primera història d'Esther</i>
PPB	<i>Petites proses blanques</i>
RMB	<i>Les roques i el mar, el blau</i>
SS	<i>Setmana Santa</i>
UAF	<i>Una altra Fedra, si us plau</i>

⁷ Aquestes sigles estan extretes de les introduccions als volums de l'edició crítica de l'obra d'Espriu. Quan aquesta col·lecció inclou més d'una sigla per a una mateixa obra, opto per la que entenc que es va consolidant, és a dir, la que apareix en els volums més recents. És de la meua exclusiva responsabilitat la sigla OCN per a referir-me a *Ocnos*, el volum recopilatori de l'assaig de l'autor, publicat el 2013.

⁸ En aquest cas, utilitzo la sigla per referir-me a la segona versió de la tragèdia, publicada en català el 1969, atès que les referències habituals al text que estudio, l'*Antígona* de 1939, es fan com a *Antígona*, si cal, i sempre amb les abreviatures de les diferents parts que he indicat més amunt.

⁹ De manera excepcional, amb LA2 em refereixo a la segona edició, de 1934, dins dels "Quaderns literaris" de Josep Janés.

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ EN LA CRÍTICA

A l'hora d'encarar la qüestió de la presència de mites bíblics i clàssics en l'obra de Salvador Espriu, disposem d'algunes referències bàsiques.¹⁰ És acceptat que un moment decisiu en el desenvolupament dels estudis espriuans és la publicació de la *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu* de Josep Maria Castellet l'any 1971, que traça un primer inventari dels referents culturals fonamentals en l'obra espriuana, entre els quals la Bíblia i la tradició mística jueva i algunes referències a la mitologia grega. Val a dir que Castellet considerava els referents grecs en el corpus espriuà com “els menys significatius estructuralment”, tot i que destacava la importància del cicle tebà i de la ceguesa en la configuració dels temes espriuans i el retorn del tràgic amb què Espriu s'avança al corrent europeu en aquest sentit (CASTELLET 1971: 120-126 i 139-140).¹¹

Pel que fa a la influència de la Bíblia —no exclusivament ni prioritàriament dels seus mites— i de la tradició mística jueva, cal tenir en compte les aportacions de Dolors Bramon, Maria Pau Cornadó i Rosa Maria Delor. Bramon (1971) parteix, efectivament, de l'assaig de Castellet, i confirma la presència d'aquest component en l'obra espriuana. En la primera part de l'article, després de recordar la reconeguda presència de l'Antic Testament en el corpus espriuà, assenyala i exemplifica en SS la irrupció en aquesta obra del Nou Testament, que considera “gairebé absent de l'obra anterior”. En la segona part de l'article, concreta la presència de la tradició mística jueva en l'obra d'Espriu i explica sintèticament la doctrina del *Séfer ha-Zohar* o Llibre de l'Esplendor i de la Càbala d'Ishaq Lúria, també amb relació a l'obra del nostre autor. Al llarg de la meua anàlisi intentaré demostrar que la presència d'elements cristians i, concretament, evangèlics, és relativament important també abans de SS, si més no entre 1929 i 1939.¹²

¹⁰ Per a una panoràmica general de la recepció crítica de l'obra d'Espriu, vegeu el que en diu Martínez-Gil (2009).

¹¹ Cal tenir en compte que l'estudi de Castellet se centra en la poesia i que, d'altra banda, l'autor encara no havia escrit UAF (1978) ni RMB (1981).

¹² Una primera explicació de la marginació en què sovint s'ha tingut aquest component de l'obra espriuana passa per la consideració, comunament acceptada fins a la publicació de l'edició crítica, que el corpus pròpiament dit comença amb DR, el 1931, la primera obra escrita en català després d'IS, una primera producció en castellà i que no ha estat considerada més que com l'exercici d'un escolar avantatjat. Per exemple, Maria Pau Cornadó, en la seva tesina de llicenciatura, situa els orígens literaris d'Espriu entre els anys 1931 i 1937, deixant de banda, doncs, IS (CORNADÓ 1982).

Vint anys més tard, Maria Pau Cornadó, en la seva tesi doctoral (CORNADÓ 1991), que repassarem detalladament pel que fa a IS, traça un inventari detallat de la presència d'elements bíblics en l'obra d'Espriu (citacions, onomàstica, lèxic comú, símbols i mites, formes i gèneres) i n'ofereix una interpretació global, basada en les preferències de l'autor per determinades parts o llibres de la Bíblia. En primer lloc, explica la naturalesa del messianisme espriuà en el triple vessant de la salvació del món, la salvació de la col·lectivitat —i aquí guanya sentit la identificació de Catalunya amb Israel— i la salvació per la paraula que és guia. En segon lloc, aprofundeix en les arrels bíbliques del concepte espriuà de divinitat, amb un déu incompreensible, amb la dimensió tràgica de l'etern diàleg entre l'home i Déu, i amb la idea de justícia divina. En tercer lloc, analitza l'arrel bíblica del profetisme de l'autor. En quart lloc, relaciona el caràcter total i cíclic de la Bíblia amb aquests mateixos trets en l'obra d'Espriu. En síntesi, l'autora conclou que l'univers d'Espriu és un univers moral de tradició bíblica, molt marcat pel pensament que emana dels llibres sapiencials, pel seu didacticisme i pel reconeixement d'una norma moral.

A banda d'aquest enfocament general i d'altres aspectes concrets que esmentaré quan vinguin al cas, Cornadó fa una aportació interessant des del punt de vista de l'estudi cronològic que em proposo, ja que distingeix dos moments pel que fa al tractament espriuà de personatges bíblics. En el primer, que correspon a IS, es tracta de “figures”, generalment heroïnes, que “encara apareixen situades en la seva època i sense transcendir la seva situació concreta”. Mentre que, en un segon moment, concretament a partir de la Maria del Roser / Judit d'*Auca*, i amb el cas notable de PHE, “Espriu fusiona el personatge bíblic amb un d'actual —o, si es vol, deforma el primer—, de manera que el text augmenti en contingut històric-mític” (CORNADÓ 1991: 120). Evidentment, tindrem ocasió de confirmar aquesta evolució i de posar-la en relació amb el sentit general de les obres respectives.

Les aportacions de Rosa Maria Delor en aquest terreny són difícilment destriables de la seva lectura global de l'obra espriuana. Com explica Martínez-Gil,

Qui ha estat capaç d'ajuntar les diferents línies crítiques d'una manera original i integradora ha estat Rosa M. Delor, la qual ha renovat els estudis espriuans a partir d'aquest sincretisme crític i a partir també d'una voluntat d'aproximació global i sistemàtica a tota l'obra de l'autor. Els seus assaigs, que ofereixen visions de conjunt o indaguen en qüestions o motius més específics, apleguen perspectives que van des de l'estudi de l'arquitectura oculta fins a la recerca de les fonts filosòfiques i literàries i des de l'anàlisi retòrica i estilística fins a la reconstrucció de la relació de l'obra i l'autor amb el context històric i els intel·lectuals que va freqüentar.
(MARTÍNEZ-GIL 2009: 179)

En el cas concret de la presència de la Bíblia en l'obra espriuana, l'autora la sol llegir en clau cabalística i integrant-la en altres perspectives, entre les quals una de particularment arriscada, la de les identifications històriques massa precises, com veurem per exemple en el cas del mite d'Antígona. Faré referència puntual als estudis de Delor quan il·luminin algun aspecte concret dels que tracto. En el meu estudi, però, em limito a la consideració dels textos bíblics que actuen com a hipotext dels textos espriuans, sense observar-los a la llum d'una hipotètica interpretació en clau mística. M'interessa, en canvi, el paper de l'element bíblic o judeocristià, en tensió amb el component clàssic i amb altres referències de la tradició o contemporànies.

Pel que fa a la presència de l'arrel clàssica, no serà fins a la publicació de l'article de Carles Miralles "El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu", que va aparèixer a "Els Marges" l'any 1979, que es posaran les bases per a l'estudi de l'element grec en l'obra d'Espriu, dins d'uns paràmetres que evidentment es contraposen als que valen per a Carles Riba. Com veurem en el capítol corresponent, els nombrosos estudis de Miralles representen, en el cas concret d'*Antígona*, l'esforç per situar i interpretar la reelaboració d'un mite grec en el seu marc natural, és a dir, en la tradició literària que aquest mite genera des dels mateixos textos clàssics fins a l'època de l'escriptor que el reprèn.

En el cas de Miralles, es pot dir que poques vegades un tema —el paper del món clàssic en l'obra d'Espriu— i, de retruc, una obra —*Antígona*— han merescut una atenció tan continuada al llarg dels anys per part d'un estudiós. Des d'un primer article a *Convivium* (MIRALLES 1966) fins al recull *Sobre Espriu* (MIRALLES 2013a), que inclou tota la producció de l'autor sobre el tema excepte justament el

primer assaig que acabo d'esmentar,¹³ Miralles ha anat establint la importància i el sentit d'aquesta presència del món clàssic en l'obra d'Espriu, amb una dedicació especial, si bé no exclusiva, a *Antígona* (fonts, sentit històric, anàlisi d'aspectes concrets).

Segons Miralles, Espriu prefereix, dins de les diferents etapes del món antic, la llarga i decadent etapa final, des de l'hel·lenisme fins a la “Roma, fallida,” que “es dóna al decadentisme de cultes asiàtics”. És una opció que el porta a contraposar-lo a Riba, que prioritza l'època clàssica de Grècia. El crític, però, fa un pas més, quan relaciona aquesta inclinació espriuana amb el tema, tan car al nostre autor, de la decadència d'Occident, de la qual li forniria una imatge la decadència del món antic. En aquest sentit, l'hel·lenista analitza el marcat to grotesc de narracions com *Ore, Neg* o “Cactus”, totes tres d'ASP. D'altra banda, aquesta predilecció espriuana per l'etapa decadent comporta un aiguabarreig de cultures i creences que serà perfectament aplicable a l'anàlisi d'alguns dels mites que Espriu s'apropia, com veurem. Escriu Miralles:

aquest món de barreja, de trobada de diverses cultures, on coexisteixen diverses llengües i miren de conuiu homes addictes a religions molt distintes d'origen, i de vegades de contingut, amb ateus i agnòstics de tota mena, aquest món, en fi, aquesta barreja que també trobaríem a la Susa-Sinera del dramaturg, es presta a miratges apocalíptics —canònics i apòcrifs— i a visions de l'home en general derrotistes, però que poden ésser d'una gran dignitat —pensem en Marc Aureli, abans en Sèneca. Hi ha una interpretació personal de l'estoïcisme, o sigui, de la filosofia típica de l'Imperi, en l'obra d'Espriu. Però el més significatiu és potser que aquest món romà ha estat anticipat per l'hel·lenístic, i a l'època hel·lenística la cultura grega entronca amb l'hebrea, amb la tradició veterotestamentària; i a l'època romana, després, la cultura clàssica es troba en la mateixa tradició renovada, amb el cristianisme que l'ofega i l'eixampla, projectant-la —de grat o per força, això és una altra qüestió— cap al futur. (MIRALLES 2013a: 146)

A aquesta aportació fundacional de Miralles, s'afegiran, pel que fa als mites clàssics, les recerques de Maria del Carme Bosch i Alfred Badia, Umberto Albini i Maria

¹³ En l'article de 1966, titulat “1939: Grècia i la literatura catalana”, Miralles relaciona dues obres cabdals de la literatura catalana contemporània: *Les elegies de Bierville* de Riba i l'*Antígona* d'Espriu.

Isabel Pijoan.¹⁴ Pel que fa a Bosch, els seus estudis sobre la presència del mite d'Antígona en la literatura moderna (BOSCH 1974) i, específicament, en la catalana (BOSCH 1980) forneixen un bon exemple de l'interès que té comparar apropiacions successives d'un mateix mite en una mateixa tradició literària, a l'hora de destacar tant les tendències compartides com els trets originals i les possibles intencions d'un determinat autor.¹⁵ En el meu estudi adopto aquesta perspectiva d'anàlisi, que és productiva, per exemple, en el cas de les Antígones de Guillem Colom (1935) i Espriu (1939), però ho faig amb tres matisos. En primer lloc, intento no limitar-me a una sola tradició literària, de manera que, per exemple, en els mites de Fedra o Antígona tinc en compte tant les reelaboracions neoclàssiques com les que pugui trobar en altres tradicions nacionals, com ara la italiana o l'espanyola en el cas de les Fedres de D'Annunzio i d'Unamuno, respectivament. En segon lloc, no tinc en compte la comparació amb reelaboracions dels mites posteriors a les primeres versions que en dona Espriu i que són, de fet, les del període que estudio (1929-1939); per exemple, no prenc en consideració les Antígones de Joan Povill i Adserà (1961), de Josep Maria Muñoz Pujol (1967) —tot i tenir un pròleg d'Espriu— o de Romà Comamala (1986). En tercer lloc, en canvi, sí que tinc en compte les reelaboracions d'altres mites per part d'altres autors que podrien haver tingut alguna incidència en el treball d'apropiació d'Espriu, com és el cas, per exemple, de *La guerra de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux.

L'aportació de Badia (1985), tot i ser una eina descriptiva i didàctica per a l'ensenyament mitjà, té l'interès de situar les reelaboracions de mites clàssics, concretament els d'Antígona i Fedra, en el context del canvi cultural que representa la substitució de la idea de destí, determinant en l'antiguitat clàssica, per les raons psicològiques i ideològiques dels personatges renovellats. A més, Badia introdueix la

¹⁴ També Maria-Josep Ragué, en el seu estudi sobre els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX, fa una descripció de les Antígones d'Espriu. Sovint, però, reproduïx de manera literal idees d'Escala o de Miralles; i, com a aportació original, reivindica valors no virils sinó femenins al personatge valent d'Antígona (RAGUÉ 1990: 41-47). D'altra banda, en aquest apartat em limito a presentar aquells estudis que poden tenir interès metodològic o per a més d'un mite reelaborat per Espriu; i, en canvi, deixo per a més endavant, per als capítols corresponents, les aportacions referides a un sol dels mites represos, per exemple la d'Albini (1989) pel que fa al mite d'Antígona. Finalment, Pijoan (1985) estudia la presència de les diferents escoles filosòfiques hel·lenístiques en l'obra d'Espriu, però no específicament referit a la represa de mites, encara que en algun cas s'hi refereixi.

¹⁵ Un cas semblant és la síntesi sobre la presència de Nausica en la literatura catalana desenvolupada per Murgades (2007).

perspectiva de la literatura comparada, per exemple, a propòsit de les *Antígones* d'Anouilh i de Brecht amb relació a la d'Espriu. En el cas concret de la d'Anouilh, hauré de fer-hi alguna referència per tal com el mateix Espriu hi al·ludeix en el seu "Prefaci de 1947". En canvi, la de Brecht queda prou allunyada de l'*Antígona* d'Espriu de 1939.¹⁶

Les aportacions d'Isabel Turull a l'estudi de la presència de la mitologia clàssica en l'obra d'Espriu s'han limitat a RMB, obra que cau fora de l'etapa d'aquest estudi. Tanmateix, l'autora fa una primera aproximació a aquest recull de proses de tema mitològic clàssic que posa de relleu, entre altres punts, la importància que Espriu atorgava a Ulisses pels valors que encarna, especialment el seny i l'amor per la seva terra i la seva família (TURULL 1990). Metodològicament, però, resulta més interessant un article posterior, on l'autora fa un esforç d'identificació de les fonts visuals i textuals de les proses que constitueixen el recull, que veu com un llibre de sants format per estampes que molt sovint tenen una forma manualística. Com ella mateixa aclareix, d'aquestes fonts algunes són segures i d'altres tan sols possibles. A més, l'estudiosa fa un apunt sobre els diferents mecanismes de manipulació dels mites (de creació i de distanciament), tot i que assegura que la tendència espriuana és a mantenir respectuosament els mites originals i a limitar-se a canviar-ne el marc en què es desenvolupen. En el meu estudi veurem com, almenys en els anys 1929-1939, les operacions sobre els mites bíblics i clàssics són múltiples i comporten graus diversos d'intervenció, que cal analitzar cas per cas per arribar a establir les possibles tendències evolutives (TURULL 1995).¹⁷

¹⁶ Alguns crítics han observat un possible efecte distanciador d'arrel brechtiana en el personatge del Lúcid Conseller, que apareix a l'*Antígona* dels anys seixanta, però aquest extrem cau fora de l'abast del meu treball (GALLÉN 2013: 34-35).

¹⁷ Encara a propòsit de RMB, Jori i Miralles (1996) estudien la contaminació d'aquestes proses de tema mitològic grec amb altres mitologies, com ara la sumèria, la bíblica o la sinerena.

3. ISRAEL

L'any 1929 veié la llum IS, la primera obra d'Espriu. Es tracta d'una edició no venal, costejada pel pare de l'autor. El jove escriptor hi evoca el món bíblic i, pel que fa al meu estudi, representa un treball d'apropiació de set personatges mítics de l'Antic Testament, en el marc d'una reflexió més global sobre el valor de les religions jueva i cristiana.

3.1 Recepció crítica

Probablement la doble condició d'IS d'obra primerenca, àdhuc precoç, i d'estar escrita en castellà, són factors que han afavorit que no sempre s'hagi tingut prou en compte en els estudis espriuans. Tot i que s'hi havien referit Casals (1987) i les tesis doctorals de Cornadó (1991) i Delor (1989a), no és fins a la seva publicació com a primer volum de l'edició crítica de les obres completes d'Espriu el 1994 que podem considerar que els *Bocetos [bíblicos]* adquireixen definitivament un reconeixement que l'autor ja havia tanmateix expressat de manera reiterada en la seva voluntat de recuperar l'obra, traduint-la al català o, més aviat, refent-la de cap a peus.¹⁸

Resseguim breument la recepció crítica de l'obra. En el seu article "D'Israel a Grècia: Espriu", Casals compara IS amb RMB, adoptant el punt de vista biogràfic i situant sengles obres en dues etapes de la vida de l'autor, l'adolescència i la vellesa. Destaca en IS el predomini de personatges femenins ("dones de temperament, ja sigui per la seva extraordinària bellesa" o "pel seu apassionament moral a prova de defallences i corrupcions"), "la necessitat adolescent de buscar líders i de recrear mites", la "fidelitat als textos bíblics en les seves línies conceptuals i d'ensenyament bàsiques", "l'esquematisme de les accions i la profusió de detalls ambientals, la manca de fantasia narrativa", "una retòrica dura i freda", la influència barroca, de Miró i de

¹⁸ Espriu explica l'origen d'IS, la recança que li produeix en tant que única obra seva de creació escrita en castellà, i també la intenció de traduir-la o refer-la de cap a peus i integrar-la en la seva obra, en nombroses entrevistes al llarg dels anys —SALADRIGAS 1965: 47, EE/1: 76 (1967), EE/1: 211 (1973), EE/2: 70 (1977) i EE/2: 125 (1981). Tanmateix, hi ha també el testimoni de Cecília Vidal en el sentit que anys després de la seva publicació, Espriu "procurà recollir-ne i destruir-ne tots els exemplars, dels quals no es sentia gens satisfet" (VIDAL 2013: 41, n. 15).

Valle-Inclán, si més no en la preferència per la posició enclítica de l'adjectiu (CASALS 1987: 47).

En la seva tesi doctoral titulada *La influència de la Bíblia en l'obra de Salvador Espriu*, Cornadó reprèn o coincideix amb les idees llançades per Casals, però també aporta alguna novetat. El capítol de les coincidències amb Casals inclou la predilecció pels personatges femenins (CORNADÓ 1991: 61), l'actitud de l'adolescent que busca uns models ideals que li permetin ser fidel a uns ensenyaments bàsics (CORNADÓ 1991: 61-62, 245-246) i, implícitament, una visió convencional de la justícia divina que és exclusiva d'IS, atès que en els títols espriuans ulteriors s'imposarà un enfocament netament sapiencial (CORNADÓ 1991: 348).

Justament aquesta distinció de dues etapes en la concepció de la justícia divina ens porta a la primera aportació original de Cornadó quan afirma, de manera més genèrica, la marginalitat, el caràcter previ d'IS en el conjunt de l'obra espriuana pròpiament dita:

Amb el terme prehistòria ens referim a *Israel*, escrit en llengua castellana i impossible de ser inclòs en el conjunt que és l'obra espriuana; a no ser estrictament per la tria d'històries bíbliques. (CORNADÓ 1991: 351)

El procés ha estat més que altra cosa llarg: Salvador Espriu ha tardat al voltant de cinquanta anys per confeccionar, enriquir, polir i ordenar el seu món literari. L'obra espriuana s'inicia amb *Israel*, un text publicat el 1929 i que no enllaça de cap manera amb el conjunt d'aquesta literatura, a no ser per les reminiscències bíbliques. (CORNADÓ 1991: 408)

En el fons, Cornadó analitza IS des de la perspectiva d'una lectura del corpus espriuà que comporta una cadena formada per quatre baules successives —el didactisme primigeni, l'apropiació dels mites bíblics en termes d'acostament i actualització, la identificació del poble d'Israel amb el poble català i un missatge de salvació al·legòricament compartit entre les dues realitats nacionals—, i només troba en IS la primera d'aquestes baules i encara de manera embrionària.

Efectivament, Cornadó distingeix dos moments pel que fa al tractament espriuà de personatges bíblics: en el primer, el d'IS, són “figures”, generalment heroïnes, que “encara apareixen situades en la seva època i sense transcendir la seva situació concreta”, mentre que en un segon moment, a partir de la Maria del Roser/Judit d'*Auca* i amb el cas notable de PHE, Espriu “fusiona el personatge bíblic amb un d'actual —o, si es vol, deforma el primer—, de manera que el text augmenti en contingut històrico-mític” (CORNADÓ 1991: 120). Tanmateix, en IS ja hi ha una preocupació didàctica:

La preocupació didàctica, tan palesa a la *Primera història d'Esther*, *La pell de brau* o la tercera part d'*El caminant i el mur*, s'inicia a *Israel*, on és curiós observar els personatges bíblics —especialment femenins— d'elevada qualitat moral triats per Espriu. L'obsessió per buscar líders i models d'actuació és la primera mostra d'una fidelitat als textos bíblics en les seves línies bàsiques d'ensenyament; una fidelitat que més endavant es concretarà en la predilecció per dos dels *Llibres didàctics: Ester i Judit*. (...)

Espriu actua com a consciència de la col·lectivitat —per a la qual fa unes propostes de futur— i com a guia d'actuació social en nombrosos moments al llarg de la seva producció literària. Ja ho insinua a *Israel*, on pren partit per indrets i personatges que simbolitzen virtuts i benhaurances, i ho continua posant de manifest en versos i proses. (CORNADÓ 1991: 245-246, els subratllats són meus)

A més, Cornadó fa una aportació encara més interessant, potser sense adonar-se que serà una constant espriuana. Em refereixo a l'aprofitament i la reelaboració de la matèria bíblica en vistes a la formulació d'un missatge personal:

Basat també en un recull d'escenes i de determinats moments, llocs i personatges bíblics, l'*Israel* d'Espriu és un llibre on domina la descripció d'històries del poble d'Israel; una descripció que més endavant esdevindrà interpretació i recreació i, en un moment de clímax, fusió de dos pobles i de dues cultures a *Primera història d'Esther*.

Ara bé, a *Israel* Espriu no es limita a reproduir el text bíblic, sinó que hi afegeix alguns comentaris sobre qüestions diverses. Així, doncs, algunes citacions quasi literals són acompanyades d'addicions i explicacions dels fets. (...) Entremig, però, Espriu deixa anar un doll d'observacions, d'idees especialment sobre moral i de tradicions i costums del poble d'Israel. A més, el jove aprenent d'escriptor hi

idealitza els herois i les heroïnes —n’oculta els defectes—, presenta i explica metàfores i rebutja qualsevol mena d’antropomorfisme.

És per això que podem concloure que a Israel Espriu fa una mena de Targum. En efecte, el Targum és la traducció de la *Bíblia* hebrea a l’arameu per a ús litúrgic; traducció que es féu per tal que el poble entengués els textos bíblics, car després de la captivitat de Babilònia, l’hebreu deixà de ser la llengua popular de Palestina i fou substituïda per l’arameu. De la mateixa manera, l’Israel espriuà es constitueix com un desenvolupament explicatiu, amb intenció alligadora, d’unes històries, també bíbliques, expressament triades.
(CORNADÓ 1991: 71-72, els subratllats són meus)

Per la meua part, intentaré demostrar que la tendència a la idealització dels personatges bíblics de què ja parlava també Casals es pot contrapesar amb la tendència complementària a la degradació; i alhora delimitar l’abast, i també el potencial, d’aquests “comentaris sobre qüestions diverses”.

L’aportació de Delor a la interpretació d’IS es dona en dos moments: la seva tesi doctoral, llegida el 1989, però revisada i publicada el 1993;¹⁹ i l’edició crítica de l’obra, que data de 1994.

La definició d’IS per part de Delor (1993) és molt ajustada: “Un treball d’escolar aplicat” que “deixa endevinar algunes de les dèries de l’Espriu posterior” (DELOR 1993: 95). L’autora se centra en l’estil, concretament en la influència de *Figuras de la Pasión del Señor* de Gabriel Miró, però també en una visió espriuana del món “que s’objectiva mitjançant les oposicions fonamentals entre decrepitud i joventut, sequedat i bellesa. Conceptes que són expressats mitjançant les imatges de la dona i de la terra” (DELOR 1993: 97). Aquesta visió del món es complementa i concreta en una anàlisi de la figura de les dones, que “configuren un món que s’ordena segons la seva crueltat o la seva bondat, la seva bellesa o la seva justícia” (DELOR 1993: 98). Són dones “que sovint representen les forces del mal”, que en el cas de Jezabel s’expressa amb el símbol de la serp i que suposen el “descobriment del poder de

¹⁹ En el cas concret d’IS, les diferències entre aquests dos estudis de Delor (1989a i 1993) no són rellevants: l’autora suprimeix un parell d’allusions a la noció de literatura “sicalíptica” i una afirmació sobre la figura històrica de Jesús, sobre la qual afirmava que “desapareixerà per sempre més de la seva obra a nivell d’estructura superficial, que no a nivell d’estructura profunda” (DELOR 1989a: 137). Sigui com sigui, sembla evident que la figura de Jesús és central i admirada a IS.

seducció femení que anul·la la capacitat de raonar en l'home" (DELOR 1993: 98), un tema que es desenvoluparà també en DR i LA. Després de buscar antecedents d'aquesta figura femenina espriuana en el personatge mironià d'Herodies, en la Fineta de *Josafat* de Prudenci Bertrana i en *La xucladora* de Joaquim Ruyra, Delor conclou que l'autor s'encara "al problema de l'etern femení incrustat a l'adolescència com una malaltia" (DELOR 1993: 102).

En l'edició crítica de 1994, Delor aborda IS més a fons. S'ocupa de la relació d'Espriu amb la Bíblia i, pel que fa a l'obra que ens ocupa, n'ofereix dades sobre la gènesi, una interpretació en clau cabalística i una comparació amb el model que li fornien les *Figuras de la pasión del Señor* de Gabriel Miró. La introducció de Delor al text espriuà és, d'altra banda, rica en observacions formals sobre el ritme, la matriu gramatical del text, els usos verbals i altres recursos expressius. L'aplicació de l'arbre sefiròtic a la interpretació dels nou esbossos és, sens dubte, l'aportació més innovadora, pel que fa a IS i per a aplicacions ulteriors a altres obres si no al conjunt del corpus espriuà. La majoria d'associacions de capítols a determinades sefirot són plausibles, però sembla forçat que el relat de Rut representi el Fonament o "la força viva procreadora i dinàmica" (DELOR 1994: XLV) quan és una narració encarada tota ella a destacar el sacrifici i la bondat de la protagonista, al final del relat contrastada, i victoriosa, respecte a la venjança que representa Jael en la narració anterior; i també sembla difícil que la descripció de Betúlia, al penúltim relat, representi la Intel·ligència, quan el que fonamentalment destaca en aquest capítol és el contrast entre pobresa i festa a Israel i la limitació inherent a una llei antiga cridada a ser superada pel nou Amor que anunciarà el Baptista en el capítol següent. Personalment penso, i ho intentaré demostrar, que és factible formular una lectura consistent d'IS sense recórrer a una clau interpretativa exterior al text mateix, però sí basada en la progressió temàtica de les proses que el componen i amb relació a la font bíblica directa. Concretament, la construcció narrativa d'IS s'orienta tota ella a l'acompliment de la promesa messiànica en la figura de Jesús.

3.2 Sentit general

El primer llibre que Espriu publica, l'any 1929, és IS. En una entrevista amb Robert Saladrigas, Espriu explica l'origen d'aquesta *opera prima* com un exercici de redacció estimulat, i en certa manera imposat, pel pare:

El pare era notari i, en contrast amb altres pares, tenia un interès especial que jo adquirís aviat un estil de redacció ben meu. Em feia escriure, però jo no trobava temes escaients. Això sí: llegia molt, tot el que em queia a les mans: els clàssics espanyols, Salgari, Verne... fins que vaig arribar a la Bíblia. Em vaig impressionar tant llegint-la, que vaig decidir de refondre'n alguns dels temes a la meua manera. Aquests temes s'han convertit en una constant de tota la meua obra i van originar *Israel*, escrita en castellà quan jo tenia quinze anys. El pare va costejar-ne una edició de cent exemplars que va repartir entre els seus amics.” (SALADRIGAS 1965: 47)²⁰

Cal observar, però, que, més enllà de l'exercici de redacció pròpiament dit, l'adolescent aplicat aprèn una manera de fer que l'acompanyarà tota la vida: llegeix de tot, però amb especial interès els clàssics i, sobretot, la Bíblia; es deixa impressionar pels textos i pels temes, i, en darrera instància, se'ls apropia i els reelabora. Aquesta manera de procedir, més pròpia d'un lector estudiós que d'un creador imaginatiu, serà constant al llarg dels seus treballs sobre mites bíblics i clàssics, si bé experimentarà una evolució en els plantejaments i en els resultats en les successives obres que analitzarem. Caldrà comprovar si és cert que els temes refosos van esdevenir constants en l'obra d'Espriu, si més no fins a *Antígona*.

Si ens centrem en IS, es pot afirmar que és un hipertext de l'hipotext que és, en sentit ampli, la Bíblia, i que, malgrat el subtítol *Bocetos*, és una obra de tesi. Concretament, la tesi que defensa l'autor se situa en el marc de la història de la cultura i de les religions i es pot formular en dos temps successius i íntimament relacionats: primer, Israel és un poble singular dins de la humanitat per la força de la seva idea monoteïsta de la religió; i, segon, aquesta idea monoteïsta és el germen de la religió cristiana, més veritable encara perquè es fonamenta en l'amor.²¹

²⁰ Segons informa Cecília Vidal, Espriu llegí les proses d'IS en una de les sessions de la tertúlia que reunia el seu pare (VIDAL 2013: 41, n. 15).

²¹ El primer punt d'aquesta tesi doble coincideix perfectament amb la visió admirativa d'Israel i del seu monoteïsmec fecund en la història de la humanitat que expressarà anys més tard en HG, ja des del títol del capítol que li dedica (“Israel y su idea de Dios”) i en el fragment següent: “En el yermo, comienza

De fet, la construcció d'IS està al servei de la demostració d'aquesta tesi doble. Crec que està justificat dividir l'obra en tres parts ben diferenciades:

1. La “Portada”, que situa la visió espriuana en el marc de la història de les cultures i les religions, i estableix clarament una jerarquia entre elles que explicita la superioritat judeocristiana.
2. Els capítols primer a setè, que corresponen justament als esbossos que estudio (*Jah, Ruth, San, Abig, Abis, Mag i Jez*) perquè reprenen els mites bíblics de la història d'Israel tal com és recollida en els llibres històrics de l'Antic Testament (*Jutges, Rut, Samuel i Reis*).²² Espriu deixa de banda, per davant, els llibres i els mites de la creació del món i dels orígens d'Israel (Pentateuc) i, per darrere, els llibres de l'època del cisma dels dos regnes, de l'exili i del judaisme (profetes, escrits sapiencials, deuterocanònics); i tria exclusivament els llibres que narren la consolidació del poble d'Israel a la Terra Promesa, la grandesa de la monarquia israelita, però també un apunt del pecat per excel·lència, l'adoració de falsos ídols. La selecció d'aquesta part de l'Antic Testament i el desenvolupament dels mites triats orienten el lector cap a la tesi defensada.²³ Alhora, aquests mites són objecte d'una adaptació personal per part de l'autor que analitzaré individualment.

a apuntar en Israel la áspera conciencia nacional y se reafirma la religiosa que caracteriza ante la posteridad a este pueblo, su misión de linaje escogido. Moisés promulga en el Sinaí la santa ley de Jahve, el Dios personal y terrible, señor, guía y providencia de Israel, al que sólo es lícito adorar como verdadero y celoso Dios que se define a sí mismo como «el que es», como la suprema realidad. Tarea exclusiva de los hebreos la de imponer a Jahve como Dios único sobre la multiplicidad de los otros dioses nacionales y conseguir, en su consecuencia, el poderío universal de los Bene-Israel, los auténticos hijos de Jahve, como siervos y mandatarios del alto Dios. Principia aquí una alucinante historia, la de un pequeño pueblo al servicio de una idea genial, de transcendencia incalculable. Moisés y su obra llenan todo este período. El Legislador, de una familia levítica (Ex. II, 1 y sig.), emparentado con sacerdotes madianitas (Jethro. Ex. III, 1.), quizá formado en los círculos teológicos de On (Heliópolis), precisa y perfecciona el llamado «monoteísmo latente» semita y sienta las bases sobre las que se apoya toda la especulación religiosa ulterior de Israel. La Biblia cuenta inolvidablemente la germinación y desarrollo de este formidable proceso espiritual” (HG: 125-126, els subratllats són meus).

²² Espriu segueix, doncs, l'ordre habitual dels llibres de la Bíblia grega i llatina, que inclou Rut dins del bloc dels llibres històrics, tot i el seu caràcter didàctic evident, que explica, d'altra banda, que en la Bíblia hebrea i en les traduccions ecumèniques figuri en el bloc dels altres escrits, separat per tant de la resta d'aquesta sèrie que utilitza Espriu.

²³ Segons Cornadó, el predomini dels llibres històrics en *Israel* té a veure amb la noció d'un Déu que salva el seu poble, com també “les històries d'Abigaïl, de Rut, de Jael o de Jezabel revelen unes heroïnes salvadores del seu poble del poder de l'enemic —identificat amb un home o un poble no temorosos del Déu d'Israel” (CORNADÓ 1991: 43-44). Aquesta selecció de l'etapa dels Jutges i dels Reis contrasta amb la preferència que ulteriorment es desenvoluparà en l'obra espriuana per l'època

3. Els dos últims esbossos (“Bethulia” i “Antes del Amor”), que preparen i introdueixen obertament el missatge neotestamentari, amb una particular síntesi entre Joan Baptista i Jesús, personatges ja més històrics que mítics, i dels quals, en tot cas, es fa una lectura en clau obertament religiosa.

És, doncs, raonable considerar IS com una selecció intencionada d’episodis i mites bíblics. Si el que orienta aquesta tria és una exaltació de la figura de Jesús, discreta però contundent, es pot sostenir que els esbossos són una condensació del sentit de la Bíblia en una perspectiva cristiana compatible amb la personalitat de l’autor. Entenc condensació en el sentit que dóna Genette a aquest terme, és a dir, com una síntesi personal de la idea de l’hipotext, més enllà de la textualitat estricta.

3.3 Anàlisi per capítols

3.3.1 “Portada”

El volum s’obre amb una “Portada”, de valor paratextual en tant que orienta la lectura del conjunt d’IS, i que, de fet, és una veritable declaració de principis sobre els valors respectius d’Israel i de Grècia i altres pobles de l’antiguitat en la concepció cultural jerarquitzada d’Espriu. L’admiració per Israel i la Bíblia té a veure amb idees de fons però també amb una seducció de les formes evocades. Des del punt de vista del pes històric i filosòfic dels pobles, Israel s’imposa a Grècia perquè, tot i ser un país pobre, fins i tot humil, és un model de vida esforçada i irradia una “luz singular e inextinguible” (IS: 7) que imposa “al mundo su lección trascendental”, és a dir, la “idea monoteísta” que està cridada a ser el “germen” del Cristianisme. Dins d’aquests paràmetres, Espriu no vacil·la a qualificar Jesús de Natzaret com “la figura más portentosa del Universo” (IS: 8) i la Bíblia com un “libro mágico de sabiduría sublime” (IS: 9).

Des del punt de vista de les formes estètiques, Espriu adverteix que les de la Bíblia inspiren la fantasia del poeta tant com la idea monoteista hebrea inspira l’historiador i

del judaisme i de l’exili del poble jueu, en el marc de la identificació d’Israel i Catalunya a partir de la situació creada el 1939 (CORNADÓ 1990).

el filòsof. Aquestes formes inclouen el paisatge natural, amb deserts àrids, oasis frescos i llacs de color blau grisós, però també l'element humà, com ara les tradicions i els costums israelites i, sobretot, l'heroïcitat de les dones, que qualifica de “fuertes”, “sencillas y arrogantes, bravas y humildes” (IS: 9).

3.3.2 “Jahel” (*Jah*)

La història de Jael apareix en el llibre dels Jutges, un llibre que mostra les greus dificultats dels israelites per establir-se sòlidament al país de Canaan, concretament als capítols 4 i 5. En el capítol 4 es narra com, en època de Dèbora, l'única dona jutge d'Israel, Barac, de Neftalí, comanda les tropes israelites victorioses davant les del rei Jabín, si bé la glòria és per a Jael, que acull el general enemic Síssira a la seva tenda i, aprofitant que dorm, li clava una estaca a la templa fins que el mata i el deixa clavat en terra. En el capítol 5, Dèbora entona el cant de victòria d'Israel, en el qual beneeix Jael.

Respecte al text bíblic, Espriu fa dues operacions: d'una banda, afegeix descripció i, en algun cas, amplifica l'abast del relat; d'altra banda, canvia significativament una situació concreta amb una intencionalitat degradant. Pel que fa a l'expansió o dilatació estilística, similar a la que opera Miró en la seva narració de la passió de Jesús,²⁴ s'aprecia en la caracterització de Dèbora, presentada com una dona molt vella, una mena d'esfinx horrorosa, immòbil i amb una mirada d'exagerada avidesa, i en la utilització de recursos expressius propis de l'èpica a l'hora de descriure els derrotats de la batalla, amb trets com el torrent tenyit de sang, els crits dels ferits, les mans tallades, aquesta darrera imatge inspirada, segons apunta Delor (1994), en 2S 4: 12. Pel que fa a l'amplificació de l'abast del relat, es produeix quan Espriu amplia el nombre de tribus que acudeixen a defensar Israel de l'atac de Jabín.²⁵

Més significatives són altres transformacions que Espriu opera en el relat bíblic. En primer lloc, en la caracterització de Jael que, contràriament a Dèbora, és bella tot i que té uns ulls que es mouen amb desconfiança i tristesa i que són comparats als de la

²⁴ Espriu dedica a Gabriel Miró catorze fitxes del seu *Fitxer*, una de separadora, amb el nom de l'autor, i tretze amb citacions de relats diversos (*Fitxer*: 1360-1373).

²⁵ Per als termes exactes d'aquesta ampliació, vegeu l'edició crítica de Delor (1994: 12, n. 19-21).

hiena del desert, mamífer carnívor amb connotacions de crueltat. En segon lloc, a diferència del que passa en el relat bíblic, on Jael anomena Síssara “senyor” i l’acull a la tenda complint un pacte entre els quenites, comunitat a què ella pertany, i Jabín (Jt 4: 17-18), en Espriu Jael no reconeix Síssara per culpa de la pols i la brutícia, fins al punt que diu que si el marit s’assabentava que era acollit per ella, el mataria (*Jah*: II, 16). En tercer lloc, la modificació probablement més original d’Espriu és quan fa que Jael actuï contra Síssara per cobdícia, després que Hèber, el seu marit, l’ajuda a descobrir la identitat de qui amaga a la tenda i l’informa de la recompensa promesa per Barac. Aleshores l’actuació de la Jael espriuana, hiena cobdiciosa, és fredament resolutiva:

Vino a turbar sus pensamientos una voz que la llamaba; era la de Haber, el Cineo, su esposo: “(...) Barac ofrece trescientas cabezas de ganado por la suya.” (*Jah*: III, 16)

Aplicant la teoria de Genette, parlariem d’una transposició diegètica i pragmàtica al servei de la formulació d’una transmotivació del personatge i, consegüentment, del relat.

Aquesta primera interpretació d’un mite se situa, doncs, ja en algunes de les tendències típicament espriuanes. Em refereixo, d’entrada, al protagonisme femení, que es fa evident en el fet de triar una història del temps de Dèbora, l’única dona jutge d’Israel; en el major protagonisme de Jael respecte a Barac, el comandant de l’exèrcit israelita; i, sobretot, en la figura de la dona que salva o fa vèncer el poble amb l’ajut de Déu, que sens dubte seduï poderosament Espriu atès que, després d’aquesta narració, reapareixerà en *Auca*, on Maria del Roser és una nova Judit, i en PHE. Seguint la terminologia de Genette, es tractaria d’un procediment de valoració secundària, al qual es podria afegir el qualificatiu de feminitzant. També apunta un cert expressionisme en la caracterització dels personatges, obertament degradant en l’aspecte físic de Dèbora, i ambigu en el cas de Jael, formosa però amb ulls i actituds com de hiena. Finalment, Espriu introdueix, a través de Jael, i implícitament en el seu marit Hèber, una altra de les seves obsessions: el tema, el pecat, de la cobdícia.

3.3.3 “Ruth” (*Ruth*)

L'autor bíblic situa la història de Rut, narrada en el llibre homònim, també en temps dels Jutges. Es tracta d'una dona que assegura la continuïtat de la nissaga del rei David. Tot i ser moabita i, per tant, estrangera a Israel, es manté fidel a la seva sogra Noemí, israelita i vídua, fins al punt de continuar acompanyant-la quan ella mateixa també queda vídua. Després es casa amb Booz, parent del seu marit difunt, de qui té un fill, Obed, pare de Jessè, pare de David. Rut ofereix un model de conversió a la fe d'Israel per part d'una estrangera i es pot llegir com un missatge d'obertura als matrimonis mixtos, vistos amb reticència pels jueus. Les versions grega i llatina de la Bíblia situen el llibre dins dels històrics, entre Jutges i Samuel, com aquí ho fa Espriu; en canvi, la Bíblia hebrea situa Rut en el bloc dels Escrits.

Respecte al text bíblic, Espriu fa un seguit d'operacions, algunes de les quals ja hem detectat en *Jah*: afegeix descripció, enriqueix el relat, modifica dades bíbliques —en aquest cas amb una intenció idealitzant— i relaciona mites en el marc del conjunt construït que és IS. Vegem amb un cert deteniment cadascuna d'aquestes operacions espriuanes d'apropiació personal del mite. Pel que fa a l'expansió descriptiva, en aquest cas comporta la creació d'un joc de contrastos entre els dos primers epígrafs: mentre que el primer, titulat “Noemi (la hermosa)”, canta la fecunditat de les terres properes al naixement del Jordà, el segon, titulat “Mará (la amarga)”, se situa en el desert de Moab.²⁶ L'enriquiment de la història bíblica es concreta, en aquest cas, en la represa de versicles dels Salms, com detallen les notes de l'edició crítica;²⁷ en la formulació d'una idea que no apareix expressada en aquests termes a la Bíblia, quan Noemí se sent “extranjera en mi patria” (*Ruth*: II, 25), i en la incorporació d'un personatge inventat, el rabí i profeta Eliboseth. Genette considera un cas particular

²⁶ Al final d'aquest desert s'obre un oasi, que inclou un curiós contrast, probablement inconscient, amb “La vaca cega” de Maragall: una gasela, tota ella bellesa i agilitat, en un ambient nocturn, amb la presència de la lluna i del vent que aporten una sensació de suavitat, es destaca d'un grup de gaseles per anar a beure; el seu pas és ràpid, el moviment de les seves cames és nerviós; mira i escolta, abaixa el cap bonic amb gràcia, i beu llargament i amb gust. Recordem que la vaca cega de Maragall, tota ella lletjor i feixuguesa sota del sol que crema, és deixada enrere per les companyes més àgils, topa en les soques, avança d'esma, vacil·la, és cega i recorda la font i els camins, aixeca al cel l'embanyada testa en un gest no pas graciós sinó tràgic i, finalment, beu poc i sense gaire set.

²⁷ No considero contaminació l'enriquiment dels relats amb textos extrets d'altres parts de la Bíblia, perquè és el tot orgànic d'aquest “libro mágico de sabiduría sublime” (IS: 9) el que Espriu està condensant.

d'extensió l'annexió d'un personatge, que en aquest cas serveix a l'autor justament per extreure la moral d'aquesta reelaboració del mite.

Pel que fa a modificacions del relat bíblic, n'hi ha una de probablement menor i a la qual no endevino cap intenció concreta (el marit de Rut no és Mahlon, com en Rt 4: 10, sinó l'altre germà, Quilion (*Ruth*: II, 24); però també una altra de més significativa. Em refereixo a l'enamorament radical de Booz, que comporta l'eliminació de tot el procés que en la Bíblia dirigeix Noemí quan orienta Rut perquè plantegi el matrimoni a Booz i que inclou el moment en què l'home demana primer la renúncia d'un parent més proper al marit difunt de Rut, el qual tenia dret preferent a comprar un camp del difunt i, amb ell, la mateixa vídua. A diferència del que s'esdevenia en *Jah*, en aquest cas el canvi de situació té una intenció clarament valoradora o idealitzant.

Finalment, la gran novetat respecte a la font bíblica és l'establiment d'una relació, també de contrast, entre la figura de Jael, que acaba de desenvolupar en el capítol anterior, i la de Rut. La contraposició de la moabita, personificació de la bondat, l'amor i la caritat, amb Jael, moguda per la venjança, és posada en boca del rabí i profeta Eliboseth, que prediu que el futur farà superior, més perdurable, Rut que Jael:

Y el anciano Eliboseth, rábbi de Beth-lehem, hombre de muchos años y de gran sabiduría profetizó de ella: “Parirás un hijo de tu marido; y será tronco de un linaje ilustre. Todas las gentes te ensalzarán. Y cuando los siglos olviden el brazo vengador de Jahel, tu memoria perdurará; porque amas a Noemi y has habitado con ella y cubierto su desnudez; porque eres buena y socorres al necesitado; porque la Bondad es tu Gloria.” (*Ruth*: I, 22)

Una mostra de la voluntat de l'autor de donar un sentit de fons a l'arquitectura del conjunt: la bondat de Rut és superior a la venjança de Jael com, en el conjunt d'IS, cal entendre que aquest futur superior, basat en l'amor, trobarà forma en el missatge neotestamentari de Joan Baptista i Jesús de Natzaret.

3.3.4 “El santuario de Silo” (*San*)

Seguint estrictament l'ordre de la Bíblia grega i llatina, Espriu reprèn ara la història d'Elí, sacerdot del santuari de Siló, que apareix en el primer llibre de Samuel, concretament als quatre primers capítols. Segons la tradició, Samuel és l'últim jutge i el primer profeta. De fet, els dos llibres de Samuel, que en realitat en són un de sol repartit en dos rotlles per raons pràctiques, expliquen els orígens de la monarquia en un poble l'únic rei del qual és, de fet, Jahvè. El moment que desenvolupa Espriu se situa en el naixement i la crida divina de Samuel, per tant a l'inici de la seva trajectòria: Elí, jutge d'Israel durant quaranta anys, educa per al Senyor Samuel, fill d'Elcanà i d'Anna, esposa estèril a qui Jahvè fa el do d'aquest fill. En canvi, els fills d'Elí, els sacerdots Ofnì i Pinhàs, treuen un profit personal de les ofrenes dels pelegrins i jeuen amb dones. Elí no fa res per reconduir el comportament dels seus fills, i Déu el castiga amb la mort dels dos nois en combat contra els filisteus, el mateix dia que aquests enemics s'apoderen de l'arca de l'aliança dels israelites.

Ara bé, en aquest esbós, Espriu deixa de banda la història central d'Elí i Samuel i es limita a descriure una escena que retrata exclusivament el personatge del sacerdot Elí pels seus actes. Respecte al text bíblic, Espriu fa diverses operacions, la majoria de les quals coincidents amb les que ha fet en els relats anteriors i que, com anirem valorant, són constants. En primer lloc, integra una nova expansió descriptiva, en aquest cas sobre l'ofici sacerdotal i la festa dels Tabernacles. En segon lloc, enriqueix l'escena amb textos dels *Salms* i, sobretot, amb preceptes de l'Èxode i el Deuteronomi, que es detallen amb precisió en les notes de l'edició crítica. En tercer lloc, Espriu modifica la llista de personatges i la seva importància. D'una banda, elimina Samuel i la seva mare Anna, de tal manera que redueix la presència d'aquesta família a Elcanà, el qual tanmateix, com veurem, vehicula una forta càrrega de sentit; i redueix a un simple esment els fills d'Elí i les seves malifetes:

Pues sus hijos sacerdotes, Ophni y Phineas, que debían ayudarle, no seguían los caminos gratos a Jahvé, y andaban persiguiendo mozas y consumando torpezas allá, en Gilgal. (*San*: III, 26)

D'altra banda, revalorar el personatge de l'esclau d'Elí, un simple criat anònim en la Bíblia (1S 2: 13-16), a qui Espriu dona el nom d'Aliathar (*San*: III, 26)²⁸ i a qui atribueix que és mig idiota i que repeteix un salm, de manera que, en definitiva, ens trobem davant d'un personatge feble; i, sobretot, focalitza l'atenció i aprofundeix en el personatge d'Elí, especialment en la seva psicologia i en la seva actitud immoral.

Ben mirat, la quarta operació espriuana en apropiar-se i posar el focus sobre el personatge d'Elí és una remotivació: el desenvolupament d'una lliçó moral complexa i profunda, cosa que representa una consolidació d'aquesta intencionalitat del jove autor que ja havia apuntat en els relats anteriors i que val la pena d'analitzar detalladament. D'entrada, cal subratllar el contrast entre l'enriolament del paisatge matinal i l'estat anímic d'Elí, marcat pel mal humor (*San*: 31), l'amargor (*San*: 32) i, en definitiva, el "hastío" (*San*: 32), paraula castellana que podem traduir per avorriment, fastig o, fins i tot, fàstic. És un estat anímic comprensible ateses l'edat del personatge i les malifetes que perpetren els fills en comptes d'ajudar-lo, però que el porten —i això ja és més difícil de justificar— a enfurismar-se i maltractar un servent. El que és curiós d'assenyalar, però, és que ens trobem alhora davant del primer protagonista masculí d'Espriu, també davant del primer personatge amb uns ulls que no deixen passar la llum ("los ojos, opacos bajo las nevadas cejas", *San*: 31) i, encara, davant del primer personatge religiós insatisfet amb la seva vida, si no amb la seva condició sacerdotal. No és encara el fàstic de Pere Rip,²⁹ ni la secreta angoixa

²⁸ Delor corregeix Aliathar per Abiathar, un personatge que apareix a 1S 22:21, que és l'únic fill d'Ahimèlec que escapa de la matança de Saül i que esdevé protegit de David (DELOR 1994: 26). En la nota corresponent a peu de pàgina Delor explicita aquesta correcció, però no la justifica. De fet, també és possible que, com en el cas del rabí i profeta Eliboseth, que acabem de trobar en l'esbós precedent, Aliathar sigui un nom inventat.

²⁹ En DR el narrador protagonista formula una teoria del fàstic, escrit sistemàticament "fàstic" en repetides ocasions (DR: 79-83). Crec que es refereix efectivament al "fàstic" i no pas al "fastig", que també podria tenir sentit com a traducció de les paraules castelleses "hastío" o fins i tot "fastidio". Tant l'expressió "quin fàstic!" (DR: 79) com el sentit amb què és emprada la paraula em fan inclinar per la primera hipòtesi. Al marge d'això, sempre és més fàcil imaginar un error ortogràfic (el que porta de la forma normativa "fàstic" a la incorrecta "fàstic", tenint en compte la presència de la grafia *g* en paraules de la família, com ara fastiguejar) que no pas un desplaçament de l'accent (del mot oxíton "fastig" al paroxíton "fàstic"). La meua hipòtesi s'acosta més a la que ofereixen els editors de LA (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1992: XX), que no pas a la que aporta l'editora de DR, que sembla confondre "fàstic" i "fastig" (DELOR 1992: 111, n. 37). A banda d'aquesta qüestió lèxica, però, el cas és que Pere Rip distingeix entre el fàstic que senten i expressen els seus fills i el fàstic que sent ell mateix. El dels fills és un fàstic superficial, classista, frívol, una pura vanitat fruit de la seva inconsciència. El seu, en canvi, és un fàstic profund, moral, que és producte de la solitud i la buidor en el nivell personal, i que comporta, en el pla col·lectiu, una crítica de fons al funcionament social burgès. Aquest segon fàstic no està lluny, en certa manera, del que serà la noció de nàusea de Jean Paul Sartre i, en tot cas, genera un neguit en l'individu que no produeix el primer tipus de fàstic. Tanmateix,

i l'ànim que no sap fugir d'ell mateix de mossèn Gaspar, de LA, però sí una prefiguració d'aquesta inestabilitat emocional en sentit ampli.

Pel que fa al càstig o maltractament d'un servent, n'hi ha un precedent en les *Figuras de la Pasión del Señor* de Miró que diria que no ha estat assenyalat fins ara. Efectivament, en el capítol "Kaifàs", en el mateix context de la festa dels Tabernacles que tantes obligacions imposa als sacerdots, a Queifàs li costa molt mantenir-se despert tota la nit de vetlla de la Propiciació, i resulta que un servent és castigat per això mateix:

Y vino Annás, el que antes ciñera la tiara de la lámina de oro que dice: Santidad al Señor; y apareció en la sala del ayuno, y su yerno, el Pontífice [Kaifàs], sintió su presencia, y alzaba las piedras de sus párpados, mirándole.

Y he aquí que de la cámara donde se hacina la leña de los holocaustos, que no puede ser mordida de gusano, salió un alarido de suplicio. Y tembló Kaifàs y acogióse a su séquito.

El prefecto del Templo había aplicado la llama de su antorcha al custodio de la leñera que fue hallado dormido.

Sosegóse el sumo sacerdote; prosiguieron los ancianos las recitaciones del Exodo, del Levítico y de los Números; y fuera, el hombre que ardía bramaba, golpéandose contra los cornijales del altar, y se precipitó enloquecido en el baño de bronce. (MIRÓ 1984: 112-113)

La presència de l'obra de Miró en IS, doncs, es tradueix en una contaminació pel que fa a l'estil, però també en episodis concrets. Fos com fos, el càstig aplicat al vigilant és injust, per tal com comporta un greuge evident amb relació a Queifàs, a qui els ancians, perquè no s'adormi, ajuden amb aromes i estirant-li la túnica.

Esprui podria haver-se inspirat en aquest episodi i haver-lo transformat en un càstig més cruel i injust encara, en tant que immerescut i absolutament arbitrari, i més quan l'únic que fa l'esclau és repetir un salm que justament canta la grandesa d'Israel. No sembla excusable en un sacerdot el gest de desfogar el seu mal humor torturant el feble innocent. Per això, quan seguidament aconpleix les seves obligacions

en els textos que estudio, com veurem, és més rellevant la noció de neguit que la de fàstic, que podria ser un estadi previ.

sacerdotals, destaca la seva hipocresia, que es reforça amb la mentida de dir que l'esclau, quan gemega, és perquè és boig:

Hasta ellos [Elí i Elcana] llegaron los gemidos del esclavo torturado. Dijo Elcana: “¿Qué sucede, hermano?” Dilatóse la boca del Sacerdote con mueca desdentada de risa: “Mi esclavo, que fué mordido por el demonio de la demencia.” (*San: 34*)

La lliçó moral és reblada, encara, per dues vies. D'una banda, per la conversa d'Elí amb Elcanà (*San: 34*), tant en les paraules d'aquest com en l'última intervenció d'aquell. Si en la Bíblia és el mateix Elí qui, després de sentir les profecies de Samuel relatives a la destrucció de la seva família, deia que Déu fes “el que li sembli bé” (1S 3: 18), en Espriu és Elcanà qui diu a Elí: “Él haga contigo según lo justo” (*San: 34*, el subratllat és meu).³⁰ Per boca d'Elcanà, doncs, Espriu posa l'accent no tant en la potestat absoluta de Déu com, més precisament, en la seva justícia, una justícia que s'ha de concretar en el que rebí Elí de la providència divina. D'altra banda, la “hipòcrita plegaria” d'Elí consisteix en aquesta expressió: “Ensalzado sea Jehová por todos los siglos, pues ante su gloria no existe lo malo” (*San: 34*). És a dir, ens trobem amb la hipocresia de negar el mal, també el que un mateix causa o tolera, perquè davant de la glòria de Déu tot el mal desapareix. Finalment, però, l'autor es reserva l'última paraula i la fa servir per rectificar aquesta concepció tan fàcil de la religió: al terme del relat, la pompa sacerdotal, falsa, no pot amagar la veritat del sofriment del feble —la sang de l'esclau coagulada però que es destaca en la blancor de l'atri:

Así, magnífico en su pompa sacerdotal, Heli ejecutaba el sacrificio agradable a Elohim, mientras en el atrio, destacábase de la blancura de las losas, el rojo y mate color de la sangre esclava, ya coagulada. (*San: 35*)³¹

Ens trobem, al meu entendre, davant de la que serà una de les obsessions temàtiques espriuanes: el contrast, si no la contradicció, entre la falsa pompa de la pràctica

³⁰ En l'edició de la Bíblia de Cipriano de Valera que, segons Delor (1994: XI-XV), consultava Espriu, llegim el mateix que en la versió interconfessional catalana: “Yehova es, haga lo que bien le pareciere”.

³¹ En les *Figuras de la Pasión del Señor*, quan Pilat reprimeix acarnissadament els jueus que li havien demanat la retirada d'imatges ofensives del temple, “las tazas de las fuentes se van acortezando de sangres”; i també apareix un be blanc que va “imprimiendo sus pezuñas rojas de matanza en la blancura de las graderías, en el esplendor de los tisúes, en el regazo de las esclavas...” (MIRÓ 1984: 195).

religiosa i la manca de pietat envers el feble. En aquest sentit, que Elí porti onze pedres precioses a l'efod, en comptes de les dotze que indica la Bíblia en representació de les dotze tribus d'Israel, pot ser un lapsus d'Espriu, com afirma Delor (1994: XXIX), però també pot respondre a una velada al·lusió a la imperfecció del sacerdot que no està al nivell de la seva funció sagrada.

3.3.5 “Abigail” (*Abig*)

Abigail apareix, en la Bíblia, en el capítol 25 del primer llibre de Samuel. Espriu continua seguint, per tant, l'ordre cronològic bíblic. A més, en una aposició inicial referida a David, “el unguido por el venerable hijo de Ana” (*Abig*: I, 39), al·ludeix a Samuel i enllaça, doncs, el·lípticament, amb l'esbós anterior sobre Elí. Abigail és l'esposa de Nabal, un propietari arrogant i estúpid, i sap apaivagar David quan acut a passar a l'espasa el seu marit i els seus homes, perquè no ha correspost a l'ajut que David li havia donat al desert. L'argument clau d'Abigail per persuadir David és que no s'ha de prendre per la seva mà una justícia que depèn del Senyor; i, efectivament, l'atac de feridura mortal de Nabal és interpretat com un càstig diví merescut. Quan mor Nabal, l'assenyada Abigail esdevé esposa de David, casat també amb Ahinóam.

Respecte al text bíblic, Espriu fa diverses operacions en fer-se seu el mite, la majoria de les quals reiteratives de les que hem anat descobrint fins ara. En primer lloc, expandeix la descripció, en aquest cas sobre el paisatge i la tosa de les ovelles. En segon lloc, enriqueix l'episodi amb l'esment dels noms dels homes de David, que treu d'altres passatges de la Bíblia dels quals ens informen les notes de l'edició crítica, fins al punt que un d'ells, Lobo Benjamín, passa davant de David a l'hora d'amenaçar Nabal. A més, quan al final Abigail torna a casa, odia profundament Nabal i entona el càntic de Moisès quan és alliberat d'Egipte, acompanyada al final amb panderos per part de les dones. En tercer lloc, i aquest procediment és la primera vegada que apareix en IS, incorpora una dada d'una font no bíblica al seu relat, concretament l'esment de la fortalesa de Massada, que deu a l'historiador romà Flavi Josep, segons informa Delor (1994: 32). En quart lloc, trobem un parell de modificacions de detall. D'una banda, el fet que Abigail no va muntada en un ase a oferir presents a David, sinó en un camell. De l'altra, l'increment del protagonisme femení en dos moments successius, quan una esclava avisa Nabal de l'arribada de David —en la Bíblia aquest

anunci previ no apareix i els homes de David interpel·len directament Nabal— i quan la mateixa esclava va a advertir Abigail de les intencions destructives de David —en la Bíblia això sí que apareix, però a càrrec d'un home de Nabal. En resum, ens trobem davant del concurs necessari d'una esclava perquè Abigail recondueixi la situació, una nova mostra del que he anomenat valoració secundària feminitzant.

Com a cinquena operació d'apropiació del mite, aprecio una transmotivació que permet a Espriu desenvolupar una lliçó moral lleugerament diferent de la de la Bíblia, potser ambigua i, en tot cas, significativa de les obsessions temàtiques del jove autor. Si ens fixem en la caracterització de Nabal, veurem que és lleugerament però significativament diferent de la bíblica: atribueix a l'avarícia d'un Nabal físicament repugnant la seva no correspondència als favors de David. Cal recordar, en aquest punt, que la cobdícia ja era una força motriu de Jael, a la primera narració, i que, en el cas de Nabal, la Bíblia no ho explicita així, sinó que deixa entendre que l'actitud de Nabal és deguda a la seva arrogància. En ambdós textos, això sí, beu més del compte. Finalment, Espriu apunta que escolta l'esclava “con hastío” (*Abig*: I, 41), actitud que també acabem de descobrir en el sacerdot Elí. En aquest cas, “hastío” pot significar desinterès o, fins i tot, menyspreu, atès l'orgull del personatge.

Si ens fixem en la manera com Abigail persuadeix David, veurem que el rei és convençut no tant per un argument de tipus religiós com per l'embruix d'una dona. De fet, el títol del segon epígraf és “Embrujamiento”, Abigail és “la de ojos brujos” (*Abig*: II, 43) i se'ns parla d'“el hechizo de su mirada” (*Abig*: II, 45). La conclusió del segon epígraf rebla la idea: “Al león de Judea, al temido por Saúl, había vencido una mujer” (*Abig*: II, 46). Ens trobem, doncs, davant d'un cas clar de remotivació del personatge i, consegüentment, del relat que protagonitza. Aquesta capacitat femenina de vèncer poderosos enemics masculins serà desenvolupada en esbossos successius. No fóra, tanmateix, totalment just, si no fes observar que la victòria d'Abigail, que ella atribueix a la mà de Jahvè, com en el cas de Moisès, té però un doble suport afegit en Espriu: no només l'embruix femení a què al·ludíem, sinó també la tesi central que la generositat que encarna Abigail té més poder que l'avarícia simbolitzada per Nabal:

Comprendió la mujer el peligro que amenazaba, e, inspirada por Jahvé, quiso evitarlo. Mandó que se mataran cinco carneros; preparó doscientos pares de cebada, cien tortas de pasas y doscientas de higos; grandes racimos de la vid que crece en las laderas del monte, dos cueros de vino, sacos de harina, cinco se'as de trigo tostado, maíz, aceite... Los más variados manjares fueron reunidos apresuradamente. Y, montada en un camello, salió Abigail, seguida de la servidumbre, al encuentro de David. (*Abig*: II, 43-44)

Paral·lelament a com, al final de *Ruth*, l'amor demostrat per la moabita era superior a la força de la venjança que movia Jael.

3.3.6 “Abisag” (*Abis*)

Amb aquest nou personatge femení del llibre dels Reis, Espriu continua seguint l'ordre tradicional de la Bíblia. Efectivament, Abisag apareix al primer dels dos llibres dels Reis, que, com en el cas dels dos llibres de Samuel, en són un de sol dividit per raons d'extensió dels rotlles. En 1Re 1: 1-4, Abisag és la verge bellíssima que dona companyia i escalf a David en la seva vellesa però sense mantenir-hi relacions sexuals. Més endavant, en morir David i esdevenir rei Salomó, Adonies li demana la noia mitjançant Betsabé, mare del nou rei, la reacció del qual és ordenar matar Adonies (1Re 2: 12-25). Espriu recull àmpliament el primer episodi (*Abis*: I) i, només amb un brevíssim apunt, el segon (*Abis*: III). La reelaboració espriuana es tanca amb una lacònica al·lusió a la tradició que fa d'Abisag la font d'inspiració del Càntic dels Càntics de Salomó (*Abis*: III, 53) i amb una conclusió que de tan evident esdevé gairebé banal.

Respecte al text bíblic, Espriu fa diverses de les operacions que anem descobrint de manera constant en aquestes seves recreacions. En primer lloc, aporta una expansió descriptiva, en aquest cas sobre la bellesa de la noia, amb un moment declaradament eròtic en abillar-se per ser presentada a David. En segon lloc, completa la història amb referències a la història prèvia que explica l'amargor del rei (*Abis*: I, 51) i concreta un detall que la Bíblia no explicita: la compra de la noia als seus pares (*Abis*: I-II, 52). En tercer lloc, Espriu enriqueix el relat amb referències al Càntic dels Càntics i al llibre de Judit per bastir la descripció de la protagonista, i afegeix una explicació psicològica, biogràfica, a l'actitud passiva de David: està “hastiado de la

vida y del amor de las mujeres” (*Abis*: III, 53). Reapareix, doncs, com en el cas d’Elí i de Nabal, aquesta actitud d’avorriment o de fàstic, en aquest cas associada a la decadència del personatge i que, a diferència del sacerdot Elí, es tradueix clarament en inacció. Una remotivació recurrent i, per tant, significativa de les obsessions de l’autor.

En quart lloc, en aquest cas la interpretació més moral o personal espriuana pot venir d’un element paratextual com són els subtítols, concretament del segon i del tercer epígraf. El segon, “El sacrificio”, fa referència al fet d’esdevenir esclava i de ser preparada per despertar l’apetit sexual del rei. El tercer, “El triunfo”, expressa la victòria que representa no haver esdevingut una simple dona més de l’harem, sinó més aviat una filla de David, fins i tot una esposa que provoca la mort d’Adonies, i encara una musa per a Salomó, autor del Càntic dels Càntics:

Y la doncella Sunamita fué como una hija para David, hasta que el rey murió. Y, más tarde, causó la muerte a Adonia, hijo de Haggit. E inspiró el Cantar de los Cantares a Salomón... (*Abis*: III, 53)

Ens trobem, doncs, davant d’un cas peculiar de victòria femenina en el context de l’esquema predominant en Espriu, que sol ser el d’una dona que aconsegueix el seu triomf gràcies no tant a la seva innegable bellesa com a la capacitat d’embruixar l’home —no debades, tot i la generosa descripció d’Abisag que se’ns ofereix, no es fa cap esment dels seus ulls ni de la seva mirada— i, a més, el d’una dona que triomfa en benefici propi i no pas com a fórmula de salvació del seu poble.³²

3.3.7 “Magnificencia” (*Mag*)

El sisè esbós espriuà s’inspira, seguint l’ordre mai abandonat de la Bíblia en la seva versió grega i llatina, en els capítols 8 i 10 del primer llibre dels Reis. És una escena magnífica, àuria, com escau al regnat de Salomó, amb la visita de la reina de Saba inclosa.

³² Unamuno, al capítol V de *La agonía del Cristianismo*, titulat “Abisag, la sunamita”, fa una interpretació ben diferent del personatge bíblic: Abisag s’esforça a escalfar un David agònic (en sentit unanimitat, lluitador) com l’ànima s’esforça en va a escalfar el Déu agònic que és el Crist (UNAMUNO 1967: 43-50).

Respecte al text bíblic, Espriu fa cinc operacions que ja hem anat descobrint en esbossos anteriors. En primer lloc, fa una expansió descriptiva i erudita, en aquest cas sobre la magnificència de Salomó. Més enllà de les referències als notables i sacerdots, incorpora el poble d'Israel com a col·lectiu que participa en la pompa. En segon lloc, enriqueix l'escena amb referències al llibre de Josuè i a d'altres llibres bíblics, que detallen les notes de l'edició crítica. En tercer lloc, com ja passava en *Abig*, incorpora una font no bíblica, quan explicita el nom de la reina de Saba, Belkis, que no és esmentat a la Bíblia però sí a l'Alcorà, segons informa DELOR 1994: 50. En quart lloc, Espriu modifica el relat bíblic en el sentit d'incorporar la idea de bellesa femenina, tant pel que fa a Belkis com a les dones hebrees en general. Pel que fa a la reina de Saba, segons la Bíblia és bàsicament rica i dotada de talent. Espriu en destaca el talent, ja present en els enigmes que planteja a Salomó en la Bíblia, i hi afegeix la bellesa, de manera que el personatge en surt valorat:

Reinaba en las tierras de Sabá, en las cálidas regiones del Desierto, una mujer célebre por su talento y su hermosura. Habiendo oído la fama del que es poderoso en Israel, en nombre del Señor vino a hacer prueba de él con enigmas. (*Mag*: II, 61)

Quant a les dones hebrees, es produeix una generalització de la bellesa: “bellas hebreas, de ojos rasgados, de cabello negro, dicen la gloria de Jehová en las complicadas posiciones de sus danzas graciosas” (*Mag*: I, 59). Una delicadesa present en el seu característic pas menut, que contrasta amb el no menys tòpic nas aguilenc que Espriu sembla limitar als homes jueus: “Y al lado de las judías de menudo paso, transitan los rapaces hebreos de afilada nariz y los bronceados marinos de Asiongaber” (*Mag*: I, 58).³³

L'esbós es tanca amb una insinuació sobre l'amor, o potser millor la debilitat, que Salomó mostrava per les dones estrangeres, predilecció que l'acabarà allunyant de

³³ Miró explica la raó d'aquest pas menut de les dones d'Israel a *Figuras de la Pasión del Señor*: “Las tres hermanas [d'Elifeleth], recostadas en los almohadones, se desabrochaban las armillas de sus muñecas y las ajorcas [=argolles metàl·liques usades com a braçalets o en el turmell] de esquilas de plata y las cadenas de los codos, y las que atan los tobillos entre sí para que el paso sea menudo — que es el andar patricio de las hebreas—” (MIRÓ 1984: 93). I hi insisteix més endavant: “[Les dones de Jerusalem] Se agoniaban por salir; y enseguida tenían que reprocharse su paso menudo, no ciñendo sus tobillos las ajorcas que encogen el andar” (MIRÓ 1984: 268).

Jahvè segons el relat bíblic (1Re 11: 1-13). Quan Espriu tanca el seu esbós assimilant riquesa i bellesa a partir de la metàfora clàssica de l'or en els cabells de Belkis:

su trono, su corona, su cetro eran también de oro... y también brillaba éste en los cabellos finos de la hermosa de Sabá” (*Mag*: III, 63),

estem potser davant d'un altre subtil apunt d'embruix femení com el que descobríem en Abigail i com el que atenyerà el clímax, en aquest sentit, en l'esbós següent.

3.3.8 “Jezabel” (*Jez*)

En el relat bíblic, Jezabel, filla del rei dels sidonis, casada amb Acab, va empènyer aquest rei d'Israel al pecat més gran: deixar d'adorar Jahvè i adorar Baal. La història de Jezabel es pot llegir al primer i al segon llibre dels Reis: la primera predicció de la seva mort (1Re 16; 18: 1-19; 19: 1-2 i 21), la segona predicció de la seva mort (2Re 9: 10) i, finalment, la seva mort (2Re 9: 30-37). Com és constant en tots els esbossos, Espriu respecta l'ordre narratiu de l'Antic Testament.

Les adaptacions espriuanes en l'apropiació del mite no són substancialment diferents de les que hem anat descobrint fins ara, si bé les modificacions de la història són particularment significatives. Primerament, com és habitual, afegeix descripció, en aquest cas del riu Jordà. Segonament, com també és constant, completa i enriqueix la història amb citacions d'altres llibres bíblics que es detallen en les notes a l'edició crítica.

Finalment, les modificacions que l'autor fa en aquest setè relat bíblic d'IS són importants. La més evident, la caracterització fatal de la dona, un cas clar de transformació diegètica:

Y es su esposa Jezabel, la hija del rey de los sidonios, que ha encadenado su voluntad, valiéndose de sus encantos. Porque es hermosa y bella mujer. Bellos son sus ojos, de mirada ardiente; bella su garganta, desnuda de toda joya; finas y blancas son sus manos, parecidas al alabastro. Entre todas sus gracias, la de su andar, suave, perfecto, matizado de movimientos ondulantes, como de sierpe. Sabe vestirse de todos los encantos de la lascivia, de la castidad, de la

timidez para agradar al Rey. (...) Porque así era ella: ave y leona, mujer y sierpe... La sierpe de Israel. (*Jez: II, 70 i III, 73*)

Com ja ha indicat Delor (1989a i 1994), aquesta caracterització està en gran mesura inspirada en l'Herodies mironiana, de manera que l'obra de l'escriptor alacantí torna a plantejar un cas de contaminació en els esbossos espriuans:

[Herodes Antipas] Enloqueció de celos de todos, menos del esposo [=el primer marit d'Herodies, viu encara quan Herodes es va aparellar amb ella]. Se amaba en Herodías su carne y lo que ella tocaba haciéndolo suyo como nimbo de su figura. Sobre todas las gracias, la de su paso. Los tapices, los jaspes, los senderos no recibían su huella como la de otras mujeres; porque al andar Herodías todo semajaba florecer bajo la perfección y la gloria perversa del ritmo de su vida. Andaba sintiendo la plenitud de sí misma; y sin dejar de ser ella, se vestía de todos los encantos de la castidad, de la lascivia, de la timidez, de la audacia, como de túnicas de naturalezas tejidas para su cuerpo y dóciles a su antojo para la tentación. Nada comparable a sus pies, a sus rodillas, a su cintura, a sus codos, donde se resume el donaire y el estilo del paso. Ofrecía sus pies en sandalias de gamuza morada, ceñidas con una escarcha de gemas. Encima de su estola, una piel de armiño le modelaba tirantemente las caderas, y luego continuaba la túnica plegándose a sus hinojos y prometiéndolos. Sus brazos y su garganta desnudos, sin una luz de joya; sus pechos, firmes, alzados; su vientre, hundido, sin regazo, huyendo de la opulencia nacida en la cintura; las mejillas, doradas; los ojos, de un resplandor enjuto, agrandados por el antimonio; la boca, con el jugoso encendimiento de algunas flores; la frente, interrumpida por una senda de amatistas que se extraviaba en su cabellera de brillos de acero, repartida sobre los hombros en trenzas de una íntima ondulación. No era de una hermosura cabal, y las mujeres habían de referirse y parecerse a ella para alcanzarla; porque no residía su hechizo solo en su cuerpo, sino en su poder de armonía con lo que le rodeaba, haciéndolo fondo suyo y sellándolo. Como la goma que da el perfume, como el escudo que deja la vibración, así Herodías, en sus ademanes, después de realizados; en su voz, después de pronunciada la palabra. Mirándola inmóvil, se sentía lo mismo que mirando las aves paradas, que se imagina y apetece que vuelen. Se deseaba que caminase no por su movimiento, sino por su emoción. Lo mismo que las aves; no como mueven sus alas ni como tienden o recogen sus pies, ni como espadañan y gobiernan su cola, sino toda el ave volando y la delicia que desprende en el cielo y en nuestros ojos. Toda Herodías estremeciéndose. Ave y sierpo. La serpiente de Antipas. (MIRÓ 1984: 166-167)

Amb el benentès que el mateix Miró entén que aquesta simbiosi femenina entre castedat i lascívia no és exclusiva de les hebrees. Per això Màrius, un dels amics romans que acompanyen Pilat a les *Figuras de la Pasión del Señor*, exclama:

—¡Un centurión me ha prometido hebreas que tienen todo el recato de la Virgen de Oriente y la oculta y sabia liviandad de la mujer de todos los países! (MIRÓ 1984: 228)

Observem, però, com Espriu insisteix en la imatge de Jezabel com a serpent. Ja al segon epígraf, en al·ludir a la seva manera de caminar, s'introdueix aquesta comparació: “Entre todas sus gracias, la de su andar, suave, perfecto, matizado de movimientos ondulantes, como de sierpe” (*Jez: II, 70*).³⁴ I, sobretot, la frase nominal amb què conclou l'esbós és una metàfora que no deixa lloc a dubtes: Jezabel és “La sierpe de Israel” (*Jez: III, 73*), és a dir, la personificació del mal i, de fet, de Baal; per tant, aquella temptació constant en la història d'Israel d'adorar altres déus. Aquests encants físics i de moviments de Jezabel li donen la capacitat de dominar el seu marit, d'encadenar la seva voluntat (*Jez: II, 70*). Contra ella, l'acusació de bruixeria del sacerdot (“Jezabel es una mala y peligrosa hechicera”, *Jez: II, 71*) i la consegüent condemna a mort.

En la mateixa línia, la segona modificació espriuana consisteix a fer que l'oponent de Jezabel, que en la Bíblia és el profeta Elies, sigui Joiadà, un sacerdot favorable a restablir el culte de Jahvè i que en el relat bíblic s'enfronta a Atalies, filla d'Abac i Jezabel —la qual seguia els passos favorable a Baal de la seva mare—, fins a matar-la i aconseguir el seu objectiu de restablir el culte sant (2Re 11: 1-20; 2Cr 23 i 24: 1-16).

Ara bé, la gran novetat respecte a la Bíblia és la transformació pragmàtica que comporta que Jezabel surti victoriosa, canvi rellevant perquè en el relat original és menjada pels gossos sense poder ser enterrada. Jezabel aconsegueix el seu triomf gràcies al pit nu i al seu somriure i a la seva mirada màgics, subjugadors, embruixadors. Quan, finalment, escapa a la seva condemna, esdevé una “gran risa” que “azotó la noche” (*Jez: III, 73*). L'única explicació versemblant per a aquest capgirament tan radical de la història de Jezabel és en clau de l'arquitectura del

³⁴ Contrasta aquesta provocadora manera de caminar amb el tradicional pas menut de les hebrees, ja al·ludit a *Mag: I, 58*, comentat a la nota anterior i que reapareix al principi d'aquest relat (*Jez: I, 67*).

conjunt d'IS i passaria per la presentació d'un triomf del mal perquè posteriorment Joan el Baptista i Jesús puguin redreçar la situació de manera definitiva. El canvi d'Elies per Joiadà podria respondre, aleshores, a la necessitat de contraposar a la Jezabel victoriosa un oponent menys rellevant que el que representa el profeta Elies en la història sagrada.

3.3.9 “Bethulia”

Arribem al penúltim esbós dels que componen IS, un capítol que no és referit a cap mite concret, sinó que més aviat és la descripció d'una ciutat hebrea i de la festa de Pasqua, evocació que actua com una mena de resum de l'estat de coses, diguem-ne veterotestamentari, abans de la irrupció de Joan Baptista. Tanmateix, estudiem aquest capítol i el següent perquè són els que acaben de donar sentit al conjunt d'IS.

Més que a la pàtria de Judit, com indica Delor en l'edició crítica (DELOR 1994: 63), amb aquesta Betúlia Espriu més aviat sembla voler referir-se a una ciutat israelita típica i, això sí, diferent de la magnífica capital que és Jerusalem. Així ho indica un element paratextual com és el títol del primer epígraf (“Ciudad hebrea”) i l'obertura nominal de la prosa: “Bethulia, la brava. Ciudad de Israel, austera y firme, destacando, agria, sobre la color oscura de la tierra” (IS: 77). El tret que més sobresurt d'aquesta descripció és l'extrema pobresa, si no la misèria, d'Israel.

El segon epígraf, titulat “Pascua del Señor”, és un reviscolament d'energies, en el marc de la peregrinació anual a Jerusalem, ciutat que contrasta per la seva riquesa amb la desolada descripció del primer epígraf. En aquest context pasqual, al final del relat apunten dos elements en certa manera contradictoris però significativament complementaris en la perspectiva de l'esbós següent, el capítol final d'IS. En primer lloc, l'ensenyament d'un rabí que es podria resumir perfectament amb la norma moral tradicional del judaisme de fer el bé a qui fa el bé, però no pas al malvat:

“...Si haces bien, procura saber a quién lo haces y se agradecerán tus beneficios. Haz bien al piadoso y se te recompensará, si no por él, por el Altísimo. No hagas el bien al que siempre medita mal ni al que practica el bien de mala voluntad. Da al piadoso y no ampares al pecador; favorece al oprimido y no des al impío. Reténle el pan y no

se lo des a fin de no adquirir poder sobre ti; porque cuanto más bien hagas tanto más mal experimentarás; porque también el Señor odia a los pecadores, y a los impíos paga con el Castigo.”

“Da al bueno y no ampares al malvado.” (IS: 81)

Aquestes paraules del rabí reproduïxen fidelment l'ensenyament del Siràcida (Sir 12: 1-7).

En segon lloc, es destaca també la figura d'una dona anònima que va a buscar aigua a un pou. Cal entendre que és algú que treballa, que es queda a casa, que no va amb la caravana que fa cap a Jerusalem i que se sent passar. Però també podria ser una prefiguració de la samaritana a qui Jesús demanarà aigua (Jn 4: 1-42), tot i que això cal entendre que passa als afores de Betúlia (Betel) i l'episodi de l'Evangeli de Joan se situa a Sicar, al pou de Jacob. Amb aquests dos apunts, Espriu estaria contrastant subtilment la plenitud de la formulació moral del judaisme amb una velada al·lusió als humils que en queden fora però que seran també cridats per l'amor universal que encarnaran les figures trencadores de Joan Baptista i, sobretot, de Jesús.

3.3.10 “Antes del Amor”

En abordar els personatges de Joan Baptista i de Jesús, el mite veterotestamentari deixa pas a una exaltació de la religió cristiana com a consumació plena del monoteisme jueu. Sobre Joan Baptista, Espriu recull plenament la seva predicació al desert (Mt 3: 1-12, Mc 1: 1-8, Lc 3: 1-20 i Jn 1: 19-28) i la seva mort a mans de la filla d'Herodíes, Salomé (Mt 14: 1-12 i Mc 6: 14-29).³⁵ També absorbeix de manera molt sintètica la seva filiació d'Elisabet i el seu vot nazarè, pur, abstemi, aspectes que només Lluç desenvolupa (Lc 1: 5-25 i 57-80). En canvi, no recull el seu gest de batejar Jesús, escena en la qual apareix l'Esperit Sant donant al nazarè el títol de Fill de Déu (Mt 3: 13-16, Mc 1: 9-11, Lc 3: 21-22 i Jn 1: 29-34), ni tampoc un reconeixement per part del Baptista de la major importància de Jesús, a part de la clàssica al·lusió al fet de no ser digne de deslligar-li les sandàlies, insistència que podia semblar redundant i que només apareix a l'Evangeli de Joan (Jn 3: 22-35).

³⁵ El nom d'aquesta Salomé no apareix als Evangelis. Com en el cas de la fortalesa de Massada (*Abig: I, 40*), és tret de Flavi Josep, historiador llatí.

Sobre Jesús, Espriu recull de manera molt sintètica la seva predicació i la crucifixió. Destaca, això sí, com a cloenda del capítol i del llibre sencer, l'enllaç entre els dos personatges, la transformació de la severitat de Joan en la misericòrdia i benaurança del Jesús-Amor i la continuïtat de la crida de Joan fins i tot després de la mort de Jesús:

Así murió el Precursor. Callóse la Voz que habló a los hombres en el Desierto. Mas quedó su enseñanza, como formidable herencia. Y Alguien recogióla: otra Voz más clara, más precisa, más llena de Verdad, alzóse, consumando plenamente el antiguo símbolo de Israel, la Idea Monoteísta. En los labios del Gran Rábbi, las palabras terribles de Juan trocaronse en palabras de misericordia y bienaventuranza. Pero los adoradores de Mammón, de Baal; el odio, la venganza, la lujuria, la maldad, todos los instintos y pasiones inconfesables de la bestia humana ahogaron estas palabras apenas proferidas. Y levantóse en el Gólgota una Cruz.

Aun, en el Desierto, en las tórridas llanuras, cuna de una raza, la voz de Juan, el Bautista, clama a los hombres. (IS: 89-90)

Ara bé, les operacions que fa Espriu per apropiari-se aquests passatges neotestamentaris no són ben bé les mateixes que havia fet fins ara amb els mites veterotestamentaris. Així, si bé és cert que afegeix descripció, en aquest cas sobre el desert i el món dels nazarens i els essenis, no té el grau de desenvolupament que ateny en les reelaboracions que he analitzat fins ara.

Per contra, Espriu aplica una nova operació: relliga i arriba a barrejar, sense arribar però a confondre-les, les figures de Joan i Jesús.³⁶ Això s'aprecia en l'extensió que comporta afegir un episodi inventat en la vida coneguda de Joan, concretament l'acolliment d'una leprosa pecadora envoltat de fariseus i saduceus (IS: 86-88), un episodi certament molt típic de la vida de Jesús. Tanmateix, entre el fet del Joan espriuà i els miracles de Jesús hi ha una gran diferència, que es comprèn per la mateixa naturalesa dels dos personatges: Joan acull, diagnostica i aconsella una leprosa pecadora, mentre que Jesús guarirà un leprós (Mt 8: 1-4, Mc 1: 40-45, Lc 5: 12-14). Cal entendre que Jesús pot fer-ho perquè és Fill de Déu, que no és el cas de Joan. Notem, també, de passada, una petita diferència entre ambdós referents: en

³⁶ Ja en els Evangelis la gent (Mt 16: 14, Mc 8: 28, Lc 9: 19) i el mateix Herodes (Mt 14: 1-2, Mc 6: 14-16) prenia Jesús per Joan ressuscitat.

Esprui qui s'acosta a Joan és una leprosa, mentre que en els Evangelis és un leprós qui interpel·la Jesús. Podem entendre aquest matís dins de la tendència espruana que he anomenat valoració secundària feminitzant, però potser també per una semblança més profunda que veurem més endavant.

A banda de les diferències, però, en quatre aspectes consecutius el passatge recorda moments similars de la vida de Jesús, n'és una imitació o transformació indirecta. En primer lloc, la pregunta “¿Qué tengo que hacer para curarme?” (IS: 87) recorda la del jove ric que demana a Jesús què ha de fer per obtenir la vida eterna (Mt 19: 16-29, Mc 10: 17-30, Lc 18: 18-30). En segon lloc, la contraposició entre la lepra del cos i la de l'ànima (IS: 87) és present en la guarició del paralític per part de Jesús, quan demana als seus acusadors si és més fàcil fer caminar un paralític o perdonar els pecats (Mt 9: 1-8, Mc 2: 1-12, Lc 5: 17-26). En tercer lloc, el consell de convertir-se o de tenir més fe (IS: 87) apareix en la guarició d'un noi posseït per un esperit maligne (Mt 17: 14-20, Mc 9: 14-29, Lc 9: 37-43a), però també en la guarició d'un home a la piscina de Betzata (Jn 5: 1-18) i en l'episodi de la dona adúltera (Jn 8: 1-11). Finalment, la contraposició entre el pecat de la dona i el pecat més greu dels fariseus que la condemnen (IS: 87-88) apareix en la dona que perfuma els peus de Jesús i es fa malveure pels fariseus (Lc 7: 36-50) i, sobretot, en la dona adúltera que cap dels acusadors inicials no gosa apedregar (Jn 8: 1-11). Aquest últim element és probablement el més significatiu d'aquesta síntesi o condensació d'actituds de Jesús que Esprui aplica a Joan, i el fet que l'episodi evangèlic sigui protagonitzat per una dona potser ajuda a explicar per què el leprós original ha esdevingut leprosa.

En conjunt, aplicant a Joan actituds que seran característiques de Jesús, el qual podrà anar més enllà en la guarició per la seva condició de Fill de Déu, Esprui reforça la idea central del seu llibre, l'harmonia entre judaisme i cristianisme, si entenem el primer com a germen del segon —o el segon com a consumació plena del primer—, totalment en la línia de la tesi inicialment exposada a la “Portada”. En tot cas, però, IS es tanca amb la figura de Joan, valorada: “Aun, en el Desierto, en las tórridas llanuras, cuna de una raza, la voz de Juan, el Bautista, clama a los hombres” (IS: 90). Queda en l'estadi de la conjectura la consideració de fins a quin punt la relativa el·lipsi de Jesús, d'alguna manera eclipsat per Joan, expressa una actitud autorial de prudent reverència envers el fundador del cristianisme, una preferència per l'actitud

profètica radical del Baptista o una retenció personal a l'hora d'assumir plenament el salt en el buit que d'alguna manera comporta la fe.

3.4 Visió de síntesi

Des del punt de vista de l'apropriació de mites preexistents, en aquest cas bíblics, els esbossos d'IS presenten unes tendències determinades que conformen el plantejament estètic inicial de l'autor en aquest terreny. Tot i que Espriu intenta relativitzar-ho,³⁷ és evident que en aquest primer títol publicat l'apropriació dels mites bíblics es fa a partir del model que li forneixen les *Figuras de la Pasión del Señor* de Gabriel Miró,³⁸ si bé aquest referent no és obstacle perquè Espriu l'adapti a la seva naixent personalitat literària, sigui matisant en algun sentit el model, sigui aplicant unes operacions pròpies.

A banda dels motius, les imatges, les paraules i les construccions concretes, moltes de les quals han estat precisament indicades en l'edició crítica de Delor (IS: L-LXXXIX), Espriu coincideix amb els plantejaments de Miró en l'expansió descriptiva —el gust per l'erudició i la descripció d'ambients i personatges—, el canvi de focalització —la predilecció per personatges secundaris— i l'esforç interpretatiu —en el cas de Miró, per exemple, s'aprecia en les forces que mouen Judes o en les disputes internes entre els apòstols, al primer i al segon capítol respectivament; i en el cas d'Espriu, en el subratllat de la cobdícia, la hipocresia o el poder de l'encís femení. A l'altre plat de la balança, però, també hi ha diferències notables. En primer lloc, l'esmentada expansió descriptiva, que Miró fa amb exuberància i que en l'obra d'Espriu és sovint molt més sintètica. En segon lloc, la selecció d'episodis, ja que Miró se centra en els fets crucials de la vida de Jesús, mentre que Espriu ens proposa un recorregut cronològic per una etapa determinada de l'Antic Testament. I, finalment, en la intenció de fons de les obres respectives: tot i que Miró és un devot dels fets recreats i amplificats, la seva obra no desenvolupa cap tesi, ben altrament de la perspectiva espriuana de defensar un ideal judeocristià en la història cultural i de les religions.

³⁷ Per exemple, en l'entrevista amb Josep Cruset de 1967 (EE/1: 76-77).

³⁸ La qüestió ha estat demostrada a bastament en l'edició crítica de Delor (1994).

Independentment del grau de coincidència o de divergència amb Miró, hi ha diverses tendències que cal destacar en el tractament espriuà d'aquests mites. La més evident, a l'enriquiment en diversos plans: descripció detallada, sovint minuciosa o emfàtica, admirativa, d'espais, ambients, escenes i personatges que la Bíblia només esmenta; atribució de trets psicològics als personatges que la Bíblia no fa explícits, com ara el capteniment cobdiciós de Jael davant de Síssara; acumulació al relat d'elements extrets d'altres llibres bíblics, com ara l'embelliment de la figura de la verge Abisag amb descripcions inspirades en el Càntic dels Càntics, i alguna referència escadussera a altres tradicions no bíbliques, com ara l'ús de l'Alcorà en fer explícit el nom de la reina de Saba.

La segona constant té a veure amb la predilecció pels personatges femenins. Hi ha protagonisme femení en cinc casos: *Jah* —per la protagonista i perquè la seva gesta s'esdevé en el temps de Dèbora, l'única dona que fou jutge d'Israel—, *Ruth*, *Abig*, *Abis* i *Jez*; als quals encara podríem afegir la dona anònima que tanca “Bethulia”. En canvi, el protagonisme és masculí en dos casos, d'altra banda inexcusables: el del sacerdot Elí a *San* i el de Joan Baptista a “Antes del amor”. Pel que fa a la narració *Mag*, podem parlar d'un cert equilibri de protagonismes entre el rei Salomó i la reina de Saba.

La tercera originalitat espriuana és la doble possibilitat d'un tractament idealitzant o degradant del mite, el que Genette anomena valoració i desvaloració. Tot i que tant Casals (1987) com Cornadó (1991) han destacat la necessitat de l'adolescent de formular referents ideals i de seguir les línies bàsiques dels ensenyaments bíblics, mirades les coses amb més deteniment cal convenir que ambdues tendències, oposades, conviuen en el recull, amb un balanç favorable per la mínima a l'opció negativa. Efectivament, he detectat quatre casos de degradació respecte a l'original bíblic (la lletjor de Dèbora, la hipocresia i la crueltat d'Elí, el físic repugnant de Nabal i la sensualitat de Jezabel, assimilada a la serp) contra tres d'idealització admirativa (la bellesa de Jael, l'enamorament de Booz i la bellesa de la reina de Saba).

Ara bé, si l'estructura d'IS està al servei del desenvolupament i la defensa de la tesi de la superioritat del monoteisme judeocristià, aquesta ductilitat en la utilització del recurs literari del mite serveix per a una segona funció, que a la llarga acabarà sent

més fructífera. I és que les operacions d'apropiació dels mites, degradació i idealització incloses, permeten que comencin a aflorar unes idees que esdevindran centrals en el pensament espriuà. Les transposicions semàntiques del mite tenen un abast variable, de manera que poden afectar detalls, situacions, motivacions dels personatges o arribar a constituir veritables capgiraments, però sempre expressen el subratllat o l'addició d'idees particulars de l'autor que, a grans trets, es poden agrupar en dos blocs contraposats. D'una banda, el bloc del que podem qualificar com a forces motrius negatives, els pecats si parlem en termes judeocristians; de l'altra, el bloc de les forces motrius positives, la llum o la fe si fem servir la nomenclatura religiosa.

Les dues llistes són molt significatives. La dels mancaments conté la cobdícia i l'avarícia, la crueltat, l'arbitrarietat, la hipocresia o la falsa religió, l'embruix femení que derrota els homes i, fins i tot, una primera forma de malestar personal, el "hastío", com a sinònim d'avorriment, de cansament, de tedi, de fastig, però també com a generador de violència —potser una prefiguració del neguit que apareixerà obsessivament en obres posteriors i, en tot cas, associat sempre a personatges masculins. La llista de les virtuts o dels criteris morals no és menys il·luminadora, perquè aplega el sentiment amorós més enllà dels interessos materials, la superioritat de la bondat per damunt de la venjança, la denúncia de la situació del feble, del pobre, de l'anònim, la superioritat de la generositat per damunt de l'avarícia, i del talent i la bellesa per damunt de la riquesa.

Considerades en conjunt, són idees que expliciten un enfocament moral, basat en la bondat, la veritat, la intel·ligència i la rectitud, i orientat a esquivar mancaments com la corrupció per diners, la falsificació de la religió, la feblesa enfront de l'embruix femení o la caiguda en el tedi vital.

4. ASPECTES

Després d'IS, Espriu va publicar, ja en català, DR (1931) i LA (1932), dues obres en les quals no he sabut detectar cap referència mitològica bíblica ni grega³⁹ i a les quals m'hauré de referir quan m'hi obligui el seguiment d'algun tema concret. El següent títol és ASP, escrit entre el desembre de 1932 i el setembre de 1933, i publicat el maig de 1934. Es tracta d'un recull de dotze narracions, quatre de les quals tenen interès des del punt de vista del meu estudi: la primera, perquè integra un mite bíblic, i les tres últimes, perquè incorporen sengles mites clàssics. Procuraré emmarcar l'anàlisi d'aquests quatre relats en una lectura de tot el conjunt.

4.1 Recepció crítica

L'any de la seva publicació, el 1934, ASP va ser objecte de l'atenció de crítics diversos des de la premsa general de l'època.⁴⁰ Cronològicament, és Octavi Saltor qui primer s'hi refereix, i segueixen Agustí Esclasans, Josep Maria Boix i Selva, Rafael Tasis, Domènec Guansé, Maurici Serrahima, novament Tasis, Cèsar August Jordana en dues crítiques successives i, finalment, Manuel de Montoliu. Les aportacions d'aquests crítics són deu breus ressenyes que, en conjunt, destaquen la joventut de l'autor, la seva rellevància i el seu to pessimista.

Saltor (1934) assenyala el pessimisme de l'autor i, alhora, les concomitàncies que manté amb autors noucentistes (Guerau de Liost, Xavier Nogués), amb altres de modernistes (Víctor Català, Raimon Casellas) i també amb García Lorca.

Esclasans (1934) aporta diverses idees interessants per llegir ASP: afegeix la referència a Pere Corominas, retreu a l'autor "una certa tendència a la síntesi decorativa", destaca la combinació del líric i el grotesc a l'hora de confegir la galeria d'estampes, expressa la seva convicció que Espriu està preparat per conrear amb èxit el gènere novel·lístic i, sobretot pel que ara ens interessa, subratlla la transparència de

³⁹ No tinc en compte referències culturals cristianes ni símbols com el de la serp.

⁴⁰ Hi ha un bon resum d'aquests ressenyes i de com s'insereixen en la història de la literatura catalana i de la recepció de l'obra d'Espriu en l'edició crítica de Gavagnin i Martínez-Gil (1998: VII-XIX).

la intenció de l'autor a partir de la declaració inicial que cita completa (ASP: 5) i a la qual atribueix la condició de “guia de crítics”.

Segurament la condició d'amic de l'autor fa que Boix i Selva (BOIX 1934) es retregui de fer una crítica severa d'ASP en l'ordre moral, com seria d'esperar en un diari com el catòlic *El Matí* i com més endavant farà Serrahima. Al marge d'aquest fet, Boix apunta elements interessants com ara l'heterogeneïtat dels materials que componen el llibre; el desdibuixament de les fronteres entre els gèneres narratiu, poètic i assagístic; el referent schopenhaurià pel que fa a l'acritud i l'amargor dels personatges, o les qualitats de l'estil espriuà. Tanmateix, deu ser probablement per contaminació ideològica que considera que “Tarda a muntanya” és excel·lent però que decau al final i, sobretot, que *Neg* és el millor relat del recull perquè és una “història delicada, plena de finor, serena, placèvola”, oblidant els dos ramats sacrificats al llop, l'esbroncada i l'apedregament del pastor quan arriba a la marina o, més subtils però més constants, el neguit existencial del protagonista i la ironia característica de l'autor.

En el seu primer article, Tasis presenta tres idees: la joventut de l'autor explica “naturalment” el seu pessimisme, l'estil i el llenguatge d'Espriu són remarcables, i el model més important per a les “estampes bàrbares”, que és com qualifica les narracions d'ASP, és el “perillós exemple” del Valle-Inclán de *Divinas palabras* o d'algun *Esperpento* (TASIS 1934a). Més endavant, en un article que apareix també a *La Publicitat*, concretament el 4 de setembre, Tasis juxtaposa Espriu i Alexandre Plana, i, encara que sense dir-ho explícitament, s'inclina per la novel·la ciutadana del segon. Pel que ara ens ocupa, insisteix en la joventut i en les possibilitats novel·lístiques d'Espriu, però reitera que la influència de Víctor Català (concretament, dels *Drames rurals* i de les *Ombrívoles*) i de Valle-Inclán (en aquest cas esmenta les *Comedias bárbaras* i els *Esperpentos*) fan de LA i d'ASP uns llibres “agre[s], d'un pessimisme violent, una mica menyspreador de la psicologia”. De fet, Tasis reconeix un perfeccionament estilístic en els títols successius d'Espriu i fa una valoració conjunta dels tres llibres que havia publicat fins aleshores en català i en edició venal, és a dir, de DR, LA i ASP: “La unitat dels tres llibres d'Espriu radica, sobretot, en el seu pessimisme total, còsmic, diríeu, que ni una mica de claror il·lumina” (TASIS 1934b). Tanmateix, més endavant intentaré demostrar que la

preferència declarada i “volguda” de l'autor d'ASP per “les colors obscures” no és impediment per descobrir, encara que sigui amb caràcter excepcional, el “punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc” de la paràbola a què al·ludeix en presentar la seva obra.

Entre els dos articles de Tasis, però, Guansé i Serrahima hi havien dit la seva. Pel que fa a Guansé (1934), afirma que en ASP hi ha un predomini clar del “gust per l'horror i el grotesc” i una recerca de la plasticitat per damunt del mateix fons de les històries narrades. Remet a nous models, com Eça de Queirós, Barbey d'Aurevilly o Andreiev, al costat del Valle-Inclán “més sobri” i sense indicar cap modernista català. D'alguna manera, en afirmar que les històries semblen més escenes de tapís, de vidrieres o de retaules que pròpiament escenes vives, Guansé s'adona que Espriu fa literatura no pas directament sobre la vida, sinó sobre la reelaboració literària de la vida —és a dir, sobre el mite, com diran molt més endavant Gavagnin i Martínez-Gil (1998). Per altra banda, Guansé estableix, dins d'aquest predomini de l'horrible en ASP, una excepció, concretament a *Neg*, narració que tanca el recull. Emportat potser per la referència a la porcellana, per l'ambient hel·lènic de la faula i pel marc aristocràtic francès en què es situa, afirma que *Neg* “captiva amb la gràcia i la finesa. Sembla haver-se-li encomanat la fragilitat noble dels materials d'on ha extret la seva història: una història molt francesa, on, en l'ambient d'una Grècia convencional, es destaquen unes figures gentils i pomposes, de segle divuit”; i atribueix aquest to a una influència del Valle d'abats i marqueses. Com succeïa en la ressenya de Boix i Selva, també a Guansé li passen per alt els elements violents del text i la ironia, si no el sarcasme, que Espriu destil·la en la seva “vella història correcta”.

Serrahima (1934) situa Espriu en la línia dels autors “ferrenys” i indica nous referents en aquest corrent: Marià Vayreda, el primer Prudenci Bertrana i contemporanis com Joan Santamaria, Joan Puig i Ferrer, Josep Roig i Raventós o Tomàs Roig i Llop. Tot i reconèixer l'ambició literària d'Espriu, li fa dos retrets que no podem interpretar més que des d'un tancament de mires coherent amb els postulats crítics de militància catòlica de l'autor. D'una banda, li retreu que ha caigut en “la fàcil temptació de fer-se un estil propi”, en comptes de banalitzar-se, en el sentit d'escriure “d'una manera planera i gairebé vulgar”, seguint el consell de Radiguet. De l'altra, desqualifica com a romàntica l'actitud d'eleva a norma les situacions passionals i violentes, que de fet

haurien de ser l'excepció. Una desqualificació, doncs, en tota regla, pel que fa a la forma i al fons d'ASP.

Jordana fa la crítica d'ASP en dues col·laboracions a *L'Opinió* en dies seguits, concretament el 8 i el 9 de setembre.⁴¹ La seva opinió és molt favorable a l'estil d'Espriu, fins al punt de considerar que la possible influència de Valle-Inclán no ha de preocupar els crítics —en una al·lusió a Tasis i a Guansé— atesa la força i l'originalitat de l'autor d'ASP; i remarca que, respecte a la primera edició de LA, en qüestions normatives, que no s'està d'assenyalar, “el guany és extens, profund i definitiu” (JORDANA 1934a). Tot plegat li fa parlar d'Espriu com d’“una potència en les lletres catalanes” (JORDANA 1934b).

I arribem així a l'últim crític que el 1934 es pronuncia sobre ASP. Es tracta de Montoliu, que, des de la tribuna que li ofereix *La Veu de Catalunya*, ubica el jove Espriu en el “corrent de realisme cru i de pessimisme tràgic” de la novel·la moderna que apunta en algunes de les narracions breus d'Oller i que s'acusa en Casellas i en Víctor Català. L'acerada crítica, d'ordre moral, abasta l'obra i la mateixa psicologia de l'autor. Val la pena reproduir-la *in extenso*, perquè acaba aprofundint en la raó última d'aquesta orientació de fons d'Espriu:

Aquest joveníssim escriptor segueix ja des del seu primer assaig novel·lístic, publicat fa pocs anys, una trajectòria fixa i invariable que ara ha culminat en aquesta dotzena de visions de la vida humana, concebudes i executades dintre el mòdul d'una violència realista i d'un sentit tràgic de la més corrosiva acidesa.

Hi ha algunes d'aquestes històries que són “contes cruels”, d'una crueltat espasmòdica. L'espectacle dels instints malignes de la bèstia humana sembla infondre a l'autor una rara voluptat que l'agullona a recitar les topades sagnants de les passions primàries amb una rialla sarcàstica als llavis i a narrar les més horribles tragèdies del destí, no ja amb la serena i impassible objectivitat dels realistes clàssics, ans amb la íntima fruïció del qui assisteix, com a un espectacle apassionant i amb una viva curiositat intel·lectual, a les anomalies i als paroxismes de la vida humana. Tracto d'analitzar quelcom que està arrelat molt profundament en l'original temperament del nostre autor molt difícil, per això mateix, de precisar. És un realisme el de

⁴¹ Castellanos (1991) reproduïx aquestes dues notes de Jordana, juntament amb la que dos anys abans havia dedicat a LA, amb dues novel·les més d'altres autors, i resitua la crítica de Jordana a Espriu desmentint una pretesa censura noucentista del crític contra un pretès Espriu antinoucentista.

Salvador Espriu de pregones arrels, no precisament psicològiques —que això està sobreentès—, sinó filosòfiques i qui sap si metafísiques. En tot cas jo m'arriscaria a afirmar que no és un realisme purament i exclusivament estètic. En les horrors esgarrifoses de les històries del bandit Plem, de la Molera, del malalt “del llit n.º 75”, de la Diada de Difunts, d'Orestes, plana un ambient densíssim de tragèdia que ens transporta a la visió d'una humanitat sotmesa a l'abrivada irrefrenable dels instints primaris, però subjectada així mateix a l'obscura llei d'un fet més puixant i més fort que tota volença humana i que sembla regit per la mà d'una divinitat ombrívola, implacable, inaccessible. No hi ha dubte. En aquesta visió tràgica de la vida humana que es desprèn de les narracions de Salvador Espriu, hem de veure el fruit espontani d'un temperament i d'una mentalitat, assaonat, però, modificat i estilitzat per una lectura profunda i fecunda dels grans tràgics de la Grècia clàssica.
(MONTOLIU 1934)

En definitiva, Espriu té, segons Montoliu, una visió del món determinada “per la mà d'una divinitat ombrívola, implacable, inaccessible” que té molt a veure amb la seva pròpia personalitat però també amb la freqüentació dels tràgics grecs. Per intentar situar les coses en un punt més precís que Montoliu, haurem de remuntar-nos a IS, per retrobar la “luz singular e inextinguible” del Déu d'Israel i la seva culminació en la figura de Jesús de Natzaret, i veure què n'ha quedat, si és que n'ha quedat alguna cosa, en DR, en LA i en ASP; i, encara, entendre per què la seducció del pensament i la mitologia gregues, ja anticipades a la “Portada” d'IS, han guanyat terreny en l'obra d'Espriu.

Al marge d'aquesta intuïció parcial —l'actitud d'Espriu respon en el fons a una qüestió filosòfica i, més encara, religiosa, si bé no exactament en els termes en què el crític la planteja—, Montoliu troba en dues de les narracions d'ASP una possibilitat d'escapar a aquesta visió tràgica i pessimista de la vida, i obre una via diríem de redempció que aconsella obertament al nostre autor. Les narracions són “Tarda a la muntanya” i *Neg*, que s'entreté a descriure amb uns termes al meu entendre excessivament optimistes, com ja s'esdevenia en Boix (1934) i en Guansé (1934):

una graciosa fantasia mitològica i poemàtica suggerida per unes figuretes estampades en una col·lecció divuitesca de vaixel·la francesa. La història està contada amb un aire de placidesa molt atractiu i està amanida amb un raig de lirisme i un polsim d'ironia que donen a aquesta gentil obreta una sabor exquisida. Amb aquest conte, Salvador Espriu ha palesat que el seu talent de novel·lista té

amagats molts més registres que els dos o tres que fa jugar amb combinacions diverses d'un cap a l'altre del recull. En la prosa imatjada i estilitzada d'una visió poemàtica podrà també trobar el nostre jove escriptor un oportú pretext per a fer gala d'un estil elegant vestint visions atractives de la vida humana al través de les perspectives amables i rialleres de la poesia. (MONTOLIU 1934)

Quan analitzem *Neg*, veurem que ni el concepte explícit en el títol, ni el qüestionament alhora de l'idealisme de Maragall i del classicisme de Riba, ni les diverses degradacions que el relat conté no haurien de permetre que Montoliu quedés tan convençut que la cuina de *Neg* és gaire diferent de la de la resta de narracions d'ASP i, en canvi, li haurien de fer veure que d'ironia, encara que subtil, n'hi ha més que un polsim. Perquè no és gens clar que *Neg* ens brindi cap visió "atractivola" de la vida humana.

Molts anys després d'aquestes primeres ressenyes crítiques, Carles Miralles, en el seu article sobre el món clàssic en l'obra d'Espriu (MIRALLES 1979: 32-35), es refereix a les dues últimes narracions d'ASP perquè contenen referències clàssiques explícites. Pel que fa a *Ore*, la interpreta com "una reducció a la més abjecta realitat —si és que la realitat admet adjectius— d'un tema mític ancestral, remotíssim i irracionaltzable, que un clàssic grec havia intentat integrar —fins on és poèticament possible— en el món tens de la incipient democràcia atenesa". Aquest intent d'integració poètica havia tingut sentit, segons Miralles, "per a tota la línia de pensament que, derivada de l'idealisme alemany", arribava fins a Riba, però no pas per a un Espriu que s'avança en gairebé deu anys a l'existencialisme sartrià de *Les mouches*: "per a Sartre, per a Espriu, aquest sentit a penes si vol dir res. L'única veritat és, en l'espectacle grotesc, la torbació de qui parla" (MIRALLES 1979: 33). El contrast amb Riba és una de les idees centrals de l'estudi de Miralles, i, en aquesta direcció, fa èmfasi en el caràcter grotesc de l'Orestes espriuà.

En el cas de *Neg*, Miralles afirma que és una narració "força més complexa", en la qual el més revelador és la interposició d'uns objectes artístics d'ús domèstic —la porcellana en *Neg*, com després uns gravats en PHE o una tovallola en SS— entre el model clàssic i el text de la reelaboració espriuana, intermediació que Miralles relaciona amb la idea, tan cabdal en el pensament espriuà, de la decadència de la cultura europea. Miralles, per altra banda, també apunta una intenció irònica en la

citació de la traducció de l'*Odissea* de Riba, però ho considera un detall fins a cert punt revelador, sense especificar en quin sentit en aquesta narració en concret.

L'aportació de Rosa Maria Delor a l'estudi del recull que m'ocupa es formula sobretot en dos aspectes: l'arquitectura interna de les dotze narracions que el componen i el sentit de les tres últimes, que tenen en comú la presència d'un mite clàssic —atès que l'autora descobreix que darrere del ferrer Jep de *Nov* s'amaga el déu olímpic Hefest, com darrere del nom de pila de la seva difunta esposa, Antònia, s'amaga el de la deessa Afrodita (DELOR 1993: 208). Segons Delor: “Les dotze narracions d'ASP s'organitzen d'acord amb un esquema aritmètic i geomètric destinat a desvetllar en el lector la intuïció que li permeti passar més enllà del coneixement purament «aspectual» de la cosa per entrar en la via de la dialèctica” (DELOR 1993: 120). Aquesta estructura es concreta en quatre blocs temàtics de tres narracions cadascun (sobre el sentit de la vida, l'amor, l'altre i la mort), el darrer dels quals queda unificat, a més, pel fet de referir-se a temes de la mitologia clàssica. Aquesta agrupació es complementa amb la dicotomia camp/ciutat, que permet distingir dos grups de sis narracions cadascun. El resultat combinat d'aquests criteris li fa establir sis parelles de narracions que tracten uns mateixos subtemes. Tanmateix, com més endavant diran Gavagnin i Martínez-Gil, aquestes adscripcions temàtiques són “sempre discutibles” (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XXXII).

Hi ha altres idees concretes de Delor, sobre les tres narracions que m'ocupen o sobre la recepció d'ASP, que poden resultar interessants. En primer lloc, la hipòtesi que, per a la composició d'aquestes tres peces que tanquen ASP, Espriu s'inspirés durant el creuer pel Mediterrani, a l'estiu de 1933 (DELOR 1993: 32, 207-208). Tot i que és una hipòtesi versemblant, es pot objectar que els mites grecs havien d'acompanyar l'estudiant de lletres clàssiques independentment del viatge esmentat; i, d'altra banda, la presència significativa en aquestes narracions de referències a autors de la tradició catalana, com aniré desgranant, fa pensar que la idea de reelaborar aquests mites podia originar-se amb anterioritat o autònomament respecte al creuer.

En segon lloc i pel que fa a cada narració en concret, Delor aporta claus interpretatives. En el cas d'*Ore*, apunta la influència de la lectura de l'antropòleg i criminalista italià Cesare Lombroso, de dues narracions de *Contrallums* (1930) en les

quals Víctor Català havia actualitzat mites grecs —“Dionisos” i “Els centaures”— i, encara, d’“El cor delator” d’Edgar Allan Poe (DELOR 1993: 207-209). En el cas de *Nov*, a part de descobrir el referent mitològic grec, Delor tipifica el ferrer Jep, igual que Orestes, com la figura de l’assassí idiota, grotesca però alhora marcada per un remordiment i un sentit de la culpabilitat de matriu cristiana (DELOR 1993: 208-211), amb el teló de fons de la difícil creença en la resurrecció que aquesta confessió religiosa planteja (DELOR 1993: 32, 225-226). Finalment, per a *Neg*, la interpretació de Delor passa per entendre el pastor protagonista com un “Ulisses dantesc, ple d’afany «*per seguir virtute e conoscenza*»”, en definitiva com a “símbol de l’home”, de l’“individu que en realitat fuig de si mateix per arribar algun dia a trobar-se” (DELOR 1993: 32, 209-210), tot plegat amb el rerefons de la burla espriuana d’una visió idealitzada d’“una Grècia setcentista i amb mirinyac” (DELOR 1993: 243).

Hi ha encara un últim aspecte destacable en les aportacions de Delor: la documentació de la protesta que Espriu fa, via epístola al seu amic Boix i Selva, de les acusacions crítiques o, millor, morals, contra ASP. En una carta datada el 15 de juliol de 1934, en un incís revelador, Espriu reivindica la seva profunda religiositat “malgrat tot”:

Estimat Josep Maria: Acabo de llegir la teva crítica d’ahir, al “Matí”. Si et digués que estic agraïdíssim seria poc (...). Demano a Déu (tu saps que sóc, malgrat tot, sincerament i profundament religiós) que pugui pagar-te prest —i així ho espero— aquest deure de bona amistat. (DELOR 1993: 58-59)

Espriu, doncs, sortia al pas de les acusacions de falta de sentit religiós en ASP, acusacions que ara poden semblar subtils o velades, però que més endavant, amb les crítiques de Serrahima i Montoliu, esdevindran obertes. Fixem-nos, però, que l’autor reclama una religiositat sincera i profunda que vagi més enllà d’aquest “malgrat tot” que cal entendre com aquesta “preferència volguda per les colors obscures” de què parla en els mots liminars (ASP: 7) i que és on sembla que tendeix a aturar-se la crítica, especialment la catòlica militant.

Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, en l’edició crítica d’ASP, a part de traçar la història del text i de resseguir les valoracions crítiques coetànies a la publicació de

la primera edició de l'obra, situen els contes del recull en l'evolució de la narrativa espriuana dels anys trenta i en el marc del dilema entre vida i literatura que a l'època va marcar profundament la literatura europea en el seu conjunt, de manera que el primitivisme i la destrucció associats a la vida contrastaven amb la construcció cultural i mítica i l'intel·lectualisme associats a la literatura. En el cas català, a més, el Noucentisme havia prioritzat el segon pol de la dicotomia. Espriu no adopta, segons aquests crítics, un sol corrent, sinó que integra tècniques i formes diverses en obres com DR, LA, ASP o ALG.

Centrant-nos ja en ASP, els editors del text aporten dues idees cabdals per entendre l'obra i, de fet, Espriu com a narrador, que no novel·lista. La primera d'aquestes idees és la moderna concepció espriuana de la literatura com un mirall fragmentari de la realitat. Aquesta visió del fet literari comporta que l'autor no sigui identificable a partir d'un estil únic, sinó de múltiples encarnacions en personatges, titelles o estils diversos; i, pel que fa als gèneres literaris, duu Espriu a l'abandonament de la psicologia i la novel·la —en aquest sentit, LA seria una novel·la fallida— en benefici de la “creació d'un univers mític global” (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XXXV). La mateixa divinitat, d'altra banda, és vista com el nom del no-res, de manera que apunta el concepte de teologia negativa (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XXXVII).

La segona idea important és la classificació dels contes d'ASP en quatre blocs formats per un nombre divers de relats. El primer grup estaria format per contes inspirats en la forma tràgica i basats en l'anàlisi psicològica (“La rierada” i “Paulina”); de fet, són els contes que provenen de LA i que mantenen una línia que l'autor anirà abandonant. El segon grup, més nombrós, estaria integrat pels contes on s'intenta aplicar una estructura mítica a la descripció de la realitat, i contindria, de fet, els quatre relats de què he d'ocupar-me: *Auca*, *Nov*, *Ore* i *Neg*. El tercer grup, dit dels contes grotescos, només conté, en realitat, un sol conte, concretament “Venda i passió de la Malera”. El quart grup tornaria a ser nombrós, i contindria els contes i personatges que els autors titllen de cerebralistes: “La llàstima”, “Cactus”, “El del llit nº. 75” i “Santa Caritat i el senyor Perot Lolladre”. Finalment, queda aïllat “Tarda a muntanya”, un conte sobre la natura de tocs maragallians (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XXXIV-XXXV).

Els estudiosos autors de la classificació se centren en els dos grups de contes més nombrosos i, concretament, contraposen el caràcter implícit de la reflexió sobre la relació entre mite i realitat en els contes grotescos i cerebralistes amb la reflexió explícita sobre la dicotomia entre vida i literatura en els contes que es refereixen a un mite concret. D'aquest segon grup estudien, sobretot, *Auca* i, amb menys deteniment, *Neg*.

A propòsit d'*Auca*, Gavagnin i Martínez-Gil fan un esforç per determinar les fonts d'inspiració del relat i, alhora, per anar desenteranyinant “els laberíntics mecanismes que relacionen la vida amb la literatura” (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XLI). Així, darrere del Plem hi ha, més enllà del bandoler que Espriu documenta històricament en FE, el mite català del comte Arnau, tractat ja per Maragall però també en la versió que Sagarra publica el 1928, els mites clàssics de Polipèmon i Coridó i, de resultes de la identificació de Maria del Roser amb Judit, el personatge bíblic del rei Holofernes. Pel que fa a Maria del Roser, el model explícit, atesa la citació que encapçala el relat i per la pròpia consciència del personatge, és la Judit bíblica, si bé les Judits de Sagarra (estrenada el 1929) i de Giraudoux (ressenyada a *Mirador* el 1931) també pesen en la configuració d'un personatge que, a més, de resultes de la identificació del Plem amb el comte Arnau, acumula com a referent possible Adalaisa. En síntesi, Espriu opera una característica combinació de degradació i enaltiment de la vida a través de la utilització d'aquests mites. Així, el Plem és un personatge vitalista —bàrbar en el sentit positiu del terme que als anys trenta es donava al passat del segle XIX—, si bé encarna, sense ser-ne conscient, un mite, el del comte Arnau, que l'enalteix. En canvi, Maria del Roser, que conscientment vol assemblar-se a l'heroïna bíblica, participa de les mateixes febleses de les Judits de Sagarra o Giraudoux, o encara d'Adalaisa, amb la qual cosa en el seu cas la utilització del mite degrada el referent. Al final, però, quan passem de la llegenda al marc des del qual s'explica, tot plegat no passa de ser una auca, una estampa del segle XIX, evocada des de la decadència del final d'aquest segle, concretament des del moment de 1898, quan Espanya perd les seves últimes colònies (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XLI-XLIX).

La interpretació que fan Gavagnin i Martínez-Gil del relat que tanca ASP, *Neg*, és menys extensa i menys detallada que l'oferta a propòsit d'*Auca*. I és que, de fet, els autors veuen *Neg*, una “paràbola de l'individu que fuig de si mateix per arribar algun dia a trobar-se” (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: LI), com un eco d'*Auca*, un eco que “acaba plantejant, matisant-los, els mateixos problemes, els de la laberíntica relació entre vida i literatura” (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: LII). Tanmateix, reconeixen que “*Neguit* és un conte de lectura complexa i, en segons quins punts, de fortes ressonàncies místiques” (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: LII). Tot i que els autors no hi entren, el cert és que, si no en el pla místic, sí en el de les concepcions religioses de fons, hi ha una diferència entre els dos relats. Mentre que els personatges d'*Auca* pivoten al voltant de l'eix de la divinitat judeocristiana, en la qual creuen o no, cadascun a la seva manera i depenent dels moments de la història —i les al·lusions gregues, a Polipèmon i a Coridó, són merament decoratives—, en canvi, el neguit del pastor de *Neg* li fa fer anades i vingudes del pol judeocristià de la muntanya al del món grec de la marina —déus inclosos o deixats de banda. No debades, *Neg* tanca el cicle de tres contes amb un referent grec implícit o explícit.

Hi ha encara dues aportacions crítiques recents sobre ASP, totes dues al volum 4 de la revista *Indesinenter*, corresponent al 2009.⁴² D'una banda, l'article en què Jordi Castellanos estudia l'herència modernista en la narrativa d'Espriu des de DR fins a ALG com un camí cap a l'expressionisme (CASTELLANOS 2009). Concretament en el cas d'ASP, l'autor fa unes quantes precisions a l'edició crítica de Gavagnin i Martínez-Gil (1998). Les que ens afecten des del punt de vista de les narracions que contenen un mite grec són l'afegit d'una possible referència més a Casellas en el cas d'*Auca* i, pel que fa a *Neg*, la definició d'aquest relat com “gairebé, una glossa intencionada i amplificada de la lletra de la sardana *L'Empordà*, de Maragall”, i una precisió en el sentit que l'al·lusió a la moda artificiosa del món grec que tanca el relat no al·ludeix tant al Noucentisme com a una tradició francesa i europea més pròpia del Modernisme (CASTELLANOS 2009: 33-34).

⁴² També Josep Murgades, en traçar la història de la recepció del mite de Nausica en la literatura catalana, s'havia referit breument a *Neg*, i precisava que la “deconstrucció paròdica” que conté el conte “es rabeja (...), més que no pas en l'Homer versionat per Riba o en la Nausica de Maragall, en el poema d'escenificació rondallística que aquest havia escrit en l'exaltació de *L'Empordà* (1908), convertit després en un dels més coneguts de la seva producció esparsa gràcies a la música de sardana que compongué expressament per a ell Enric Morera el mateix 1908” (MURGADES 2007: 94, n. 33).

Pel que fa a la interpretació general d'ASP en aquesta línia evolutiva de l'autor cap a l'expressionisme, Castellanos afirma que en aquesta obra Espriu parteix del grotesc i de la paròdia; i, analitzant amb un cert detall la presentació que el mateix autor fa del recull, hi veu “una explicació de la seva trajectòria com a escriptor, des d'*El doctor Rip* a *Laia* i la impossibilitat de trobar la unitat narrativa (de visió del món) per acabar en «un suggeriment d'aspectes», que és on ha anat a parar” (CASTELLANOS 2009: 32). És a dir que Espriu buscava, com els escriptors del tombant de segle, una unitat narrativa i de l'obra en general, i la buscava, sempre segons Castellanos, en va. El crític precisa que aquesta hipotètica autolectura espriuana deixaria de banda IS, que era, com hem vist, una seqüència d'esbossos orientada en un sentit molt determinat. Com s'esdevé en l'edició de Gavagnin i Martínez-Gil (1998), també en l'article de Castellanos (2009) l'èmfasi que es fa en les expressions de fragmentarietat i de foscor que predominen en la presentació del recull per part de l'autor, deixen en segon pla l'al·lusió a una forma geomètrica que, tanmateix, pot donar compte de l'estructura d'ASP: ni més ni menys que una corba parabòlica amb un origen, encara que incert, i una mort, també incerta, i, a més, amb “un punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc” (ASP: 7).

D'altra banda, en el mateix número d'*Indesinenter*, l'article d'Olívia Gassol sobre la presència de Maragall en Espriu, que, amb remissions freqüents a l'edició de Gavagnin i Martínez-Gil (1998), llegeix ASP en el seu conjunt com una liquidació del Romanticisme per part de l'autor. En concret, presenta *Auca* com una mostra de desmitificació del mite tan maragallià del comte Arnau; “Tarda a muntanya” com una paròdia dels *Elogis* de Maragall, per tant, de la seva poètica de base romàntica; i *Neg*, a partir de la paròdia de la lletra de la sardana “L'Empordà”, com un qüestionament de diferents formes de l'hel·lenisme català (GASSOL 2009: 51-56 i 64-69).

4.2 Sentit general

Per aproximar-nos al sentit general de l'obra dins de la qual s'insereixen les quatre narracions amb referències mitològiques que m'ocupen, convé tenir presents dos elements, que de fet són dues preocupacions de l'autor en els primers anys de la seva

producció narrativa: d'una banda, l'explicitació de l'estructura narrativa de les seves obres, que té molt a veure, com ha estat indicat repetidament, amb la recerca de la seva unitat; d'altra banda, tant o més important de cara a aquesta unitat de l'obra i a la seva congruència amb la vida, el sentit de fons, l'aproximació a les grans qüestions vitals que es produeix en les creacions successives i també en conjunt.

Pel que fa a la qüestió de l'estructura, és evident que preocupava Espriu. En són indicis elements paratextuals com ara el subtítol *Bocetos* previst per a IS i la nota de presentació de la segona edició de LA, que signa el 21 de juny de 1934 i en la qual adverteix al lector que:

L'única cosa introduïda ara [és a dir, respecte a la primera edició] que crec que té importància, és el subtítol: “Retaule de siluetes d'arran la mar”. Com un retaule de siluetes vaig concebre “Laia”. Com un retaule de siluetes marineres i grotesques, ressò d'ambients i paisatges d'un món estimat i ja desaparegut... (LA2: 275)

I, de fet, tant ASP com ALG són reculls de contes presentats per sengles breus apunts introductoris en què les qüestions centrals són l'estructura i el sentit dels conjunts respectius. En el cas d'ASP, val la pena citar aquesta presentació *in extenso*:

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. Visions escapçades de paisatge. Vides que cuegen un instant en l'ostentació de l'aparença i s'apaguen, de seguida, en l'oblit. Fragmentació d'aspectes. Una preferència volguda per les colors obscures. Fosca i claror, però, no transcendents: tot plegat, potser, el caprici d'un joguinejar sense conseqüències. Ganyota de pinzellades grotesques. Corba: línia-projectil que avança entre blancs i marrades, i cerca en va unitat en el camí de la seva cursa parabòlica, i es perd enmig d'un suggeriment vague d'aspectes.
(ASP: 7)⁴³

La preferència declarada de l'autor per la fragmentarietat, tan nítidament expressada en el títol de l'obra —encara un element paratextual—, i per les tonalitats fosques, que confessa en aquesta nota liminar, sembla haver-se encomanat als crítics.

⁴³ Prats ha relacionat aquest text amb unes línies d'una conferència d'Ortega y Gasset publicada el 1929 (PRATS 2013: 34-35).

Tanmateix, una anàlisi més afinada hauria de posar l'accent en l'ambigüitat d'aquesta declaració inicial.

Efectivament, el text es formula en els termes d'una doble tensió: d'una banda, entre la unitat ideal d'una forma geomètrica tan definida com la línia parabòlica i la fragmentarietat real que preval en vides i paisatges; i, de l'altra, entre la fosca aclaparadorament predominant i la claror excepcional però tanmateix existent i, a més, situada “en el cim de l'esquena de l'arc”. L'ambigüitat es reforça encara en dos sentits, amb aquella densitat que constitueix un dels trets més característics de l'estil espriuà. En primer lloc, cal valorar fins a quin punt es pot resseguir o no aquesta línia que donaria coherència al conjunt. Tot i que tant el seu origen com la seva mort són incerts, no és menys cert que, precisament, té un origen i una mort; que segueix una trajectòria corba que, com en la balística clàssica, és comparada al recorregut d'un projectil; i que, finalment, avança i cerca una unitat en un camí en què tant troba blancs com marrades. Però també és clar que aquesta recerca de la unitat és “en va” i que finalment la trajectòria “es perd enmig d'un suggeriment vague d'aspectes”. En segon lloc, cal veure si podem decidir si aquesta recerca de la unitat és transcendent o no. Si ens aturem en una frase com “Fosca i claror, però, no transcendentals: tot plegat, potser, el caprici d'un joguinejar sense conseqüències”, més aviat ens decantarem per l'opció no transcendental i sense conseqüències. Però no podem evitar de llegir algun indici en sentit contrari a partir de l'adverbi “potser” i, encara més, si no fem subjecte del joguineig l'autor dels relats que seguiran, sinó que, obrint el focus de la literatura a la vida, l'atribuïm a una certa visió de la divinitat que es complau a divertir-se a costa dels humans.

Per a una lectura completa d'ASP hem de tenir en compte aquesta ambigüitat de plantejament. I, si passem de consideracions estructurals a la recerca d'un possible sentit de fons del recull, pot ser interessant plantejar-se si aquella “luz singular e inextinguible” que representava Israel en la història de la humanitat té alguna cosa a veure —i, eventualment, què i en quin sentit—, amb aquest “punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc”. L'operació no és gens fàcil i, en tot cas, comporta veure en què es tradueix una primerenca declaració de fe religiosa feta des de la perspectiva general i abstracta de la història de les cultures i les religions, quan l'escriptor s'exercita en la seva comprensió del món real i de la vida humana. I, per entendre la

trajectòria espriuana en aquest sentit, cal que ens fixem en els plantejaments que sobre aquest tema hi ha en DR i en LA, amb el benentès que en totes dues obres, com també en ASP, el tema religiós hi té un paper rellevant.

En el cas de DR, el predomini de les al·lusions a la religió autèntica per damunt de la denúncia de la religió falsa o de la hipocresia és clar. La falsa religió apareix en la figura del rector sàdic que tortura el narrador quan era infant i que, de fet, acaba ingressat en un manicomí (DR: 32-33). És un personatge que recorda el sacerdot Elí que maltracta el seu criat, en l'esbós *San*, dins IS. Pel que fa a la religió autèntica, cal fer notar, abans que res, que el narrador protagonista no té problemes a l'hora d'adreçar-se a Déu amb fórmules catòliques convencionals com "Déu meu" (DR: 67, 93) o "Senyor" (DR: 93). De fet, en DR hi ha dues visions de la transcendència, de la divinitat, expressades a través d'idees que se solen indicar amb majúscules inicials. La visió terrible de la divinitat apareix per primer cop en l'obra d'Espriu en els somnis de Pere Rip: és l'ull gegantí que mira el narrador, en alternança amb una mà torturadora que l'estreny (DR: 56).

En canvi, la visió positiva de la divinitat és predominant en aquest primer títol en català de l'autor, i destaca en un context de decepció general sobre l'ésser humà. Així, la bondat excepcional del parent filàntrop que acull Pere Rip quan és un infant és presentada com "una petita escletxa de llum", el protector té una ànima oberta als "més fins matisos espirituals", és un "símbol de la Comprensió", de tal manera que el narrador experimenta una "vaga sensació de profanació, de sacrilegi" quan es produeix un vincle sentimental amb ell (DR: 35-37). A més, el narrador confia en l'Infinit després de la seva mort (DR: 69) i, en un moment de pèrdua de consciència deguda a la malaltia, veu un estel, un diamant, un ésser diví, amb una "cascada de colors i llums" (DR: 72). En conjunt, el narrador veu la seva vida com "un quadro pintat amb grisos i negres i llepadetes de groc" (DR: 108), un cromatisme que anuncia el dels mots d'obertura d'ASP en el sentit que dins d'un predomini del fosc i l'apagat es dona la presència minsa d'un color més viu, càlid, al·lusiú probablement a aquesta llum transcendent. Entenc que és aquesta fe la que permet que el narrador experimenti una il·lusió d'amor, de bellesa, de bondat, de germanor (DR: 74-75), que sembla concretar-se en la visita al poble de la infantesa (DR: 77); i, encara més, la que explica el seu desig d'una humanitat millor (DR: 93 i 109). I, de fet, aquesta visió

amable de la divinitat és la que sembla imposar-se a l'hora de la veritat, en morir el narrador protagonista, quan se li apareix novament en forma d'ull gegantí però ara “amb una llum daurada”, i no és terrible sinó que perdona, és un repòs agradable, “com una porta que s'obri...” (DR: 109-110).⁴⁴ Comparació que, per cert, tanca el monòleg del cancerós.

Per prendre consciència dels termes exactes del debat espriuà en aquells anys és molt significatiu un passatge de DR en què es formula aquesta visió de la divinitat en dos pols, Déu com a Amor i Déu com a Burla:

¿De què em serveix, Senyor, el pensar tant? És que serà com una compensació del molt que abans he deixat de comprendre? Però, ¿comprenc quelcom veritable o també m'enganyo ara, també m'enganyo? ¿Sols existeix i perdura en la Vida l'odi, el fàstig, la negació? No hi ha ni un pam de Vida bonica tan sols? On està el Remei confortador? ¿En l'Amor o en la Burla? A mi m'ensenyaren que tota font positiva raja de l'Amor. Però ¿a on cal cercar-lo? La Burla és més assequible però és una arma destructora. Cal esgrimirla?

Pensaments, pensaments! A fora amb ells! No, no vull pensar, no em vull aturmentar més. És el gran càstig del món. Si pogués acabar amb ells i asseure'm com un gos tranquil·lament a la porta, amb la pell nua, insatisfeta de vida i de sol, oberta sols a la sensació, de cara a la llum de la Veritat il·luminant els meus ulls plens de tenebra! (DR: 37-38)

El problema queda nítidament plantejat: al narrador —i per extensió a l'autor— li han ensenyat que l'Amor és el que dóna un sentit positiu a la vida, una llum de veritat, però quan el cerca en el món no el troba enlloc. El pensament, aleshores, el condueix cap a la visió d'un Déu que es burla de la condició humana. Tot fa pensar, doncs, que aquell reconeixement primerenc de la superioritat del Déu judeocristià i, concretament, aquella presentació admirativa de Jesús de Natzaret com a personificació de l'Amor que constituïen la tesi d'IS, ha esdevingut en DR el desig, un punt desesperat, d'una veritat lluminosa, sense l'entrebanc del pensament, una

⁴⁴ Aquest subjuntiu atípic, “obri”, té un precedent en l'oració: “És endebades que cerqui una lògica explicació i, amb tot el fet subsisteix” (DR: 23, el subratllat és meu). Una altra vacil·lació espriuana pel que fa a la distinció indicatiu/subjuntiu apunta en *Ore*, quan utilitza dues vegades el subjuntiu vulgar en –us (“segueixus” —*Ore*: 167— i “creguessus” —*Ore*: 168—) i només escau en el segon cas; és probablement per això que en la versió anterior d'aquest conte en *La Veu de Catalunya*, de 16 d'abril de 1933, el corrector va optar per “segueixes” i “creguessis” respectivament.

veritat que ajudi l'individu a trobar la bellesa de la vida. És a dir, sense que el que s'ha rebut com a ensenyament s'esborri, l'experiència personal completa la visió i, de fet, l'enfosqueix respecte a la llum inicial.

En LA, a diferència del que passava en DR, les al·lusions negatives a la religió són abassegadorament predominants per damunt d'una hipotètica llum autèntica, com correspon a una obra que es presenta com un retaule, no només de siluetes marineres, sinó també dels mals del món. Només hi ha dos moments en què apunta aquest vessant positiu de la fe. El primer és subtil i dit com de passada: l'agraïment sincer d'una bona pesca per part del poble de pescadors, que va repetint la constatació del fet com una "antífona" (LA: 39-40). El segon és una mica més explícit: l'harmonia entre paisatge i religiositat franciscana, mariana i cristiana en el Fiésole evocat i que, en tot cas, pertany a un passat positiu però definitivament enterrat (LA: 126-128).

En canvi, els aspectes negatius associats a la religió s'acumulen fins al límit. En primer lloc, apareix implícitament la visió negativa de la divinitat a partir del càstig del sol en el personatge de Laia (LA: 22), amb prou feina compensat pel raig de sol que llepa les seves formes adolescents (LA: 30), i de l'oblit i la burla de Déu envers el rodamón empestat ("el sol es mofava dels seus parracs", LA: 134).

En segon lloc, el pes de la superstició popular i de la pietat interessada, que s'aprecia en la història de l'ermita de Sant Roc, en la devoció a sants que rivalitzen en el moment de la pesta o en la contradicció flagrant d'en Vador, un ateu declarat que porta el Sant Crist per por i per una promesa feta a la mare, i a qui una visió portarà a una conversió *in extremis* just abans de morir.

En tercer lloc, la blasfèmia i la irreverència, paleses en el llenguatge i els sobrenoms impietosos dels assidus de la taverna, en els renecs del poble a la plaça, en l'Andalet del Cerdà quan voldria ser Déu per veure Laia i Esteve mantenint relacions i, finalment, en la barreja d'oració i blasfèmia en la tràgica escena final.

En quart lloc, la decadència de la litúrgia catòlica i de les manifestacions de cultura popular que s'hi associen: en l'ofici de Divendres Sant destaquen el llatí deficient del sotsdiaca, el mossèn distret pensant en les seves coses i el final degradat de la

celebració, així com el pas grotesc de la processó. També apareixen degradats els símbols religiosos en l'ermita de Sant Roc quan Laia hi acut a pregar. D'altra banda, es tracta d'una litúrgia que no penetra en el poble, els nuvis contraents inclosos, ni tan sols en un rector, mossèn Gaspar, encaboriat en els seus pensaments horacians, és a dir, pagans, un referent que, en el moment de morir, l'acabarà consolant més que el mateix Crist.

En cinquè lloc, en LA apareix amb tot el seu esplendor la falsa religió o hipocresia. D'entrada, quan la pràctica religiosa és compatible amb actituds immorals i no es tradueix en pietat envers els altres, com ara quan la vella Caterina passa el rosari després de tafanejar i fer mal, o quan tothom adreça la fórmula mecànica “Déu us empari, germà” al rodamón empestat a qui hom escatima l'almoïna i l'ajuda, o quan l'enterramorts a qui la pesta dóna negoci fingeix, com té per costum, que ell no fa sinó respectar la voluntat de Déu. També la sensualitat expressa aquesta falsedat de la creença religiosa: el poble en general perpetua l'amor a la carn en l'esperança de la Resurrecció, mentre que el capità Vallalta es mofava de les promeses d'eternitat i es consolava pensant que es perpetuava en els arbres que plantava. Finalment, una altra falsificació de l'autèntica religió és l'edulcoració eclesial del veritable sacrifici cristià, a partir de la lectura de les imatges del retaule.

Com a últim element, la pregària de Laia perquè Quelot no torni de mar és la culminació d'aquest arrelament del mal en la pràctica religiosa, el capgirament radical del sentit amorós de la creença religiosa.

Aquesta extensa digressió sobre el tema de la fe en les obres que Espriu concep i publica entre IS i ASP es justifica justament perquè ASP troba un punt d'equilibri entre l'expressió originària d'una fe cristiana —molt ortodoxa en IS i més problemàtica o dual en DR— i la seva pràctica negació en el retaule pessimista que és LA. De fet, el tema d'aquesta creença religiosa, que en ASP torna a fer-se problemàtica i a la qual potser s'ha prestat poca atenció, pot ser una via d'accés tant a l'estructura com al sentit de l'obra que ara m'ocupa i, dins d'aquest marc, el paper que hi té l'apropiació de mites bíblics i clàssics.

Sense precipitar-nos, però, analitzem ara si l'estructura d'ASP respon a la corba parabòlica que planteja la introducció. Com ja ha estat destacat, hi ha un plantejament cíclic entre la primera i la darrera narració, *Auca* i *Neg*. Més encara, totes dues s'assemblen en un fet primordial, car són les dues úniques del recull construïdes com a relats que s'integren en un marc narratiu exterior a l'acció pròpiament dita, un marc que s'explicita del tot al final de sengles contes. Diríem que els deu contes que hi ha entre aquests dos extrems són aspectes de la vida *tout court*, mentre que aquests dos són recreacions literàries que, d'una banda, estan al servei de les vides concretes i probablement més banals dels qui en treuen un rendiment, purament econòmic en el cas del cec d'*Auca* o més aviat en termes de seducció de la jove marquesa en el cas de l'abat de *Neg*; i, d'altra banda, plantegen una certa reflexió sobre la història, almenys la dels segles esmentats, és a dir, el XVIII i el XIX, però evidentment des de la perspectiva autorial del XX.

Tindrem ocasió d'analitzar tots dos relats, però sembla versemblant entendre'ls respectivament com l'origen incert i la mort incerta de la paràbola. Ara bé, no constitueixen exactament un cicle estàtic, sense evolució de cap mena, si entenem que *Auca* és una auca de cec del segle XIX, plena d'incorreccions des de l'òptica judeocristiana però en tot cas ferrenya, bàrbara, autèntica, i que *Neg* és una vella història correcta “narrada en un egrègia col·lecció de velles porcellanes de França” del segle XVIII (ASP: 188), “amable” però en tot cas convencional, arbitrària, falsa i en la qual el debat entre creença judeocristiana i pensament grec ateny un clímax d'agitació —neguit— preparat per les dues narracions anteriors, les quals tenen presència de mites clàssics.

Igual com he aïllat l'origen i la mort de la paràbola en les narracions extremes, en bona lògica compositiva ara hauria de trobar el “punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc” en algun punt de les narracions centrals, és a dir, entre “Paulina” i “Tarda a muntanya”. Analitzem-ho en detall. Pel que fa a “Paulina”, el narrador penetra i interpreta fins a l'últim racó de la consciència de la protagonista i es debat entre la compassió i la condemna, de manera que pràcticament adopta el paper que en una concepció catòlica correspondria a Déu:

Pobra Paulina! No pogueres reaccionar, no pogueres. La [Laia] deixares amb la seva desesperació, i ja no t'era enemiga! Et negares

a l'auxili, i no per venjança. Manà la teva vida erma, la teva vida sola. Com havies de donar a l'assedegada si tu et consumeixes en una eterna set de compassió? Pobra Paulina! Tingueres una intuïció d'un altre viure més veritable, d'una hora dolça. Entrellucares el sol i no pogueres reaccionar. No saps, Paulina, que si hom bé busca, l'entrelluca sempre, el sol? En la plenitud del vol de l'ocell, en els menuts miralls de l'ona. També en una plaga de lepra o en una nineta orba, sense mirada. Perquè el sol és a dins, en la quieta maduresa de l'esperit. En el teu no, Paulina. Tu endevinares la llum massa tard i enmig de tantes boires que ja no hi havia remei. T'afanyes a trobar un fort valedor per a l'altra vida. El senyor rector, quan et visita (i és tots els dies) et parla dels mèrits de la sang redemptora del Crist. I els teus mèrits, Paulina? Qui et justificarà de la teva nuesa? Tu fores estimada pel diable, i t'afligeix encara, com un pesombre, l'obscura temença de damnació. Què se'n féu d'aquell teu gran amor d'altre temps? Un gran amor et salvava, Paulina, encara que fos aquell diabòlic, disfressa d'un pobre amor humà. Però ja no és amb tu. El rebutges. Rica en hisendes avars, miserable en pròdigues obres, agonitzes, assistida dels consols de la religió, el llit voltat d'un acompanyament d'espants i de diables. (ASP: 111-112)

El debat de Paulina es produeix, en un primer nivell, entre l'autenticitat d'un amor pecaminós —Esteve com a amant i com a dimoni— i la hipocresia d'una pràctica religiosa que aparentment neteja el pecat però que no modifica l'actitud de fons de la protagonista. Però, en un segon nivell, més profund, Paulina va tenir la possibilitat d'acollir Laia quan, empestada, li demanava ajuda amb el seu fill en braços. En negar-li un gest caritatiu, que hauria estat autènticament pietós, es condemnava. Aquest sol simbòlic de la caritat, de la pietat, hauria redimit Paulina, i pot ser llegit com el punt de llum autèntica que busquem en l'estructura d'ASP i que passa de llarg de l'ànima de la protagonista del relat.

Fixem-nos ara en “Tarda a muntanya”, que és, certament, un conte difícil d'encaixar en el conjunt, com ja es veu en la classificació proposada per Gavagnin i Martínez-Gil (1998). Al meu entendre, aquest relat expressa un punt àlgid de maduresa en diversos sentits i conté, en aquests mateixos sentits, la decadència inevitable que tan bé metaforitza la línia parabòlica al·ludida. Efectivament, la passejada per la muntanya és un itinerari curull d'idees. En primer lloc, i de manera prèvia al recorregut pròpiament dit, la presentació de l'acompanyant del narrador ens ofereix la visió d'un home que està instal·lat en la maduresa però també a un pas de la decadència, diríem al capdamunt de la corba parabòlica o com un vi a punt d'agregar-

se. Valora la vida amb força escepticisme però diríem que ja sense neguit, o pràcticament.⁴⁵ En segon lloc, hi ha el cas d'un altre personatge que el narrador i el seu amic es troben en el punt culminant de la seva excursió, el rector de Cerdans, que viu en el paradís de la natura, de la solitud, de la vida mística, aïllat de la societat però que se sent oprimat pel paisatge de muntanya i que té ganes d'anar rost avall, tot i que mai duu a terme aquestes intencions. Per tant, ens trobem davant d'un personatge i una actitud que anuncia la del pastor de *Neg*, al final d'ASP. El tercer i últim element del conte és l'experiència mística de comunió amb la natura i d'amistat:

A mitja llum repassàrem el mal camí del torrent sec, i ara deixàvem Vilarmau i el seu aiguall al nostre darrera. Havia tancat la nit i no de lluna. Eren tantes, però, les estrelles, que tota la nit alenava tremoladissa d'aquella llum. Un flauteig de tòtils venia, compassat, i era respost pel ritme dels grills i els esbufecs de les xibeques. Aquella inefable serenor s'apoderà dels nostres esperits, i començàrem a parlar de coses augustes. Fou un col·loqui enlairat, i les nostres paraules ens entendrien, i els nostres cors adollaven una emoció de pau franciscana. A poc a poc, sobtats d'un embadaliment religiós, els nostres llavis callaren, i adoràrem, enmig d'un exaltat silenci, l'harmonia de l'Univers i la infinita Creació de Déu. Les estrelles panteixaven, i, aleshores, nosaltres perdérem la sensació de realitat i ens submergírem en l'oblit d'un deliqui místic... (ASP: 127-128)

Aquest tercer element, aquesta plenitud atesa, expressa el “punt de llum en l'esquena de l'arc” que buscàvem, però, indefectiblement, porta associada la seva davallada o, per ser més exactes, la seva esbalçada, amb la torçada de turmell conjunta dels dos amics. Correcció dràstica, per tant, de l'experiència mística excessivament arriscada que havia fet mirar les estrelles als caminadors. Ras i curt, el punt de llum ha brillat d'una manera necessàriament fugissera, excepcional.

Per completar aquesta visió de conjunt d'ASP des de l'òptica de la idea religiosa, podem distingir les quatre narracions que constituïrien la pujada al cim de la paràbola (des de “La rierada” fins a “Cactus” i les quatre que en constituïrien la baixada (des d’“El del llit N.º 75” fins a *Ore*). En tots dos recorreguts, en certa manera simètrics, hi predominen netament les pinzellades fosques però hi trobem algun blanc escadusser. Els relats presenten problemes humans i socials, encarnats en personatges psicològics,

⁴⁵ La presentació del personatge inclou, per cert, una al·lusió al vell Simeó, que encara pogué veure i reconèixer el Messies abans de morir, quan Maria presentà Jesús al temple de Jerusalem (Lc 2: 22-35).

cerebralistes o grotescos, i que molt majoritàriament són masculins. De fet, en la pujada tots els protagonistes són masculins, excepte Maria Isabel, i més si tenim en compte que la Malera és simplement un objecte en mans de dos brivalls; i en la baixada, si hi ha personatges femenins en cap cas són protagonistes. Aquest predomini del gènere masculí en els personatges d'ASP és, com veurem, bastant excepcional en el període que estudio, també pel que fa a la represa de mites bíblics i grecs.

Si ens centrem en les narracions prèvies al cim de la paràbola, veurem com “La rierada” posa en evidència la falsa devoció del poble pel seu patró i també la falsedat de la caritat envers els damnificats. Justament la caritat torna a ser negada per Joan Vulgar en “La llàstima”, com la compassió i altres valors religiosos que es poden associar a la llàstima. En “Venda i passió de la Malera” les al·lusions religioses són purament superficials i s'emmarquen dins d'una visió esquemàtica del dilema salvació/condemna que sembla anticipar “Conversió i mort d'en Quim Federal”, dins ALG. Finalment, en “Cactus” s'estableix un contrast entre, d'una banda, la utilització banal de la religió —quan el pocapena del promès de Maria Isabel l'associa a la guàrdia civil, en una fórmula que triomfa a les Espanyes com ho han fet la mare Patrocini i el pare Claret— i la previsió que els casi el bisbe simplement perquè es tracta d'una casa bona; i, d'altra banda, la veritat moral del fuster, que redueix l'home a enveja, vanitat, luxúria i cobdícia, en una síntesi dels pecats principals que no és gens estranya al plantejament, posem per cas, d'IS. De fet, aquesta severa afirmació del fuster, que contrasta amb la frivolitat de la que s'empesca el promès, és potser l'únic blanc en la pujada de la paràbola.

Pel que fa a les narracions que constituïrien el descens de la paràbola, “El del llit N.º 75” expressa l'absoluta manca d'un sentit conegut de la vida, en un eco molt amplificat de la caiguda que suposa l'accident absurd dels dos amics de “Tarda a la muntanya”, la narració anterior. Només un detall de caire religiós es fa present en aquest relat, i sense cap capacitat redemptora almenys aparent: el Crucifix i el sol que toca el front de l'anònim desgraciat. En el cas de “Santa Caritat i el Sr. Perot Lolladre”, a part de la culpabilització mecànica del clero en boca d'un vell federal, anecdòtica per tòpica, hi ha la crítica de fons de la falta de caritat, de la hipocresia i, en un final demolidor, de la impassibilitat falsament cristiana davant dels pobres:

El pobre se'n va. Amb la moneda de plom, per si pot fer canvi. Ho aconseguirà? En espera de l'èxit, desitgem al miserable, com a bons cristians que tots nosaltres som, una bona i prompta sort. (ASP: 150)

Les altres dues narracions, que analitzarem més detingudament perquè tenen presència de mites grecs, contenen els característics tons foscos del recull (la gran foscor de l'ànima del ferrer de *Nov* o la degradació del presidiari d'*Ore*), però també algun element de contrast lluminós, com ara el paisatge exterior de beatitud cristiana de la diada de difunts de la primera d'aquestes dues narracions.

4.3 Anàlisi per narracions

En estudiar els quatre relats d'ASP en què Espriu fa servir mites bíblics (*Auca*) o clàssics (*Nov*, *Ore* i *Neg*), observarem que aquesta utilització es desenvolupa en el marc d'una nova estratègia narrativa i creativa, que comporta la incorporació d'aquests mites en un context narratiu més ampli. Aquest context és fornit per la tradició literària catalana, més concretament pels autors emblemàtics del Modernisme, que actuen com un hipotext estilístic i temàtic al qual Espriu sembla passar revista. Sovint es dona, a més, una contaminació d'autors i obres de la literatura o el pensament occidentals contemporanis.

4.3.1 “Auca tràgica i mort del Plem” (*Auca*)

En *Auca*, la narració que obre ASP, conflueixen quatre interessos historicoliteraris espriuans amb els corresponents materials hipotextuals. En primer lloc, les històries de bandolers i, concretament, la figura del Plem, que ja havia aparegut en LA (capítol XIV) i que dona el títol del relat i la base per al seu protagonista masculí i, de fet, per als capitolets I-IV i XIII. En segon lloc, la història bíblica de Judit, que forneix la citació que encapçala el relat, el referent mític per a Maria del Roser, la protagonista femenina del conte, la base per als capitolets VI-VIII, X-XII i XIV, i, com analitzarem seguidament, l'estructura general del relat. En tercer lloc, els episodis de l'enamorament del Plem (capitolet V), del rapte de Maria del Roser (capitolet IX) i de l'abandó sensual i amorós de la noia (capitolets X-XII), uns components romàntics

però que també es poden relacionar amb el mite català del comte Arnau, que havia estat reprès, entre altres, per Maragall i per Sagarra, o amb la figura de Don Juan Manuel Montenegro de les *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán. Finalment, l'auca de cec en què ficcionalment s'ha convertit la llegenda del Plem, barrejada amb aquests altres materials i com a producte de consum literari popular en el segle XIX hispànic, si no com a expressió bàrbara, en el sentit d'autèntica, d'aquest període històric (capitolel XV).

Tot i el protagonisme inicial del Plem, des del mateix títol i per la seva arrencada èpica, si ens mirem el conjunt, tot fa pensar que l'estructura narrativa d'*Auca* té molt a veure amb l'estructura narrativa del llibre bíblic de Judit. Aquest relat expressa la lluita entre l'orgull, encarnat en el rei Nabucodonosor i en el seu general Holofernes, i la fe en Déu que simbolitza Judit, fe que pot incloure la utilització d'estratègies peculiars, com seria la utilització de la paraula, de la seducció en general i del vi per aconseguir la mort del general, un cop d'efecte que capgira la situació bèl·lica a favor d'Israel. I és que, de fet, el relat bíblic explica el combat entre el poder del gran imperi babilònic contra una petita ciutat d'Israel, Betúlia, ciutat d'un país que no s'ha volgut doblegar a les exigències assíries de lluitar contra els medes.⁴⁶

La citació inicial d'*Auca* és, com hem dit, una part d'un versicle del llibre bíblic de Judit, però molt modificada. Allí on la Bíblia, en la seva traducció catalana interconfessional, diu:

Ja veus la seva arrogància! Descarrega sobre el seu cap la teva indignació, dóna a la meua mà de viuda la força per a executar el que he pensat concretament (Jdt 9: 10),

Espriu escriu:

...i pugui realitzar allò que he cregut que podria fer-se per Tu.
(ASP: 11)

⁴⁶ El motiu de la dona heroïna que destrueix un home enemic i salva el poble ja havia aparegut a *Jah*, dins IS.

És a dir, elimina tota la primera part del versicle i, de la segona, també la condició de vídua de Judit, molt probablement per no condicionar la seva reelaboració del mite.⁴⁷ De fet, la represa d'aquesta figura bíblica representa un punt d'inflexió en el tractament espriuà d'aquesta mena de materials. Com ja ha indicat Cornadó, es poden distingir dos moments pel que fa a l'apropiació espriuana de personatges bíblics: en el primer, que correspon a IS, es tracta de “figures”—generalment heroïnes— que “encara apareixen situades en la seva època i sense transcendir la seva situació concreta”, mentre que en un segon moment —que s'inicia justament a partir de la Maria del Roser / Judit d'*Auca* i que explica el cas notable de l'Esther de PHE—, l'autor “fusiona el personatge bíblic amb un d'actual —o, si es vol, deforma el primer—, de manera que el text augmenti en contingut històrico-mític” (CORNADÓ 1991: 120). En termes de Genette, aquesta segona operació sobre el mite és una transposició heterodiegètica en tota regla.

Narrativament parlant, el relat bíblic té quatre parts: l'ofensiva de Nabucodonosor contra les nacions (Jdt 1-3), la campanya contra Betúlia i els jueus (Jdt 4-7), la gesta de Judit (Jdt 8-13) i la victòria i celebració d'Israel (Jdt 14-16). Doncs bé, aquestes quatre parts es poden retrobar fàcilment en *Auca*. En primer lloc, els antecedents del personatge agressor abans de l'episodi clau: el que en el llibre de Judit és la guerra de Nabucodonosor contra els assiris, en *Auca* és el Plem abans d'arribar a la Maresma (capitolets I, II i primera part del III), amb el benentès que es tracta d'un personatge terrorífic en tots dos casos.

En segon lloc, trobem l'entrada en escena del personatge en l'espai en què es desenvolupa l'acció central del relat. En la Bíblia, vençuts els assiris, Nabucodonosor encomana a Holofernes l'atac als pobles que no l'han volgut ajudar en el seu èxit militar, i per això veiem el general desplaçat a Betúlia; en *Auca*, el Plem, havent sortit de la presó i havent mort el seu company Roig de Ribaroja, arriba a la Maresma (segona part del capítol III i el IV) i, concretament, al llogaret de Sant Martí, on viu Maria del Roser (capitolets V i VI). En tots dos relats, ens trobem davant d'un

⁴⁷ Prenent com a referència l'edició de la Bíblia de Cipriano de Valera que, segons Delor (1994: XI-XV), consultava Espriu, canvia la numeració del versicle, però la modificació d'Espriu es manté en els mateixos termes: “Mira a la soberbia dellos, y haz Señor, que sea cortada con su propio cuchillo: envía tu ira sobre sus cabezas, y pon la fuerza que he pensado en la mano de aquesta viuda” (Jdt 9: 12, el subratllat és meu).

personatge que s'atansa a l'espai de referència, on ho arrasa tot, i enfront d'aquest agressor s'alça una resistència que no dóna fruit.

En tercer lloc, l'episodi central: el Plem esdevé Holofernes perquè Maria del Roser decideix actuar com el model bíblic de Judit amb totes les conseqüències. La decisió de la noia es produeix al capítol VII i la seva gesta es desenvolupa fins al XII.

Finalment, en tots dos relats es dóna alguna mena de continuïtat narrativa als fets mítics centrals, la qual actua com a conclusió i moral de la història. D'una banda, els dos textos convergeixen en la celebració de la victòria, ja sigui per part de Betúlia/Israel —incloent-hi l'homenatge a Judit— o bé per part del llogaret de Sant Martí —incloent-hi l'homenatge a Maria del Roser. D'altra banda, però, els dos relats divergeixen en el seu final últim, perquè la llarga i honorable vida de la Judit bíblica contrasta obertament amb la decadència i l'oblit en què cau la Maria del Roser espriuana. Aquest tancament de la vida de Maria del Roser ocupa el capítol XIV d'*Auca*, com el XIII ha ocupat l'acabament del Plem. En el cas dels dos protagonistes del relat, la desvaloració és evident.

Ara bé, de la mateixa manera que el llibre de Judit, dins del conjunt bíblic, pretén mostrar la força de la fe jueva, haurem de demanar-nos quina és la moral que ens proposa Espriu a partir de l'estampa bàrbara del segle XIX espanyol, inserida en el marc narratiu del capítol XV. Això, però, serà més endavant.

Si l'estructura d'*Auca*, incloent-hi el marc narratiu més general en el qual s'insereix l'acció particular, sembla reprendre sense gaire alteracions l'estructura del relat bíblic, cal demanar-se quines modificacions significatives —el que Genette anomena transposicions semàntiques— opera Espriu respecte al conjunt del mite. En primer lloc, cal convenir que la figura del Plem, respecte a l'Holofernes bíblic, representa una amplificació de referències. En un primer nivell, cal convenir que el Plem és un bandoler. De fet, aquesta mena de personatges, i en concret el Plem, van atreure l'atenció d'Espriu, atès que apareixen en el *Fitxer*: les fitxes 454 i 455 es refereixen a en Becaina, que hi consta com un bandoler probablement del segle XVIII i que té el seu camp d'acció a les Guillerries, la Selva i potser al Montseny, mentre que les fitxes 456 i 457 tenen un clar valor paratextual, ja que es refereixen precisament al Plem. Val

la pena citar íntegrament la fitxa 457 perquè recull aspectes d'*Auca* que altrament no tindriem tan fàcilment identificats:

Domènec Vandellós, el "Plem". – Natural d'Horta de Sant Joan. Coneix el senyor Vicenç Murlà, de Sarrià (mort en 1.948), l'any 1.904.

Havent invitat a beguda, i essent la invitació refusada, envesteix amb la navalla el "desconsiderat". El tanquen a la presó de Gandesa. Riu Canaletes.

Escapa de la presó, amb el "Xato" de Ribarroja, la nit de Sant Joan de l'any 1.902. – El detenen a Bot l'any 1.904.

Surt de la presó. – Fa vida de bandoler al Montsagre. – Projecta anar a França, però és mort pels guardes rurals d'Horta de Sant Joan, després del 1.906.

Esprriu aprofita el malnom del personatge i, vagament, el seu origen geogràfic i algunes dades de la seva biografia. Tots els topònims inclosos en la fitxa citada se situen a la Terra Alta, excepte França; tanmateix, quan Esprriu parla de "les ribes amples d'un riu, cap a la plana" (*Auca*: III, 15) més aviat sembla que pensi en l'Ebre que en el riu Canaletes. I, per descomptat, el viatge del Plem cap a la Maresma és una amplificació que permet situar el personatge en el paisatge típic de la narrativa esprriuana, per poc que relacionem "la collada de la Creu" (*Auca*: III, 15) amb Collsacreu i el llogaret de Sant Martí amb Arenys de Munt.⁴⁸ Pel que fa a les dades biogràfiques, hi ha un desplaçament cap al segle XIX més o menys accentuat, si posem en relació les dates de la fitxa (la més antiga, l'empresonament abans de 1902) amb la data històrica de la pèrdua de les darreres colònies espanyoles el 1898 referida al capítol XV d'*Auca* i, sobretot, si llegim la història del Plem com una estampa del segle dinovè en conjunt, que és la invitació que ens fa dues vegades el narrador (*Auca*: I, 13 i XV: 26). La causa de l'empresonament també és modificada: en la informació històrica de la fitxa s'atribueix a un atac amb arma blanca per un tema associat a la beguda, mentre que, en el conte, el crim s'atribueix a una baralla per una dona (*Auca*: III, 15). Aquesta debilitat del Plem esprriuà per una dona farà versemblant el seu enamorament imminent de Maria del Roser. A més, Esprriu modifica també el nom del company de fuga, de manera que el Xato de Ribarroja esdevé el Roig de Ribarroja, en una redundància del

⁴⁸ Ja a LA el tartaner Climent s'havia referit a aquest personatge, i també el feia venir del Camp de Tarragona a un imaginari Coll-ses-Pregàries (LA: 26).

renom amb el topònim que li atribueix un color de cabell que encaixa perfectament amb el tòpic atribuït als jueus. Com que, a més, el company assassinat té una crina o crinera de Judes —el jueu per antonomàsia— que “flameja”, és inevitable veure-hi una al·lusió que prefigura l’associació del Plem amb la figura d’Holofernes, el qual actua amb una enemistat evident amb aquest poble. Finalment, l’encalç per part dels civils no dóna els fruits que ressenya la fitxa històrica (*Auca*: III, 16), cosa que, evidentment, servirà a Espriu per justificar la intervenció de Maria del Roser.

A part de la figura històrica del Plem, però, i de la presència de fenòmens de bandolerisme a la muntanya arenyenca durant el segle XIX,⁴⁹ Espriu reforça el seu personatge amb una al·lusió mitològica a “Polypemon” (*Auca*: V, 17), una referència feta de passada i que desapareixerà en versions posteriors del relat. Polipèmon o Procrustes, també conegut amb el sobrenom de Damastes, fou un famós personatge, entre hostaler i bandoler, que tenia dos llits per als seus hostes, de manera que als més alts els deixava el llit més curt, això sí tallant-los la part de les cames que sobresortia, i als més baixos els deixava el llit més llarg, previ un dolorós estirament. La seva vida acaba quan Teseu li aplica a ell la mateixa tècnica, però escurçant-lo per la banda del cap.⁵⁰

Encara sobre el component de bandoler del Plem o, per ser més exactes, d’*Auca*, a part de les referències als autors ferrenys que van apuntar les crítiques de 1934, hem pogut detectar alguns detalls coincidents amb la narració de bandolers “Nostramo”, la vuitena de *Contrallums* (1903) de Víctor Català. En primer lloc, quan el Rector, mossèn Joan, surt de nit amb el Viàtic se sent “un llarg gemec de xuta, agut i penetrant com una fulla d’espasi” (ALBERT 1972: 927), més o menys com quan Maria del Roser surt de casa seva: “El duc ara esclafia la queixa mentidera de les seves llàstimes” (*Auca*: VII, 20). Tot i que els animals respectius són diferents, la proximitat és gran entre “gemec” i “queixa”, encara que mentidera en el relat espriuà.⁵¹ En segon lloc, el que fan els assaltants a mossèn Joan, malferit i moribund:

⁴⁹ Hi al·ludeixen Gavagnin i Martínez-Gil (1998: 162, n. 1).

⁵⁰ En *Fitxer*: 540, Espriu recull una citació de les *Vides paral·leles* de Plutarc, en la traducció de Carles Riba publicada a la Fundació Bernat Metge el 1926, sobre aquest personatge i els fets que he resumit.

⁵¹ També entre els animals nocturns que acompanyen el Comte Arnau de Sagarra (cant I) “se sent un gemegar de l’altra vida / que va sortint del carcanyell del duc” (SAGARRA 1981: 346). El mussol com a signe de mal averany apareix també en *Les metamorfosis* d’Ovidi, en una citació recollida al *Fitxer*: “i esdevé un ocell impur, anunciador del dol que ha de venir, el mussol mandrós, funest presagi per als

“Estirant-lo bàrbarament el tragueren de sota l’euga” (ALBERT 1972: 931). L’adverbi “bàrbarament” remet a la “bàrbara” estampa espriuana. Tanmateix, cal convenir que l’adjectiu té un ús ampli en la literatura del tombant de segle i en autors posteriors, entre els quals Valle-Inclán, Sagarra i el mateix Espriu (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: 163-164, n. 6). En tercer lloc, la tortura consistent a socarrimar les plantes dels peus dels atacats, en aquest cas a la majordoma del Rector assassinat (ALBERT 1972: 933), que Espriu també recull:

El Plem (...) socarrima a foc lent teories de peus de grans hisendats.
(*Auca*: III, 16)⁵²

Finalment, la qualificació dels fets que fa Víctor Català com “aquells crims horrenos, que es cruixiren la gent de bé i anaren als romanços” (ALBERT 1972: 935-936, el subratllat és meu), fa pensar en una al·lusió molt semblant d’Espriu:

El Plem xipolleja en escorrialles de sang, i riu, i entra solemnia, les
vetlles d’hivern, en les temeroses rondalles de la vora del foc...
(*Auca*: II, 14)

El cas, però, és que el bandoler espriuà es transforma de manera radical en el capitolet V:

Aquest Polypemon, esdevingut Coridon, voldria xuclar, remordit, els
tolls sanguinaris, i plorar de cara a la lluna, recolzat entre arbuixells,
segons preceptua la fal·lera romàntica, i metamorfosar en còrpora de
silvà adolescent la llorda carcassa de faune decrepit. (*Auca*: V, 17)

Si Polipèmon era un bandoler en l’imaginari mitològic grec, Coridó, en canvi, és un personatge literari, concretament un pastor de l’ègloga segona de Virgili que féu el possible per atreure’s l’amor del jove Alexis. Observem que, en el fragment citat, hi ha una segona metamorfosi classicitzant que sí que s’ha conservat en les versions successives d’*Auca* i que es formula en sentit invers a la transformació primera, de manera que a la pacificació real que suposa passar de torturador de camins a bucòlic pastor es contraposa la voluntat del personatge de passar de faune decrepit a silvà adolescent, és a dir de retenir-se físicament, contra el corrent natural de la vida, i

mortals” (*Fitxer*: 571). De la mateixa manera que hi apareix l’òliba, en aquest cas en una citació de “La parada” de Ruyra (*Fitxer*: 1716).

⁵² Gavagnin i Martínez Gil apunten també *La punyalada* com a referència literària d’aquesta macabra pràctica, que és igualment esmentada a LA (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1992: 238-239, n. 53 i GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: 164, n. 10).

recuperar un aspecte i una força adients a la pràctica amorosa. Tot un programa de remordiment i de transformació personal, l'arrel del qual és clarament expressada: l'afectació d'amor per Maria del Roser, en termes de passió romàntica diguem-ne estereotipada. Cal entendre que la barbaritat de l'estampa no es referirà per tant només a la violència declarada de fenòmens històrics com el bandolerisme, sinó al segle XIX en general, també en termes culturals i amb l'extravagància romàntica inclosa. Provisionalment, entendrem bàrbar com a fort, autèntic, vital, propi d'un passat que, vist des de la decadència del segle XX, té aquesta aparença.

Deixem momentàniament el Plem enamorat i desitjant una metamorfosi que, d'alguna manera, el desvaloraria respecte a la seva condició d'home poderós, rei del bosc, que l'ha fet cèlebre; i fixem-nos en la figura de Maria del Roser, en aquest cas amb relació a l'heroïna bíblica que vol emular. Les coincidències es donen en alguns elements essencials en la caracterització de tots dos personatges, com són el fet de pertànyer a sengles llinatges reconeguts en les respectives comunitats, la seva riquesa, la seva bellesa i la fe religiosa, orientada a Jahvè en el cas de l'hebrea i al Déu cristià en el cas de la catalana. En aquest context de paral·lelismes importants en la represa del mite, les divergències entre els dos personatges esdevenen significatives. D'una banda, destaca la condició de verge de Maria del Roser en contraposició a la viudetat de Judit, valoració que es pot interpretar en la línia de fer versemblant l'enamorament del Plem i, per tant, l'element romàntic que Espriu incorpora al relat (capitole VI). D'altra banda, mentre que Judit avisa les autoritats de Betúlia que té un pla, es posa en tot moment en mans de Déu i surt de la ciutat assetjada demanant explícitament que li obrin les portes, Maria del Roser surt d'amagat del seu casal vetust després de travessar-ne les sales plenes de passat. Aquesta segona diferència també va en la mateixa línia transmotivadora de deixar en segon terme la idea religiosa de salvació del poble escollit i, en canvi, de potenciar una ambientació nocturna propícia a la consumació de la passió amorosa romàntica (capitole VIII).

A banda del referent bíblic, però, com ja apunten els editors crítics d'ASP (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XLII-XLIII), és possible trobar-ne dos més en obres literàries properes en el temps a la Judit espriuana: la *Judit* (1929) de Josep Maria de Sagarra i la *Judith* (1931) de Jean Giraudoux. La peça del català va ser estrenada al teatre Novetats de Barcelona el 16 d'abril de 1929 i publicada el mateix

any a les edicions La Mirada de Sabadell. La del francès va ser estrenada al Théâtre Pigalle de París el 4 de novembre de 1931 i va ser impresa el mateix any a Éditions Émile-Paul frères i el 1932 a Grasset. Efectivament, totes dues obres són variacions sobre el mite bíblic de Judit i Holofernes i en totes dues s'opera una desmitificació i una desvaloració del mite original. En Sagarra, Judit és una prostituta que acaba rebutjada pel mateix Holofernes i pel poble que ella ha salvat. En Giraudoux, l'ambientació és burgesa contemporània i la protagonista és una noia frívola i descreguda que cedeix a l' enamorament d'Holofernes, que reivindica la seva actuació per criteris humans i no divins —i, per tant, escandalosos per als jueus—; finalment, però, cedeix també davant del guarda esdevingut àngel que la convenç que tot el que ha fet ha estat inspirat per Déu. Espriu coincideix amb tots dos autors en el plantejament degradant i, com Giraudoux, també actualitza el mite, si bé al segle XIX. Efectivament, Maria del Roser busca les carícies del Plem i gaudeix de l'amor del Plem, com les Judits de Sagarra i Giraudoux busquen les d'Holofernes. Analitzem, però, si, a part d'aquest plantejament general sobre la utilització dels mites bíblics i clàssics en tensió amb la realitat històrica dels autors, que pot perfectament respondre a un corrent literari de fons de l'època, hi ha detalls coincidents entre Espriu i aquests dos autors que ens puguin fer pensar en una hipotètica lectura o inspiració.⁵³

Pel que fa a l'obra que Sagarra subtitula “misteri en tres actes”, és una tragèdia romàntica, grandiloqüent, escrita en decasíl·labs femenins blancs, que capgira la figura i la història de Judit per formular una crítica de la hipocresia dels poderosos d'Israel i que mostra com una mentida molts cops repetida acaba fent-se una veritat comunament acceptada. Hi ha dos detalls de la *Judit* de Sagarra que coincideixen amb sengles plantejaments esprius. Primerament, en Sagarra, a diferència del relat bíblic, és Holofernes qui concreta en un missatge de quina dona vol la companyia:

ABSALON

I vet aquí el missatge d'Holofernes:

“El foc no lleparà les vostres tendes
si aquesta nit puc abraçar una dona
que es diu Judit i és filla de Betúlia”;
aquest és el missatge d'Holofernes...

⁵³ Sagarra no apareix al *Fitxer*, mentre que Giraudoux hi figura amb una fitxa separadora que conté el seu nom i quatre citacions de la novel·la *Les provinciales* (1909) (*Fitxer*: 420-424).

(SAGARRA 2009: 530, el subratllat és meu)

Les paraules subratllades en la citació precedent recorden molt els termes que fa servir Espriu en *Auca*, on Maria del Roser també és l'escollida:

La pubilla opulenta és l'escollida de l'assot maligne. Maria del Roser ha rebut el missatge peremptori: anirà, aquesta nit, sense enganys, a l'erola pròxima, o la llengua de la teia lleparà, en venjança, la fusta corcada del mas. (*Auca*: VII, 18-19, els subratllats són meus)

Aquesta semblança pot respondre a una coincidència casual, a una inspiració d'Espriu en Sagarra o a la possibilitat que tots dos tinguin present la llegenda de Sant Jordi, un hipotext compartit. Aquesta possibilitat sembla més evident en el cas de Sagarra, que qualifica reiteradament Holofernes de monstre, com ho seria el drac de la llegenda.

El segon element coincident és la volubilitat del poble, que és manipulat i es gira contra Judit en el cas de la peça de Sagarra, i que en el cas d'*Auca*, té un doble moviment, primer de mitificació de l'heroïna —havent-se-li degudament ocultat la filiació del seu fill— i després d'oblit de la noia. Aquest element ja apunta més a un tema de fons: la manipulació de la història, clarament intencionada en la visió de Sagarra, gairebé natural en l'òptica escèptica espriuana.

Pel que fa a la “Tragédie en trois actes” de Giraudoux, és cert, com indiquen els editors crítics d'ASP, que Espriu la podia conèixer a través de la crítica apareguda al número 147 de la revista *Mirador*, el 26 de novembre de 1931, i és que de fet aquesta ressenya contenia un resum detallat de l'argument de l'obra (CORTÈS I VIDAL 1931). Hi ha, però, alguns detalls que ens fan sospitar d'una hipotètica lectura íntegra de *Judith* per part d'Espriu.

En primer lloc, un gest concret però significatiu de Judit. A l'acte I, escena V, Judit s'imagina tocant amb el dit una gruixuda vena blava al coll d'Holofernes (GIRAUDOUX 1971: 199). En *Auca*, Maria del Roser fa un gest semblant:

Es detura, però, i cenyeix, amb dolcesa, el coll per l'indret on s'escaurà el tall homicida. (*Auca*: XI, 22)

Immediatament després, l'oncle de Judit, el banquer Joaquim, li diu que esperi a sortir que la lluna s'hagi alçat (GIRAUDOUX 1971: 199); en *Auca*, l'ambientació és també nocturna i, quan Maria del Roser surt del portal del seu casal, “resplendeix d'argent de lluna” (*Auca*: VIII, 20).⁵⁴ Encara a l'acte primer, en l'escena següent, quan Judit fa cap a la tenda d'Holofernes, apareix un duc (GIRAUDOUX 1971: 201), exactament com en *Espriu* poc abans que el Plem rapti Maria del Roser (*Auca*: VIII, 20). Ja hem vist, però, que aquest animal també feia acte de presència en la narració “Nostramo” de Víctor Català.

Més suggerents són, encara, dos altres elements que tenen a veure amb les seqüeles de la nit d'amor amb Holofernes, i que se situen a l'escena VII de l'acte III de la *Judith* de Giraudoux. D'una banda, el guàrdia esdevingut àngel assegura a Judit que no queden marques ni de l'amor ni del crim. Concretament, pel que fa a les mans, li diu:

Et sur tes mains, il reste sans doute quelque trace du meurtre?... Oui, oui, frotte-les, pour faire apparaître sur elles une tache de sang! Tu peux frotter! Toute ta vie elles seront blanches et pures, et ton corps sans aucune marque. (GIRAUDOUX 1971: 246-247)

I immediatament després la invita a sotmetre's a l'examen de les comares, que han de certificar-li que no ha perdut la seva virginitat. En *Auca*, en canvi, quan Maria del Roser recorda la nit amb Holofernes, “es contempla les mans, i no aconsegueix foragitar d'elles les taques acusadores” (*Auca*: XIV, 25). En aquest cas, però, també és possible que Giraudoux i *Espriu* comparteixin, com a hipotext, el motiu de les mans imaginàriament ensangonades de Lady Macbeth, en la tragèdia de *Macbeth*. Així ho apunten Gavagnin i Martínez-Gil en l'edició crítica (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: 166, n. 24).

Més endavant, dins de la mateixa escena, Judit s'imagina vella, tardoral, en un ambient que recorda el de la vella Helena en el cèlebre sonet XXIV de Ronsard, i demana a l'àngel quin record li quedarà d'Holofernes:

⁵⁴ La utilització retòrica de la lluna en la prosa narrativa espriuana, personificacions i valors simbòlics inclosos, mereixeria un capítol a part. En parlen Gavagnin i Martínez-Gil (1998: 163-164, n. 5 i 13).

Dans ce corps desséché, que vont devenir tous les souvenirs du corps heureux et tiède? Et qu'y deviendra le don d'Holopherne? Aura-t-il un fils? Aurai-je un fils? (GIRAUDOUX 1971: 250)

Més que el guàrdia esdevingut momentàniament àngel en la peça de Giraudoux, la resposta sembla donar-la Espriu, que certifica allò que el francès nega, és a dir, que hi ha hagut engendrament:

Ella, però, passa abstreta, concentrada, pàl·lida. La sina és corba en prenys i no pot dissimular, aviat, la gravidesa. Els pares li compren un espòs a corre-cuita, i Maria del Roser accepta, indiferent, i és conduïda en noces a l'altar. Parirà un fill del Plem...

Un fill del Plem, un fill del Plem! Engendrat en la barroeria de la cova. (*Auca*: XIV, 25)

Tanmateix, tot i aquesta coincidència en alguns motius, hi ha una diferència de plantejament entre els dos autors: mentre que en Giraudoux Judit renega d'entrada de la fe i només al final la situació és reconduïda, en Espriu Maria del Roser parteix d'una intensa fe inicial que a l'hora de la veritat es demostra feble, com després serà feble la seva glorificació passatgera. Retrobem, doncs, aquella visió més distanciada i escèptica de la història que ja apuntàvem quan fèiem la comparació amb Sagarra.

Com he apuntat, els elements romàntics són el tercer ingredient d'aquest original còctel espriuà: l'enamorament del ferotge bandoler i la seva metamorfosi (capitolel VI), el rapte de Maria del Roser (final del capitulolet VIII i capitulolet IX) i l'abandó sensual i amorós de la noia (capitulolets X-XII). S'ha vist en aquest component un ressò de la figura mítica catalana del comte Arnau, que havien tractat Maragall, en tres repeses entre 1900 i 1911, i Josep Maria de Sagarra (1928).⁵⁵ Les semblances amb el comte Arnau es produeixen en tres nivells. En primer lloc, en el pla psicològic, perquè la sobergueria, la violència i la luxúria del personatge es reproduïxen en el Plem. En segon lloc, en dos episodis concrets: el rapte de Maria del Roser, que recorda el d'Adalaisa, cavalcada inclosa, i l'embaràs de Maria del Roser, que tindria un precedent en l'Adalaisa maragalliana (versió de 1900, MARAGALL 2009: 50), no pas en l'Adelais de Sagarra. Finalment, hi ha algun detall

⁵⁵ Vegeu l'edició de Gavagnin i Martínez-Gil (1998: XLII-XLV). En el *Fitxer*, pel que fa a Maragall, només hi apareixen *Vistes al mar*, *La vaca cega* i *Goigs a la Verge de Núria* (*Fitxer*: 198-204).

descriptiu en què el relat espriuà sí que recorda el de Sagarra. A part de l'acompanyament dels moviments nocturns del comte o del bandoler per part de certs animals que ja he apuntat més amunt,⁵⁶ hi ha el motiu del protagonista indiferent als animals que trepitja. Escriu Sagarra, referint-se al comte Arnau:

Sense mirar allí on poses la petjada
ni si esclafes lluernes o escorpins (SAGARRA 1981: 351).

El punt de vista d'Espriu sembla desplaçar-se a la víctima, però el detall és curiosament semblant:

Un grill que cantava melangies a la serena, en sentir la fressa del fort trepig, calla, i cuita a escolar-se per una fulla de roure. El taló, però, l'ha abastat, i la menuda existència cruixeix per un moment i queda esclafada en la mortalla remorosa. (*Auca*: IX, 21)

Les semblances són importants, però també és clar que Espriu no posa l'accent, com Maragall, en la reflexió filosòfica, d'altra banda evolutiva, sobre el concepte d'home —consciència i eternitat— que hi ha darrere la figura d'Arnau, sinó que el que li interessa és l'estampa d'una època i les seves violències. I és que Espriu deixa clar que, si el Plem és alguna cosa més (o menys) que un home, és perquè és una estampa del segle XIX espanyol:

El Plem: un home, simplement. Potser més i menys que un home:
estampa bàrbara d'aquest nostre segle dinovè... (*Auca*: I, 13)

En definitiva, tot fa pensar que, en aquest relat almenys, Espriu prioritza la reflexió històrica per damunt de la filosòfica.

Per altra banda, al costat de la referència al comte Arnau, també se'n podria fer una altra al cavaller Don Juan Manuel Montenegro, protagonista de les *Comedias bárbaras* (1907-1922) de Ramón del Valle-Inclán. A part de l'adjectiu *bárbaras*, que ja hem comentat i que apareix en el títol de la trilogia i aplicat al protagonista en *Cara de plata* ("¡Bárbaro Montenegro!", VALLE-INCLÁN 1992: 179), el protagonista, soberg, rapta la seva afillada Sabelita i se l'emporta a cavall per fer-ne la seva amant

⁵⁶ Vegeu nota 49.

(VALLE-INCLÁN 1992: 134). De tota manera, on la influència de Valle-Inclán sembla fer-se més evident és, com veurem, en el marc narratiu que es desenvolupa al capítol final d'*Auca*.

En analitzar els protagonistes i els seus referents ja he apuntat diverses singularitats espriuanes pel que fa a l'episodi central del mite, el moment més intens de la relació entre els dos protagonistes. Ben mirat, les úniques coincidències amb la Bíblia són les que permeten teixir els fets essencials: l'atracció femenina sobre un heroi masculí, el concurs enterbolidor del vi i la mort del guerrer a mans de la nova heroïna fent servir una arma de la mateixa víctima. A part de la transposició pragmàtica que suposa, respecte al relat bíblic, que el Plem prengui la iniciativa d'escollir i convocar Maria del Roser (capítol VII), i que ja hem vist que coincidia amb la *Judit* de Sagarra i d'alguna manera amb la llegenda de Sant Jordi, hi ha altres modificacions significatives: el que en la Bíblia és ambaixada, seducció i engany per la paraula i no consumació de la relació amorosa, en *Auca* esdevé rapte, absència absoluta d'un diàleg que hauria tret força bàrbara a l'acció i consumació de la relació amorosa, que inclou Maria del Roser cedint a l'enamorament.

Els capítols IX-XII representen, en definitiva, una transmotivació clara respecte al mite original, que s'aprecia, d'entrada, en una complaença expressiva, si no expressionista, en el moviment, en l'erotisme i en la violència. Pel que fa al moviment, observem l'efecte de simetria entre el capítol IX, on és el Plem que domina l'acció:

El Plem trota cap a l'amagatall de la cavorca, i duu en els braços Maria del Roser, la donzella. El cap de la noia penja, caigut, i la desfeta cabellera escombra el camí de pedretes. El Plem avança pel sender dificultós, i estreny contra el pit nu el cos esblaimat de la núvia. (...) El vent esbullia els cabells de Maria del Roser i desvetlla un calfred en la suor del Plem. El bandit aparta branques, i defuig la traïdoria d'esbarzers, i tresca per la dura garrotxa. (...) El Plem ha vençut la fatiga de l'aspre paratge i ara es fica gloriosament en la penombra de la caverna. (*Auca*: IX, 20-21)

i el capítol XII, el de la fugida de Maria del Roser un cop acomplert el seu crim:

L'homeiera escapa per la nit tempestuosa, òrfena d'estelada. Maria del Roser s'entrebanca amb les rels dels castanyers, i s'adreça, altre

cop, i emprèn la carrera amb renovada fúria. Ai, Maria del Roser, què has fet sota la nit òrfena d'estelada! Ai, Maria del Roser, que ara estimes el Plem en derrota! Ai, Maria del Roser, que poses terme a la devastació, a la ruïna, a la bromera catastròfica! Ai, Maria del Roser, que has realitzat la gesta amargosa! La noia rodola pel boscam mut i es rendeix, lassa, prop de Sant Martí. (*Auca*: XII, 23)

Pel que fa a l'element eròtic, cal fer notar l'efecte de contrast, tot decadentista, entre el triomf de la joventut de la donzella i el declivi del raptor vençut pels anys i pel vi:

Maria del Roser ha perdut ja tota la fortalesa de la pregària. Maria del Roser ha amollat el designi heroic, i s'amorra a la pell sutza, i cedeix a l'abraçada del Plem, i no esquivia el pecaminós contacte. Maria del Roser es lliura a l'amor aspriu i busca, volenterosa, la carícia. El Plem, però, es sent vell, indigne de posseir la joventut soberga. El Plem evoca les antigues disbauxes, i enyora la virior d'altres temps, i abassega Maria del Roser, i enforteix amb massa vi la decadent lascívia. A poc a poc, el Plem cessa en l'afany d'orgia, i els parpres se li van tancant i, finalment, s'adorm. El malfactor ronca de sobines, i els esbufecs retronquen per tot el recinte, i retornen a Maria del Roser la memòria del seu propòsit. (*Auca*: X, 21-22)

I pel que fa al component de violència, no ens hauria de passar per alt la delectança en la descripció de l'acció homicida i de les seves conseqüències en termes de sang vessada:

El silenci és amo de la muntanya, i la serenor nocturna és fregada per les ales de les aus de presa. Maria del Roser es desfà de la grapa ferrenya i surt a la porta de l'antre. (...) Pren, d'una revolada, la destal del desvalgut i branda l'eina per occir-lo. Es detura, però, i ceneix, amb dolcesa, el coll per l'indret on s'escaurà el tall homicidà. El Plem somnica, i empudega de bravades de vinassa, i diu baix baixet el nom de Maria del Roser. Cau el cop pregon. Els llavis del trenc s'esbatanen, i xarboten a dolls la sangota espesseïda. Maria del Roser es bolca, maleint-se, damunt la despulla, i xopineja en l'escalfor de la mullena. Tot seguit s'incorpora, i malda a les palpentes, i fuig, ja a fora, a través de la selva òrfena d'estelada. (*Auca*: XI, 22-23)

Tot el procés, a més, es produeix en el context d'un canvi de temps significatiu. Quan Maria del Roser surt del mas i és segrestada, la lluna il·lumina l'acció. Progressivament, però, el vent arrossega els núvols, de manera que, quan Maria del Roser surt de la cova, perpetra el seu crim i fuig, el que presideix l'acció és un cel sense estels: fins a quatre vegades es repeteix l'expressió "òrfena d'estelada" entre els

capitolets XI i XII, aplicada a la selva, a la serra, en definitiva a la nit tempestuosa que s'ha convertit en el marc meteorològic de la gesta de Maria del Roser. És evident que l'escena d'amor i, sobretot, la de mort constitueixen el clímax d'aquest primer relat d'ASP. Són dos moments culminants, bàrbars, autèntics, que evidentment tenen lloc en la foscor de la cova i de la nit "òrfena d'estelada": res a veure, per tant, amb les estrelles que afavoreixen l'experiència mística de "Tarda a la muntanya" (ASP: 127-128).

Després, les seqüeles de l'acció o, si ho llegim en la mateixa clau que ens ha fornint l'autor per al conjunt de l'arquitectura d'ASP, la davallada de la paràbola. Les divergències respecte al relat mític original s'accentuen, i totes van en la línia de la degradació. En la Bíblia, la derrota de l'enemic i l'exhibició del cap d'Holofernes dona com a resultat positiu una renovació de la fe en el Déu dels israelites i fins i tot la conversió d'Aquior, cap dels ammonites (Jdt 14: 1-10). En *Auca*, la visió del cos del Plem lligat a un samaler com una salvatgina no aconsegueix provocar sinó els resos cristians de manera rutinària —primer el Parenostre i després l'Àngelus— i, quan s'hi acosta un aligot, la por i la superstició populars (capitolete XIII). En la Bíblia, Judit mor després d'una llarga vida retirada tenint cura del seu patrimoni i sense tornar-se a casar, i la seva glòria s'allarga més enllà de la seva mort. En *Auca*, en canvi, Maria del Roser és momentàniament glorificada, però després els pares la casen amb un marit comprat per amagar un embaràs del Plem,⁵⁷ i més endavant embogeix, mor i és oblidada (capitolete XIV).

El conte es tanca, definitivament, amb l'explicitació del marc narratiu extern dins del qual es vehicula el relat del Plem i de Maria del Roser. L'"estampa bàrbara d'aquest nostre segle dinovè" (capitolete I), la "rondalla" que s'explica a les vetlles d'hivern a la vora del foc (capitolets II i III) és ara una "llegenda salvatge", una "tràgica auca" que un cec recita acompanyat a la guitarra per una mossa. Aquesta parella del cec i la mossa, típicament espriuana, trobarà anys després la seva màxima realització en l'Altíssim i la Neua de PHE, noms propis que seran incorporats en versions ulteriors d'*Auca*. El precedent literari del cec, no pas de la mossa, pot trobar-se en Valle-Inclán

⁵⁷ Un tret complementari sobre aquest marit, "un jove que parlava / castellà carrabiner", és l'únic detall nou que aportarà anys a venir el poema de títol homònim de LCA i que reprèn la història d'*Auca* fil per randa.

(GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: 167, n. 28).⁵⁸ Però potser n'hi ha un de més precís en les *Figuras de la Pasión del Señor* de Gabriel Miró. Concretament en el capítol dedicat a les dones de Jerusalem, llegim:

Menguó un instante el vocerío [de les dones de Jerusalem], y se sobrecogieron escuchando unos pasos horrendos. Las alcanzó un mendigo agarrado al dogal de una rapaza descalza, greñuda, enfangada y seca como una perra hambrienta. (...) Se les apartaron las mujeres, y al pasar les dejó el anciano el horror de sus ojos vacíos, mutilados por el punzón candente de una justicia bárbara.

Los vieron hender los montones humanos; oían el gañido del ciego, y su turbante avanzaba y cejaba con un cabeceo pesado, terco, furioso. (MIRÓ 1984: 269, els subratllats són meus)

Amb la característica densitat expressiva de l'estil espriuà, observem com s'acumulen, en aquest capítol 15 final, els elements degradants quan deixem la història del Plem i ens situem en la realitat històrica: la veu del cec captaire és rogallosa i gemega a mig to, el vailet que assenyala amb el punter les figures de l'auca és secardí, les esmentades figures són grotesques, el fanal és borni i fa pampallugues, la platxèria a què convida és barata, les monedes amb què es retribueix l'espectacle són metaforitzades com a escopinades de coure, el cercle d'espectadors és miserable i té mandra fins i tot per fugir de la pluja, qui anuncia "la nova baladrera de la pèrdua de les Colònies" és un estripat, la cançó de la bagassa —una degradació del personatge femení— és obscena i el seu riure "subratlla i comenta la infinita decadència d'Espanya, i posa fi a aquesta estampa bàrbara d'aquest nostre segle dinovè..." Hi ha encara un paral·lelisme entre la degradació dels protagonistes de l'auca i la de llurs intèrprets i receptors: la tempesta ha acompanyat la fugida de Maria del Roser, i ara la pluja dispersa com un fuet els qui escolten la contalla. A l'estampa bàrbara dels fets del Plem, entre històrics i llegendaris, però més llegendaris que històrics, succeeix, sense solució de continuïtat, l'estampa bàrbara de la decadència històrica, real, de tot el país; i, de retruc, el Romanticisme i el decadentisme que havien format part de la formulació cultural hegemònica al segle XIX es transformen en esperpent tràgic i obscè.

⁵⁸ Castellanos ha apuntat també uns possibles precedents en Raimon Casellas pel que fa al filtre de la narració a través d'una manifestació de literatura popular com són els fulls volants (CASTELLANOS 2009: 33).

La narració que obre ASP, doncs, té molt de denúncia històrica, en termes d'història política local, però potser també en termes d'història cultural més general. Tanmateix, la meua anàlisi no fóra completa si no mirés de resseguir si hi ha en *Auca* dos altres components importants en les formulacions i obsessions temàtiques d'Espriu als anys trenta: algun vestigi de la llum “singular e inextinguible” declarada a IS i que he intentat resseguir en DR i LA i alguna manifestació del neguit que domina els personatges de molts relats.

Pel que fa al primer aspecte, cal dir que el conte respecta la tendència general del recull: escasses pinzellades de claror en un context predominant de foscor. El misticisme i la caritat són el que més destaca en la presentació inicial de Maria del Roser, al costat de la seva bellesa i la riquesa de la seva estirp:

Maria del Roser, fina, extàtica. La verge ignora el món de falsies, i ha crescut en la innocència, i visions angèliques, des del bressol, l'afavoreixen. Maria del Roser és traspassada pel gaudi de Presències majestàtiques i sepulta en deliquis sublims un íntim ardor de sofrença. Aquesta rosa de galania es marceix en la vulgaritat de la tasca quotidiana, i s'abrusa en transports caritatius. Tots els humils ofrenen la plaga de llur misèria a la falda benigna de Maria del Roser! (*Auca*: VI, 18)

Maria del Roser s'estremeix, i ara obre el Llibre predilecte i pidola consell a les imatges abrandades. Bethúlia, l'austera, vila d'Israel. Bethúlia, encerclada per l'exèrcit innúmer. El Senyor Déu desempara el castell dels seus servents, i la pesta delma els defensors. El calamitós càstig plana sobre els obstinats, i ja tots s'abelleixen a la degollina! Mes l'ardiment de Judith trenca el clos fatídic. I Maria del Roser, en llegir les paraules inspirades, es promet d'imitar l'Excelsa, i infligirà al Plem punició exemplar. I hom l'exaltarà com a alliberadora, i aquell serà jorn de joia en la Bethúlia cristiana de Sant Martí. (*Auca*: VII, 19)

Ara bé, cal no confondre els “deliquis sublims” i les fantasies de Maria del Roser amb la llum autèntica. En aquest sentit, convé tenir present que serà un “deliqui místic” el que precedirà l'accident dels amics excursionistes de “Tarda a muntanya”. En efecte, els defalliments de Maria del Roser es transformaran, excepcionalment, en un moment d'acció redemptora, la qual, tanmateix, li provocarà, poc després, un remordiment o, si més no, un pes de consciència que la neguitejarà, i, finalment, una decadència irreversible i l'oblit:

Ai, Maria del Roser, què has fet sota la nit òrfena d'estelada! Ai, Maria del Roser, que ara estimes el Plem en derrota! Ai, Maria del Roser, que poses terme a la devastació, a la ruïna, a la bromera catastròfica! Ai, Maria del Roser, que has realitzat la gesta amargosa! La noia rodola pel boscam mut i es rendeix, lassa, prop de Sant Martí. (*Auca*: XII, 23)

El neguit, per la seva banda, té una altra manifestació en *Auca*. En un sentit més extern i real, es refereix a la por del poble davant de l'amenaça del Plem:

La silueta bàrbara esgaripa la ufana de roges proeses i infiltra un neguit de llegenda fantasmagòrica en la calma rural (*Auca*: II, 14)

De tota manera, els pols que donen sentit a *Auca* no són pas la llum i el neguit sinó que, en un pla més col·lectiu, el contrast es produeix entre un passat, el del segle XIX hispànic, bàrbar però autèntic, i un present, el del tombant de segle, marcadament decadent.

4.3.2 “Novembre. Diada de difunts” (*Nov*)

Tot fa pensar que en aquest relat Espriu aprofita el motllo narratiu que li ofereix el conte “L’aniversari del noi Guixer”, de Joaquim Ruyra, que va aparèixer primer dins de *Marines i boscatges* (1903) i, després, dins l’ampliació i la refosa que representà *Pinya de rosa* (1920).⁵⁹ El conte de Ruyra ens presenta un vell pescador, expert en ormeigs, que rep sovint la visita del narrador. L’avi mena una vida serena i manté una relació dual d’atracció i odi envers el mar, que li va prendre el seu únic fill, el qual es va ofegar de jove amb els seus companys de barca. Un bon dia el narrador troba tancada la porta de casa el vell Guixer i aprofita per passejar pel poble, que respira una profunda calma sota un sol esplèndid. A la platja, casualment, el narrador es troba amb l’avi, que està passant el rosari de cara al mar. El narrador recorda que és catorze de juliol, entén que el Guixer celebra a la seva manera l’aniversari de la mort del fill —sobretot ara que les cames no el porten a l’ofici de difunts al qual assistia anualment— i s’afegeix emocionadament a la pregària pietosa de l’avi, en qui descobreix una ànima serena de poeta que el commou.

⁵⁹ Justament un índex de *Pinya de rosa*, amb “L’aniversari del noi Guixer” inclòs, és el que figura a la fitxa 1717 del *Fitxer*, l’última de les tres dedicades a Ruyra. La primera és la de separació, amb el nom de l’autor, i la segona conté una citació de “La parada” (*Fitxer*: 1715-1717).

Els elements estructurals coincidents són massa nombrosos i massa rellevants per no tenir-los en compte. En primer lloc, el protagonista, que en el conte de Ruyra és un vell que, com el ferrer Jep, també ha perdut un familiar important per a ell, en aquest cas un fill, i que l'enyora.⁶⁰ En segon lloc, l'espai, que en tots dos casos és un poble de la costa. En tercer lloc, el narrador, que en totes dues narracions és un amic que visita el protagonista i que explica en primera persona del singular el que pensa i sent a propòsit del seu amic. En quart lloc, en tots dos relats l'episodi central és un dia especial, concretament l'aniversari de la mort de l'ésser estimat. En cinquè lloc, el desenvolupament narratiu també és coincident: una primera part de presentació del protagonista (RUYRA 1982: 143 i *Nov*: 155-158), una segona part de descripció amable d'un poble el dia triat (RUYRA 1982: 143-144 i *Nov*: 158-159) i una tercera part en què es revelen tant el significat profund del dia per als protagonistes com la impressió profunda que tot plegat provoca en els narradors respectius (RUYRA 1982: 144 i *Nov*: 159-161). Finalment, i de manera potser més anecdòtica o de detall, en el conte de Ruyra es fa referència a l'ofici de difunts, celebració cristiana que esdevé central en el relat espriuà.

Ara bé, aquest aprofitament d'un motllo narratiu de qui Espriu qualificà reiteradament de model és perfectament compatible amb un capgirament pràcticament absolut pel que fa al sentit del relat, almenys al sentit global aparent. I és que els elements de contrast són tan nombrosos com significatius. En primer lloc, pel que fa al marc temporal, el que és plenitud estival en Ruyra (14 de juliol) esdevé barroc tardoral en Espriu (2 de novembre). En segon lloc, pel que fa als protagonistes, l'avi Guixer mena una vida harmònica, que Espriu, d'acord amb una de les obsessions centrals de la seva prosa narrativa dels anys trenta, transforma en el neguit que experimenta en Jep davant de la idea de la pròpia mort. Cal fer notar que aquesta distància entre l'estat anímic dels dos no és aliena al fet que el vell pescador sembla haver interioritzat, si no la fe, almenys la pràctica de la pregària cristiana, mentre que el vell ferrer no participa de la creença cristiana en la resurrecció associada a la diada i l'ofici de difunts, que apareix en el relat com un element purament cultural o extern.

⁶⁰ El motiu del pare que perd els fills al mar ja havia aparegut a LA, a propòsit d'un pare i uns fills pescadors. En un primer moment els fills, molt jovenets, prims, esvelts i graciosos, no deixen que el pare els acompanyi a la barca (LA: 173). Més endavant, en produir-se el naufragi, el pare es desespera a la platja perquè els ha perduts definitivament (LA: 183).

De fet, però, la tercera diferència que detecto és la més profunda i, almenys en part, té a veure amb la incorporació d'un mite grec desvalorat en aquest relat espriuà ambientat en la marina catalana: mentre que l'avi Guixer és víctima d'una mar que li va prendre el fill, el vell Jep apareix als ulls del narrador com un assassí torturat per la mala consciència d'haver acabat amb la vida de la seva dona. La subtil al·lusió al mite grec del déu Hefest, detectada ja per Delor (1993: 208), a partir de la coincidència d'ofici entre el déu esmentat i en Jep i a partir de la velada al·lusió a la deessa Afrodita, esposa d'Hefest, darrere de les vocals coincidents del nom d'Antònia, dona d'en Jep, permet introduir, si més no per a qui coneix el mite i copsa l'al·lusió implícita, les nocions d'infidelitat i de gelosia. Espriu, però, opera una desvaloració molt intensa del personatge mític. En la tradició clàssica la deformitat d'Hefest es concretava en la seva coixesa i lletjor, que s'agreujaven pel seu atabalament natural, pel record de l'ocasió en què Dionís el va emborratxar per prendre-li la clau del tron d'or en què havia empresonat Hera i per les aventures de la seva dona. En el relat d'Espriu, Jep és presentat d'entrada amb un

posat cínic i xacrós de pallaso feixuc d'anys i de vi. Únicament, m'ha semblat més pàl·lid que d'habitud, d'un color verd-trencat. La boca, d'un rictus agre. El pas, insegur. Les ninetes, inflades a rebotar de llàgrimes. Pobre Jep, no crec que hi hagi home per gaires vesprades. La mort ja el ronda, i ell ho sap, i jo sé que no té consol. (Nov: 155)

Els apel·latius que li aplica més endavant són: "pallaso cínic" (Nov: 157 i 160), "un cadàver que s'arrossega" (Nov: 159), "[u]na ànima lassa, un cos enderrocat, una desferra" i "un infeliç" (Nov: 160). Els trets que li atribueixen són absolutament degradants: "la tossuderia d'ell a entaforar-se en aquest cau miserable" (Nov: 155); "[v]ida truncada com és la seva, sola, sense l'ajuda d'una mà compassiva, el pobre Jep va a les palpentes, a través d'una llarga nit desolada de l'ànima"; "com boig"; "[s]'amagrí horriblement, i mai més no ha fet res de bo" (Nov: 156); "hi havia una paüra i un clam animals en els seus ulls aigualits"; "sorrut" (Nov: 157); "rígid, hieràtic, la mirada buida, idiota" (Nov: 158); "[x]aruc, vacil·lant, la boca closa. Aquell esguard seu de pallaso cínic" (Nov: 159-160); "[u]na expressió malvada i estúpida, d'assassí acretinat i moribund"; "aquells ullots tèrbols"; "[a]quell rictus seu, singular i voluptuós, en tornar del cementiri...", o "l'esguard aigualit" (Nov: 160).

L'orientació general d'aquesta degradació que opera l'autor és explicitada per ell mateix:

Jep avançava rígid, hieràtic, la mirada buida, idiota. I (sovint el dolor és grotesc) es passava la llengua amb lentitud pels llavis, com si assaborís les restes d'una voluptat que s'allunya i deixa en la boca una vaga recança... (*Nov*: 158, el subratllat és meu)

El procediment literari, però, és una mica més complex. En un primer nivell, crec que la transformació del vell pescador Guixer de Ruyra en el vell ferrer Jep respon a la recuperació d'un motiu que ja havia aparegut en obres anteriors i que probablement respon a la fascinació del nen Espriu per la fornal i el soroll del mall sobre l'enclusa d'un obrador de ferrer de poble, cal pensar que a Arenys.⁶¹ De fet, però, a aquesta impressió primigènia s'afegeixen altres connotacions, motius literaris que, independentment que tinguin o no una base real, reforcen i enriqueixen l'obsessió concreta.

En DR, per exemple, apareix el soroll solitari d'un mall i un ferrer:

El soroll solitari del mall picant en l'enclusa del ferrer, trencava la monotonia del silenci amb una altra monotonia. (DR: 12)

I, immediatament després, se'ns presenta el pare de Pere Rip com un vidu a qui la seva situació familiar ha afectat en uns termes semblants, sense el component grotesc, als del ferrer Jep de *Nov*:

Quan jo vaig néixer, la meva mare va morir no sé si del part, o de fam, o de fàstig. Pel meu pare va ser un cop duríssim. L'adoració que sentia per la seva dona era l'únic sentiment que el fracàs havia respectat. Era l'únic que havia salvat del naufragi de la seva vida. Amava en ella tots els anhels truncats; cercava en ella la pròpia

⁶¹ També podria ser que hi hagués algun ressò d'elements de la novel·la *Un film (3000 metres)* (1926) de Víctor Català. L'amo de la serralleria de Girona és un home bo, anònim en tot moment, que entra en una decadència important quan en Nonat, el protagonista, a qui ha ajudat traient-lo de l'hospici, se'n va. Aquesta decadència inclou donar-se a la beguda (ALBERT 1972: 211-212) i defugir la gent (ALBERT 1972: 338), aspectes que recorden en Jep. També al llarg de la novel·la, les serralleries de Girona i Gràcia, i la forja més endavant, fan present l'espai de treball d'en Jep. I encara la descripció de l'encarregat de la serralleria de Gràcia recorda algun tret de lletjor que també té en Jep, com ara el color trencat o verd-trencat dels hepàtics (ALBERT 1972: 225).

estimació perduda; emparava en ella la debilitat dels seus passos i les indecisions desoladores i amargues dels seus actes.

Tot això va caure i es va desfer com fum, en morir ella. Fins llavors, bé o malament, havia viscut; des de llavors es va arrossegar. Se li va endurir el cervell. Mirava feixugament com si portés plom a les parpelles. (DR: 13)

En LA, el ferrer que apareix és gandul, li agrada el porró i reté el nunci per explicar-li la tafaneria de les relacions adúlteres de Laia i Esteve que fa córrer la vella Caterina:

La trompeta del nunci crida el preu de sardines i vi. El ferrer gandulot l'atura, li agafa el porró i s'hi adorm. Conta:
—No ho saps? Aquesta nit... (LA: 75)

Els motius del nunci, del vi i de la ferreria com a punt de trobada amb una certa animació prefiguren ja de manera clara l'ambient on es mou en Jep:

I, no obstant, jo he conegut aquest home d'un ben divers tarannà. Llavors no hi havia qui el guanyés en la bona facècia, ni en la dita lleument picant. Aleshores la ferreria s'ensorrava de rialles i, si alguna vegada el nunci passava per davant de la porta, allí finien la crida i el vi. (Nov: 156)

En *Nov*, però, l'espai del ferrer es degrada, i esdevé una cova, una “tenebra rogenca” (Nov: 155) on no tenen cabuda “el sol d'allà fora. El cant de l'ocell, la verdor de la fulla, l'alegria dels altres” (Nov: 155-156), és a dir, totes aquelles petites manifestacions solars que tampoc Paulina no sabia entrellucar:

No saps, Paulina, que si hom bé busca, l'entrelluca sempre, el sol?
En la plenitud del vol de l'ocell, en els menuts miralls de l'ona.
(ASP: 111)

La metàfora de la cova, d'altra banda, remet a l'espai on té lloc “la gesta amargosa” de Maria del Roser (*Auca*: XII, 23).

En un segon nivell, a través de la introducció subtil del mite grec d'Hefest que hem explicat, la figura i la situació de Jep adquireixen una volada tràgica. Per al lector que sap identificar el mite grec subjacent, pot descobrir l'el·lipsi narrativa que opera Espriu: una hipotètica infidelitat d'Antònia, una probable gelosia primària de Jep i

una sospita fonamentada per part del narrador que el ferrer va assassinar la seva dona. Amb la qual cosa el mite de fons és objecte d'una transposició pragmàtica que el desvalora encara més, atès que el déu grec Hefest s'accontenta atrapant Afrodita en adulteri, amb una xarxa que la reté juntament amb el seu amant Ares, i exposant-la a passar vergonya davant de la resta de déus olímpics.

Hi ha encara, però, un tercer nivell d'anàlisi del treball espriuà, que afecta no ja el protagonista sinó el mateix narrador, els pensaments del qual no poden evitar d'enfilat el camí de la sospita del crim del ferrer:

Sense voler, em perdo en un camí esbarzerat de mals pensaments. Em sembla veure clar. Aquella mort, tan inesperada, d'Antònia... L'espant del ferrer davant el propi acabament indeturable. Aquell rictus seu, singular i voluptuós, en tornar del cementiri... Es horrible! Però, per què, si de cas...? Quin motiu?... Que Déu em perdoni! Heus aquí que, avui després de tants anys, revisc un drama oblidat i em trobo furgant en la boira d'una consciència aliena. La son ja no m'és refugi. Sento una opressió, un martelleig d'idea fixa. Per què ho va fer, Senyor Déu meu? I d'on ve aquesta seguretat, aquesta avorrible quasi certa? Qui sóc jo per a erigir-me en jutge de l'obrar d'un altre? Potser tot plegat és una cabòria, una mica de febre d'aquesta vetlla odiosa dels Desapareguts. Jep està ben llest. Una ànima lassa, un cos enderrocat, una desferra. I, sobre l'esguard aigualit d'un infeliç, la meua imaginació basteix una fantasia, i omple la fosca de xiscles i pampallugues macabres...

Novembre. Commemoració cristiana dels difunts. El bategar del meu cor en la tenebra. (Nov: 160-161)

Fixem-nos, concretament, d'aquesta llarga citació, en dos detalls. En primer lloc, en el motiu del "martelleig d'idea fixa", que encaixa perfectament amb la presència del mall del ferrer en el relat i, a més, té dos precedents en LA. D'una banda, el colpeig de mall de la consciència del rodamón empestat quan abandona la seva companya cega que ha deixat embarassada:

Els crits de l'enganyada esquincaren el silenci del capvespre i arribaren fins l'home, que corria rost avall i es tapava les orelles per no sentir-los. No els volia sentir i encara li ressonaven. Un mall li colpejava el cervell: "Què has fet? Què has fet?" (LA: 135-136)

D'altra banda, el martelleig de les paraules de Laia insinuant a Esteve que Quelot no havia de tornar del mar:

...Avui, l'Esteve havia entrat d'esma a la taverna. Capficat.
Rodolaven pel seu cervell, entretocant-se, les paraules de la dona.
Era un mormol dèbil, confós:
—Si ell no tornés...
Un martelleig persistent, tot seguit. Una obsessió. (LA: 165)

En segon lloc, la frase nominal “El bategar del meu cor en la tenebra” remet, sense gaire dificultat, al relat “El cor delator” (1843) d'Edgar Allan Poe, en el qual el sentiment de culpa o remordiment de l'assassí d'un vell es tradueix en un bategar cardíac insuportable i que acaba delatant el criminal, que confessa el crim a la policia la mateixa nit que l'ha comès. Ens trobem davant del primer cas de contaminació d'un relat espriuà amb una narració de Poe, però no serà pas l'últim.⁶²

Ara bé, no hi ha dubte que el tema de la culpabilitat, del remordiment, té molt més sentit en la concepció cristiana del món que no pas en la cosmovisió grega, dominada pel destí fatal que deixa la responsabilitat fonamentalment en mans dels déus. I és en aquest punt, després d'haver explicat la incorporació, en el motllo que li forneix el relat de Ruyra, de l'episodi mitològic grec d'Hefest i Afrodita i la seva contaminació amb un relat contemporani com és el de Poe, que hem de tornar a plantejar-nos el contrast de fons amb el plantejament de Ruyra i valorar-ne l'abast. En la tipologia de pràctiques hipertextuals que proposa Genette, la transformació espriuana del conte de Ruyra no té un enfocament lúdic ni satíric, sinó seriós, per la qual cosa hauríem de considerar-la una paròdia seriosa o, més precisament, de transposició semàntica.

Fixem-nos que, en “L'aniversari del noi Guixer”, el narrador, commòs per l'actitud del protagonista, acaba resant, imaginant-se un ofici de difunts i tenint poc menys que un èxtasi místic davant de la natura marina; de tal manera que el vell li agraeix la companyia. En *Nov*, en canvi, el narrador acaba sol, de nit, amb el pes de la

⁶² Les narracions més emblemàtiques de Poe havien estat traduïdes per Riba, i publicades els anys 1915 i 1916; i també el 1925, dins una col·lecció en cinc fascicles titulada “La novel·la estrangera”, i als anys trenta en els “Quaderns literaris” de Josep Janés. Edo dona la nòmina d'altres traductors de Poe al català en el període de preguerra (EDO 1997: 188). D'altra banda, és prou conegut l'interès d'Espriu per Poe, com ho demostrarien, entre molts altres indicis, les fitxes 1055-1060 del *Fitxer*.

consciència que li fa entrellucar l'amic com a assassí de la dona, amb l'element cristià que no ha passat de ser una mera celebració externa, aparentment sense incidència en l'ànima dels personatges. Tot fa pensar, doncs, que el punt de partida que seria l'harmonia cristiana de Ruyra, una serenor que integra sense grans dificultats el dolor, en un marc de bondat que fa de la fe un ideal absolut, és capgirat en Espriu que sembla reduir l'element cristià a una manifestació de por, de neguit, de remordiment, de consciència torturada. Si ho llegim en la clau general d'ASP, un predomini volgut de colors obscures, de fosca, de grotesc.

Tanmateix, ¿és possible detectar en *Nov* alguna claror, algun blanc, algun punt de llum que sigui reflex, encara que pàl·lid, d'aquell que hem detectat en el cim de l'esquena de l'arc, és a dir, en el centre del recull entès com a línia parabòlica seguint la indicació preliminar? Només n'hi trobo un indici: el moment en què el narrador es planteja, d'una manera molt cristiana, qui és ell per jutjar les obres d'un altre:

Per què ho va fer, Senyor Déu meu? (...) Qui sóc jo per a erigir-me en jutge de l'obrar d'un altre? (*Nov*: 160)

La indicació evangèlica en el sentit que no és correcte jutjar els altres es concreta en la fórmula de no voler trobar la brossa a l'ull de l'altre sense veure la biga en el propi (Mt, 7: 1-5; Lc, 6: 37-42) i ens remet a l'episodi de la dona adúltera a qui ningú no gosa comença a lapidar, que ja apuntava en l'últim esbós d'IS, "Antes del Amor". Per dir-ho en poques paraules, el que en Ruyra és un cristianisme explícit i brillant, en *Nov* és una presència subtil, discreta, interior, que corre el risc de quedar colgada en el marc d'una pompa litúrgica abassegadora, un triomf extern de la religió oficial, i amb relació a uns personatges aparentment gens tocats per la fe.

4.3.3 "Orestes" (*Ore*)

A diferència del que passa en *Nov*, en aquesta penúltima narració d'ASP⁶³ el mite grec és una referència explícita, des del mateix títol. Pel que fa a la citació de *Les Coèfores* d'Èsquil que l'encapçala, és una explicitació de l'hipotext del relat

⁶³ Segueixo el text de la primera edició en volum, tot i que aquesta prosa havia estat publicada anteriorment a *La Veu de Catalunya*, el 16 d'abril de 1933 (p. 5). Les variants respecte a aquest primer testimoni són poques i afecten, fonamentalment, la puntuació, la morfologia i, en algun cas, el lèxic. M'hi referiré només quan sigui pertinent en el fil de la meva anàlisi.

espriuà.⁶⁴ Tractant-se d'una tragèdia transformada en un text narratiu, ens trobem davant del que Genette anomena transmodalització, concretament narrativització. D'altra banda, amb relació al mite grec, la desvaloració és evident, i ha estat reiteradament destacada pels crítics (MIRALLES 1979, DELOR 1993, GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998). D'entrada, hi ha el rebaixament en l'escala social, atès que el pare de l'Orestes espriuà “treballava la terra” (*Ore*: 169), ofici que queda molt lluny de la reialesa de l'Orestes clàssic. O, per exemple, la seva tendència a l'obscuritat i la blasfèmia:

Es posà a desgranar, de sobte, un inacabable rosari d'obscuritats.
Deia les blasfèmies d'una manera rítmica, automàtica, amb
cantarella de pregària. (*Ore*: 167)⁶⁵

Més enllà d'aquesta degradació evident del mite, fixem-nos, però, en la presentació d'Espriu, que, tot i la citació inicial, sobre la qual tornaré més endavant, no ens proposa l'acció clàssica de l'obra esquilià, sinó una escena en què els fets tràgics ja formen part del passat. En realitat, Orestes es troba en un presidi i confessa el seu crim a un narrador testimoni en primera persona. Al final de l'escena, el temps narratiu canvia del passat al present i veiem la clàssica fugida del protagonista, aquí absolutament degradat, quan és perseguit per les Erínies:

Orestes calla. Resta quiet un moment, les parpelles esbatanades. La
gorja li tremola de lladrucs. Baveja. De sobte, arrenca a córrer,
perseguit per les Erínies invisibles, com un ca rosegat per la ràbia.
És, aviat, una tràgica silueta grotesca. (*Ore*: 171)⁶⁶

Es tracta d'una condensació del sentit de la tragèdia d'Orestes, més enllà de la textualitat estricta de *Les Coèfores*, i, per tant, un terreny idoni perquè l'autor desenvolupi la seva visió del personatge.

⁶⁴ El relat dels fets per part d'Orestes, sense la intervenció ni d'Electra ni de Pilades i sense esment de cap dels noms propis dels membres de la família reial de Micenes i Esparta, confirma que Espriu segueix *Les coèfores* d'Èsquil i no pas les *Electres* de Sòfocles i Eurípides.

⁶⁵ La barreja d'obscuritats i blasfèmies amb els conceptes de pregària i rosari recorda, d'altra banda, l'orientació de les pràctiques religioses tal com són presentades a LA. Probablement és un error que en la versió del conte a *La Veu de Catalunya* aparegui “obscuritats” en comptes d’“obscuritats”.

⁶⁶ En aquest passatge es troba una altra de les poques modificacions lèxiques respecte a la versió de *La Veu de Catalunya*, que presenta “els parpelles esbatanats” en comptes de “les parpelles esbatanades”.

El cas és que, mitjançant una transposició heterodiegètica, Orestes es troba tancat en una presó contemporània, concretament el veiem al pati, amb tot de delinqüents de mala llei, però separat d'aquest col·lectiu. La presència d'aquests altres personatges no és purament circumstancial, perquè el narrador ens fa palès el soroll que fan gairebé al principi de l'escena i ens el reitera en tancar-la:

A l'altra banda del pati baladrejava la bordissalla presidiària. (*Ore*: 167 i 171)

Tot i que ells també han estat condemnats per alguna causa, el cert és que tenen aïllat Orestes per la lletjor del seu crim: l'assassinat de l'amant de la seva mare i el parricidi d'aquesta.⁶⁷ La presència d'un personatge col·lectiu que es posiciona respecte a Orestes té un precedent en la tragèdia d'Alfieri, si bé en aquell cas el poble li fa costat per alliberar-lo i restituir-lo en el tron usurpat per Egist (ALFIERI 1977c: 755-761).

De fet, aquesta concomitància, i encara contradictòria, amb l'*Oreste* d'Alfieri és l'única coincidència que he detectat entre la tradició del mite i el relat d'Espriu, que és molt original des d'aquest punt de vista. En canvi, com en *Nov*, sí que aprofita la tradició narrativa modernista i, en aquest cas concret, la que li forneix la lectura atenta de la prosa de Caterina Albert. Aquesta influència és possible pel que fa a la novel·la *Un film (3000 metres)*, publicada per entregues entre 1918 i 1921 i com a llibre el 1926, i molt probable en el cas del recull *Contrallums* (1930).⁶⁸

Pel que fa a *Un film (3000 metres)*, que ja hem detectat a propòsit de *Nov*, podria resultar suggerent el presidi col·lectiu que s'imagina el protagonista, en Nonat, en ser

⁶⁷ La lletjor del crim és confirmada pel mateix Orestes, quan diu que la mala brama que corre contra ell fa "fàstic" (*Ore*: 168). En aquest cas, dels dos fàstics —superficial o va i profund o moral— que distingia Pere Rip (vegeu nota 28), fa referència al fàstic moral, en la línia del que expressa Laia en rebre les pallisses del seu marit, pretesament per la malaltia congènita del fill: "Serp, fàstic, maldat. Avorrible tot. On era el bé, l'absolut bé delitós?" (LA: 62) Més endavant, Orestes es mostrarà "fastiguejat", com la seva mateixa mare, en l'espera de la consumació del crim (*Ore*: 171). Parlem d'una repugnància del crim que, alhora que produeix neguit, comporta una qualificació negativa innegable.

⁶⁸ Víctor Català no té cap fitxa dedicada al *Fitxer*, però Espriu li professa gran admiració. Vegeu, per exemple, EE/2: 104. En canvi, les coincidències, o possibles inspiracions, en la narrativa de Raimon Casellas, que tampoc figura en el *Fitxer*, semblen menors. A tall d'exemple, la tècnica d'intercalar cobles o grups de versets que trobem en moltes de les narracions que conformen *Les multituds* (1906) o el *Llibre d'històries* (1909) podria haver estat represa per Espriu quan fa cantar desafinadament al seu Orestes "Un pare i una mare / anaren a ciutat" (*Ore*: 169). Aniré comentant les altres coincidències.

condemnat; i en el qual evita entrar, al final de la novel·la, quan surt de la filera de presos que s'hi dirigeixen i es fa disparar:

Vingué la sentència... En Nonat no en collí més que un mot: *presidi*... De repent, l'obsessió fulgurant de la nafra mai vista s'afeblí, s'esborrà, es dissolgué per primera volta, al pas d'una visió, d'una reviviscència, d'un record adormit en les cel·letes del cervell i que acabava de despertar al conjur d'aquell mot. Era quelcom que havia vist al cine, en una il·lustració... no sabia on. Fons de roques; una mina, una pedrera, etc.; una munió d'homes amb pales, amb picots, bellugant com formigues sobre aquell fons àrid... Van vestits com disfresses, com pallasos de terrible mal gust: unes calces folgades i un ample sac de *Pierrot*, a llistes travesseres... La més propera d'aquelles disfresses gira el cap i guaita apagadament a n'En Nonat... Porta un casquet d'eunuc sobre el cap d'eunuc, tot repelat i amb les fesomies flonges, abotargades per una greixesa tota femellenca... La visió és d'un grotesc antipàtic, repugnant, i En Nonat clou vivament els parpres, rebutjant-la. (...)

Els condemnats semblaven una colla d'estudiants que marxessin a un nou pensionat. Al baixar del tren, en filera, reien, creuaven observacions, acudits, a mitja veu... De sobte, la filera es trenca en sec, com una cadena de la que es desprèn una anella... Un home corre andana enllà, com un llamp, pel mig del pas[s]atgers... Estupefacció general... Instant de confusió... Crits, corredisses, *altos* precipitats... L'esclafit d'una descàrrega, amb els màusers a mig engaltar... (...) En Nonat ja no durà mai el vestit de disfressa (...) envia al món, com una eterna despedida, el miroteig de ses dents blanques, guspirejants de sol... (ALBERT 1972: 426-427)

Tant el caràcter depriment, literalment “d'un grotesc antipàtic, repugnant”, del centre penitenciari tot just imaginat, com el fet d'intentar fugir corrents i destacar-se del col·lectiu de presos, semblen reproduir-se en *Ore*.

Les coincidències més evidents, però, com ja havia apuntat Esclasans (1934), són amb *Contrallums*, un recull format per deu narracions, tres de les quals porten un títol o tracten un tema mitològic actualitzant-lo. “Els centaures”, per exemple, és una mostra de reconversió d'una criatura mitològica a una història humana contemporània de violència i agressivitat. O bé “L'esfinx”, una història de gitanos en què el component de degradació que s'afegeix al d'actualització podria haver estat suggerent per a Espriu. Però és probablement “Dionisos”, la tercera narració del recull, i la més breu, la que més incidència té en *Ore* de les tres de tema mitològic. En l'estampa de

Víctor Català, el déu grec del vi i de l'alliberament extàtic és reconvertit en un vagabund d'uns cinquanta anys, indocumentat, llardós, lladre quan convé, bevedor d'aiguardent a raig i fumador. Llença una cigarreta encesa, i després s'adorm mandrós i sota els efectes de la calor i l'alcohol. El narrador al·ludeix al déu clàssic quan diu que “Dionisos dorm regaladament d'un son olímpic...” (ALBERT 1972: 845). En tot cas, la cigarreta provoca un incendi en una plana cerealística, sota el cant monòton d'una cigala dalt d'un arbre, indicatiu d'estiu i possible contaminació amb la faula de la cigala panxacontenta i la formiga treballadora... Dionisos, radicalment desvalorat respecte al referent clàssic, té “els ullots pipellejants de faune placèvol” (ALBERT 1972: 845, el subratllat és meu). En el somni, és acompanyat de follets, rèplica dels silens i els sàtirs que acompanyaven el déu. D'aquest relat, podrien haver resultat suggerents per a Espriu la composició com una breu estampa d'un moment, el component de degradació i l'ús del sufix augmentatiu i despectiu –ot aplicat a *ulls*, que apareix també al començament d'*Ore*.⁶⁹

Però hi ha una altra narració, dins *Contrallums*, concretament la sisena, que no és de tema mitològic però que podria haver suggerit elements per a *Ore*, fonamentalment en la construcció del protagonista. Es tracta de “Penediment”, que explica la història de l'Orelles, un perdulari que assassina a cops de ganivet el Cullerer, un gitano que l'ha plomat als daus. És sorprès in fraganti i és encobert pel bondadós i evangèlic patró de barca Benet Castany, amic del pare d'Orelles, ara mort. De fet, l'Orelles és un orfe desgraciat a qui la fortuna no ha tractat gens bé i que ara promet a en Benet que canviarà de vida, just fent que sí amb el cap. Però al cap dels anys, l'Orelles torna a la mala vida i, quan el fill petit d'en Benet l'enxampa robant conills i decideix no denunciar-lo, té por que el fill conti la seva malifeta al pare i, per evitar-ho, l'apunyal.

Efectivament, en aquesta narració hi ha tot d'elements que poden haver estat tinguts en compte per Espriu en *Ore*. En primer lloc, el nom del personatge, si tenim en compte que Orestes coincideix amb Orelles en les tres primeres lletres i en les dues últimes i, de fet, en el nombre de síl·labes i en la tonicitat a la central. En segon lloc,

⁶⁹ D'altra banda, Albert podria haver-se inspirat en la narració “Rei desconegut”, del *Llibre d'històries* (1909) de Raimon Casellas, que ens presenta, en poc menys d'una pàgina, l'estampa d'un vell xaruc que es creu el rei Salomó. Una mostra, doncs, de desvaloració d'un mite, en aquest cas bíblic.

la caracterització general de l'Orelles com a personatge grotesc coincideix també amb la de l'Orestes espriuà. Quan en Benet, el seu germà i els seus fills valoren la seva situació, l'Orelles, idiotitzat, no mostra sinó

un lleu escreix d'alarma instintiva.

Destacant a contrallum sobre el cel i aclarits d'una tendra transparència rosada, els immensos ventalls auriculars, que havien inspirat el motiu que duia, posaven en aquella alarma un quelcom de grotesc lamentable que feia venir llàgrimes als ulls. (ALBERT 1972: 902, els subratllats són meus)

Cap al final d'*Ore*, llegim del protagonista:

És, aviat, una tràgica silueta grotesca. (*Ore*: 171, els subratllats són meus)

En tercer lloc, la caracterització concreta dels ulls de sengles protagonistes. Català parla per tres vegades de “sos ullots de porcell (...) sense pestanyes” (ALBERT 1972: 902, 907 i 909).⁷⁰ Al principi d'*Ore*, hi ha una descripció dels ulls de l'Orestes presidiari que coincideix molt amb la dels ulls de l'Orelles, tot i un canvi en la referència animal concreta:

Els seus ullots malignes, carnissers, sense ombra de pestanya, em resseguien, després, tot el cos, amb una llarga mirada bovina. (*Ore*: 167)⁷¹

En quart lloc, hi ha el detall coincident del calçat desfet: l'Orelles té “les espardenyes rebentades” (ALBERT 1972: 898), i Orestes, “l'espardenya esparracada” (*Ore*: 168).⁷²

⁷⁰ El sufix augmentatiu i despectiu –ot aplicat als ulls no és gens rar en la narrativa de Català. Ja l'hem trobat en la narració “Dionisos” i també apareix en altres ocasions. En la narració “El pastor” (*Drames rurals*, 1902), el gos del pastor Nasi té “ullots vius”, “pipellejants” (ALBERT 1972: 489 i 495). La forma “ullots” també apareix a *Solitud* (1905) (ALBERT 1972: 34, 38, 50 i 53).

⁷¹ Pel que fa a la mirada bovina, l'Orestes espriuà recorda els ulls negats, un tret també boví del vell Sunyer, un dels bosquerols sorruts i animalitzats d'*Els sots feréstecs* (1901) de Casellas.

⁷² D'altra banda, l'Orestes espriuà “es gratava, amb complaença, un peu. Entaforava els dits per l'espardenya esparracada, i maldava barroerament en el mitjó grofollut” (ASP: 168), uns gestos rudes semblants als que fan els bosquerols d'*Els sots feréstecs*, com ara tocar l'ase, donar copets de peu a terra, burxar-se l'orella o gratar-se el cap.

En cinquè lloc, hi ha un possible indici per a una expressió del personatge espriuà que, com veurem, té una certa importància en la determinació del sentit del relat:

—Porten les bragues netes, ells, potser? (*Ore*: 168)

No he pogut documentar la hipotètica frase feta en els repertoris d'aquest tipus d'expressions, però el sentit s'entén i, en versions ulteriors, Espriu aclareix que vol dir “estar net de culpa”. Ara bé, el curiós és que en “Penediment”, quan Benet acull i amaga provisionalment l'Orelles a la seva barca, en un seguit de gestos expiatoris que gairebé oficia com ho faria un sacerdot, li fa llençar al mar el ganivet amb què ha matat en Culleres, llença ell mateix les monedes que li ha robat, i li fa rentar “camisa, gec i calces”. Aquests calces brutes de culpa recorden les bragues dels altres presidiaris a què al·ludeix Orestes (ALBERT 1972: 903).

En sisè lloc, hi ha un gest final de l'Orelles que recorda el final del relat espriuà, d'altra banda justificat pel mateix desenvolupament del mite clàssic:

L'Orelles es posà a córrer, furient, vertiginosament, com si l'empaitessin, com si se l'endugués el torb. (ALBERT 1972: 910)

arrenca a córrer, perseguit per les Erinnies invisibles, com un ca rosegat per la ràbia. (*Ore*: 171)

En setè lloc, l'Orelles torna a matar, al cap dels anys (“Passaren els anys”, ALBERT 1972: 908), com l'Orestes espriuà torna a matar, també després d’“anyades” (*Ore*: 170), i diu que hi tornaria (*Ore*: 168). La reincidència, fins i tot diferida en el temps, és, doncs, un altre tret compartit pels dos personatges.

En vuitè i últim lloc, però no per això menys important, hi ha el tema del penediment, el remordiment, la consciència en definitiva:

Car l'Orelles sentia dintre seu una mena de cosa desconeguda, una cosa anguniadora, un inici d'ofec, que li oprimia el cor, com quan l'apretava la gana i no tenia res per apaivagar-la.

Aquella cosa no era altra que el naixement, esmaperdut, de la consciència. (ALBERT 1972: 905, el subratllat és meu)

L'Orelles sent “una fiblada al cor” (ALBERT 1972: 908) quan delinqueix i recorda el qui el va salvar de la justícia, de fet el que pugui pensar el seu benefactor és l'únic que el mou, tot i que li acaba matant el fill. De la mateixa manera, l'Orestes espriuà, sent el xiscle de la mare:

— (...) Ni de dies ni de nits, ací, un xiscle, sense parar...

Es tapava les orelles.

—Escolta. Res, oi? Ningú, només jo... ací... sempre. (*Ore*: 168)

Aquest tema és, efectivament, central en *Ore* i relliga el relat amb *Nov*. Vegem-ne alguns elements. Primerament, la citació d'Èsquil que encapçala la prosa i que fa èmfasi justament en l'agitació d'Orestes. Fixem-nos, en aquest sentit, que la traducció espriuana del mot grec *ταραγμός* és, en l'edició d'ASP de 1934, “agitació”, no pas “torbació”, com ho serà en l'edició de 1952.⁷³ “Agitació” és una paraula amb un sentit sens dubte més proper al neguit, un neguit que experimenta el ferrer Jep a *Nov* i que dóna títol a *Neg*, que tot seguit analitzaré.

Segonament, en la línia tan espriuana de motius obsessius i de contaminació de mites clàssics amb obres contemporànies no exclusivament de la tradició catalana, la conjunció de tres elements extrets d'“El cor delator” de Poe, a saber: el batec del cor de la mare d'Orestes, que recorda el del vell assassinat en el conte del nord-americà; la “pensa (...) de vidre” (*Ore*: 170-171) de la dona, que recorda l'ull de vidre de l'ancià, i el xiscle incansable que només sent Orestes, que recorda el repic compassat, a manera de batec, que acaba delatant l'assassí en el conte de terror. Aquest darrer element, d'altra banda, l'acabem de trobar en *Nov*, on no l'experimentava la consciència del suposat criminal, sinó la del narrador que descobria el crim. En aquest cas, és exclusivament Orestes qui sent el senyal repetit.⁷⁴

⁷³ Miralles afirma que Espriu traduí aquest mot com més endavant el traduiria Riba, és a dir, per “torbació”, afirmació certa per a l'edició de 1952, però no per a l'original de 1934 (MIRALLES 2013a: 128).

⁷⁴ Per a la recepció espriuana de Poe, vegeu *supra*, n. 62.

I si del tema del possible remordiment o, si més no, del martelleig de la consciència, passem a la noció, tan judeocristiana, de culpabilitat, retrobarem un enfocament que torna a mostrar una referència fixa i, per tant, cal considerar que important en la cosmovisió espriuana de l'època. Si observem la relació de l'Orestes espriuà amb la “bordissalla presidiària”, veurem que, en el seu monòleg amb el narrador impassible, els qualifica de “grípià” (*Ore*: 168) perquè el consideren “maleit” i “empestat” (*Ore*: 167), no volen saber res d'ell i es complauen en la “mala brama” (*Ore*: 168) que corre sobre ell. Però Orestes relativitza la seva maledicció i els respon acusant-los també a ells:

—Maleit, maleit! Porten les bragues netes, ells, potser? (*Ore*: 168)

Se'm fa molt difícil deixar d'albirar, en el rerefons, una nova al·lusió subtil a l'episodi evangèlic de la dona adúltera (Jn 8: 3-11), que ja havíem trobat en *Nov* i en “Antes del Amor”, a IS. Les semblances tenen el seu pes, però la degradació respecte al referent evangèlic són tan importants com les que es produeix respecte al model grec. En primer lloc, tots dos protagonistes, Orestes i la dona adúltera, són culpables segons la llei. En segon lloc, tots es troben sota la pressió d'una majoria benpensant acusadora, si bé l'habilitat capciosa dels mestres de la llei i els fariseus és molt més subtil que la brama i el baladreig dels companys de presidi. En tercer lloc, el narrador silenciós d'*Ore* recorda fins a cert punt el Jesús que escolta i no condemna, però la distància és gran amb el natzarè, que al final de l'episodi pren la paraula per fer explícit el seu perdó i per exigir esmena a la dona. Finalment, però, hi ha una lliçó compartida entre els dos episodis, i és que la culpa també embruta els acusadors.

En aquesta particular represa i capgirament espriuans de trames i temes cars als grans narradors de l'òrbita modernista, és significatiu veure el contrast amb el plantejament de Víctor Català. En el relat de l'escriptora empordanesa, titulat justament “Penediment”, l'instint criminal irredimible del protagonista es contraposa a la bondat evangèlica d'en Bernat Castany, transmesa al seu fill, sense, però, que l'Orelles, més enllà d'amagar-se de la seva naixent consciència, arribi a penedir-se en cap moment dels seus actes. En *Ore*, Espriu erigeix, davant del protagonista, que és una degradació absoluta del mite grec, una impassibilitat narrativa glacial; i deixa per a Orestes l'acusació als altres, de manera que, indirectament, relativitza els seus crims.

Com en el cas del capgirament de “L’aniversari del noi Guixer” de Ruyra en *Nov*, també aquí Espriu elimina —o pràcticament— la llum que emanaria d’un penediment sincer. I com que en aquest cas Albert equilibra molt més claror i fosca que Ruyra, obertament decantat cap a la llum, és molt difícil trobar en la hipotètica transformació espriuana res que tingui a veure amb el “punt de llum” anunciat en la introducció d’ASP, a excepció feta de la velada al·lusió a l’episodi evangèlic de la dona adúltera no més bruta de culpa que els seus acusadors.

4.3.4 “Neguit” (*Neg*)

En *Neg*, la narració que tanca ASP, Espriu parteix, en primera instància, del text que ens indica la citació que l’encapçala. El poema “L’Empordà” de Maragall és, de fet, l’hipotext explícit. Es tracta de la lletra d’una sardana que el poeta va escriure a finals d’abril i principis de maig de 1908 per al mestre Enric Morera, que va compondre la música pocs dies després. Sembla innegable que Espriu té en compte dues fonts a l’hora de materialitzar la citació. Com ja han indicat els editors crítics d’ASP, les variants morfològiques (la terminació de l’imperfet de subjuntiu en *-is* però, sobretot, el femení de *mar* i de les paraules que hi concorden) es poden atribuir a la difusió popular del text, que Espriu recolliria (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: 191, n. 2).⁷⁵ D’altra banda, però, la indicació “Fantasies” darrere del títol de la composició no pot venir sinó de l’edició dita dels fills de l’obra maragalliana, concretament del primer volum, de 1929. L’apartat “Fantasies” és, en aquesta edició, un dels que recullen les poesies no publicades en cap dels poemaris que veieren la llum en vida de Maragall. Espriu podia ser conscient o no que aquesta denominació no pertanyia a la ploma de Maragall, sinó a la decisió de l’editor, però que no en prescindeixi ens dóna una possible pista sobre el sentit de la referència a l’hora de definir el gènere o l’orientació del seu relat: com “L’Empordà” és una fantasia, també *Neg* serà un conte al·legòric i d’una temporalitat gens evident. I, de fet, aquestes característiques singularitzen *Neg* respecte a la resta de relats d’ASP. A diferència dels mites represos en aquest volum que he analitzat fins ara, no és dóna una transposició heterodiegètica modernitzadora clara, si bé en trobarem algun indici en la significació profunda del relat.

⁷⁵ Les informacions per datar la composició de la lletra i la música de la sardana m’han estat facilitades per Glòria Casals, que les ha extret de la correspondència del poeta amb Enric Morera.

Com ha indicat Olívia Gassol, les referències intertextuals són diverses (GASSOL 2009: 65-66). En primer lloc, la mateixa citació que serveix de lema al relat espriuà, que és un dels dos únics versos que es repeteixen en el poema de Maragall i que en *Neg* és represa com a “veu d’encantament” que el pastor sent més propera a mida que s’allunya de la muntanya i s’acosta al mar (*Neg*: II, 179). En segon lloc, hi ha el substantiu *neguit*, que en el poema s’intercanvien, gairebé com una acusació amorosa, els dos protagonistes:

Ella canta: —Pastor, me fas neguit.—
Canta el pastor: —Me fas neguit, sirena.—
(MARAGALL 1981: 178-179)

Espriu, d’una banda, subratlla la importància del concepte, atès que el recull en el títol del conte i en tres ocasions més; d’altra banda, l’especialitza, ja que, quan el fa servir dins de la narració sempre ho fa en referència a la vida interior del protagonista i, concretament, precedint cada decisió del pastor de viatjar cap al mar o cap a la muntanya:

El pastor es mou, ple del neguit de la mar tot just endevinada, del cant de la llunyana sirena. (*Neg*: I, 178)

I sentí el neguit i la nostàlgia de la muntanya. (*Neg*: V, 186)

I el pastor evocava la mar, i l’or dels pàmpons, i els braços de l’esposa. I es neguitejava, desitjant la delícia de la llagoteria cortesana. (*Neg*: VI, 187)

En tercer lloc, Espriu també es fixa en l’altre vers que Maragall repeteix, totalment paral·lel al pres com a lema: “Si sabesses la llum de la carena!” (MARAGALL 1981: 178-179). Però transforma el sintagma *la llum de la carena* amb l’addició d’un epítet que no ens hauria de passar per alt i al qual trobarem sentit més endavant, alhora que l’inscriu en el tema, que li és tan car, de l’ànim que vol fugir d’ell mateix:

Vol fugir d’ell mateix i de tot el que el volta, cansat de l’eterna llum de la carena. (*Neg*: I, 177)

Però, a banda del material lèxic, que Espriu extreu bàsicament del diàleg imaginat entre el pastor i la sirena maragallians, el més rellevant és justament l'aprofitament d'aquesta parella al·legòrica a bastament popularitzada. Per entendre l'abast i la intenció de la reelaboració espriuana de l'al·legoria de Maragall, cal, primerament, interpretar el punt de partida: el poeta havia volgut explicar míticament l'origen de la plana empordanesa com la conjunció harmònica del món de la muntanya pirinenca, simbolitzat en el pastor, i el món del mar mediterrani, simbolitzat en la sirena, alhora que en feia una síntesi de virtuts que incloïa la bellesa, la germanor i el mateix amor, i que oferia una certa visió, idealitzada, de la pàtria catalana. No debades, "L'Empordà" era la lletra d'una sardana i, en l'edició de Gustau Gili (de 1912-1913 i, per tant, pòstuma), s'incloïa com un més dels cants, dins d'una versió ampliada de *Visions & Cants*. Caldrà valorar fins a quin punt Espriu comparteix o contradiu aquest plantejament. Fixem-nos primer en la descripció dels espais i, després en els elements de la narració pròpiament dita. Pel que fa als espais, en Maragall la plana de l'Empordà era el fruit rialler de l'amor entre el pastor de la carena i la sirena de la mar. En Espriu els espais es tenyeixen de connotacions negatives: la carena és l'espai de l'eterna llum, però també de les òlibes i dels llops que ataquen el ramat, la serralua és "dura de glaç en hivern" (*Neg*: I, 177) i les terres són "closes, primitives, avares de collita, pròdigues en misèria" (*Neg*: VI, 187); mentre que el mar és bonic en la cançó i en la il·lusió inicial del pastor, però deixa de ser-ho, almenys en part, des de l'experiència del rei i quan és font de neguit per al mateix pastor.

Si observem ara la narració pròpiament dita, el que d'entrada sent el pastor de la muntanya estant és un cant de sirena (*Neg*: I, 178). Per tant, cal entendre que el plantejament de Maragall és inicialment reprès. Ara bé, succeï que, en comptes d'una sirena, acaba trobant-se "la filla del rei d'aquelles terres" (*Neg*: III, 182), que el saluda ni més ni menys que amb les paraules que Nausica adreça a Ulisses quan es troben al país dels feacis. I és en aquest punt on trobem la segona al·lusió explícita a una font: l'episodi de Nausica i Ulisses a *L'Odissea* d'Homer, que queda incorporat al relat espriuà. Ara bé, posats a reconvertir l'esperada sirena en Nausica, Espriu, en coherència amb un relat d'inspiració maragalliana, hauria pogut triar els mots de la princesa en *Nausica*, la reelaboració dramàtica d'aquest episodi per part del poeta de Sant Gervasi, estrenada el 1912 i publicada el 1913:

NAUSICA (...) Aixís, anima't,
Que tot lo que ara et cal, jo puc donar-t'ho,
I ho faré de bon grat, perquè en tu sento
Quelcom de gran, i no és la pietat sola
La que em mou a assistir-te. (MARAGALL 1984: 96)

Però prefereix fer-ho en la traducció de Riba, un hel·lenista d'un prestigi com a mínim equiparable al del vell pedagog que assisteix la noia en el relat espriuà:

“...I ara que véns a la nostra ciutat i a la nostra contrada.
Doncs, no et mancarà vestit ni cap de les altres coses
Que li convenen a un suplicant afligit que es presenta.”
(*Neg*: III, 182)⁷⁶

Al meu entendre, la transformació de l'esperada sirena en una princesa que rep el pastor amb unes paraules manllevades de la Nausica homèrica —no pas la maragalliana—, per tal com indirectament fa aparèixer el pastor com una mena d'Ulisses implícit, ens acara a un segon nivell de lectura de *Neg*. Un nivell en què anirem descobrint com a Espriu no l'interessen ni l'Empordà ni els ideals estrictament catalanistes, sinó una reflexió més àmplia i alhora més profunda sobre la cultura occidental contemporània.

Respecte al relat homèric, que s'estén des del cant VI fins als primers versos del cant XIII de *L'Odissea* i que cal entendre com a hipotext del relat que m'ocupa, Espriu fa diverses operacions: deixa de banda certs elements, en modifica profundament d'altres i n'aprofita uns tercets amb un determinat grau d'adaptació. En primer lloc, Espriu opera una excisió dels continguts més estrictament descriptius, com ara els que tenen a veure amb l'acollida de l'estranger a la cort (banys, àpats, parlaments, cants i danses), probablement perquè els atribueix un valor fonamentalment ornamental i, per tant, els deu considerar innecessaris en un plantejament de conte breu, sintètic, on el que interessa és l'al·legoria de fons.

⁷⁶ Espriu precisa, en nota a peu de pàgina, que els versos pertanyen a *L'Odissea*, en la traducció de Carles Riba. En l'edició crítica d'ASP, els editors indiquen la versió i els versos concrets (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: 192-193, n. 13). La citació exacta hauria estat “I ara, que vens a la nostra ciutat i a la nostra contrada, / doncs no et mancarà ni vestit ni cap de les altres coses / que li convenen a un suplicant afligit que es presenta” (HOMER 1919: 133); de manera que Espriu, o el seu editor, modifica la puntuació, l'ús de majúscules i minúscules, corregeix l'absència de l'accent diacrític prescrit a “vens” i, en canvi, oblida el primer “ni”.

En segon lloc, Espriu aplica una transformació semàntica profunda de dos elements essencials en la construcció del relat homèric: el paper dels déus i la figura de l'heroi. Pel que fa al primer d'aquests dos aspectes, en *L'Odissea* la intervenció dels déus a favor o en contra dels homes és constant i decisiva, també en l'episodi que ens ocupa: Atena afavoreix Ulisses quan, per iniciativa pròpia, controla el son i el desvetllar-se de l'heroi i també les accions de Nausica, o quan Ulisses se li adreça i ella l'escolta, al final del cant VI (v. 326-334). En *Neg*, en canvi, sant Joan, tot i que el pastor li té devoció, no li estalvia cap de les vicissituds. I és que en *Neg* hi ha, de fet, un qüestionament en tota regla dels déus per part dels homes, fins al punt que els camperols que surten a rebre el pastor els donen per morts, i Davus, concretament, es vanta d'haver matat l'últim, si bé és cert que al més mínim indici de llur existència tornen a creure-hi, encara que sigui de manera supersticiosa. Pel que fa a la figura del protagonista, en *L'Odissea* Ulisses és un heroi d'idees clares, que actua mogut per la voluntat inalterable de retornar a la seva pàtria; mentre que el pastor de *Neg* es deixa embriugar, es casa amb la princesa, accepta el ceptre del reialme on ha anat a parar i, fins i tot quan retorna als seus orígens purs, reincideix en el seu capteniment feble i acaba tornant a la cort. Estem, doncs, davant d'un personatge voluble, corruptible, que es troba als antípodes de l'Ulisses que d'alguna manera seria el patró esperat per la princesa que imita Nausica manllevant-li els versos que pronuncia en el poema èpic grec. Sembla clar, doncs, que caldrà buscar per a aquest pastor algun referent distint del que podria representar el rei d'Ítaca, o admetre que és un personatge essencialment espriuà.

Finalment, vegem aquells elements que són aprofitats en el relat espriuà, i amb quin grau d'adaptació. Es tracta de la confusió sobre la natura divina o humana de sengles protagonistes, Ulisses i el pastor, i també del caràcter i l'actitud dels feacis i dels habitants del país on el pastor esdevé rei. Pel que fa a la confusió entre el caràcter diví o humà de certs personatges, en *L'Odissea* és una qüestió complexa. En el poema èpic qui primer té dubtes és Ulisses, i no pas sobre la seva identitat, sinó sobre la de Nausica, quan li demana si és deessa o dona (VI, v. 150). En canvi, la princesa en tot moment pren el foraster per un home, noble si es vol (VI, v. 188), i així el qualifica adreçant-se a les cambres (VI, v. 200). És un cop banyat i vestit que esdevé "resplendent de bellesa i de gràcies" (VI, v. 238, HOMER 1919: 135) i que Nausica diu que s'assembla als déus. Més endavant encara, el rei Alcínous dubta de si Ulisses

és un déu (VII, v. 201), però l'heroi ho desmenteix (VII, v. 210-216). En *Neg*, els dubtes es focalitzen exclusivament sobre el pastor, que apareix d'entrada com un déu tant als ulls dels camperols (capitolet II) com als de la princesa (capitolet III). Particularment en el cas dels comparets, s'enceta un debat sobre els déus a partir de la presència del foraster que sembla tenir un pes específic important en el desenvolupament de l'al·legoria espriuana.

Quant als feacis, en *L'Odissea* són presentats com una gent de tarannà altiu, feréstec, si no agressiu. Per això Atena protegeix Ulisses dels insults feridors que preveu que li puguin adreçar en el seu camí cap al palau d'Alcínous:

I en aquella hora mateixa és quan Ulisses s'alçava
per anar cap a la vila; i al seu entorn Atenea
espargí una pregona calitja, pel bon voler que li duia,
de por que algun dels Feacis altívols de cor, en topar-lo,
no el mossegués amb paraules, i li preguntà qui era doncs.
(HOMER 1919: 141)

L'hostilitat dels feacis davant dels forasters desconeguts es confirma en les paraules de la noia que va a la font amb un càntir, aparença sota la qual s'encobreix la mateixa Atena per ajudar Ulisses:

Mira, camina en silenci, i jo menaré la via:
ni clavis la vista en cap d'aquests homes, ni els facis preguntes,
perquè no sofreixen gaire els forasters, ni galegen
amb amistat a quisculla que ve d'una terra estrangera.
(HOMER 1919: 142)

Aquesta previsió de mala rebuda és la que sembla materialitzar-se en el capitolet III del relat espriuà, quan els comparets que el sorprenden passen de la pruija per determinar la identitat del pastor a l'agressió verbal i física que analitzarem més endavant.

En síntesi, doncs, pel que fa a aquest segon nivell d'anàlisi, tot fa pensar que Espriu té en compte el relat homèric però de manera molt parcial, i especialment divergent pel que fa al protagonista. De fet, és possible trobar una explicació conjunta per al personatge del pastor i la seva evolució i per al tema del paper dels déus diversos que

són esmentats en *Neg*. És una explicació que parteix de la tensió que s'estableix entre els components grec i judeocristià del relat, tensió que ha de ser analitzada detingudament.⁷⁷

Si ens fixem en el capítol I, la caracterització inicial del pastor pot recordar la del mateix tipus de personatge en certs relats de Víctor Català: un home pur, acostumat a una natura exigent i coneixedor dels seus secrets.⁷⁸ Però immediatament comprovem que aquesta coincidència és superficial, per tal com el personatge pateix d'un neguit característicament espriuà:

El pastor, però, no viu feliç. El pes de la solitud el venç. L'atrau la veu de la plana inconeguda. Vol fugir d'ell mateix i de tot el que el volta, cansat de l'eterna llum de la carena. (*Neg*: I, 177)

Un malestar interior que ja apuntava en el mal humor i el fastig que portaven el sacerdot Elí a maltractar l'esclau (*San*: 23-28) i en el malestar de Pere Rip davant del retrat del cardenal rafaelià que sembla aconsellar-li un major gaudi vital (*DR*: 24). Un desassossec que troba una primera formulació completa en el personatge de mossèn Gaspar, rector d'una parròquia de marina que es deleix per tornar a l'alta muntanya d'on és originari (*LA*: 12-13). També dins d'ASP, concretament a "Tarda a muntanya", el rector de Cerdans, com una prefiguració dels sentiments del pastor de *Neg*, se sent oprimat per la solitud de la seva parròquia aïllada a la muntanya i confessa que "t'hi ofegues, i arrencaries a córrer rost avall, i no pararies..." (*ASP*: 126). A més, en dos d'aquests casos el tema del neguit i la fugida s'associa a plantejaments pagans. En el cas del cardenal retratat, el doctor Rip diu: "Em sembla sentir la seva veu, suau com un prec ple de jugositat pagana" (*DR*: 24). I, pel que fa a mossèn Gaspar, troba més consol en Horaci que en els Evangelis.

⁷⁷ En el seu estudi sobre les presències dels mites de Nausica i d'Ulisses en l'obra de Salvador Espriu, especialment en ECM, Delor es refereix a *Neg* i posa en relació el cristianisme, la filosofia de Nietzsche i l'arbitrarietat d'una certa visió de Grècia, però no acaba de concretar el sentit d'aquesta acumulació de referències (*DELOR* 1989b: 51-52 i 55).

⁷⁸ Penso en Gaietà, el pastor de *Solitud*, però també en el model de pastor positiu o pirinenc —en contrast amb el negatiu o empordanès— de la part introductòria del drama rural titulat justament "El pastor" (*ALBERT* 1972: 487-489). Pel que fa a *Solitud*, n'hi ha possibles ressons en *Neg*: "El pes de la solitud el venç (*Neg*: I, 177, el subratllat és meu) i, sobretot, la llegenda del vell verge, innocent, fins i tot religiós, a qui una dona encantada tempta enganyosament amb la riquesa, el poder i la saviesa, i tanmateix només aconsegueix seduir-lo eternament amb un petó; aquesta contalla es desenvolupa al capítol "Rondalles" de la novel·la (*ALBERT* 1972: 54-63).

A la nit, aquest voler fugir d'un mateix i del lloc on hom viu, es concreta en un neguit que no s'arriba a apaivagar amb la pregària a sant Joan, com sembla apuntar el mal averany de "l'espantadissa presa segura":

El pastor es mou, ple del neguit de la mar tot just endevinada, del cant de la llunyana sirena. Després, s'adorm lentament, amb una pregària als llavis al Senyor Sant Joan, mentre, en el bosc, les òlibes esbufeguen perseguint l'espantadissa presa segura... (*Neg*: I, 178)

És del tot pertinent demanar-se per l'abast religiós d'aquest neguit. Fixem-nos que l'ànim del pastor està cansat de l'"eterna llum de la carena". Al meu entendre, aquest epítet, afegit respecte a la referència maragalliana, introdueix aquesta perspectiva com ho fa la pregària al Senyor Sant Joan. Cal posar en relació aquesta eterna llum de la carena tant amb el "punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc" (ASP: 7) —la carena també és la línia més alta que divideix els dos vessants d'una serralada— com amb la "luz singular e inextinguible" de la "Portada" d'IS (IS: 7), és a dir, amb el referent religiós judeocristià en sentit ampli. Però, tot seguit, cal ser precisos a l'hora de perfilar els contorns de la creença del pastor; i, en aquest sentit, no ens hauria de passar per alt l'equívoc inicial que representa el títol de "Senyor" atorgat a sant Joan.⁷⁹ És evident que la tradició cristiana reserva aquest nom exclusivament a Jesucrist, en cap cas a un sant, per important que sigui; i és evident que Espriu sap que el Baptista no era sinó el Precursor de l'Amor —faig servir els termes de l'esbós "Antes del Amor" d'IS. La conclusió sembla clara: el pastor no és exactament un cristià, sinó un home que viu en la llum però que no acaba d'acceptar-la plenament, perquè se'n cansa i perquè no resa a qui representa l'acompliment de la promesa messiànica, sinó a la baula immediatament anterior en la història sagrada, en una actitud assimilable a la del mateix Espriu en IS, on dóna un major relleu al Baptista i deixa per a Jesús una presència, encara que contundent, més discreta. De fet, és probablement aquesta actitud del pastor el que explica el seu neguit, la seva feblesa i les conseqüències que se'n segueixen.

⁷⁹ En les revisions successives del conte, Espriu eliminarà les majúscules de Senyor i de Sant, però mantindrà tots dos apel·latius en tres dels quatre casos en què utilitza la fórmula: només en la segona ocurrència, al capítol II, eliminarà "senyor". Per altra banda, és molt més versemblant que Espriu es refereixi a sant Joan Baptista que no pas a sant Joan Apòstol o Evangelista, perquè és el sant Joan per antonomàsia i perquè el seu perfil d'home que viu sol al desert buscant la puresa i representat convencionalment amb l'Anyell facilita més la devoció d'un pastor senzill que no pas la figura de sant Joan Evangelista, apòstol i, segons la tradició, autor del quart Evangeli, el més teològic, i de l'Apocalipsi, llibre amb un alt grau d'elaboració poètica.

El capitolet II és l'expressió del viatge iniciàtic del pastor i conté tres episodis successius: el desplaçament a la plana, la topada amb els camperols i l'arribada i fruïció del mar. I, tot i que el resultat final sembla harmònic i positiu, perquè el pastor troba la mar tan bonica com la imaginava, no ens haurien de passar per alt els elements negatius i degradants que clapegen el relat. Vegem-ho amb un cert deteniment. El primer moment del primer episodi, que correspon a l'abandonament de la muntanya, i del ramat, es tanca amb el sacrifici cruent de totes les ovelles per part del llop, ovelles que han perdut la protecció de l'amo fort que els era el pastor.⁸⁰ Observem un primer apunt irònic en el conte:

Perquè encara hi havia llops, en aquells temps de la vella història
correcta... (*Neg*: II, 178)

Tot fa pensar, doncs, que la història no era tan correcta, almenys des del punt de vista de les pobres ovelles sacrificades; i que el narrador se situa en un temps posterior en què els llops ja han desaparegut, afirmació l'abast irònic de la qual es fa difícil de precisar. No es pot descartar, en el context de la tradició literària catalana, que el pastor protagonista de *Neg* sigui també una contrafigura del Manelic de *Terra baixa* (GUIMERA 1979). Si Manelic, el pastor capaç de matar el llop per defensar les ovelles, és un home íntegre, que arriba a matar l'amo per aquesta mateixa rectitud moral, el protagonista de *Neg*, en canvi, tot i resar a Joan Baptista, un altre símbol d'integritat moral, abandona per dues vegades el ramat a les urpes del llop.

Un element comparteix aquest primer moment amb el segon: la força de l'embruix o encantament que atreu el pastor cap al mar, un nou contrast amb l'Ulisses que astutament se surt airós de l'episodi de les sirenes.⁸¹ De fet, però, aquest segon moment, en el qual se succeeixen paisatges de gran bellesa, també retòrica, és un dels que degueren produir la sensació d'harmonia que va portar crítics com Boix i Selva, Guansé o Montoliu a elogiar aquesta narració dins del conjunt d'ASP. Dit sigui de passada, "l'opulència del conreu" (*Neg*: II, 179) recorda "l'opulenta benedicció del

⁸⁰ En certa manera, es reproduïx l'esquema de *San*, dins IS, on l'esclau és la víctima feble d'un manament del que hauria de ser fort i ser responsable d'ell, en aquest cas el sacerdot Elí.

⁸¹ El motiu de l'embruix femení que perd els homes ja havia aparegut en IS, en la figura d'Abisag (*Abis*: 34-35) i, sobretot, en la de Jezabel (*Jez*: 57-59); i havia assolit una formulació plena i terrible en Laia, que atrau fatalment Quelot, Anton i Esteve.

raïm” i la terra “grassa de fruits” que evoca mossèn Gaspar en el seu horacianisme (LA: 12). Fos com fos, la culminació de la primera part del viatge té la seva traslació en la caracterització del pastor: de vestit amb una túnica sumària passa a la nuesa que el fa gloriós. Símbol d’iniciació, metamorfosi aparentment divinitzant (per l’adjectiu “gloriós” i per la confusió que produirà en els qui el veuran), però potser, en el fons, procediment paradoxal de desvaloració des de l’òptica de la fe primitiva. I no és una dada menor que els déus a què l’assimilen d’entrada siguin déus grecs.

El segon episodi, la trobada i el diàleg amb els camperols de la plana, també té dos moments, corresponents a sengles idees clau del pensament nietzscheà. Primerament, la identificació del pastor nu i gloriós com un déu enceta una discussió articulada al voltant de quin dels dos déus grecs representatius dels principis de l’art es tracta; i és que, segons desenvolupa el filòsof alemany en *El naixement de la tragèdia* (1872), aquestes divinitats són justament Apol·lo i Dionís. Segonament, i a partir de la professió de fe diguem-ne joanista i ingènua del pastor, la reivindicació de la mort dels déus, desenvolupada per Nietzsche en *La gaia ciència* (1882) o *Així parlà Zarathustra* (1883-1891). No ens hauria de passar per alt que Davus, el camperol que braveja d’haver matat l’últim déu, és un “vell, de fètid alè de boc” (*Neg*: II, 181). Així doncs, l’entrada del pastor en el món pagà de la plana ha estat un aterratge violent, en què uns camperols d’idees nietzscheanes l’agredeixen com ho faria el mateix dimoni. De les paraules desqualificadores —és titllat de “bàrbar”— passem a l’apedregament. Com que l’habilitat i la força del pastor s’imposen, els valents tornen a esdevenir, irònicament si no sarcàsticament, supersticiosos. Observem també l’acumulació de trets atitellats o grotescos d’aquests camperols: l’artificiositat de la seva retòrica i dels seus coneixements mitològics, el seu comportament gregari que contrasta amb la seva divisió i la rancúnia que es guarden, els seus aücs i escarnis i l’agressivitat que es transforma porugament en superstició. Significativament, interpreten que el destinatari de les pregàries del pastor no és Joan Baptista sinó Joan Evangelista, l’apòstol més jove de Jesús segons la tradició; ells, per tant, se situen, a diferència del mateix pastor, en un escenari postcristià. De fet, aquest passatge, per les referències tan nítidament nietzscheanes, és el que més clarament trenca el caràcter atemporal de la vella història correcta i la situa, si més no ideològicament, al final del segle XIX.

Passat l'ensurt, es produeix la represa del camí harmònic i la descoberta, continuada durant diversos dies, de la bellesa del mar que anhelava. Un altre moment delicat dels que degueren amagar als crítics esmentats el tràngol que ha suposat arribar a un món hostil als déus i, en particular, al déu cristià. Però l'escena no està exempta d'ironia, en aquest cas contra el pastor càndid que ha descobert el mediterrani:

Això, allà dalt, el pastor no ho sabia. (*Neg*: II, 181)

El capitolet III és el de l'encontre amb la princesa, una princesa que el pren per un déu, que se n'enamora i que vol casar-s'hi. L'acollida del foraster és, a part d'interessada, arbitrària i forçada. Per això el reconeixement de Riba que d'entrada representa incloure en el relat uns versos de la seva traducció de *L'Odissea* pot ser entès com un distanciament irònic per part d'Espriu, en el sentit que fa èmfasi en la precarietat dels coneixements de la princesa, que necessita la crossa del seu mestre, que li fa d'apuntador, per aparentar que coneix els hexàmetres. D'altra banda, són imprudents la pretensió de voler esposar un immortal i la sobrevaloració de la presència física d'algú que a penes parla:

—Ell a penes parla. Cap nascut de dona, però, no és tan fort, ni de tanta alçada, ni d'una presència tan digna. (*Neg*: III, 183)⁸²

La cort i el mateix rei, presentats al capitolet IV, no mostren menys símptomes de desvaloració que els que hem anat descobrint fins ara. Respecte als benefactors barons d'Alcínous que se solidaritzen amb Ulisses en el relat homèric, l'hostilitat agressiva dels consellers del rei de *Neg* és evident, ja que arriben a demanar el sacrifici del pastor. El rei, d'altra banda, és un titella, que cedeix fàcilment a la intercessió de la princesa i que per pur pragmatisme fa un canvi de plantejament que el porta ràpidament de menystenir el llinatge del pastor a justificar-lo al·ludint a un remot pastor com a fundador de la pròpia dinastia. Recordem, d'altra banda, que els avantpassats d'Alcínous, en el relat homèric, són el déu del mar, Posidó, i Peribea, filla d'Eurimedont, rei dels gegants; i que, per tant, ens trobem davant d'un altre element degradat. I, pel que fa al pastor, amb el casament amb la princesa també es va

⁸² Curiosament, la descripció que la princesa fa del pastor facilita una vegada més la seva identificació amb sant Joan Baptista: "entre els nascuts de dona no n'hi ha hagut cap de més gran que Joan Baptista" (Mt 11:11).

aprofundint, paradoxalment, la seva degradació. També en aquest cas, el narrador aprofita per tancar el capítol amb una sentència com a mínim sarcàstica:

Fou el primer i únic home que, per a assolir el poder, no necessità de paraules. (*Neg*: IV, 185)

El capítol V, com el primer, explicita un segon punt d'inflexió en el recorregut vital del pastor, una segona mostra de neguit. En un primer moment, però, es confirma la degradació del pastor, que es concreta en l'abandonament de la pregària a Sant Joan —i, per tant, de la creença, la fe—, en el respecte al diner, en l'adopció del llenguatge pagà —nietzscheà—, en l'eloqüència i tot fa pensar que en un poder exercit de manera absoluta sobre els seus súbdits. Ara és el pastor qui es mostra irònic, quan assimila el poble que governa amb les ovelles d'un ramat. En un segon moment, es produeix el retorn a la muntanya, que assoleix el seu clímax amb la represa de la pregària a sant Joan.

El capítol VI mostra un tercer punt d'inflexió, en aquest cas per retornar al mar: el que en el capítol I eren “embruix” i “encantament” ara ja és “malefici”: el poder, la comoditat, la riquesa, l'esposa, la llagoteria cortesana poden més que la fidelitat als orígens. La història es repeteix aclaparadorament pel que fa a un segon ramat abandonat, i el comentari del narrador ara ja cau de ple en el cinisme:

El llop, que vigilava, fa, quasi en la mateixa presència del pastor, una carnissera destroça entre les ovelles. Què importa, però, això, si l'home en trobarà d'altres a la plana? (*Neg*: VI, 187)

En canvi, els súbdits que retroba ja semblen reconèixer-lo d'entrada. I, novament, sota una aparença de finor i de serenor que pot confondre, es formula el relat cíclic d'un home encadenat a un malefici que, com ja descobríem en algunes proses d'IS, té a veure amb l'embruix femení i amb la temptació del diner que fan perdre la fe autèntica. Un home per a qui el coneixement s'ha convertit en un neguit que l'allunya de la llum eterna de la muntanya.

I arribem així al capítol VII (*Neg*: VII, 188), que és el passatge conclusiu que converteix en objecte artístic l'al·legoria del pastor i la princesa, alhora que la situa en

un marc narratiu, que probablement és també al·legòric, com ja passava en *Auca*. En realitat, es produeix un efecte de mirall entre els capitolets I a VI i aquest setè: el galant abat és “bell com el pastor de la falla”, la jove marquesa és noble i està enamorada com la filla del rei de les terres on va a parar el pastor, i, per tant, tot fa pensar que l’abat abandonarà la seva carrera eclesiàstica com el pastor ha abandonat el món pur de la carena i la seva devoció a sant Joan. I, per tant, com a lectors, a més, que hem detectat el tractament irònic que Espriu fa de les situacions, els personatges i les referències literàries al llarg del relat, també ara hem de demanar-nos si la vella història, per molt que estigui “narrada en una egrègia col·lecció de velles porcellanes de França”, és realment correcta.⁸³ Potser el marc narratiu ens donarà alguna pista. Els personatges que protagonitzen la narració en les porcellanes són un abat, que cal entendre no pas en el sentit de monjo principal d’un monestir, sinó en el de clergue secular,⁸⁴ i una marquesa. L’ambientació és la França versallesca, un segle XVIII alhora absolut i il·lustrat —per això la referència al *Contracte social* (1762) de Jean-Jacques Rousseau— i que adopta Grècia com a rerefons mític de la seva mateixa realitat. És per això que aquest referent hel·lènic és una “Grècia falsa, arbitrària i empolvorada com un minuet del Trianon”, és a dir, una Grècia correcta, corregida, en definitiva falsa si l’acarem a la realitat històrica. Al capdavant, l’abat no és un intel·lectual rigorós, més aviat destaca per la seva bellesa, comparable a la del pastor de la falla, i perquè “ha fullejat a la lleugera el *Contracte Social*” (el subratllat és meu); i, pel que fa a la marquesa, “distreu l’atenció de la història i mira, amb amor, el galant abat”. El comportament frívol d’aquests personatges podria escandalitzar les consciències més exigents, però el narrador les tranquil·litza amb un punt final irònic: l’abat no havia adquirit ni el més avançat dels ordres menors, és a dir, que en cap cas s’acostava als ordres majors o sacramentals, el primer dels quals seria el de diaca.

Encara pel que fa a la parella galant, cal dir que recorda la Marqueseta i l’Abat del poema “Aquarel·la” de Víctor Català. Es tracta del segon dels dotze poemes de la primera part del *Llibre blanc* (1905), el primer numerat amb romans. Són uns poemes dedicats a reproduir l’ambient frívol, refinat, watteaunià de la França del segle XVIII.

⁸³ L’adjectiu *egregi* és utilitzat també amb un cert distanciament irònic a propòsit de les figures de sants que apareixen en *Nov*: “Els sants de l’altar major, aquells egregis sants d’un barroc egregi, pareixien voler remuntar-se, pels camins de pols dels finestrals, cap a l’airecel” (*Nov*: 158).

⁸⁴ És a dir, en el sentit que té el mot francès *abbé*, que Espriu inclou com a aclariment, entre parèntesis, en la revisió de 1980 i que apareix en l’edició de 1981 (ASP: 159, aparat crític).

S'hi belluguen reis, aristòcrates i clergues, i el que més destaca del conjunt és la ridícula, la frivolitat, la hipocresia de la vida cortesana, l'escàndol per la falta de moralitat i, en un cas, la injustícia amb què són tractats els súbdits. Espriu podria recollir aquest plantejament de qui tant admirava com a narradora i subratllar-ne encara més l'element ridícul o frívol, o bé senzillament coincidir-hi per afinitat inconscient.

En tot cas, la falsificació de Grècia al segle XVIII remet a la visió idealitzada que en forjà Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), teòric del neoclassicisme, que s'allargarà molt més enllà i que Espriu combatrà aferrissadament. Vegem-ne alguns exemples en HG:

una cultura [la grega] cuyo recuerdo suele ir acompañado de un admirativo, convencional, casi supersticioso respeto. Esta cultura, según creencia común, ciertamente imprecisa, raíz de la nuestra, fué debida a los griegos, pequeño pueblo de estirpe indogermánica (HG: 177)

la ciudad de Atenas encarna, con inusitado genio, el sentido intelectualista vital de los jonios. Dos milenios de beatería, justificada y servida por un arte excelso y una literatura grandiosa, han deformado para siempre la comprensión del fenómeno ático, y sería inútil y peligroso, para quien no tuviera autoridad para ello, atreverse a remover un tan venerable lugar común. Para la mente occidental media, necesitada de síntesis, Atenas puede simbolizar, entre otras cosas, la conquista de la sonrisa, empresa difícil, aunque se concrete en el gesto un poco vacío e ininteligente de los efebos clásicos. (HG: 187)

Péricles, el hombre que conquista en quince años, para su patria, los más imperecederos tópicos del entusiasmo estético, el aplauso beato y casi unánime de la posteridad. (HG: 215)

El cas és que, llegint les crítiques de Boix i Selva, Guansé i Montoliu, hom té la sensació que la decoració grega ha continuat tapant el corrent crític, potser fins i tot càustic, que s'escola pel fons de la història del pastor i la princesa, que és tan vella com incorrecta. De què ens alerta, en definitiva, Espriu? De la falsificació interessada de Grècia que practicaven els noucentistes, Riba inclòs? És el que apunten els editors crítics d'ASP (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: 193, n. 17). Potser més aviat d'una moda dins del Modernisme, com matisa Castellanos (CASTELLANOS 2009:

34)? Sense descartar cap d'aquests supòsits, podem encara acumular-ne un altre. I és que, si obrim una mica més el focus, ens adonarem que el món de la marina que atreu el pastor i en el qual s'integra és un món grec que degrada l'origen judeocristià del personatge, perquè l'allunya de l'eterna llum de la carena, de la pregària a sant Joan i, en definitiva, perquè el neguiteja eternament. La mort dels déus de matriu nietszcheana, flagrant anacronisme perquè situa uns termes ideològics de finals del segle XIX en una història aparentment atemporal però que finalment descobrim setcentista, ens acaba de posar sobre la pista: des de l'òptica dels anys trenta del segle XX, Espriu s'angunieja per la degradació —en termes col·lectius podeu llegir la decadència— d'un Occident que s'allunya del seu fonament místic, la “luz singular e inextinguible” que aporta Israel, alhora que adultera o fa degenerar el pilar grec o racionalista, en part perquè l'edulcora i en part també perquè l'utilitza per combatre la idea monoteista judeocristiana. Aquesta lectura més àmplia no és incompatible amb la més local, en clau catalana: la densitat de l'estil espriuà comporta justament l'acumulació de suggeriments diversos en un mateix text.

Si *Auca* es tancava amb un advertiment explícit sobre “la infinita decadència d'Espanya” (*Auca*: XV, 26), *Neg* es tanca amb un avís subtil sobre els prejudicis que són a l'arrel de la decadència cultural d'Occident, a la qual s'arriba tant per l'assassinat de la divinitat com per la idealització estúpida de determinades visions, i que provoca en els individus un neguit incessant. La barbaritat del segle XIX hispànic, crims i violències inclosos, la seva autenticitat, troben un contrapunt aparent en la correcció, l'arbitrarietat, la decadència occidentals, ja setcentistes però que s'acaben d'agreujar amb plantejaments com el nietszcheà i la feblesa dels qui haurien de ser forts.

Probablement la barbaritat autèntica és preferida a la correcció falsa —i només per aquí es podria aïllar un cert vitalisme espriuà— però, en tot cas, totes dues categories són lluny del “punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc” (ASP: 7), un punt de llum que només es pot trobar en la pietat —la que hauria hagut de tenir Paulina envers Laia— o en la mística —la dels amics excursionistes de “Tarda a muntanya” just abans d'accidentar-se.

4.4 Visió de síntesi

Des del punt de vista de l'apropiació de mites preexistents, les narracions d'ASP concernides representen una evolució significativa respecte a la que l'autor feia en IS, i no només perquè hi ha una ampliació del món bíblic cap a la mitologia grega, sinó sobretot perquè es modifiquen algunes de les tendències que hem observat a propòsit de la seva primera obra publicada. En general, si bé les operacions són en gran part coincidents, sembla evident que també són més complexes.

En primer lloc, passem d'un referent hipotextual únic en el cas d'IS, la Bíblia, contaminat només per *Figuras de la Pasión del Señor* de Gabriel Miró, a una integració, en forma de diàleg punyent, amb la tradició literària catalana, molt especialment amb els autors del període modernista, i a una utilització de materials de la literatura universal, en el cas d'ASP. Tot i que l'empremta de Miró no desapareix del tot —almenys així m'ho ha semblat a propòsit de la parella formada pel cec captaire i la noia que clou *Auca*—, el cert és que la presència de Joaquim Ruyra és determinant en *Nov*, la de Víctor Català ho és en *Ore* i la de Joan Maragall en *Neg*, narració que també té una connexió final amb l'autora empordanesa. Raimon Casellas, Josep Maria de Sagarra i Carles Riba completarien aquesta nòmina d'il·lustres precedents autòctons llegits, aprofitats i, sovint, capgirats. Pel que fa a referències d'altres literatures, aixequem acta de la presència de Jean Giraudoux, Ramón del Valle-Inclán, Edgar Allan Poe; i, quant a pensadors, remarcuem les referències a Friedrich Nietzsche i Jean-Jacques Rousseau. En aquest plantejament, les al·lusions a mites bíblics i clàssics, més o menys velades segons els casos, actuen com a materials integrats en un marc narratiu més ampli.

Pel que fa a la preferència pels personatges mitològics femenins, ASP representa una novetat i, de fet, una excepció en la tendència general de les obres que analitzo, atès que els protagonismes femenins i masculins estan més equilibrats. Només hi ha una protagonista femenina, la nova Judit que és Maria del Roser i que, en realitat, comparteix protagonisme amb el Plem; per contra, trobem dos protagonistes masculins: Hefest, amagat darrere del ferrer Jep de *Nov*, amb el benentès que Afrodita / Antònia seria només un record, una ombra, i Orestes, en l'estampa homònima. Pel

que fa a *Neg*, si bé l'al·lusió a Nausica és explícita, el protagonisme recau també en un personatge de gènere masculí, el pastor que resa a Joan Baptista i que només indirectament i per contrast pot ser associat a Ulisses. Amb tot, aquest major protagonisme masculí no és obstacle perquè es desenvolupin dues línies temàtiques associades a la figura femenina i que seran constants en l'obra espriuana: la dona capaç de salvar el seu poble (Maria del Roser, nova Judit, entre els casos de Jahel, a IS, i Esther, a PHE) i la dona que embruixa l'home (la princesa de *Neg*, nova sirena o transposició pragmàtica protagonitzada per Nausica en la mesura que aconseguix el matrimoni amb el pastor foraster i, d'alguna manera, continuació de Jezabel). En tots dos casos, podem continuar parlant de valoració secundària feminitzant.

Pel que fa a la reelaboració pròpiament dita, és a dir, a les tècniques d'apropiació dels mites, cal recordar que en IS es produïa un enriquiment, consistent fonamentalment en una expansió descriptiva i erudita respecte a l'original bíblic. En ASP, en canvi, hi ha dues formulacions oposades. D'una banda, *Auca* segueix un esquema semblant als mites d'IS, ja que és una narració relativament llarga i amb una certa tendència descriptiva del paisatge i dels personatges, també de la psicologia del Plem i de Maria del Roser i de la seva evolució, tot dins d'un estil característicament sintètic. D'altra banda, però, la tendència més general, i en tot cas la que s'aplica als tres mites grecs que tanquen el recull, és a la condensació o essencialització narrativa, de manera que amb unes poques pàgines se solen resoldre els mites tractats. El mite d'Hefest apareix integrat i, de fet, amagat, en *Nov*; concretament, assimilem el ferrer Jep a aquest déu olímpic perquè el nom de la seva esposa ens fa pensar en la del déu grec. És a través de la consciència del narrador que sospitem del personatge, endevinem el joc verbal de l'autor pel que fa a l'esposa morta, associem Jep amb Hefest i acabem d'entendre quin pot ser el seu passat. I, de tota manera, no se'ns n'explica la història, sinó que hem de deduir-la. Quant al mite d'Orestes, hi ha una evocació sumària dels fets que han portat el parricida a la situació en què es troba, però es fa excisió de les figures d'Electra i de Pílates i de la resta de noms propis de la història (Agamèmnon, Clitemnestra, Egist). Finalment, pel que fa a Ulisses, és només per l'al·lusió de la princesa a les paraules de Nausica que podem entendre que el pastor és un capgirament del model d'home que encarnava aquest heroi grec, del qual no se'ns explica cap altra aventura. En la caracterització d'aquests tres personatges que fan pensar en mites grecs, Espriu resol la descripció amb una tècnica de poques però

intenses pinzellades de tonalitats fosques, en la línia del que promet la breu prosa introductòria. Tot això amb excepció de dues descripcions més rialleres: la del poble del ferrer, en *Nov*, i la dels paisatges que descobreix el pastor en el seu viatge cap a la plana, en *Neg*. L'apropiació de mites grecs per part de l'autor, doncs, no passa, en general, per un enriquiment descriptiu o erudit, sinó per estratègies com la transposició d'estructures narratives preses fonamentalment de narradors modernistes o la contaminació amb altres obres literàries i referents històrics o filosòfics.

Pel que fa a l'equilibri que hi havia en IS entre valoració, o admiració ennoblidora, i desvaloració respecte als mites originals, en ASP Espriu es decanta obertament cap a la banda de la degradació. Al llarg de la meua anàlisi, he mostrat detalladament la desvaloració dels personatges Maria del Roser, el ferrer Jep, el presidiari Orestes i el pastor embruixat de *Neg* respecte als mites de referència respectius. Ara bé, aquesta tendència a la degradació és consubstancial a una altra, la que actualitza o modernitza els personatges i les situacions mítiques, el que Genette anomena transposició heterodiegètica. Espriu acosta els mites a la realitat temporal i fins i tot geogràfica del lector: *Auca* ocorre a la ruralia catalana, concretament a la Maresma, durant el segle XIX; *Nov* se situa en un poble de la costa en època contemporània; *Ore*, en un establiment penitenciari coetani, i *Neg*, tot i la seva condició de conte al·legòric aparentment intemporal, se situa en tot cas en la problemàtica de fons de la societat occidental moderna després de la mort de la divinitat proclamada per Nietzsche. Ras i curt, contemporanització i degradació convergeixen en un mateix procés de transmotivació dels relats, en el marc d'una cosmovisió pessimista, o spengleriana, sobre la decadència de la civilització occidental.

Ara bé, l'actualització i la degradació dels mites són un factor més en el que ASP representa dins l'evolució de la narrativa espriuana des de 1929. Si ens fixem en el títol del recull, en la declaració d'intencions de la breu prosa introductòria i en l'estructura i el sentit dels dotze relats que componen l'obra, entendrem que *Aspectes* és una expressió de la fragmentarietat de la realitat, amb una preferència autorial declarada pels aspectes foscos i grotescos.⁸⁵ De fet, tot i la subtil invitació a resseguir

⁸⁵ Aquesta inclinació pel costat ombrívol de la realitat coincideix amb la intenció declarada de Víctor Català en la seva introducció a *Ombrívols*. L'autora hi presenta una casa a quatre vents, al·legòrica de

la unitat ideal d'una línia parabòlica que té fins i tot un punt de claror en el seu punt més alt, prima la denúncia dels aspectes més foscos de la natura i el comportament humans i l'expressió del neguit inherent a la condició humana. Per això, si ens mirem ASP, i concretament les quatre narracions en què s'incorporen mites bíblics o clàssics, des del punt de vista de les obsessions temàtiques de l'autor, veurem una evolució respecte a IS i fins i tot respecte a DR i LA: la pràctica desaparició de tots els elements que a propòsit d'IS he qualificat de forces motrius positives. En efecte, aquests valors reivindicats en IS apareixen escadusserament en DR —el protector de l'infant Pere Rip— i en LA —l'auxili que la protagonista ofereix a Teresa Vallalta quan està empestada. En ASP, en canvi, tant la creença en l'autèntica llàstima per part de Joan Vulgar com la comunió mística amb la natura després de la passejada amb l'amic, possibles manifestacions d'aquesta gràcia, són dràsticament desmentides per l'autor, respectivament amb una mentida pietosa i una caiguda que fa tornar els amics coixos a casa. Només brilla dues vegades, excepcionalment, la llum que impedeix la condemna de l'altre: en *Nov*, el narrador no es considera ningú per jutjar el ferrer; en *Ore*, el protagonista s'exclama que els seus acusadors no estan tampoc nets de culpa. Aquest caràcter excepcional de la llum moral no ens ha de sorprendre si tenim en compte la declaració inicial de l'autor sobre el sentit d'ASP.

Per contra, es mantenen les forces motrius negatives, que es manifesten en aspectes com ara la cobdícia, l'avarícia, la violència, la lascívia, la superstició, l'animalització dels personatges, l'embruix femení i les víctimes innocents; i, alhora, es desenvolupen nous temes cridats a ser rellevants en la construcció de les obsessions temàtiques espriuanes. Aquests temes nous són: la degradació dels individus, molt explícita en contes com *Nov* i *Ore*; la decadència col·lectiva, que es formula sobretot en *Auca* i *Neg*, i dues noves formes de neguit que van més enllà del fastig ("hastío") que descobríem en IS: el remordiment de la consciència criminal, encara que sense penediment; i la feblesa de la fe cristiana quan és assetjada per la temptació pagana.

Comptat i debatut, ASP representa un nou tombant en la problemàtica relació d'Espriu amb la fe judeocristiana. El que en IS era una primerenca declaració de fe feta des de la perspectiva general i abstracta de la història de les cultures i les

la creació literària, i tria l'única de les quatre façanes que només ofereix visions fosques (ALBERT 1972: 558-559).

religions, havia trobat una formulació molt mística i dual, però finalment positiva, en DR, i una negació pràcticament sistemàtica en el pessimisme tràgic del retaule dels mals del món que és LA. Els contes d'ASP, especialment els tres últims, representen la irrupció en la narrativa espriuana d'uns mites, els grecs, que reforçaran la visió terrible de la divinitat que ja apuntava en DR i que, per contra, actuaran com a element de distanciació, juntament amb tot l'inventari de vanitats individuals i col·lectives, respecte a una creença més pura en l'amor i la misericòrdia divines, potser innocentment enaltits en IS.

5. ARIADNA AL LABERINT GROTESC

Després d'ASP, Espriu escriu i publica MC, títol al qual m'he referit en la introducció per les tres al·lusions mitològiques accessòries que conté. Però és en l'obra següent, ALG, escrita entre el 1934 i el 1935 i publicada el setembre de 1935, on l'apropiació de mites torna a ser rellevant. Concretament, Espriu al·ludeix a la figura bíblica de Nabucodonosor i reelabora els mites clàssics d'Ariadna, Psique i Mirra. En el meu estudi em centraré en la prosa introductòria i en cinc de les vint-i-vuit que componen aquesta primera edició del recull, si bé miraré de contextualitzar-les en el conjunt.

5.1 Recepció crítica

A diferència del que s'esdevingué a propòsit d'ASP, en el cas d'ALG les crítiques coetànies no van ser abundants. Fins ara, els estudiosos no n'han pogut localitzar més que la que Llorenç Villalonga li va dedicar el mateix 1935 a la revista en llengua castellana *Brisas*, que dirigia l'escriptor mallorquí.⁸⁶ Es tracta d'una breu ressenya que va aparèixer al número de novembre d'aquell any. Villalonga presenta Espriu com un autor aristocràtic (“uno de los temperamentos más aristocráticos de Cataluña”) i esquizoide, terme que, seguint la classificació dels temperaments del psiquiatre alemany Ernst Kretschmer, al qual al·ludeix Villalonga, es refereix a algú en qui la vida interior és preponderant i que sembla mirar-se la realitat externa amb fredor i desinterès. D'altra banda, Villalonga destaca *Nab*, per l'originalitat i la personalitat de l'autor i pel seu caràcter proteic, és a dir, canviant i polièdric; i “El país moribund”, perquè incorpora el seu personatge Aina Cohen. Finalment, Villalonga adverteix una elegància i una estilització en ALG que no estan a l'abast de tots els lectors. Tot fa pensar que Espriu trobà en Villalonga, que havia conegut aquell mateix any, un crític receptiu a l'enfocament trencador de la seva narrativa, un crític que va més enllà de valorar la qualitat de la seva llengua, més enllà d'inserir el seu estil en un determinat corrent o tendència, més enllà de discutir la moralitat del seu

⁸⁶ Pel que fa a la revista *Brisas*, un projecte editorial indestruable del món cosmopolita i frívol del turisme estranger a la Mallorca dels anys trenta, i al paper inspirador que hi tingué Llorenç Villalonga com a director editorial, vegeu el que aporta Ferrà-Ponç (1997: 48-49, 70-75 i 134).

plantejament.⁸⁷ De fet, l'entusiasme de Villalonga per ALG es traduirà pocs mesos després, l'abril de 1936, en la publicació a la mateixa revista d'una traducció castellana de *Psy*, amb una introducció no signada però que tot fa pensar que és obra, com la traducció, del mateix Villalonga. En aquest escrit de presentació es fa una lloança del talent del jove Espriu, comparant-lo a Aldous Huxley, a Gabriel Miró, a Xènius i a Thomas Mann; i es puntualitza que

ha sabido mantener su independencia en el un poco confinado mundo barcelonés. No milita en partidos políticos. Gusta observar la vida en su totalidad, guiarse por su intuición artística –y no pensar en los lectores. Ved que insolencia.

A Espriu no acertaremos a clasificarlo fácilmente. Como todo artista verdadero, se nos escapa de las manos, sorprendiéndonos con sus neologismos y sus giros inefables, personalísimos. (VILLALONGA 1936)

A més d'una *captatio benevolentiae* per la dificultat de traduir un autor que qualifica d'"estilista", cita, en el català de l'original, un breu passatge d'"El cor del poble" i un de més llarg de "Nervis", concretament l'episodi en què el protagonista es troba amb un gat.

En ocasió de la publicació de la segona edició d'ALG a Edicions Aymà, Antoni Vilanova dedica un article, en el setmanari *Destino*, a resseguir la trajectòria literària d'Espriu des d'IS fins a LCA, amb especial deteniment en LA i, sobretot, en ALG, que considera "una de las creaciones más subyugantes y originales de la literatura catalana contemporánea", "la producción máxima" d'Espriu abans de la guerra i "su obra maestra en el terreno narrativo". Les raons que addueix Vilanova per justificar aquesta altíssima consideració constitueixen una descripció penetrant d'ALG i de les actituds de fons d'Espriu. El crític considera que el lector intel·ligent no s'ha de quedar en el nivell aparent de la sàtira, de la mordacitat, de la ironia, del sarcasme, de la "displicente acritud", de la "frialdad sentimental" i la "objetividad abstracta y deshumanizada", perquè totes aquestes manifestacions de la intel·ligència creadora de l'autor amaguen, en un nivell més profund, una "sensibilidad dolorosa" que estremeix per la ferida que provoca, en definitiva, una emoció sensible, la noció de pietat, "un

⁸⁷ L'origen i el sentit de la relació literària entre Espriu i Villalonga, especialment pel que fa al cicle de Fedra, han estat presentats per diversos estudiosos. Destaquen les aportacions de Delor (1993: 350-357), Pomar (1995: 239-256 i 2005) i Edo (2002).

abismo insondable de tragedia consciente”. Establerts aquests nivells de lectura dels contes, Vilanova pot afirmar amb rotunditat que Espriu és un “utopista romántico acosado por el desengaño”, que no és un primitiu sinó un decadent, no pas un espontani sinó un cerebral. Finalment, l’eina més potent per expressar aquestes idees és la creació de símbols, de petits mites, que “se encarnan en los personajes grotescos que, como en un teatro de farsa, representan su minúscula comedia humana” (VILANOVA 1950: 15). En la meua anàlisi dels mites bíblics i clàssics al·ludits o represos en ALG miraré de delimitar quina utopia d’Espriu ha esdevingut desengany, i quins elements decadents i cerebrals contribueixen a expressar aquest desencís vital.⁸⁸

Molts anys més tard, en ocasió de la tercera edició d’ALG, a Edicions 62, concretament el 1975, es produeixen altres aportacions crítiques. D’una banda, una breu ressenya de Pere Gimferrer, també a *Destino*, que llegeix l’obra com una reacció contra el noucentisme, com “un libro desolado, donde lo caricaturesco y lo trágico se nivelan en una visión de futilidad precaria y lastimosa de la existencia humana”. Per la qual cosa “lo trágico y lo grave resuena en la ironía de *pince sans rire* que levanta el acta de defunción de un mundo de marionetas, y la crueldad no excluye la piedad” (GIMFERRER 1975).

D’altra banda, l’any següent hi ha un estudi més extens de Josep Maria Benet i Jornet a *Els Marges*. Després de traçar una breu panoràmica de la producció narrativa d’Espriu, Benet presenta la tercera edició d’ALG i, en particular, els lligams, reforçats, amb la resta del seu univers de ficció, així com el nou pròleg, titulat “L’home jove i el vell”. Ja pel que fa a les narracions que componen el recull, el crític distingeix les que s’ambienten a Sinera i les situades a Lavínia, amb el benentès que les primeres tenen “una punta de lirisme” que no sol aparèixer en les segones. I això perquè Sinera és el món de la infantesa, del record i de la sensualitat, mentre que Lavínia representa el pol de l’edat adulta, un món més fred i ple d’arestes. En un segon moment, Benet constata la dificultat d’entendre les proses d’ALG, per l’ús reiterat tant de l’el·lipsi com de l’acumulació de referències culturals. Finalment, l’autor descriu les tècniques narratives utilitzades per Espriu, des del monòleg en

⁸⁸ Aquest article de Vilanova va ser traduït al català: CASTELLANOS, Jordi (1997). *Guia de la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62, p. 257-260.

primera persona fins al diàleg, passant per tot d'intromissions del mateix narrador o de personatges o titelles espectadors que comenten l'acció i que, per tant, s'interposen entre la matèria narrada i els lectors. El fet que aquests personatges solen ser esquemàtics i grotescos accentua llur impertinència i la sensació pessimista i escèptica del conjunt, de manera que sovint la mort i el no-res és l'única sortida a les situacions que es plantegen, tant a la Sinera de la infantesa com a la Lavínia de l'edat adulta (BENET I JORNET 1976).

En el seu article sobre “El mon clàssic en l'obra de Salvador Espriu”, de 1979, Carles Miralles es refereix a dos aspectes que contribueixen a la lectura d'ALG. El primer, indirectament, té a veure amb les figures d'Ariadna, Teseu i el laberint; el segon, més explícit, amb la narració *Mir*, una represa del mite clàssic. Pel que fa al primer element, Miralles considera que Espriu no incorpora el mite de la filla de Minos, de l'heroi Teseu i de la construcció que empresonà el Minotaure com a tal mite, sinó com un símbol poètic que cal saber interpretar. L'hel·lenista proposa, concretament, que entenguem el laberint com “l'enigma de la vida”, com “un símbol, de la vida sobretot com a experiència de la mort”; Teseu, com el poeta, l'home, els homes en general; i Ariadna, com la dona, però no pas la mare, sinó “com a possible companya, com a persona desitjada d'un altre sexe” (MIRALLES 2013a: 147-151). Cal demanar-se, però, si Ariadna no podria simbolitzar més aviat l'art i la literatura que, d'una manera o altra, guien, o no, els passos de l'home perdut en el laberint de la vida. Pel que fa a *Mirra*, Miralles la veu com una mostra del barroc grotesc típicament espriuà i estableix el gust pel crim de l'incest com la força que, en el fons, mou la princesa a estimar el seu pare Cíniras (MIRALLES 2013a: 152-154).⁸⁹

Anys més tard, concretament el 1987, en el seu capítol sobre Espriu a la *Història de la literatura catalana* dirigida en la seva etapa contemporània per Joaquim Molas, Miralles tracta en un mateix epígraf ASP i ALG, si bé singularitza l'obra que ara m'ocupa des del punt de vista de les tècniques narratives —perquè conté tot de peces “que són, a tot estirar, mims monològics (“El meu amic Salom”) o paràboles moralitzants i sarcàstiques que poden servir de complement als primers (com ara

⁸⁹ També Jordi Malé s'ha interessat pel personatge de *Mirra* en la narració homònima d'ALG, concretament en un article sobre l'amor en els mites femenins d'Espriu; de fet, però, el crític arriba a la conclusió que la *Mirra* espriuana no es mou per amor, com la clàssica, sinó per la voluntat de transgredir la llei que prohibeix l'incest (MALÉ 2007: 131-132).

“Teoria de Crisant”)—, també per un “recel envers la psicologia” i, encara, pel seu caràcter de síntesi del món espriuà, una síntesi geogràfica, però també social i, sobretot, al voltant del fil conductor de la idea de decadència (MIRALLES 2013a: 37-39).

Arran de la mort d’Espriu, *Serra d’Or* li va dedicar un dossier. En l’article que Joan Triadú dedica als contes de l’autor, proposa una classificació la majoria d’exemples de la qual són extrets precisament d’ALG. Triadú distingeix “els que condensen tota una història, com un esbós de novel·la” (com ara “Tereseta-que-baixava-les-escales”), els “monòlegs” (com ara *Psy*), els “satírics i de galeria de personatges” (com ara “L’escapçat” o “La tertúlia”) i els morals (com ara “Les figuretes del pessebre”, “Tòpic”, “El meu amic Salom” o “El país moribund”)⁹⁰ (TRIADÚ 1985: 18).

L’aportació de Rosa Maria Delor a l’estudi d’ALG es concreta en dues direccions d’estudi: interpretar el recull com una al·lusió en clau a la història contemporània de Catalunya i la República espanyola i, alhora, entendre’l com una estructura pitagòrica i esotèrica. Segons Delor, ALG suposa

un viratge substancial del discurs espriuà —deixarà de banda les incursions a la llengua “mascla” dels modernistes i la hipercorrecció a què havia sotmès la segona edició de *Laia*— per accedir a un codi estrictament urbà, assajat ja en alguns relats brillants d’*Aspectes*, tot distanciant-se, però, del “relat civilitzat” que propugna la crítica. És més, convertirà la *intelligentzia* del país en titelles grotescos del seu *teatrino* lavinià. (DELOR 1993: 231)

Des del meu punt de vista, si bé és cert que els referents modernistes, que tenien un pes molt clar en ASP, deixen de tenir-lo en ALG, no ho és que el codi espriuà esdevingui estrictament urbà. D’una banda, perquè es continua desenvolupant el món protosinerenc, amb la història completa de Teresa Vallalta o amb personatges com Esperanceta Trinquis. De l’altra, pel pes específic de relats en els quals la tensió rural / urbà és senzillament neutralitzada; entre aquests relats es compten *Psy* i *Mir*, que estudiaré en detall més endavant.

⁹⁰ Encara que l’autor en dona d’altres obres, he recollit només els exemples, majoritaris, de la primera versió d’ALG.

Pel que fa a la lectura en clau històrica, Delor identifica el laberint de Lavínia amb la Barcelona de 1934 però també amb el laberint de la República espanyola en el seu conjunt (DELOR 1993: 229-245). La pluja d'intuïcions de Delor en aquesta direcció (crítica als filofeixistes d'Estat Català, Ariadna com a símbol de "la traïda i enganyada Democràcia", un decantament de l'autor cap a la tendència *castiza* d'Unamuno en detriment de la línia d'aristocratism intel·lectual d'Ortega y Gasset, altres assimilacions dels relats i els personatges a situacions i personatges reals molt precisos) haurien de ser analitzades una per una i veure si guarden una coherència de conjunt, que en tot cas hauria de fonamentar-se en el caràcter polièdric de les creacions espriuanes. Per a Delor, Espriu tradueix el contrast entre la conflictivitat política i social dels anys 1934 i 1935 i una literatura classicitzant, en la forma d'un laberint grotesc.

Pel que fa a la lectura en clau numèrica pitagòrica, Delor estableix una arquitectura d'ALG en quatre grups temàtics de set narracions cadascun (DELOR 1993: 245-256). Les primeres narracions del recull encapçalen els quatre grups, dedicats successivament a la Història Política, al Jo, a l'Altre i a la Cultura. La mort és, a més, l'eix vertebrador dels quatre temes, i se situa al centre del laberint amb la narració "Thanatos" que hi al·ludeix des del mateix títol. Les assignacions de les vint-i-quatre narracions restants als blocs respectius són fetes amb criteris temàtics, que podrien discutir-se com proposen Gavagnin i Martínez-Gil en el cas de la mateixa operació aplicada a ASP (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XXXII). Seguidament Delor associa parelles de narracions amb un joc de simetries que parteix de la número 14 i la número 15 i que, respectivament, van baixant o pujant de manera que es formen des de la parella 1-28 fins a la parella 13-16. Ara bé, els punts d'associació dels dos contes de cada parella són tan o més discutibles que les assignacions temàtiques. Delor aprofundeix encara en el que anomena les raons esotèriques del text, concretament pel que fa als números 1, 2, 3 i 4 (DELOR 1993: 256-261), i reconeix que, a partir de la segona edició, quan ALG passa de vint-i-vuit a trenta-dos relats, l'arquitectura del conjunt tindrà molt a veure amb els camins de l'arbre cabalístic. El que sorprèn de tot plegat és que els quatre relats afegits en la segona edició ja estiguessin escrits l'any 1935 i, doncs, la compatibilitat filològica de les numerologies pitagòrica i cabalística.

Finalment, Delor, a partir de les narracions d'ALG dividides en parts, afirma que es pot resseguir el fil de la història de la Catalunya contemporània en clau federalista (DELOR 1993: 261-274); i, encara, descriu la contraposició d'Espriu al noucentisme i a Carles Riba (DELOR 1993: 274-295).

Miquel Pérez Escalera, tant en la seva comunicació al I Simposi Internacional Salvador Espriu (PÉREZ ESCALERA 2005) com, de manera més àmplia, en la seva tesina de llicenciatura (PÉREZ ESCALERA 2006), s'interessa per la utilització espriuana del grotesc en ALG. Després d'una aproximació al concepte que tenen del que és grotesc autors com Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin i Philip Thompson, identifica diferents usos del grotesc en ALG i els analitza en els diferents contes que formen el recull. El primer d'aquests usos és l'alienació, tant en el cas de personatges alienats que actuen com a subjectes (per exemple, el trasbalsament nerviós del protagonista de "Nervis", que li fa percebre una realitat deformada, amenaçadora, amb punts de comicitat i grotesc), com en un cas de personatges alienats que són objecte de les percepcions dels altres (em refereixo a la galeria de malalts mentals que el narrador i altres companys visiten a "Mamà més ti bemol"). Pérez conclou que l'alienació per ella mateixa no produeix un efecte grotesc, però sí quan actua simultàniament amb la ironia i el còmic o la compassió.

La segona utilització espriuana del grotesc és la crítica social, que es pot concretar en l'alienació social (per exemple, la indiferència col·lectiva davant de la mort d'un individu concret, en narracions com "El cor del poble", "Mort al carrer" o "Tòpic") i en la degradació o la marginació dels individus (per exemple, els protagonistes de *Nab* o de "Glòria i caiguda d'Esperança Trinquis", però també de "Tereseta-que-baixava-les-escals"), d'ambients i col·lectius (per exemple, en "Barris baixos") o, fins i tot, del país en general (cas d'"El país moribund"). En tot aquest conjunt, les ambigüitats, les perspectives diverses que fan més complex el text, juntament amb el grotesc, desestabilitzen la posició inicial del lector, l'inquieten i, en definitiva, l'empenyen a la reflexió i a la crítica.

El tercer ús del grotesc que fa Espriu consisteix en un joc irònic amb la tradició cultural, recurs que exemplifica amb els "Quasi-contes" alemany, anglès i francès i també en les narracions que reprenen mites clàssics, com el de Mirra (a la narració

Mir) i el d'Ariadna i el laberint (en la introducció al recull però, de fet, com a mite estructurador del sentit de fons d'ALG en conjunt). Reprendrem les anàlisis de Pérez en tractar els mites particulars.

Finalment, l'autor analitza també el recurs de la teatralització i l'atitellament dels personatges, en narracions com "Glòria i caiguda d'Esperança Trinquis" o "Conversió i mort d'en Quim Federal". L'anàlisi de l'element pirandell·lià en aquestes i altres narracions el porta a la conclusió que, si els personatges són titelles que actuen de manera mecànica, no ho és menys el mateix titellaire, Salom, del qual ens mostra la feblesa i les limitacions. El treball de Pérez es tanca amb una anàlisi global de "Mort al carrer", relat al qual aplica de manera sistemàtica els diferents usos del grotesc establerts a propòsit d'ALG.

A l'espera de la publicació de l'edició crítica de l'obra en la col·lecció dedicada a aquesta tasca, l'última aportació rellevant sobre ALG ha estat formulada per Jordi Castellanos en resseguir l'herència modernista en la narrativa d'Espriu entesa com un camí cap a l'expressionisme que trobaria el seu punt d'arribada precisament en el recull que estudiem i que considera "un dels millors exponents de l'expressionisme literari" (CASTELLANOS 2009: 34-42). El crític interpreta que ALG "és una obra directament dirigida a donar una imatge fidedigna (que no vol dir realista) de la societat catalana contemporània, des dels ambients culturals als de la burgesia i dels obrers", i a fer-ho amb tècniques com la distorsió, l'esquematització, la deformació, el grotesc, la fabricació de monstres o tarats, el joc de perspectives narratives i de veus anònimes, el recurs a l'esquelet i la màscara que comparteix amb el decadentisme finisecular i amb l'expressionisme, el sarcasme, la sàtira social, etc. Aquestes tècniques permeten a Espriu expressar la decadència profunda en què veu immersa "la societat del seu temps, i, particularment, la Catalunya autònoma de l'època republicana" (CASTELLANOS 2009: 35). Al meu entendre, el crític encara l'encerta més quan, sense excloure la situació particular o local, obre el focus cap a la problemàtica relació d'Espriu amb la contemporaneïtat en general. Val la pena citar *in extenso* la seva descripció de l'entrellat en què es troba l'autor:

És la malaltia de la consciència lúcida (...), potser herència del profetisme juvenil, que el situa en la impossibilitat d'adaptar-se a les

convencions de la contemporaneïtat. Per això, totes les múltiples veus que comenten la realitat són banals, frívols, gratuïtes, i més encara si vénen insuflades de pedanteria. Maquillades. I és que tota aquesta sèrie de personatges que discursen sobre els fets, que opinen, alguns frívolament, altres amb pretensions de profunditat, lacònics o sarcàstics, personatges que se situen a mig camí de la realitat reportada i el del narrador, no són al capdavant altra cosa que la demostració de la impossibilitat d'establir un discurs comprensiu sobre les coses. Perquè només queda una consciència escindida que se sent monstruosa i que es manifesta amb la creació de monstres: el laberint grotesc. Que és creació seva, la seva visió: el narrador no és només Ariadna, és també el laberint i és també Teseu.

Espru s'encara al món modern justament perquè reuneix tot aquest seguit de característiques que incorpora a aquests personatges que fan d'intermediaris: l'egoisme, la inconsciència, la frivolitat, la falsificació, el maquillatge, la manipulació de la filosofia i de la ciència, la submissió social, els bons i els mals sentiments i fins i tot l'admiració pel nazisme. (CASTELLANOS 2009: 36)

Al meu entendre, la volada —no només geogràfica— que pren la idea de desorientació en ALG respecte a obres anteriors, en particular ASP, no passa per alt a Castellanos i no hauria de passar per alt en el meu estudi. Fins i tot afegiria que en ALG Espriu aborda problemes eternals de l'existència humana que, evidentment, van més enllà de la contemporaneïtat.

Recentment, Amaranta Sbardella, en la seva tesi doctoral sobre les metamorfosis d'Ariadna al segle XX, dedica un capítol a l'evolució que el mite té en l'obra espriuana, des del títol que m'ocupa fins a RMB. L'autora tracta conjuntament ALG i LCA, obres en les quals Ariadna representa alhora una guia en el laberint de la creació literària, la República espanyola abandonada a la seva sort i un exponent de la vanitosa burgesia decadent de l'època. Aquesta polisèmia inicial, que, d'altra banda, és característicament espriuana, deixarà pas a altres enfocaments en la poesia espriuana —mística en un primer moment i civil després— i en RMB (SBARDELLA 2013: 118-128).⁹¹

⁹¹ Pagès (2013) fa una descripció divulgativa d'ALG i del conjunt de la seva narrativa, amb dosis de valoració personal.

5.2 Sentit general: el mite d'Ariadna i el laberint (*Ari*)

Per apropar-me al sentit general d'ALG partiré de la mateixa estratègia que he seguit en obres anteriors. Si tant la "Portada" d'IS com la nota introductòria no titulada d'ASP, elements paratextuals, donaven pistes sobre l'estructura i el sentit de fons de les obres que respectivament presentaven, res no fa pensar que no pugui esdevenir-se de la mateixa manera en el cas de la prosa sobre Ariadna i el laberint que precedeix els vint-i-vuit relats que configuren el recull en la seva primera edició, de 1935. Alhora, això ens portarà a tractar el primer dels mites clàssics presents en ALG i a veure una intenció en l'apropiació del mite inèdita fins ara en els plantejaments espriuans: la utilització d'un mite com a element vertebrador del sentit del conjunt del llibre, en aquest cas concret com una al·legoria que permet entendre globalment la fragmentarietat en un sentit més precís, i també més punyent, que la forma parabòlica al·ludida a la introducció d'ASP.

Abans d'entrar en l'anàlisi de l'apropiació pròpiament dita, apunto un parell d'hipotètics elements inspiradors, no necessaris, però que contribueixen a dibuixar el context de l'autor en el moment de la composició i la publicació d'ALG. D'una banda, la visita que va fer, amb altres companys universitaris, a alguns dels quals dedica ALG, al palau del rei Minos de Cnossos, la tarda de l'1 de juliol de 1933, en el marc del creuer per la Mediterrània organitzat per la Universitat Autònoma republicana (GRACIA & FULLOLA 2006: 201-202).⁹² D'altra banda, una certa presència del mite, o si més no la referència onomàstica, de la princesa cretenca en els ambients en què podia moure's Espriu. Si fem cas del que escriu el seu amic José Cruset en un article d'homenatge a Amàlia Tineo, la figura d'Ariadna era present en els cercles de l'època. En l'article, titulat "Una lágrima sobre la gaceta", l'autor explica que manlleva el títol a l'obra homònima de Fèlix Ros, evoca records de joventut i fa la següent al·lusió a la seva època: els membres del seu cenacle eren "partidarios de aquella Ariadna que nunca más volvería a bajar a la tasca de la esquina, a pedir teléfono y piropo..." (CRUSET 1965). En aquest cas, l'al·lusió no és treta d'*Una lágrima sobre la gaceta*, sinó de *Verde Voz*. En la darrera secció d'aquest

⁹² Aquests autors consideren l'escala grega com el zenit del viatge i destaquen la visita al temple de Teseu, l'assistència a una representació d'*Electra* a Atenes o la recitació de versos de tragèdies gregues a Epidaure per part del mateix Espriu i de Rosselló-Pòrcel, entre d'altres.

poemari, Ros traça un llarg retrat d'una Ariadna que mena una vida desgraciada, marcada per la prostitució, la malaltia pulmonar, la mort i l'oblit, d'una Ariadna que no passa de ser una filla de militar que l'únic que té de noble és el nom clàssic. L'ambient que recrea Ros és realista, sòrdid, agre, i l'element humà hi és degradat. L'autor mostra una certa tendresa, però també es val de la ironia. L'estil és barroc i conté elements d'avantguarda. Per tant, si hi ha connexió amb l'Ariadna espriuana, és de contrast, ja que el nostre autor fa una degradació burgesa o petitburgesa del personatge, però en cap cas sòrdida. Serà difícil saber si Espriu, amic de Cruset i de Tineo, tenia present l'Ariadna de Ros en donar vida a la seva. En tot cas, *Verde Voz* es va publicar a Barcelona, a l'editorial Miracle, el 1934. El llibre, amb il·lustracions d'Emili Grau Sala —que també havia d'il·lustrar l'edició de 1935 de MC—, va ser escrit entre 1931 i 1933 i es va acabar d'imprimir el 31 de març de 1934. Pel que fa a ALG, va ser escrit poc després, entre el 1934 i el 1935, i publicat el setembre de 1935.

Com deia, aquest mite introductor i vertebrador d'ALG, que tanmateix podia haver estat escrit després del conjunt, o de la majoria, de relats que componen el recull, és objecte d'unes transformacions essencials respecte al mite clàssic. Són unes transposicions heterodiegètiques, actualitzadores i desvaloradores, que afecten la figura d'Ariadna, el símbol mateix del laberint, l'heroi Teseu i, en definitiva, la intenció mateixa del mite. Analitzem-ho detingudament, i començant per una consideració prèvia. Segons la veu narrativa, autorial, “El laberint és intrascendent, sense perill, turístic” (*Ari*). Hem de posar en dubte aquesta declaració d'intrascendència, si més no perquè tot fa pensar que en el moment de la redacció del text ja havia esdevingut un tòpic en la tendència espriuana a la *captatio benevolentiae*. Així, en ASP, llegíem:

Fosca i claror, però, no transcendentals: tot plegat, potser, el caprici
d'un joguinejar sense conseqüències. (ASP: 7)

I, tanmateix, la lectura de les dotze narracions inscrites en una paràbola amb “un punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc” confirmava que l'atenuació de l'adverbi “potser” tenia tot el seu sentit.

També en MC es combinen la idea de joguineig i d'intranscendència, si bé en aquest cas el mateix Espriu matisa l'aparent buidor del relat de Carlota amb la protesta que s'hi desenvolupa un tema, si no una tesi:

L'obra fa l'efecte d'un joguineig intranscendental, d'una burla riallera i amable. I seguidament diu, però, que l'autora té la pretensió d'haver desenrotllat un tema o una tesi. (MC: 6)

Amb aquests precedents immediats, farem bé de no creure'ns que el laberint espriuà és menys transcendent que el clàssic.⁹³ Encara que vegem que l'adaptació d'Espriu deixa de banda alguns dels elements substancials del relat clàssic grec, el primer dels quals el Minotaure. La reclusió d'aquest monstre mig humà mig animal, fill de Pasífae i d'un toro blanc, portador de vergonya i mort, és la raó que té Dèdal per construir el laberint per encàrrec del rei Minos. El narrador d'Espriu, però, ens deixa ben clar que “No toparàs amb Minotaur” (*Ari*) sinó, com a màxim, amb “veus i figures estrofolàries”, qui sap si les dels altres turistes que visiten aquest laberint “sense perill” o, més probablement, les dels personatges grotescos que protagonitzen els relats i que poden, això sí, arribar a marejar el visitant. Tanmateix, no és gaire bon negoci l'excisió del Minotaure i la seva substitució per una geperuda que expressa l'últim graó de la decadència d'un llinatge poderós; per una feble i trista figuració de l'ànima que mor; per uns burgesos grollers, agressius, a voltes neuròtics, que no es mouen sinó per diners i lascívia; per uns erudits insensibles i mancats de tota pràctica caritativa; per uns pobres miserables, afectats de lepra o d'embriaguesa; per uns homes i unes dones, entre els quals probablement també el mateix narrador, que no saben afrontar la transcendència de la vida i la mort més que des de llur mesquinesa o llur manca de fe; per una princesa que es delecta en l'incest; per uns intel·lectuals que no debaten críticament les idees, sinó que simplement rivalitzen pel mer prestigi individual; per uns infants allora innocents i cruels que torturen les figures del pessebre; per uns personatges cíncics que menyspreen el dolor o les deficiències dels altres i gaudeixen o treuen benefici de l'espectacle morbós en què s'han convertit; per uns interlocutors frívols que no jerarquitzen degudament la gravetat dels fets que l'actualitat els presenta; per uns dirigents manipuladors; per uns titelles degradats,

⁹³ Es pot llegir una aproximació al tema del laberint en l'obra d'Espriu per part d'Antoni Prats (1992: 23-26). També Colleen P. Culleton ha explicat el sentit poètic del laberint, fixant-se sobretot en la poesia d'Espriu i relacionant-la amb la novel·la *Señas de identidad* de Juan Goytisolo (CULLETON 2003).

esquemàtics i sense conviccions arrelades; per una personificació del país que es mor sense que cap projecte autènticament regenerador el socorri ni molt menys el redimeixi... La substitució del terror i la destrucció originàries —el Minotaure— pel mareig d'aquesta acumulació grotesca té molt a veure amb l'actualització espriuana del mite i, més precisament, amb la presentació moralista de tot d'elements que representen una dissolució del que hauria de ser la civilització en l'occident contemporani. I probablement aquesta retòrica acumulativa explica de manera suficient la transmotivació espriuana, que construeix un laberint buit de Minotaure però ple d'ombres i desferres humanes. Les voltes i el mareig poden venir de la diversitat de temes abordats, amb una ambició totalitzadora, i de l'enfocament crític, negatiu, rebel, càustic, de denúncia... Les veus poden respondre a la pluralitat narrativa, on es va amagant el narrador, i en alguns casos l'home Espriu —nen estudiós fins a la repel·lència, jove regeneracionista, previsió d'adult resignat o integrat en el sistema.

¿En surt gaire més ben parada aquella Ariadna que, amb la intel·ligència del seu fil, representava la cultura i la bellesa que, unides al valor de Teseu, derrotaven definitivament el monstre i el caos? No hi ha cabdell en el relat espriuà, no hi ha per tant un recurs segur per acomplir una tasca més difícil encara que la victòria sobre el monstre: el retrobament del camí de sortida del laberint. Aquí la princesa cretenca, en un exemple més de transposició heterodiegètica i de desvaloració, ha esdevingut una modesta guia turística, potser com algun dels professionals que van acompanyar Espriu i els seus companys universitaris en les visites del creuer de 1933. Efectivament, Ariadna cobra un preu mòdic, en forma de te o dansa, un pagament en espècies de ressons burgesos o petitburgesos. Si aprofundim una mica més, la recreació espriuana és una Ariadna passada pel Romanticisme de matriu alemanya i que expressa la problemàtica de la modernitat amb el mateix pessimisme dels caires predominantment foscos de les narracions d'ASP, però ara sense el contrapunt mínim de l'espurna de llum judeocristiana que encara brillava en l'anterior recull. D'una banda, Espriu rebla el clau de l'edulcoració de la Grècia clàssica seguint el patró de Winckelmann; de l'altra, introdueix subtilment els riscos o perills d'aquesta “sol·lícita” i “benèvola” Ariadna que transmet “molta pau”: pot fàcilment enamorar-se i fins i tot ser corresposta per l'objecte del seu sentiment. No estem lluny, una vegada més, de la figura femenina capaç d'encisar l'home, com ja havíem trobat a IS

i a ASP. Cal observar que Ariadna és qui domina en tot moment la situació: no envia sol l'hipotètic Teseu amb un recurs definitiu com seria el cabdell, sinó que passa davant d'ell en el recorregut pel laberint, deixa fer si l'endevina agosarat però queda clar que li concedeix “la il·lusió de la descoberta del pas de sortida” (el subratllat és meu) perquè, al capdavall, “sense ella et perdries”. Domina, doncs, constantment la situació, menys en el moment final de l'abandó a Naxos, també previst pel mite.

Arribats en aquest punt, hem de demanar-nos què ha esdevingut la figura de Teseu en la represa espriuana del mite. L'heroi clàssic és substituït per un tu anònim, molt més diletant que heroic, que té com a lleure una visita “de mitja hora” al laberint. No ens trobem davant d'un Teseu que fa una proesa, sinó davant d'un turista, que pot ser alhora el mateix autor, com a primer receptor d'aquest text adreçat a una segona persona del singular; però sobretot el lector i, per tant, una representació de l'home contemporani davant del laberint grotesc de la vida i de la societat del seu temps. Aquesta subtil al·lusió a l'home occidental contemporani, que, orientat per Ariadna, arriba a creure's que troba per ell mateix la sortida al laberint, és l'expressió de la seva desorientació en el laberint que és la vida humana, amb un aprofundiment dels aspectes pessimistes d'ASP, en una línia marcadament nihilista de descomposició en tots els ordres. A través de les actituds previsibles del destinatari de la presentació inicial d'ALG, Espriu es mostra incapaç de superar el repte clàssic del laberint —ara que ja no queda ni la referència remota d'aquella “luz singular e inextinguible” que obria IS, que apareixia també en DR i de la qual quedava algun reflex en ASP.⁹⁴

⁹⁴ D'altra banda, no és inversemblant aventurar que, subtilment, l'autor també podria estar fent explícita la seva determinació de no cometre la feblesa de, més enllà d'un te i una dansa, lligar el seu futur a una hipotètica sol·lícita persona de gènere femení com la que aquesta Ariadna representa: “Si s'agrades de tu — Ariadna és romàntica, recriada a Alemanya — i correspons l'amorosa, recorda que Naxos és sempre propera” (*Ari*).

5.3 Anàlisi per narracions

5.3.1 “Psyche” (*Psy*), “Magnoliers al claustre” i “Thanatos”

El segon dels mites grecs presents a ALG és el de Cupido i Psique, concretament en *Psy*, la segona de les narracions del recull.⁹⁵ Tanmateix, com ja passava en els mites incorporats a *Nov, Ore o Neg*, o en la mateixa presentació d'Ariadna com a guia del laberint grotesc, no ens trobem davant d'una reelaboració narrativa del mite clàssic, sinó d'un procediment narratiu i textual més complex, concretament un relat amb un triple nivell de referència. De fet, *Psy* és el monòleg de l'ànima d'un difunt durant la vetlla del cos i en presència de la seva vídua. L'ànima se sent alhora assetjada per un inquietant Gat Negre i protegida per la llum dels ciris de la capella ardent fins que, finalment, mor esclafada entre els palmells de les mans de la vídua, l'únic personatge de qui sabem el nom, que és Pròspera.

En un primer nivell d'anàlisi, el més evident, cal observar que l'ànima és presentada sota la forma d'una arna, fet que remet a la creença popular que concep l'ànima com una papallona que s'escapa del cos després de la mort, just el moment triat en aquesta narració.⁹⁶ En la història de l'art, se sol acceptar que l'ànima immortal és complicada de representar, en tant que ens no corpori només visible en somnis, i per això se sol representar en forma d'ocell o de papallona. Per exemple, hi ha una cèlebre pintura de Pompeia on Psique és una joveneta alada, en forma de papallona, que juga amb els amors alats com ella.⁹⁷ És possible que Espriu l'hagués poguda contemplar en visitar les runes de la ciutat el 26 de juliol de 1933, o el dia abans al Museu Arqueològic de Nàpols, durant el creuer pel Mediterrani (GRACIA & FULLOLA 2006: 299-302). Ens trobaríem, en aquest cas, davant del que Genette anomena una pràctica hiperestètica, perquè posa en relació diferents arts. D'altra banda, aquesta

⁹⁵ Aquesta narració, com hem vist, va ser traduïda al castellà en la revista *Brisas*, a l'avantpenúltim número, d'abril de 1936, i encara una altra vegada en la revista *Ínsula*, al novembre de 1953, però en aquest cas no pas a partir de la versió de 1935 sinó de la segona, publicada el 1950 a Aymà.

⁹⁶ Espriu associarà Psyché amb una falena o papallona nocturna en una de les tankes, titulada precisament “Psyché”, que formaran part de la segona part de LH, poemari publicat per primera vegada el 1952. La tanka, però, probablement havia estat composta molt abans, potser fins i tot els mateixos anys que el relat que ens ocupa (VENY-MESQUIDA 2003: III-XIII). Pel que fa a la natura material de l'ànima, Maria Isabel Pijoan hi ha vist un indici de la presència d'epicureisme i de Demòcrit en l'obra d'Espriu (PIJOAN 1995: 141-142).

⁹⁷ Vegeu, per exemple, el diccionari de Grimal (2008: 467-468).

representació de l'ànima també es troba en el folklore català; així ho recull Joan Amades, i ho reproduïx Espriu en el seu *Fitxer*, una eina paratextual que ja hem vist utilitzada, per exemple, a propòsit del Plem en l'elaboració d'*Auca*:

El poble té diferents visions de la forma i ésser de l'ànima. A Barcelona creuen que és l'aire que es desprèn del cos en tres alenades, en fer cadascun dels tres darrers badalls. També creuen que és un animal petitíssim, invisible. = A la Terralta pren la forma de petitíssima papallona d'ales blanques, que surt de la boca del difunt i s'escapa al moment, sense saber per on, per més tancades que estiguin les portes. (*Fitxer*: 460, subratllo la part que té una relació més directa amb *Psy*)

Per la fitxa 458 d'aquest mateix material autògraf sabem que l'obra d'Amades de què cita Espriu, titulada *La mort, costums i creences*, va ser publicada el 1935. I, de fet, en *Psy* es recull el moment de la fugida de l'ànima per la boca entreoberta del difunt, tal com és explicada per Amades:

I jo, llavors, m'he orientat en la tenebra, i rellesco per la boca entreoberta. (*Psy*: 15)

Finalment, en grec antic ψυχή significa alhora 'alè de vida', 'ànima' i 'papallona'. Inspirant-se en els seus coneixements d'aquesta llengua clàssica, en la pintura pompeiana, en la referència d'Amades, en dues d'aquestes fonts o en totes tres, el cert és que Espriu associa l'ànima amb una arna, l'insecte que coneixem típicament com a destructor de la roba. Encara que, tècnicament, les arnes siguin lepidòpters nocturns, és a dir, el mateix ordre d'insectes que les papallones, és evident que, lingüísticament, Espriu opera una degradació progressiva, al llarg del monòleg, en la caracterització de l'ànima com a arna:

em retrobava Forma. Concreto: una, diguem-ne, papallona petita... això... una arna minúscula. (...) Sóc una arna. Petita, minúscula arna. (...) Sóc una arna, una minúscula arna miserable... (*Psy*: 14-15)

Una arna que només es farà gran quan s'infla i esdevingui així objectiu de les mans de Pròspera. Tampoc es pot descartar que Espriu jugui amb la forma catalana medieval *arna*, amb el sentit d'ànima, en un hipotètic joc de paraules que tindria la mateixa intenció desvaloradora que hem anat trobant fins aquí.

Encara en el marc de la creença popular, quan l'ànima s'allibera del cos humà emprèn el darrer vol cap a la llum, d'una manera semblant a com la llum atrau les papallones quan abandonen la crisàlide. Espriu sembla recollir aquest viatge cap a la llum, però introduint-hi dues dificultats. En primer lloc, l'alçada dels ciris, que cal entendre com una representació de la llum inabastable; i, en segon lloc, l'amenaça, espúria, afegida, del Gat Negre, la bèstia goluda, tenebrosa, per a la qual mirarem de trobar altres referències literàries:

Els ciris cremen tan alts!... El ciri més proper m'atrau... El ciri... ha fregat el polsim de les ales. I m'hauria lliurat al domini de la Bèstia... goluda.. d'urpes... Urpes!... Tinc tanta por del Gat Negre!...

Els ciris, però, llüen alts, magnífics, i m'han aclarit el camí. (...) Els ciris cremen, alterosos. Jo dono voltes pel cercle. Com sortiré... sense caure... en l'imperi del Gat, vers la Tenebra?... (Psy: 15)

El títol del relat, però, al·ludeix al mite de Psique i Cupido (Eros, l'Amor), una història que ens arriba per les *Metamorfosis* d'Apuleu i que conté molts elements propis del conte tradicional o de fades. Psique era la més jove de les tres filles d'un rei, i era tan bella que el poble va deixar de venerar Venus (l'Afrodita grega, deessa de l'amor) i va adorar-la a ella. Venus s'enfadà i va castigar-la mitjançant Cupido, el seu fill, a qui ordenà que enamorés Psique de la criatura més lletja que trobés. Però Cupido s'enamorà de Psique i no pogué acomplir la venjança de Venus. Perquè l'amor de Psique i Cupido tirés endavant, la noia no havia de preguntar mai la identitat del seu amant ni voler veure-li la cara. Empesa, però, per les germanes geloses, Psique sucumbeix a la prohibició i descobreix la identitat del seu marit, el qual fuig. Comença aleshores una recerca desesperada, que porta Psique a córrer diverses aventures, entre les quals davallar a l'Hades a buscar per a Venus una gerra que contingui bellesa de Prosèrpina (la deessa grega dels inferns, Persèfone). Quan l'aconsegueix, no resisteix a la temptació de destapar-la i entra en un son mortal, que és el que la gerra contenia en realitat. Mentrestant, però, Cupido ha intercedit davant Júpiter per la salvació de la noia. Finalment, doncs, la fa reviure i la parella es casa a l'Olimp. Hom ha vist en el relat, ja des del mateix Apuleu, una al·legoria de l'ànima (en grec, ψυχή) perseguint l'amor diví.

Efectivament, Espriu reprèn elements d'aquest relat mític, sobretot els més essencials o simbòlics, però també algun de més concret que ens confirma la pista. I, com és norma en aquestes primeres apropiacions de mites grecs, ho fa sota el signe d'una desvaloració important i significativa. Vegem-ho per personatges.

Pel que fa a Psique, l'arna o ànima, és la veu narrativa que va monologant sobre la situació, a excepció de l'últim paràgraf del text, en el qual li pren el relleu un narrador extern, com veurem. La degradació respecte al conte d'Apuleu és màxima: de la bellesa que engeloseix Venus hem passat a una arna vulgar, de la recerca amorosa de Cupido hem passat a la lluita per fugir del seu cos un cop mort i, sobretot, del final feliç que té en el mite clàssic en casar-se a l'Olimp amb Cupido ha passat a morir esclafada entre les mans de Pròspera, perquè té la desgràcia de ser visible i d'inflar-se d'una manera un punt grotesca i, en definitiva, tràgica:

Si fós més petita, invisible... Però em veuen. Ell fou generós, vanitós... i jo,... condemnada a ésser vista. Qualitats!... Una arna gran... M'inflo!... (...)

Ai, ai, ai! Pròspera m'ha vist. Què és això? Una arna, una arna, una arna, Pròspera!... Ai, ai! M'emmarca dintre les seves mans... Serà, potser, aquest, el camí?... El-camí-vers-la-Tenebra... lluny-de-la-Bèstia... dels-ci-ris... de-Pròspera... de-la-Veu... de-la-ex-Vida, a-l'encontre... de-la-mica... de-Déu... que-em... per... to... ca...

* * *

Un cop sec, de sobte: el soroll habitual d'una mà contra el palmell de l'altra. La Veu cessà. Un quadre es desprengué, amb molta remor. Tocaren hores. Es feu llum. Dos fidels fervorosos s'accidentaren. (*Psy*: 15-16)

El paràgraf final és un brusc retorn al marc narratiu exterior de la vetlla del difunt, que fins ara hem conegut per la veu narrativa de l'ànima, que ara cal entendre també difunta. I és un brusc retorn grotesc, amb un encadenament aparentment còmic de fets: és el cop de mans de Pròspera que fa cessar la Veu, i deu ser també la causa de la caiguda del quadre i de l'accident ni més ni menys que de dos "fidels fervorosos". No cal dir que el tal accident distreu l'atenció del que ha passat de profundament rellevant: la mort de l'ànima i el fet que no ha pogut atènyer la transcendència divina a què aspirava.

Pel que fa a la parella de Psique, que en el relat clàssic és el bell Cupido, ha esdevingut en el relat espriuà “l’horrible cos estimat”, difunt i descomposant-se. Tampoc en aquest no hi ha estalvi d’elements obsessivament degradants:

Tot *jo, ell*, estès, immòbil, el ventre inflat, sucós... Tasques prèvies... operació... podrir-se... Suculent... (...) (*Psy*: 14)

M’he vist. *L’he* vist. Arna? Cos? *Ha* patit tant! *He* patit tant! Magre, esquelètic: un coloide coagulat. Això és tot... Tot?... Qui redimirà la vulgaritat de les coses?... (...) No puc abandonar el cercle de foc, el cercle podrit, l’ex-Vida! (...) *Ell* es podreix imperceptiblement... (*Psy*: 15)

El tercer personatge que hem d’analitzar és el de la vídua, Pròspera. Crec que, igual com en el cas de *Nov* l’esposa difunta del ferrer Jep, anomenada Antònia, remetia a la deessa grega de l’amor, Afrodita, en aquest cas, per un procediment anàleg, el nom de Pròspera és una al·lusió velada a la deessa romana dels inferns, Prosèrpina (equivalent de la grega Persèfone), el nom de la qual conté totes les lletres de Pròspera i pràcticament en el mateix ordre. El nom contindria aleshores un doble sarcasme: que la vídua d’un difunt que es corromp s’anomeni amb un adjectiu que significa beneficiós, favorable, i que l’esposa tingui un nom equiparable al de la deessa de l’infern, que és tant com equiparar el matrimoni a aquest espai arquetípic de condemna eterna. I és que, en efecte, la visió del matrimoni que es desprèn del relat no és gaire més optimista que la que hem trobat més amunt a propòsit de la transcendència de l’ànima. Fixem-nos com odiava el marit, com s’adorm i ronca durant la vetlla, com els llargs anys de matrimoni són considerats un pur costum sense amor i com, finalment, els diners interfereixen en l’hipotètic dol:

Pròspera el mira. (...) Com l’odiava, pobre! Trenta anys... amb Pròspera... sempre. I es quedà amb els ulls fits en ella. Per passatemp, per a espantar-la... una mica... Fracassa. Pròspera sap que la seva companyia no serà sol·licitada, *que no li toca*. El vetlla. Ronca. (*Psy*: 14)

No ronquis! (...) Pròspera ronca, i els esbufecs allunyen el vial de Tenebra.

Pròspera desperta. Desperta, Pròspera!... (...) Es desvetlla. Prega. Penses, però, en diners, Pròspera! En un poc de cuina. En el llit. Té

son. És natural! No l'estimava. El cuidà, això sí! Per costum, què us diré! Per fidelitat a aquella imatge, tan antiga... Trenta anys!... Tu i jo, *ell*, Pròspera, fa... trenta... anys... El mirall, cobert. Pròspera és àrida, sense imaginació. Solament... Solament el costum, un anell, unes paraules, un bes, un eco... Això és tot...

Pròspera badalla. Té son. El llit!... Prega. Diners, llençols blancs.
(*Psy*: 15)

D'altra banda, amb relació al mite de Psique i Cupido, la degradació del personatge està en consonància amb les que hem anat analitzant fins aquí. En el relat clàssic, Prosèrpina ha de donar a Psique l'elixir de la joventut i la bellesa i està a punt de fer-la morir; Espriu rebla el clau i fa que Pròspera mati l'arna. I, pel que fa a la bellesa de la deessa romana, esdevé lletjor intensa en el personatge espriuà:

Pròspera el mira. Que grassa! Vella disbauxada, Pròspera! (*Psy*: 14)

Qui redimirà la vulgaritat de les coses?... Pròspera, que lletja!...
Concreta, sense secrets, infinitesimalment localitzada...

Que lletja és! Grogga, vella... (*Psy*: 15)

Si, amb totes les desvaloracions exposades, l'arna pot ser assimilada a Psique, el cos difunt a Cupido i Pròspera a Prosèrpina, en canvi, el quart personatge de *Psy* és una incorporació espriuana al mite. Em refereixo al Gat Negre, que també és anomenat Diable i Bèstia, i que és la gran amenaça per a l'ànima, que no gosa emprendre el seu camí cap a la llum dels ciris perquè la bèstia se la mira, goluda:

Tinc tanta por del Gat Negre!... Ve, ve!... Urpes!... (*Psy*: 14)

Els ciris tremolen sota l'alè del Diable. La cortina de foc no deixa... no deixa... passar la Bèstia. Em mira. Fa claquejar les urpes inútils. (...) La Bèstia el mira, goluda... (...) I m'hauria lliurat al domini de la Bèstia... goluda...^[.] d'urpes... Urpes!... Tinc tanta por del Gat Negre!... (*Psy*: 14-15)

La Bèstia espia, goluda... Els ciris cremen, alterosos. Jo dono voltes pel cercle. Com sortiré... sense caure... en l'imperi del Gat (*Psy*: 15).

Pel que fa als referents literaris d'aquesta figura animal, a part de la creença popular en el sentit que porta malastrugança creuar-se amb un gat negre, n'hi ha un parell que s'adiuen amb les preferències espriuanes als anys trenta i que podrien haver

contaminat aquest relat: Valle-Inclán i Poe. Pel que fa a l'escriptor gallec, apareix un gat en una escena de *Romance de lobos*, la de l'amortallament de Doña María, esposa de Montenegro, per part de dues dones, Doña Moncha i Benita la Costurera (escena V de la jornada I). L'escena inclou els típics ciris que envolten el mort però també un gat, segons informa l'acotació, que tanmateix no té res de diabòlic: "Un gato empuja la puerta y llega sigiloso hasta la cama de la muerta, donde comienza a maullar tristemente, con largos intervalos" (VALLE-INCLÁN 1999: 71). Pel que fa a Poe, en el relat titulat justament "El gat negre" (1843), aquest felí sí que té un caràcter diabòlic, que tortura la consciència criminal del narrador protagonista i que col·labora amb la policia en la descoberta del cadàver de la seva esposa assassinada i emparedada; de fet, el narrador protagonista es refereix a l'animal, una mena de reencarnació d'un primer gat que ha maltractat i matat, amb els apel·latius de "bèstia" i "monstre", pel temor que li produeix (POE 1915: 7-25).⁹⁸

En conjunt, *Psy* respon a una transmotivació del relat clàssic i, de fet, és una triple negació dràstica de creences fonamentals de la religió cristiana. Les dues primeres negacions tenen a veure directament amb dues creences essencials: la immortalitat de l'ànima i la seva unió espiritual amb Déu després de la separació del cos mortal. La tercera té a veure amb el sagrament del matrimoni, que en la tradició cristiana i catòlica es fonamenta en un amor entre els cònjuges que és radicalment negat per la veu narrativa de *Psy*. A més, la desvaloració del mite implícit de Psique i Cupido, llegit en la tradició com una recerca de Déu per part de l'ànima humana, i la presència intensa i amenaçadora de la maledicció representada pel Gat Negre, confirmen aquesta postura de l'autor en aquest relat, una posició als antípodes de la fe.

Des del punt de vista dels procediments d'apropiació del mite clàssic, *Psy* té molt a veure amb dues narracions d'ASP que hem estudiat en el capítol anterior. Com en *Nov*, es juga a camuflar, sota el nom d'una esposa humana, una al·lusió sarcàstica a una divinitat grega o romana (en *Nov*, Antònia remet a Afrodita; i en *Psy*, Pròspera remet a Prosèrpina). Com en *Ore*, el títol del relat remet a un mite grec. I, com en tots dos relats, es produeix una contaminació del mite clàssic amb un conte de Poe: "El

⁹⁸ Per a la recepció espriuana de Poe, vegeu *supra*, n. 62.

cor delator” en el cas de *Nov* i *Ore*, i “El gat negre” en el cas de *Psy* i, poc més tard, en la “nouvelle” LE.

Des del punt de vista temàtic, la qüestió de la dualitat cos/ànima i el tema de la mort i d’una problemàtica transcendència, posa en relació *Psy* amb dues narracions més d’ALG que també contenen alguna al·lusió a mites clàssics, concretament “Magnoliers al claustre” i “Thanatos”, respectivament els relats novè i catorzè del recull. I, de fet, són diversos els autors que han posat en relació aquestes narracions. Ja Cornadó va relacionar *Psy* i “Magnoliers al claustre”, dins ALG, en tant que comparteixen l’oposició espriuana al dualisme òrficoplatònic cos/ànima en benefici d’una concepció veterotestamentària d’un cos animat (CORNADÓ: 131, n. 69). Per la seva part, Delor, en presentar l’estructura general d’ALG, inclou en la mateixa part II sobre el Jo les narracions *Psy*, “Magnoliers al claustre”, “Thanatos” i fins i tot *Mir* (DELOR 1989a: 251-254), és a dir, curiosament, totes les que en ALG reprenen o al·ludeixen a mites grecs. Més endavant, torna a posar en relació *Psy*, “Magnoliers al claustre” i “Thanatos” pel valor esotèric del número 2 (DELOR 1989a: 257-258). També Núria Santamaria troba en *Psy* i en “Thanatos” personatges esprius que “basculen entre la percepció del cos com a llast per a l’intel·lecte i l’esperit, com a servitud o com a càpsula accessòria de la identitat, i una patètica adhesió a la carcassa del jo” (SANTAMARIA 2005: 544 i n. 36); al meu entendre, el diàleg entre el narrador i el seu esquelet en “Magnoliers al claustre” cau de ple en aquesta mateixa tensió. I, finalment, també Castellanos posa en relació *Psy* i “Magnoliers al claustre” per unes formes de dialogisme compartides i que constitueixen un exemple del decadentisme, del grotesc i de l’expressionisme d’ALG (CASTELLANOS 2009: 38-39).

Per entendre, primerament, el sentit de “Magnoliers al claustre” és important situar-nos en el referent real de l’espai narratiu, comprendre el sentit del diàleg que el narrador manté amb el seu propi esquelet i, encara, interpretar l’aportació que representa l’al·lusió al mite grec d’Aglaià. L’acció se situa en el claustre de la catedral de Barcelona, on encara ara hi ha palmeres, magnoliers i oques, i la capella lateral és la dedicada a Santa Llúcia.⁹⁹ El diàleg del narrador amb el seu esquelet i

⁹⁹ És curiós d’observar el contrast de la presentació al·legòrica espriuana amb el tractament costumista d’aquest espai que fa Miquel Llor a *El premi a la virtut o un idil·li a la plaça de Sant Just*, narració

amb els diferents elements naturals que conformen l'ambient del claustre (els magnoliers, la palmera, les oques, l'aigua) s'orienta inicialment per part de la veu narrativa a alliberar-se de la "carcassa agònica", si bé, finalment, ha d'acabar assumint-la de manera inevitable. De fet, de la mateixa manera que la palmera groga és enveja i mortificació per als magnoliers verds i que les oques senyoregen l'aigua, també l'esquelet és el destí que domina el narrador mortal. Hi ha només un moment en què s'albira la solució de la fe, quan el narrador ha entrat a la capella lateral del claustre, s'ha adreçat a la titular de l'espai i en rep una resposta:

Mentre facis que pugui mirar-me l'esquelet. Saps? Duc un mort a dintre, un mort a qui arrossego per a sempre. I jo voldria conèixer-lo, per a anomenar-lo i lliurar-me'n. "(...) No tinc ulls" — va dir Aglaia. "Alço, però, la testa al cel, i no sé si ja visc a ple sol o en la fosca. Què hi fa?... Quant al que pidoles, diré una sentència justa: els qui creuen en Aquell a qui jo estimo, no senten el neguit de què parles." "Ja ho veus. Tu el sents. No creus en aquell a qui ella estima? Quin remei!" — va dir l'esquelet, entre rialles. "Au, has fracassat. Anem-nos-en." Sortirem de nou al claustre. (ALG: 39-40)

Cal remarcar que és el moment que té justament a veure amb el component més mític del relat. La titular de la capella lateral del claustre de la catedral de Barcelona és santa Llúcia, i així ho confirmen les al·lusions a la ceguesa i als ulls inútils. La cristiana santa Llúcia, però, és transformada en Aglaia, una de les tres Gràcies clàssiques, les Càrites de la mitologia grega, que són divinitats de la bellesa, concretament la brillant, la que resplendeix.¹⁰⁰ Al meu entendre, el sentit de la transformació d'aquesta santa i verge cristiana, patrona de la vista, en una deessa menor grega, es produeix en la imaginació del narrador i, per tant, pot ser un cas similar al del pastor de *Neg* quan renuncia a la seva devoció per Joan Baptista i esdevé Ulisses per a la princesa que se li adreça amb les paraules de Nausica. Tanmateix, les paraules de la verge són clares:

els qui creuen en Aquell a qui jo estimo, no senten el neguit de què parles. (ALG: 40)

publicada també el 1935. Per raons d'estricta cronologia es fa difícil pensar en influències en un o altre sentit, però el cert és que ambdós autors coincideixen en els magnoliers de profunda verdor, l'estany de les oques, el sol que hi entra i el fet que els protagonistes troben el claustre semblant a un cementiri.

¹⁰⁰ Vegeu, per exemple, els diccionaris de Grimal (2008: 88-89) i de Grant i Hazel (1997: 179).

El dilema és clar: creure en el Déu de santa Llúcia, que el narrador descregut identifica amb Aglaia, o patir el neguit d'assumir una natura lligada a un esquelet, és a dir, necessàriament mortal. El final de la narració es decanta obertament pel neguit:

“Gairebé... Gairebé... t'estimo” — atorgo al meu esquelet. “Sí? Acceptes, d'un cop, la meva abraçada?” — exultà ell. “Què puc fer, sinó!” — vaig dir-li. I ens acompanyàrem mútuament, ja amics, per molts carrers i cantonades, vencent obstacles de tenebra i de lluna... (ALG: 40)

No estem, per tant, gens lluny de la negació conjunta de la immortalitat de l'ànima i de la transcendència cristiana que era a la base de *Psy*.¹⁰¹

Pel que fa a “Thanatos”, el breu relat reprèn el motiu, central en *Psy*, de l'hora de la mort, de la separació del cos, en aquest cas també malalt, i l'esperit, com una llumeneta, cal entendre que feble, que parpelleja enmig de tenebres i que aspira a fer un llarg viatge “a l'altra banda”, ben lluny:

Era, tanmateix, l'hora. Els llampecs d'esperança foren bandejats definitivament. Tots els remeis feien fallida. No quedava ja més que la realitat crua de la carcassa, uns ossos debatent-se contra la mort. L'esperit, on parava? Lluny, lluny, una llumeneta, parpellejar enmig de tenebres, panteix lleu, conques menjades, cara de cendra. (ALG: 53)

Germana, germana, que ja no em serveixes! Germana! Si sabessis! L'esperit, lluny, lluny d'aquí, a l'altra banda, on tu no podras seguir-me. (ALG: 53-54)

Hi ha encara altres paral·lelismes amb *Psy*. Si en la segona narració d'ALG es produïa la separació d'un matrimoni per la mort, aquí el mateix fet es dona entre dues germanes. Efectivament, les protagonistes aparents d'aquesta història són dues germanes velles, que han menat una vida grisa, trista, plena de privacions, en un to menor absolut. Una de les germanes mor després de dos mesos d'haver patit un càncer destructor. La supervivent ha de gestionar l'enterrament i els escassos estalvis

¹⁰¹ Pel que fa a la qüestió de l'amor eròtic o conjugal, no crec que en aquest relat s'hi al·ludeixi, tot i que santa Llúcia també era objecte de devoció per part de les modistes, les populars llucietes, així com de les noies solteres que buscaven marit. És arriscat formular la hipòtesi que canviant santa Llúcia per una de les deesses de la bellesa, la tendresa, l'amistat, els treballs de l'esperit i les obres d'art, el jove Espriu conjura literàriament un eventual lligam d'aquest ordre que, d'una manera o altra, se li devia plantejar en aquells anys universitaris, encara que fos com a mera possibilitat a evitar.

i les poques possessions que comparteixen, entre les quals una mantellina que considera malguanyada per a vestir la difunta i que guardarà per a quan arribi la seva hora. No falten els comentaris dels assistents a l'enterrament debatent sobre quina de les dues és més desgraciada.

Pel que fa al final, recordem que en *Psy* és un accident absurd i grotesc de dos personatges presents en la vetlla del difunt. “Thanatos” es tanca amb unes disputes entre dos familiars sobre la custòdia de la clau que tanca el fèretre de la difunta: una situació absurda que s’afegeix al llatí qualificat de “màgic” de la litúrgia cristiana —“Creu alçada” (ALG: 54)— i al gest de besar el Crist, clarament supersticiós:

Que ja ha arribat. És inútil, tot inútil, germana. Les llàgrimes, els
precis, el Crist. Petons? Petons? Si, no em maregis. Tres o quatre. Ja
n’hi he fet tres o quatre. No em maregis. Sola... Petons, el Crist...
Tres o quatre... (ALG: 54)

El component mític d’aquest relat, però, és menys rellevant que en les narracions que hem analitzat en aquest apartat. Es concreta en el títol, que al·ludeix al geni masculí, per cert alat, que personifica la mort en la mitologia grega, si bé cal admetre que no es desenvolupa en cap mite propi.¹⁰² Podem entendre, doncs, que en el conjunt d’ALG “Thanatos” reforça la primacia de la “carcassa” òssia, és a dir, de la mort corporal, per damunt del vol de l’ànima, idea ja desenvolupada a *Psy* i a “Magnoliers al claustre”. L’element grec s’imposa, una vegada més, a una creença cristiana que culturalment forma part del marc narratiu però que no passa de ser un element decoratiu, màgic o supersticiós, i que en cap cas redimeix la mesquinesa de la situació i els qui la viuen.

5.3.2 “Nabucodonossor” (*Nab*)

La tercera narració d’ALG és l’única del recull que té com a referent un personatge bíblic, concretament el rei babiloni Nabucodonosor. Aquest monarca fou l’artífex de la destrucció de Jerusalem i del desterrament dels dirigents jueus a Babilònia, fets que van tenir lloc al principi del segle VI aC. En la Bíblia, Nabucodonosor apareix com un instrument a les mans de Déu omnipotent, que, en un primer moment, se’n serveix

¹⁰² Vegeu, per exemple, els diccionaris de Grimal (2008: 500) i de Grant i Hazel (1997: 336).

per castigar Israel, que té un mal capteniment que l'ofèn (2 Re 24-25, 2 Cr 36; Jr 22-52, Ez 26-30); i, en un segon moment, per mostrar el seu poder, humiliant-lo fins que reconeix la seva glòria (Dn 1-4).

La distància entre aquest rei enemic terrible de la història d'Israel i la caricatura que representa el Nabucodonossor Puig espriuà poden fer pensar que un i altre no tenen res a veure però el cert és que, a banda de l'aprofitament del nom, el relat espriuà conté altres referències al món de la Bíblia i de la tradició religiosa judeocristiana.¹⁰³ En la dedicatòria a Justí Petri, un personatge de ficció o potser un referent en clau, se'l qualifica d'estudiós, això sí, en potència, “de problemes bíblico-babilonis” (*Nab*: 17). Pel que fa al nom del protagonista, el narrador explica que prové “d'una mena d'afició bíblica d'una besàvia, anglesa pietista” (*Nab*: I, 17), tot i que aquesta fe originària s'ha anat esvaint i dissolent en el catolicisme i, encara, “en una indiferència positiva, compàs d'espera fins a la bona mort” (*Nab*: I, 17). En la narració s'al·ludeix també al bateig de Candelera com a mitjà de redempció, juntament amb els diners, amb un cert sarcasme per part de l'autor (*Nab*: II, 18). La religió institucional torna a fer-se present en el moment de la mort i l'enterrament del protagonista, al capítol IV. Com reapareix també una referència al llibre bíblic del Siràcida (*Nab*: IV, 20) que no era explícitament present en la producció espriuana des de l'estampa “Bethulia”, dins IS. Tots aquests indicis em porten a pensar que la tria del nom és intencionada. Concretament, sembla que Espriu aprofita el nom d'un personatge que en la Bíblia serveix per realçar la glòria i la grandesa de Jahvè, per subratllar les misèries humanes dins del laberint grotesc, en un cas clar d'al·lusió desvaloradora.

El primer capítol mostra com, entre el personatge bíblic i l'espriuà, es produeix una doble degradació. D'una banda, en l'escala social, perquè passem del rei de l'imperi esplendorós de Babilònia a un home, o potser un ninot, del terror de Konilòsia, per banda de pare i de mare, de l'origen al terme. El cognom Puig —un dels més corrents en català, i també un dels més curts— i el seu ofici menestral, que no té res a veure amb la burgesia enriquida gràcies a la primera guerra mundial, expressen aquest nivell social. D'altra banda, en el pla de la religió, passem de l'home poderós, però

¹⁰³ No crec que la grafia *ss*, que indica essa sorda, respongui a cap intenció degradant, sinó que probablement reflecteix la pronúncia espontània espriuana en un context molt incipient de traducció contemporània al català dels textos bíblics per part dels monjos de Montserrat.

sotmès a la voluntat de Jahvè, que és Nabucodonosor, a un home de seny en el qual les creences han esdevingut “indiferència positiva” (*Nab*: I, 17). El sarcasme espruà es concreta en el contrast entre el moment de felicitat que representa la seva solteria recalitrant i l’inici de decadència que implícitament comporta la coneixença d’Evangelina, amb qui es casa:

Nabucodonosor era feliç, prosperava davant del Senyor i es burlava de misèries punxegudes. I tots l’envejaven i lloaven la seva perspicàcia. I fou tingut per home temible, d’experiència.

—No, ca! Fan ferum. Les clisso. A mi no m’enredaran!

Fins que topà amb Evangelina. I es casaren. (*Nab*: I, 17-18)

La ironia en clau religiosa es fa palesa en la fórmula “prosperava davant del Senyor” —d’altra banda, associada a l’escarni que presumiblement feia Nabucodonosor de les banyes que devien portar altres—, i potser també en el nom de la seva esposa, Evangelina, diminutiu femení d’Evangeli.

En el segon capítol s’accentua la degradació, a mida que es desenvolupa la història del personatge. El rei terrible i venjatiu que Nabucodonosor és, per exemple, en el llibre de Judit, que hem vist com a hipotext d’*Auca*, esdevé aquí un marit banyut que calla i es consola bevent. Aquesta degradació s’aprecia, d’entrada, en el canvi de nom: Nabucodonosor esdevé Nab. La forma apocopada mereix el comentari despectiu d’un plautià que cal entendre que, amb aquest nom al·lusiú al comediógraf llatí, es burla d’ell.¹⁰⁴ Però també inclou una homofonia amb el nom de l’arrel comestible que és el nap i encara, en sentit figurat, una al·lusió a una persona de poca alçada, valor o enteniment, de tal manera que el grotesc del personatge queda plenament definit. El malnom “Panxa Viuda”, que pot ser un joc de paraules a partir de panxacontent, pot al·ludir a la solitud real del protagonista malgrat l’increment de membres de la seva família.

¹⁰⁴ La meua lectura dels textos bíblics no sap identificar, contra el que planteja Delor, que Nabucodonosor s’abreugés en Baltasar, perquè entenc que es tracta de reis diferents; ni tampoc que el rei babilònic morís als seixanta-dos anys, perquè entenc que aquesta és l’edat del rei mede Darius (DELOR 1993: 254 i Dn 5, 1; 6, 1).

A més del canvi de nom, la degradació es tradueix també un canvi de situació personal, expressada com el fet d'estar “enaljamat”, tant en boca de l'interlocutor plautià com acceptant-ho ell mateix. Probablement cal entendre “enaljamat” com a integrat en la comunitat a part que era l'aljama (musulmana o jueva) i, per tant, com a sinònim aproximat de marginat o deixat de banda de la comunitat general, catòlica per defecte; tot i que, a partir de la segona edició d'ALG, l'adjectiu canvia a “najabat”, que en caló vol dir perdut o esgarriat i que aporta un sentit més clar de caiguda en desgràcia del personatge. Encara en aquest capítol II, el nom de pila de la seva primera filla adoptiva, Candelera, conté una subtil al·lusió a la litúrgia catòlica. Efectivament, la festa de la Candelera, que se celebra el 2 de febrer, recorda la presentació de Jesús al temple, que comportava, en la tradició jueva, la purificació de la mare. L'equivalent sacramental en la tradició catòlica és el bateig, i efectivament Candelera és batejada i redimida:

Esbrinà de qui era el plançó. Resulta de pare poderós.
Nabucodonossor accepta una untura convincent, i porta la menuda a
bateig. Li era llegut decidir altres coses sobre les carns innocents?
Aquestes foren redimides per l'or i per l'aigua santa. Hom li imposà
el nom de “Candelera”. (*Nab: II, 18*)

Espru reprèn una de les seves obsessions: l'escàndol que li produeix la barreja de la religió autèntica (“l'aigua santa”) amb el diner (“l'or”) i la hipocresia que comporta aquesta mescla (“una untura convincent”).

La degradació del personatge i del que podria simbolitzar pel seu nom originari són expressades amb una fórmula lacònica que tanca el capítol:

Justícia feta: degradació. (*Nab: II, 18*)

El capítol III representa l'extensió i l'aprofundiment en aquesta degradació. Extensió, perquè afecta la resta de personatges. En primer lloc, “El senyor *Pepa Sastre*”, esmentat fins a set vegades en aquest capítol amb aquesta expressió, un exemple de ric que s'aprofita fredament dels pobres amb qui té tractes. Espru rebla el clau aplicant-li dos qualificatius polítics i concedint-li, irònicament, la virtut de la conseqüència:

El senyor *Pepa Sastre*, molt patriota, era un liberal de doctrina conseqüent. (*Nab*: III, 19, els subratllats són meus)

També les tres noies, filles del potentat, en créixer, es dediquen naturalment a la prostitució. Ho fan encaminades pel seu pare adoptiu, que en treu un benefici que li permet deixar de treballar el poc que ho feia. Aquesta combinació, gens edificant, fa palès l'aprofundiment en la degradació del protagonista i, tanmateix, rep la sanció favorable d'un altre personatge, qualificat també políticament:

Escolampadi Miravittles, reformador, tocat de feixisme, qui visitava, sense distinció, totes tres, sentenciava:

—Un cas egregi d'amor filial! (*Nab*: III, 19, els subratllats són meus)

Xanna, el cotxer de Buda, rebla el clau amb una fórmula aparentment filosòfica però que conté, implícitament, el sentit popular de “prostitució” en la paraula “vida”:

—És el camí de la vida — digué Xanna, aquell cotxer de Budha, amb filosofia. (*Nab*: III, 19)

En el capitolet quart, dedicat a la mort i l'enterrament del protagonista, es multipliquen els elements de la religió oficial i les reaccions habituals en aquests casos, amb el resultat d'un quadre ple de pinzellades iròniques i grotesques. La cura del malalt i la vetlla i el plany del mort per part de la dona i les tres filles, la companyia de les veïnes i d'un sacerdot són alguns d'aquests aspectes. Al grotesc de la majoria de noms i cognoms s'afegeix la ironia de les lloances del difunt per part dels qui l'estimaren en vida que, segons el narrador, són tots els qui el van tractar, inclosa l'esposa i el seu amant que està a punt d'entrar en escena. Es tracta d'una mort plenament dins del ritu catòlic, amb administració dels sagraments —tot fa pensar que això inclou, per dir-ho amb els noms clàssics, l'extrema unció, la confessió i la comunió. Quan Nabucodonossor deixa la vall —referència a la vall de llàgrimes que és el món segons la Salve— ho fa “entaforat dintre del fèretre” (*Nab*: IV, 20), encara un element grotesc. Les reaccions van de la poca-solta del senyor Pepa Sastre, esmentat dues vegades amb aquesta expressió, que ja havíem trobat en el

capitole anterior,¹⁰⁵ i una darrera precedit de l'adjectiu "opulent" (*Nab*: IV, 20), a la pena de la vídua, probablement impostada ("trageditzà Evangelina", *Nab*: IV: 20).

Tòpicament, la vida continua després de les exèquies, i aquesta constatació inclou els comentaris entre poca-soltes i irrespectuosos del seguici fúnebre, l'elogi convencional del difunt per part del mossèn que l'ha acompanyat i la represa de la feina per part de les tres filles, esperonades ara per la seva mare. Serrells grotescos, coherents amb la vida mateixa de Nabucodonossor i que justifiquen la unanimitat dels receptors del relat, que el consideren groller o molt groller. El narrador accepta el qualificatiu i l'intensifica passant-lo al grau superlatiu, però seguidament afegeix, amb una expressió francesa entre refinada i provocadora: "Et po[u]rquoi pas?" (*Nab*: 21).

Si en comptes de demanar-nos per què no un exercici literari degradant, atitellador, grotesc, ens preguntem per què el fa Espriu, la resposta és complexa però interessant. Des del meu punt de vista, el moralista no vol limitar-se a parodiar la grandesa d'un personatge bíblic en les misèries d'un desgraciat que en porta el nom, o a mostrar la grolleria de les actituds dels personatges, com fan la resta d'observadors, sinó que, en contrastar-la amb la buidor de les pràctiques religioses convencionals que omplen el relat, vol anar una mica més enllà.

I ho fa reprenent una citació bíblica, justament en aquest relat que té el mite de Nabucodonossor de rerefons. A més, curiosament, la citació, és extreta del Siràcida (*Sir* 12, 1-7) i ja havia aparegut en "Bethulia", dins IS. El consell moral de Jesús, fill de Sira, és de fer el bé només a qui se'l mereix, com suposa que fa l'Altíssim. Cal recordar que aquest ensenyament, dins IS, se situa en la penúltima narració del recull, just abans de la que el tanca, "Antes del Amor", i que ve a ser una síntesi del pensament veterotestamentari cridat a ser superat pel missatge d'amor universal i incondicional de Joan Baptista i de Jesús de Natzaret. En certa manera, en *Nab*, la falsedat de la religió oficial convergeix amb el que donava de si la concepció moral de l'Antic Testament; i, a l'altra banda, en aquest cas no hi ha tant una negació de l'element cristià, com una absència absoluta d'aquesta possibilitat en la realitat

¹⁰⁵ No crec que la majúscula de "Senyor" en la primera d'aquestes dues ocurrències del tractament en aquest capitole tingui cap significat especial; més aviat cal pensar que és un error material, evidentment corregit a partir de la segona edició del recull.

descrita. Per dir-ho d'una altra manera, la grolleria del laberint inclou la religió convencional però exclou l'autèntica llum, “singular e inextinguible” segons la “Portada” d'IS. En aquest context, l'al·lusió al mite bíblic ha servit per capgirar-ne radicalment el sentit: en comptes d'estar al servei de mostrar la glòria de Déu, aquest Nabucodonossor ha servit per retratar, una vegada més, les misèries humanes.¹⁰⁶

5.3.3 “Mirra” (*Mir*)

Si el mite d'Ariadna i el laberint representa un nou plantejament pel que fa a l'apropiació espriuana de mites, que es concreta en la utilització d'un mite clàssic com a element vertebrador del sentit del conjunt d'un llibre, *Mir* representa l'altra gran innovació espriuana en aquest terreny, perquè l'autor hi fa un seguiment, pràcticament lineal, d'un hipotext clàssic, en aquest cas la narració de la història de Mirra en *Les metamorfosis* d'Ovidi (llibre X, v. 298-502). A diferència del que hem vist fins ara, no ens trobem davant d'un mite al·ludit o integrat en un marc narratiu més ampli (com és el cas de *Nov*, entre altres) ni d'una escena concreta en la història d'un personatge mític (com és el cas d'*Ore*), sinó d'una represa pròpiament narrativa d'un relat clàssic. Com que *Mir* és l'única narració d'ALG encapçalada per dues citacions,¹⁰⁷ val la pena que ens hi entrem.

La primera citació és de *Les metamorfosis* d'Ovidi (llibre X, v. 422):

“O, dixit, felicem conjugem matrem!” (*Mir*: 41)¹⁰⁸

¹⁰⁶ Sobre *Nab*, són interessants les observacions de Delor en el sentit que la concisió conceptual de l'estil i la combinació de personatges lavinians o sinerencs amb un tema bíblic, preparen l'estructura bàsica de PHE (DELOR 1993: 254-255).

¹⁰⁷ A diferència d'ASP, en què cadascuna de les dotze narracions portava una citació, només una altra narració d'ALG, a més de *Mir*, és encapçalada per una referència: es tracta d'“Història vulgar”, que conté una llarga cita de Gabriel Miró.

¹⁰⁸ Aquesta mateixa expressió de Mirra es recollida, amb un context més ampli, en la fitxa 1768 del *Fitxer*: “Saepe tenet uocem pudibundaque uestibus ora / Texit et: «O» dixit «felicem coniugem matrem!»”. I, traduïda al català, en la segona citació de les tres que conté la fitxa 571 del *Fitxer*: “reté la veu i, cobrint amb la roba el rostre avergonyit: «Oh!» —digué— «que feliç és la mare pel marit!». Tot seguit Espriu indica que es tracta del segon volum dels tres que componen la traducció de *Les metamorfosis* a la col·lecció Bernat Metge. En el *Fitxer* hi ha sis fitxes més, a part de la 571, dedicades a Ovidi i, concretament a *Les metamorfosis*: la fitxa separadora, que només conté el nom del poeta (fitxa 1766), com és habitual; una segona citació original en llatí (fitxa 1767), pertanyent al mite de Ceres a la recerca de la seva filla Proserpina raptada per Hades, traduïda al català en l'esmentada fitxa 571 i que es pot relacionar tant amb el mite de Psique que he analitzat més amunt com amb els misteris eleusins que veurem a propòsit d'Eumolp en abordar *Antígona*; una tercera citació original en llatí sobre Políxena, filla de Príam (fitxa 1769), traduïda al català en la fitxa següent (1770), i una quarta

En el llibre desè de *Les metamorfosis* Ovidi explica la història de Mirra, princesa filla de Cíniras, rei ric de Xipre, i de Cencreida. La noia, com a càstig de la deessa Afrodita, s'encapritxa del seu pare i no s'atura fins que la seva dida li facilita d'estar amb ell al llit. Aprofitant les festes de Ceres, durant les quals les dones de Xipre s'havien d'abstenir de mantenir relacions amb els seus marits, la dida enreda Cíniras dient-li que li proporciona una noia de l'edat de Mirra que s'ha enamorat d'ell. Al cap de diverses nits, Cíniras descobreix la veritable identitat de Mirra i, per tant, l'incest. Aleshores intenta matar-la, però la princesa fuig fins que els déus la converteixen en l'arbre de la mirra. El seu fill Adonis neix aleshores del tronc de l'arbre.¹⁰⁹

És significatiu analitzar fins a quin punt Espriu segueix Ovidi. En el desenvolupament narratiu i en aspectes rellevants, la proximitat és gran. D'entrada, en els dos arguments a favor de l'incest que apunta la Mirra espriuana:

I he d'estar condemnada a suportar una llei injusta? M'és interdit el que és bo al negre? Els déus tenen per al mateix cas, segons el color de la pell, un precepte doble? Les bèsties prou es mesclen entre elles, sense recordar parentiu. Les bèsties són, també, obra dels Immortals. La raó i la clara estirp de la raça posaran fites als nostres anhels?... (*Mir*: I, 41)

Tant l'al·lusió a altres cultures com als animals apareixen ja en Ovidi:

Però la pietat filial, diuen, no condemna aquest amor; s'uneixen els altres animals sense triar-se i no és vergonyós per a la vedella de portar el pare sobre els flancs, la filla del cavall esdevé la seva esposa, el boc fecunda les cabres que ha engendrat i l'ocell, del mateix germen de què ha estat concebut, concep. Sortosos aquells a qui això és permès! L'humà neguit ha donat lleis malignes i, allò que la natura perdona, ho refusen els gelosos drets. Hi ha nacions, tanmateix, diuen, on la mare s'uneix al fill i la filla al pare, per tal que l'afecte s'acreixi amb el doble amor. (OVIDI 1930: 114-115)

citació original en llatí sobre la teoria de la metempsicosi (fitxa 1771), traduïda al català en l'esmentada fitxa 571.

¹⁰⁹ Vegeu, per exemple, els diccionaris de Grimal (2008: 7-9, article Adonis) i de Grant i Hazel (1997: 99-100, article Cíniras).

Pel que fa a la citació inicial d'Ovidi, correspon al moment clau en el qual, de manera molt sintètica, Mirra confessa a la dida la gelosia que té a la seva mare per com l'estima el marit, és a dir, el seu pare Cíniras. Després d'un moment transitori d'intentar reconduir les coses, en una actitud que Espriu titlla amb l'expressió "una engruna escruixida", la dida ovidiana es compromet en el crim:

"Viu", diu la dida "tindràs el teu" i no gosant dir "pare" calla i pren per ferma la divinitat. (OVIDI 1930: 117)

Significativament, Espriu recull, en aquest cas en boca de la mateixa Mirra, l'argument definitiu de la dida, l'apel·lació a la vida, quan fa dir a la princesa:

Vida, no sermons. Les paraules no tenen contingut per a mi, i en posseeixo, tu ho saps, un bon feix. Tu aconseguix que jo conegui Cíniras, i deixa la meva ànima fermada al seu destí. (*Mir*: I, 41)

Més endavant tornaré sobre aquesta primacia de l'impuls vital per damunt de les paraules, que serveixen per formular i justificar la llei, però que la Mirra espriuana troba buides de sentit.

Vegem encara, però, més coincidències amb Ovidi. D'una banda, el fet que la relació amorosa entre pare i filla es consumi diverses nits. Ovidi és clar:

La nit següent dobla el crim i no és la darrera; (...) després d'haver-la tinguda en els seus braços tantes vegades (OVIDI 1930: 119).

Espriu és més subtil, però en el mateix sentit, quan parla de "la nit primera" (*Mir*: II 42). D'altra banda, la plena consciència d'incest no és cap innovació espriuana sinó que, evidentment, ja apareix en el relat d'Ovidi:

Potser també per dret dels seus anys li digué "filla"; ella digué també "pare" perquè ni els noms manquessin al crim. (OVIDI 1930: 118)

Finalment, Espriu també reprèn un detall narratiu que acostava la història a les rondalles: el triple ensopec de Mirra quan es dirigeix a la cambra de Cíniras a consumir el crim (OVIDI 1930: 118 i *Mir*: II, 42). Totes aquestes coincidències amb el poeta clàssic es concentren als capitolets I i II, però, a partir del tercer, Espriu pren

un altre camí al qual caldrà trobar explicació. Estem davant d'una transposició pragmàtica basada en l'excisió de l'embaràs de Mirra, la persecució del crim i la fugida, la conversió de la princesa en l'arbre productor de la resina aromàtica i el final més o menys feliç de la bellesa engendrada d'Adonis.

Vegem ara el possible sentit de la segona citació d'Espriu, extreta de la *Tragedia de Mirra* de Cristóbal de Villalón, publicada el 1536 i reeditada el 1926, en una edició a què Espriu hauria pogut tenir accés fàcilment. En aquest cas, crec que la concomitància amb Villalón és molt concreta i limitada a la citació. L'autor castellà mostra, com tantes vegades en la tradició occidental, la dificultat d'harmonitzar la noció de tragèdia grega amb l'aspiració a la moralitat cristiana de la protagonista. El to de la narració en prosa és emfàtic i les llàgrimes s'hi vessen a dolls, per part de la dida i, sobretot, per part de Mirra, que declara voler evitar de totes totes l'incest. La noia també al·ludeix a "los brutos": "O naturaleza cruel, que permitas que los brutos, sin mirar parentesco, se junten en uno" i per això desitja ser "fiera" (VILLALÓN 1926: 17). La virtuosa Mirra —virtuosa perquè l'amor que sent per Cíniras és tràgic, és a dir, imposat pels déus— demana a la dida que també vulgui passar a la posteritat com la dida pietosa que l'ha sacrificada a ella als déus (VILLALÓN 1926: 38). Quan Mirra considera d'exposar els seus sentiments, confia que "la bondad de mi padre" posi fre al que ella no es veu amb cor d'aturar (VILLALÓN 1926: 42), i confia també en la rectitud moral de la dida que l'ajudarà a reconduir la situació (VILLALÓN 1926: 43-44 i 47). Cal remarcar que els arguments amb què severament la reprèn la dida són que allò no és propi d'alt llinatge (VILLALÓN 1926: 49). Segueix aleshores un afegit de Villalón, que Espriu no aprofita: la dida, per guanyar temps, demana a Mirra que escrigui una carta al seu pare (VILLALÓN 1926: 53). Però no se'n surt i es prepara per penjar-se, cosa que representa un canvi respecte a Ovidi, perquè en el text del poeta llatí l'intent de penjar-se és previ a la confessió de la dida (OVIDI 1930: 116). La dida desbarata la temptativa i repeteix l'argument de la noblesa contra el suïcidi, que ja havia fet servir contra l'incest (VILLALÓN 1926: 57). Observem que aquest argument repetit de la condició de noblesa que obliga a un comportament recte és absolutament rebutjat per la Mirra d'Espriu:

La raó i la clara estirp de la raça posaran fites als nostres anhels?... (*Mir*: I, 41)

Villalón continua aleshores la història com Ovidi, però amb una sola encepçada en comptes de tres, amb una sola nit de relacions, i amb la dida assimilada a una figura de tradició medieval com és el guaita que al matí malda per separar els amants (VILLALÓN 1926: 61-62). A partir d'aquí, l'argument segueix el seu curs com en Ovidi.¹¹⁰

Així doncs, tot fa pensar que la citació de Villalón que recull Espriu just a sota de la d'Ovidi fa referència a un aspecte original de l'autor castellà que degué interessar-li:

Ni tampoco pienses que algun caso de amores espantara mi vejez, pues tu gentileza y mocedad te excusan de ser culpada. (VILLALÓN 1926: 22)

Villalón reprèn la figura ovidiana d'una dida vella, però la fa capaç d'excusar en la joventut de Mirra una hipotètica relació amorosa inconvenient, quan encara no sap amb precisió de quina es tracta. Espriu, però, recupera el motiu de la vellesa que n'ha vistes de tots colors per capgirar el sentit de Villalón i negar, encara que sigui només en primera instància, la pretensió incestuosa de Mirra:

“He viscut molt i no m'espanta res, gairebé” — contestà la vella. “Això, però, és massa. No saps que el teu desig vulnera la prohibició més sagrada dels déus? (*Mir*: I, 41)

Fins aquí, doncs, una anàlisi de les concomitàncies i les discrepàncies en dues fonts indicades pel mateix autor, que ens porta a unes primeres conclusions parcials. En primer lloc, Espriu segueix de prop Ovidi fins a un moment crític en què li resulta més interessant prendre un camí més personal, i que haurem d'analitzar en tota la seva originalitat. En segon lloc, Espriu rebutja de Villalón una visió moralitzant que tendeix a fer de Mirra un personatge virtuós, atès que d'aquest autor castellà només n'aprofita un detall suggerent, i encara per donar-li un sentit lleugerament diferent,

¹¹⁰ Com a exemple de reelaboració que fa de Mirra un model de virtut, cal consignar la *Mirra* d'Alfieri, traduïda al castellà pel poeta romàntic Manuel de Cabanyes. La princesa hi és virtuosa fins a l'extrem de no confessar la seva passió incestuosa fins a l'acte cinquè —l'últim— i suïcidar-se sense haver-la consumada. Promesa pels seus pares a Pereu, accepta el matrimoni a canvi de poder marxar per sempre de Xipre. Tanmateix, al peu de l'altar, la noia té un moment de paroxisme que fa fugir el nuvi. Tot just en acabar de confessar els seus sentiments al pare, Mirra agafa l'espasa a Cíniras i es dona mort. Morint, retreu a la dida Euriclea que no li hagi procurat una espasa abans d'haver confessat al pare el seu amor impiu.

en la línia d'apuntar que l'experiència vital fa que poques coses vinguin de nou o, en tot cas, provoquin excessius escarafalls.

A banda d'aquestes dues referències explícites a Ovidi i Villalón, cal demanar-se si la "Lamentació de Mirra" de Joan Roís de Corella podia haver actuat com a hipotext del relat espriuà. Ens autoritza a resseguir aquesta pista tant la presència de l'humanista valencià en el corpus espriuà, concretament en la citació que encapçala la tercera part d'ECM ("Crida lo sol plorant ab cabells negres"),¹¹¹ com en cinc fitxes del *Fitxer*.¹¹² Hi ha dos aspectes en els quals la lectura corellana d'Ovidi podia resultar suggerent per a Espriu, si bé cal admetre d'entrada que el tractament espriuà d'aquests dos elements pot també fàcilment respondre a la mateixa personalitat de l'autor sense necessitat d'una hipotètica inspiració en el poeta valencià. En primer lloc, la qüestió del relativisme dels preceptes ètics d'una cultura a l'altra. Ovidi, en introduir el relat del crim de Mirra, expressa sense embuts el següent:

jo congratulo els pobles ismaris i el nostre món, congratulo aquesta terra d'ésser lluny d'aquelles contrades que han fet néixer un tal sacrilegi (OVIDI 1930: 114).

Mirra reprèn pàl·lidament la idea, i la considera una qüestió d'atzar que en cap cas la porta a canviar la seva visió moral, sinó simplement a plànyer-se de la seva pertinença al món que Ovidi considera correcte:

Hi ha nacions tanmateix, diuen, on la mare s'uneix al fill i la filla al pare, per tal que l'afecte s'acreixi amb el doble amor. Mesquina, que no m'ha escaigut de néixer-hi, que sofreixo per un atzar dels llocs! (OVIDI 1930: 115)

La Mirra de Corella, que té la gran originalitat de prendre la paraula i explicar la seva història en primera persona, fa un pas més enllà i converteix la simple lamentació en una consideració d'ordre moral interessada però realment moderna:

¹¹¹ Aquesta referència està comentada en l'edició crítica d'ECM: 83.

¹¹² La fitxa 564 recull justament la citació que encapçala la tercera part d'ECM, la 179 conté només el nom de l'autor i les fitxes 180 a 182 recullen les tres estrofes del cant que comença amb el vers "Del mal que pas no puc guarir" i que està inclòs en la "Balada de la garsa i l'esmerla". Espriu podia conèixer les proses mitològiques de Corella a partir de l'edició crítica de Miquel i Planas, de 1913.

E més, he hoït dir en una part del món habitar gents que no han vergonya que una sola sia mare e germana de sos fills. D'on veig clarament lo meu desig no ésser del tot mal, car les coses que en estrem són males en algun temps ni en alguna part poden ésser bones (CORELLA 2001: 177, els subratllats són meus).

En *Mir* Espriu va molt més enllà i, quan la dida recorda a Mirra que el seu desig vulnera la prohibició més sagrada dels déus, la princesa respon:

No juguis, vella, amb conceptes arrabassats a la Jurisprudència, que són canviables. (*Mir*: I, 41)

Més endavant és la mateixa dida qui sembla assumir aquest relativisme moral, una idea que, evidentment, està molt més desenvolupada a l'època d'Espriu que a la de Corella:

Al cap i a la fi, no hi ha manament establert pels Immortals que no es pugui sollar, amb llur beneplàcit. (*Mir*: I, 42)

Un segon aspecte en què Espriu coincideix amb Corella té a veure amb el valor atorgat a les paraules en tant que cristal·litzacions de valors morals. Ja en Ovidi la dida no gosa pronunciar el nom de pare quan s'adreça a Mirra i li diu que tindrà el que vol (OVIDI 1930: 117) i, de manera complementària, el crim ateny la seva plenitud quan els qui el protagonitzen s'anomenen filla i pare, fins i tot sense ser conscients que ho són realment l'un per a l'altre (OVIDI 1930: 118).

Corella recull la idea ovidiana i l'amplifica: atorga una gran importància a les paraules dels personatges, no només en la mesura que serveixen, o no, per expressar les seves passions, sinó sobretot com a portadores de valors morals. Per això, quan Mirra es nega a confessar els seus sentiments a la dida, al·lega que el receptor del missatge i el mateix canal físic s'haurien de doldre del contingut del missatge, tal és el poder de la paraula:

Tu desiges saber mon mal, lo qual no consent ésser parlat, perquè l'ayre s'entrenyora de rebre lo so de tals paraules e les tues orelles haurien ferea de hoyr lo desorde de tanta amor. (CORELLA 2001: 181)

Com en Ovidi, la dida no gosa pronunciar el mot “pare” en adreçar-se a Mirra i el canvia pel nom propi Cíniras (CORELLA 2001: 182). I, finalment, és Cíniras qui no té paraules per expressar el crim de Mirra i per això recorre a l’espasa:

E, quasi esbalahit de tant gran erra, falliren-li paraules per a rependre’m de tan gran crim. (CORELLA 2001: 184)

En la reelaboració espriuana del relat mític, les paraules tenen també un pes específic, però per negació, atès que Mirra trenca tots els tabús i les recances perquè ha renunciat explícitament al valor que tindrien les paraules en tant que portadores de sentit moral:

Crim. Incest... Paraules buides per a mi. (...) Vida, no sermons. Les paraules no tenen contingut per a mi, i en posseeixo, tu ho saps, un bon feix. (*Mir*: I, 41)

Fos com fos, és molt arriscat dir que Espriu podria haver begut de la font corellana, però és plausible afirmar que la seva apropiació del mite és més propera a la complexitat de l’humanista valencià —fins i tot quan va en sentit contrari— que, posem per cas, a la rectificació virtuosa del personatge que malda per forjar la tradició literària del mite, per exemple en Villalón o, després, en Alfieri.

En els capitolets III i IV és on Espriu acaba de concretar la seva personal elaboració del mite. L’element més destacat d’aquesta part final del relat és l’annexió d’un personatge, una forma d’extensió que ja hem trobat en el cas del rabí i profeta Eliboseth, en la narració *Ruth* d’IS. Es tracta d’un eunuc negre, que és l’expressió d’una degradació doble des de la perspectiva cultural de l’autor. Com a eunuc, l’anònim personatge és un home amb una deformitat essencial, la castració, i, en una perspectiva literària, rebaixa el relat al to de la comèdia.¹¹³ Com a negre, encaixa amb l’argumentació de Mirra:

Els déus tenen per al mateix cas, segons el color de la pell, un precepte doble? (*Mir*: I, 41, el subratllat és meu)

¹¹³ *L’eunuc*, del comediògraf llatí Terenci, ens ofereix una bona mostra del nivell social i el paper d’aquest tipus de personatge: un esclau de qui es poden aprofitar els homes lliures per controlar les dones o, fins i tot, per cometre accions deshonestes.

I, sobretot, expressa una degradació que actualment no dubtaríem a qualificar de menyspreu inacceptable a les persones negres però que és comunament acceptat a l'època en què escriu Espriu. De fet, en el relat "Tereseta-que-baixava-les-escales", dins ALG, Pere, el fill del Capità Vallalta, és titllat de perdulari pels seus contactes amb persones negres, que són posades al mateix nivell que els ocells exòtics, marcats amb un sufix augmentatiu o potser despectiu:

Perdulari!... És a la Trinitat, enmig de negres i ocellassos. Es maridà amb una criolla. Tenen un infant escarransit, una nena geperuda. La passen magre, penso... (ALG: 10-11)

Més endavant, en HG, el concepte de "raza" és generalment emprat on actualment parlaríem de pobles o grups humans. A tall d'exemple, una citació del capítol sobre el Neolític i l'Edat del Coure mostra, en traçar la distribució geogràfica de les cultures o grups humans, una clara jerarquitització de les races:

La superior inteligencia de la raza camita la hace netamente superior a la negra, a la que domina a través de la aristocracia guerrera BAHIMA, formada, por selección natural, con elementos primordialmente camitas. (HG: 35)

Aquesta mateixa inferioritat dels negres es fa palesa en el capítol dedicat a Egipte:

Al igual que los modernos jefes de Marruecos, los mismos miembros del linaje solar [egipci] aceptaron, según parece, cruces bastardos con la sangre oscura. Las consecuencias del contacto íntimo con la inferior mentalidad de los negros precipitaron el proceso natural nacido de la extraña imposibilidad humana de mantener en equilibrio un estado histórico de madurez. (HG: 104)

O encara:

Griffith ha estudiado la civilización de Meroe [a Egipte], muy bastardeada por la mezcla con elementos negros, y ha descifrado la curiosa escritura meroítica, sustituta de los jeroglifos. (HG: 119)

Efectivament, l'apropiació espriuana del mite adquireix un to còmic aparent, amb constants equívocs propis d'aquest gènere. Si bé es fa excisió del moment clàssic en què la dida fa passar Mirra per una noia de la seva edat per enredar Cíniras, en canvi

es fa una extensió respecte a l'hipotext en l'acumulació d'informacions contradictòries que provoquen uns canvis d'actitud automàtics en els personatges: l'eunuc recorda a la dida una possible infidelitat de Cencreis durant el seu embaràs de Mirra; la noia es desespera perquè llegeix els fets com a mostra d'impotència del seu pare i, sobretot, com a devaluació del seu acte transgressor de la llei; Mirra amenaça de mort la dida i de suïcidar-se ella; però n'hi ha prou amb un retorn a la versió oficial sobre Cíniras per part de la dida perquè Mirra canviï mecànicament d'actitud i recuperi una tranquil·litat que el lector pot pensar que és interessada i que, en tot cas, no té cap certesa que es fonamenti en els fets realment esdevinguts. L'ansia transgressora esdevé fàcilment credulitat per conveniència i, conseqüentment, s'accentua la distància amb el que seria un comportament pròpiament psicològic de la noia, que s'acosta a la manera de fer dels titelles.

Però, més enllà del gust de la tergiversació, que voreja la paròdia, i de la deformació grotesca, hi ha un nivell d'anàlisi més profund en l'apropiació espriuana del mite, que es concreta en diversos aspectes. D'entrada, en la importància que hi cobren les Fúries, a les quals ja al·ludeix Ovidi:

¿I no tems les germanes de cabellera de negres serps, que els cors malvats veuen amenaçant-los amb torxes cruels els ulls i el rostre? (OVIDI 1930: 115)

Espriu les anomena de manera col·lectiva per boca de Mirra i n'esmenta una en particular per boca de la dida:

Si la meva passió és sacrílega, deixa vella, que segueixi el camí tenebrós a l'encontre de les Tres Germanes... (*Mir*: I, 41)

“(…) Transgredim la llei, malgrat no vessar-se, encara, sang... que Megera i les altres dues rondin ben lluny del teu cap!... I del meu...” — digué la vella. (*Mir*: II, 42)

També en l'aparició, de passada, del concepte de destí, tractat d'una manera frívola en la conversa de Mirra i la dida:

“(…) Tu aconseguirà que jo conegui Cíniras, i deixa la meva ànima fermada al seu destí.” “I això, què és?” — preguntà la vella. “Un mot que

m'ha nascut suara” — respongué Mirra. “L’ofrenaré als filòsofs.” “Lloat sigui Zeus!” — digué la vella. “Bon embolic en resultarà, en llurs mans!” (*Mir*: I, 41-42)

El destí sembla, tanmateix, clarament definit tant per a Mirra com per a la dida:

“ (...) Tu en tens la culpa, vella! Para, però, esment! Jo moriré, mes el teu cap em precedirà a l’Ombra.” (*Mir*: IV, 43)

Malgrat el compàs d’espera que s’obre amb l’acomodació de Mirra a la versió dels fets que li convé:

I les dues siluetes es perden pel passadís, vers la cambra... (*Mir*: IV, 43)¹¹⁴

Esprui, desmenjadament, ens remet a Ovidi per a la continuació de la història, que no deu interessar-li probablement perquè el missatge de degradació moral ja ha estat formulat des del moment que Mirra i la dida han assimilat vida a acontentament sensual i transgressió de la llei, i perquè la continuació del poeta llatí més aviat va en sentit contrari, com es fa palès especialment quan Mirra implora a la divinitat la seva transformació en arbre com a acceptació d’un càstig merescut i per no continuar embrutint el regne dels vius ni el dels morts:

Oh, si alguna divinitat és oberta als qui confessen, he merescut i no defuju el terrible càstig. Però perquè salvada no solli els vivents i morta els qui ja no ho són, traieu-me de tots dos reialmes i transformada refuseu-me la vida i la mort. (OVIDI 1930: 119)

En síntesi, si *Psy* representava la negació de les creences bàsiques que en obres anteriors de l’autor s’assimilaven a la llum, *Mir* és una formulació plena del neguit de la degradació, un capbussament sense remissió en la foscor del laberint: Mirra no es mou tant per amor com per per prurit de transgredir i, concretament, de no negar-se allò que estadis inferiors de civilització entenen com a vida, si cal saltant-se les lleis més desenvolupades; Cíniras, a part de per la filla i la dida, era enganyat per la dona, i l’eunuc ho sabia; Cencreis enganyava el marit, embarassada i tot, i, pel que fa

¹¹⁴ Aquesta parella formada per Mirra i la dida sembla anticipar la que més endavant formaran Fedra i Enone.

a l'eunuc, la seva mateixa presència és degradant i, significativament, la seva pell negra destaca fins i tot en la foscor de l'escena, gairebé com un símbol:

La negra pell untada relluïa en la fosca. (*Mir*: III, 42)

Així, un relat d'ambientació clàssica —al·lusions a les Fúries i a Megera, a les festes de Ceres, als filòsofs, al mateix Ovidi— i que aparentment no és objecte d'actualització, aborda un tema d'actualitat a l'època: el debat per atorgar la primacia a l'impuls vital o a les lleis tradicionals i, de retruc, la decadència d'Occident quan adopta costums i comportaments d'àrees culturals menys evolucionades. En aquest sentit, la reflexió de fons implícita en *Mir* reprèn la de la narració "Cactus", dins ASP. I, pel que fa a una transposició aparentment homodiegètica però que ens porta a una qüestió no tant atemporal com contemporània, el procediment sembla anàleg al de *Neg*, on, recordem-ho, apuntava subtilment la crítica a unes idees nietzscheanes que acostaven un relat presumptament atemporal a la realitat del lector.

Des del punt de vista del dilema entre llum i neguit, podem considerar que el lliurament amorós de Maria del Roser a *Auca* era un acte lasciu però en tot cas autèntic, que les anades i vingudes del pastor de *Neg* constituïen una indefinició inquietant entre llum i embruix, i que ara *Mir* representa un decantament total de la protagonista cap a la banda de la transgressió degradant i, alhora, mancada d'autenticitat, atès que Mirra la busca pel que representa en ella mateixa.

5.4 Visió de síntesi

Des del punt de vista de l'apropiació de mites preexistents, les narracions d'ALG representen una evolució respecte a la que l'autor feia en ASP, amb elements de continuïtat, d'aprofundiment i d'incorporació de novetats tècniques i de fons. Pel que fa a l'origen dels mites reelaborats, cal dir que es consolida la tendència al predomini de mites clàssics iniciada en ASP. En el cas del tractament del mite bíblic de Nabucodonosor, la desvaloració és radical, especialment si el comparem amb el que Espriu feia amb aquests mites en IS.

Quant a la preferència pels personatges femenins, ALG confirma la tendència general de les obres que analitzo: el relat introductori i dues narracions es refereixen a tres mites clàssics femenins, el d'Ariadna, el de Psiqué i el de Mirra, amb el benentès que la narració "Thànatos" al·ludeix al geni masculí de la mort, que no és pròpiament un relat mític. En el còmput de mites masculins figura Nabucodonosor, acompanyat per la seva dona i les tres filles de Pepa Sastre.

Si ens fixem ara en les tècniques narratives d'apropiació dels mites, varien significativament respecte a IS i ASP, en la línia d'una major diversitat i originalitat de l'autor. En el dilema entre reducció o augment, la tendència d'ALG és a l'excisió, la concisió, en definitiva, a l'essencialització narrativa: el mite d'Ariadna és resolt amb un apunt narratiu, el de Psique i el de Mirra es relaten en menys de tres pàgines cadascun, en el cas de Tànatos i Aglaia no es va més enllà d'al·lusions. Podem dir que s'abandona la tècnica de l'extensió i l'amplificació de les proses d'IS, i en certa manera d'*Auca*, i s'accentua de manera important l'estilització sintètica iniciada en la majoria de repeses de mites d'ASP.

Pel que fa a la transposició heterodiegètica o actualització i a la desvaloració dels mites originals, Espriu continua rebutjant les presentacions classicitzants, en el sentit de voler reproduir, encara que sigui idealitzat, potser a la manera de Winckelmann, el món grec; i, en canvi, persevera a acostar els mites a la realitat temporal i fins i tot geogràfica del lector. Ho demostren, en la introducció sobre Ariadna i el laberint, les al·lusions contemporànies al turisme o al te i la dansa com a lleure després de la jornada laboral, i, en *Psy*, elements característics de la cultura cristiana contemporània, com el matrimoni, l'anell, els llençols, la vetlla del difunt en general. En el cas de *Mir*, l'actualització no es concreta en aspectes materials, sinó més aviat ideològics: el debat, tot contemporani, entre l'impuls vital i les lleis que cal respectar, i la decadència derivada del relativisme i la transgressió morals occidentals quan s'adopten costums i comportaments d'àrees menys evolucionades.

Com en ASP, tampoc estem davant de presentacions que revalorin els mites —en la línia del que passava en part dels d'IS—, sinó que els degraden en graus diversos, des del to més aparentment lleuger o frívol de la introducció fins al to obertament grotesc de *Psy* o *Mir*. En la introducció, el laberint és intrascendent —“grotesc” en el

títol de l'obra—, Ariadna és mòdica i fàcil d'acontentar, i abandonar-la a Naxos tampoc no té una major dificultat... En *Psy*, es desvaloren la mateixa Psique, però també Eros i Prosèrpina. En definitiva, un nivell de degradació que arriba a destruir elements sensibles com l'amor conjugal, la immortalitat de l'ànima o la possibilitat d'un mínim accés a Déu. En *Mir*, com hem vist, el grotesc es concreta en la figura de l'eunuc negre i de l'automatisme de les reaccions dels personatges, i la degradació té una volada obertament moral.

També desapareixen el que podríem anomenar influències o aprofitaments molt explícits de la tradició, com ara la inspiració temàtica, de construcció i estilística en Gabriel Miró, en el cas d'IS, o la utilització de textos de la tradició popular catalana o, sobretot, dels grans autors modernistes (Joaquim Ruyra, Víctor Català, Joan Maragall) com a marcs narratius on incorporar mites bíblics o clàssics, en el cas d'ASP. En canvi, però, es continuen utilitzant algunes tècniques emprades en reelaboracions mítiques anteriors, com ara la contaminació amb obres contemporànies de la literatura universal (Poe en el gat de *Psy*); l'al·lusió a un mite clàssic en el títol, també en *Psy*, que dóna així una clau de lectura i que és un recurs ja emprat en *Ore*; i, finalment, la transformació subtil d'un nom de deessa clàssica en un antropònim femení de tradició catalana (Prosèrpina esdevé Pròspera), un anagrama molt semblant al d'Antònia i Afrodita en *Nov*.

El més significatiu, però, és el desenvolupament de dos nous plantejaments pel que fa a l'apropiació de mites, en aquest cas clàssics. En primer lloc, en el marc d'aquesta obra que expressa la desorientació vital individual i col·lectiva (el laberint grotesc), la utilització d'un mite com a element vertebrador del sentit del conjunt del llibre, com a al·legoria que permet entendre la fragmentarietat en un sentit més punyent potser que la forma geomètrica al·ludida a la introducció d'ASP: el mite d'Ariadna i el laberint, amb les transposicions actualitzadores i degradadores que hem estudiat i que permeten construir una al·legoria de l'home contemporani davant del laberint grotesc de la vida.

En segon lloc, el seguiment, pràcticament lineal, en *Mir*, d'una font clàssica, en aquest cas el relat de Mirra en *Les metamorfosis* d'Ovidi, però amb dues modificacions essencials: l'annexió d'un personatge, l'eunuc negre, que contribueix

a la degradació del conjunt i, sobretot, la transmotivació de la història a partir d'un moment donat, per expressar l'acomodació i la supervivència, que substitueixen l'expiació original, i, en una visió més històrica, la decadència del món occidental, que perd la seva superioritat quan transgredeix a consciència la llei moral i, amb l'excusa del relativisme, adopta actituds de cultures considerades inferiors.

I és que, més enllà de les tècniques narratives i creatives, l'altra gran novetat que aporta ALG es produeix en el sentit de fons del recull, i consisteix en l'aprofundiment de l'actitud corrosiva, del plantejament nihilista, si es vol en l'absència de tot element que, d'una manera o altra, es pugui vincular a la fe judeocristiana, tan ben considerada a IS i present encara d'alguna manera en ASP. Respecte a ASP, es confirma la desaparició del que a propòsit d'IS anomenava forces motrius positives i es fa un pas més, amb la negació d'idees centrals del cristianisme, com són la immortalitat de l'ànima (*Psy*), la possibilitat de la transcendència (*Psy*, també "Thanatos"), l'amor conjugal (*Psy*), l'amor fraternal ("Thanatos"), la mateixa fe ("Magnoliers al claustre").

6. FEDRA

La versió catalana de la *Fedra* teatral de Llorenç Villalonga, datada el novembre de 1936, i la “nouvelle” *Fedra*, datada al gener-febrer de 1937 i publicada aquell mateix any, són dues obres consecutives i evidentment relacionades que tenen com a referència aquest mite clàssic.¹¹⁵ Atès que Espriu parteix, en el cas de la versió teatral, d’un text d’un altre autor en una altra llengua, concretament el castellà, em centraré en la “nouvelle”, que és més pròpiament creació original seva, encara que, com a estadi previ, tindrà un compte les modificacions que ja en la seva *Fedra* teatral —d’ara endavant FET— opera sobre l’original de Villalonga. D’altra banda, FET no apareixerà publicada fins al 1955 en un volum que també conté *Antígona*, que estudiaré més endavant. Aquest volum conjunt és el número 5 de la “Biblioteca Raixa” de l’Editorial Moll, de Palma de Mallorca, i FET n’ocupa les pàgines 57-115.

La “nouvelle” *Fedra* —d’ara endavant FEN— surt publicada en el volum *Letizia i altres proses* l’any 1937,¹¹⁶ juntament amb LE, que la precedeix, i PPB, que la segueixen.¹¹⁷ És el volum 27 de la “Biblioteca Rosa dels Vents” de Josep Janés, i n’ocupa les pàgines 25-44. La narració està datada a Barcelona, els mesos de gener i febrer de 1937.

A diferència dels títols que he analitzat fins ara, FET i FEN són obres centrades en un mite, per la qual cosa, després del capítol sobre la recepció crítica de què han estat objecte, no té sentit oferir una visió general de l’obra com la que he proposat per a IS, ASP i ALG, sinó que la reelaboració del mite és ara el que dóna una significació de conjunt, com, d’altra banda, s’esdevindrà també en el cas d’*Antígona*.

¹¹⁵ Aquest capítol reprèn, revisant-lo o ampliant-lo en alguns aspectes, el meu treball final del màster d’Estudis Avançats i Aplicats en Llengua i Literatura Catalanes, de setembre de 2011, treball que ha estat publicat de manera reduïda (JUANMARTÍ 2012).

¹¹⁶ Fins a la tercera edició de LE (1965), el nom de la protagonista porta accent (EDO 1997: 63). Per això en aquest treball, que té sempre en compte el text de 1937, accentuo sistemàticament Letizia.

¹¹⁷ LE està datada del 29 de novembre al 4 de desembre de 1936, i PPB de 1934 a 1937.

6.1 Recepció crítica

6.1.1 Una filigrana sense gaire tema?

La primera fita en la recepció crítica de la “nouvelle” la posà l’any 1964 Joaquim Molas, en presentar a *Serra d’Or* l’*Obra poètica* d’Espriu publicada l’any abans per Albertí (MOLAS 1964). En revisar o, si més no, matisar la consideració crítica segons la qual la poesia d’Espriu neix com a conseqüència de la desfeta de la guerra, Molas reivindica la importància de la narrativa espriuana dels anys 1935-1938 en la seva transició cap al conreu de la poesia. L’últim pas d’aquesta transició seria, sempre segons Molas, la sèrie de poemes en prosa PPB (1935-1937)¹¹⁸ i LP (1936-1938), creacions que el crític qualifica de filigranades, barroques, alambinades, metafòriques, i en les quals no troba pràcticament cap anècdota ni cap tema.

Un estadi previ en aquesta transició cap a la poesia el conformarien les narracions LE i FEn, narracions que “anaren despullant-se de continguts temàtics i anecdòtics i, per contra, anaren enriquint-se amb virtuosismes d’estil. Arribà un moment que l’estil dominà del tot el relat”. Per això aquestes narracions són “una pura filigrana” i “l’estil hi adquireix una plenitud tota barroca, d’una riquesa i d’una flexibilitat fabuloses”. I Molas rebla el clau de la seva consideració d’aquestes obres com a punt d’inflexió en la trajectòria espriuana:

Som al moment més alt de la prosa espriuana amb valor per ella mateixa. De fet, del *Dr. Rip* a *Fedra* hi ha tot un procés: de perfecció i de despullament. De puresa, en suma. Tal procés, però, no podia tenir sortida, si no es produïa una total rectificació de rumb. I aquesta rectificació fou produïda per l’esfondrament del món que l’havia fet possible: el món més aviat alegre i triomfant, cosmopolita i culte, una mica inconscient dels anys d’entreguerres. (MOLAS 1964: 43)

Sense entrar en la interpretació històrica del procés, retinguem-ne que la reflexió de Molas sobre l’evolució estilística i de gènere d’Espriu sembla molt més precisa que les seves afirmacions sobre el despullament anecdòtic i temàtic. De fet, d’una anàlisi atenta de FEn es desprèn que no hi hagué tant un buidament temàtic ni anecdòtic (al

¹¹⁸ Actualment sabem que la prosa “Els avets”, que tanca el recull, havia estat premiada i publicada als Jocs Florals de l’Ateneu Arenyenc de 1934 (EDO 1997: LXXVI-LXXVII).

capdavall, la represa d'un mite clàssic no deixa de ser la recuperació d'una anècdota il·lustre) com una quintaessencialització i una portada al límit de les obsessions temàtiques de la prosa espriuana anterior.

6.1.2 L'apropiació d'un mite clàssic

Les següents baules en l'aproximació crítica a FEn les aporta Carles Miralles en el seu article fundacional sobre el món clàssic en l'obra d'Espriu i en el capítol sobre Espriu en la *Història de la literatura catalana* dirigida, en la seva part dedicada a l'etapa contemporània, pel mateix Molas (MIRALLES 2013a: 21-122 i 123-155, respectivament). En l'article de 1979 d'*Els Marges*, Miralles deixa en gran part de banda els textos referits al mite de Fedra, i ho explicita a les notes 1 i 70,¹¹⁹ les quals justifiquen respectivament per quins motius no considera en el seu discurs la versió teatral de la *Fedra* de Villalonga i l'aleshores acabada d'estrenar UAF. Tanmateix, Miralles obre una línia d'interpretació civil i històrica del mite en l'obra d'Espriu i, entre d'altres materials, la il·lustra amb una referència al final de la "nouvelle" que m'ocupa:

[E]l replantejament del mite és sempre reflexió històrica —o sobre el sentit de la història; i la reflexió sobre el moment històric duu també de bell nou al mite, a la contalla que fa d'exemple, a la paraula que recorda, per al·lusions o bé directament, els límits. Així el retrat d'Hipòlit, explica la narradora de la "Fedra" espriuana, "presideix... l'últim saló de París", un saló la propietària del qual, després de la crisi produïda per la mort de Fedra i d'Hipòlit, i havent decidit "que la vida és prou breu per enlletgir-la amb misticismes confusos", decideix també d'encarrilar la seva vida en un ambient tancat, potser l'únic possible, i medita: "El meu somriure recobrat, he viscut després anys en pau, il·luminada per amors de posta. Llur claror discreta m'ha ajudat a suportar la grolleria d'un món en transformació, aspre, estult, cridaner, sense ironia. Espero ara, amb calma, la mort, victoriosa de tota mena d'espectres." (MIRALLES 2013a: 144-145)

Miralles entén que aquesta situació no és exclusiva de París, sinó una característica de tot el món occidental que ha entrat en decadència. Evidentment, res més lluny del buidament d'anècdota i de tema que havia plantejat Molas.

¹¹⁹ Pel seu caràcter marcadament circumstancial, la nota 70 desapareix en el recull d'estudis de Miralles (2013a) i cal buscar-la en l'article original.

Tot i l'inevitable caràcter descriptiu i sintètic del capítol de Miralles a la *Història de la literatura catalana*, la seva aportació té la virtut de reunir en un bloc les tres “nouvelles” MC, LE i FEn, i de fer-ho atenent a dos criteris que valdrà la pena de retenir. En primer lloc, l'hel·lenista apunta que en aquests tres relats, com en LA, l'element femení hi té un paper central, bé perquè és una dona qui protagonitza el relat (LE), bé perquè les dones són alhora protagonistes i narradores (MC i FEn). En segon lloc, Miralles subratlla la qüestió del gènere literari, amb dues caracteritzacions importants: “la intensitat és signe definidor d'aquestes proses” — com correspon a tota “nouvelle”, que per definició concentra i, doncs, intensifica el contingut narratiu— i aquests relats pertanyen “al gènere de les històries de transformació moral” —com, de fet, gran part de les que havia escrit Espriu anteriorment.

En el cas concret de FEn, Miralles fa una interpretació de la situació psicològica de l'autor, en el sentit que la versió de la *Fedra* teatral de Villalonga hauria deixat insatisfet Espriu i l'hauria empès a una recreació narrativa que li hauria resolt part de la insatisfacció; i una precisió, des del meu punt de vista més interessant, en el sentit que la innovació més rellevant de les que comporta el pas del drama al relat “és convertir una amiga de Fedra que en el drama apareix en els moments crucials en la narradora”, amb el benentès que Carolina, “aquesta madura dama parisenca”, és un filtre observador, maliciós i benevolent (MIRALLES 2013a: 39-42).

Amb el seu estudi sobre *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (RAGUÉ 1990), l'autora concreta la perspectiva d'interpretació civil i històrica del mite de Fedra en l'obra d'Espriu inaugurada per Miralles, alhora que aporta altres idees que no es limiten a aquesta lectura. Segons l'autora, el trasllat que Espriu fa de la idea i l'argument de Villalonga al gènere narratiu només comporta “lleus matisacions temàtiques i de contingut”, que ella mateixa detalla. La més destacable, segons Ragué, és que Espriu accentuaria el tema de la decadència de l'aristocràcia, ja no mallorquina, sinó de tota una raça que troba la seva tràgica fi per culpa de la transgressió que suposa per part de Fedra el seu matrimoni amb Teseu, individu de classe inferior a la filla de Pasífae. La transgressió, concretament, consistiria en la creació de Teseu, en qui troba un estrany mirall de si mateixa.

Una altra aportació interessant de Ragué és la noció de desdoblament de la protagonista, encara que no explicitada amb aquest terme: “Aquesta narradora [Carolina] és una altra Fedra”, Enone¹²⁰ és “la mort de Fedra”, “la contracara de Fedra”. I, finalment, l’afirmació que, respecte a la peça de Villalonga, Espriu “dóna un major protagonisme a Fedra que a Hipòlit” (RAGUÉ 1990: 58-59). Aquesta darrera afirmació es pot matisar si es té en compte, per exemple, la intensitat de la presència d’Hipòlit en el capítol XVIII o la importància de la seva imatge en el quadre al llarg del relat.

6.1.3 Almenys dos nivells de lectura

La publicació, l’any 1993, de l’estudi de Rosa Maria Delor sobre els anys d’aprenentatge d’Espriu (DELOR 1993) va representar una fita cabdal en els estudis sobre aquest autor, i també pel que fa a FEn. Tot i que a vegades el que es recorda més dels plantejaments d’aquesta estudiosa és la seva tenacitat a concretar possibles lectures al·legòriques de les obres d’Espriu,¹²¹ en el cas de FEn hi ha un doble plantejament de lectura que val la pena recollir. En el nivell de la lectura en clau política, Delor troba, darrere dels personatges i situacions del relat, correlats històrics precisos. Sense que calgui entrar a detallar un per un aquests elements que Espriu hauria xifrat i Delor desxifrat, la “nouvelle” ens parlaria dels anys de la història de Catalunya que van des de la fundació d’Estat Català (1922) i el complot de Prats de Molló (1926) fins als fets d’octubre de 1934; i ho faria amb aquesta orientació que Delor explicita:

Fedra és un relat en clau que planteja l’estudi psicològic de l’ànima d’un país que pateix afany de domini i no té altra sortida que el *suïcidi*: Catalunya. (...) La història mítica de *Fedra* té com a teló de fons un error polític —o fatalitat històrica— en què Catalunya acostuma a incórrer de manera cíclica quan no és el moment propici: la temptativa d’independència com a Estat català. (DELOR 1993: 374 i 387)

¹²⁰ Escric sistemàticament Enone, excepte quan cito literalment de la primera edició de FEn (1937), en la qual Espriu opta per Enona. El nostre autor canviarà Enona per Enone a partir de la segona edició de la “nouvelle”, de 1950, i ja en la primera edició de la versió del text teatral de Villalonga i en tots els testimonis posteriors. D’altra banda, és la forma preferida de manera molt majoritària per traductors i crítics.

¹²¹ Així s’esdevé, per exemple, en l’edició crítica d’EDO (2002: XXXIV-XXXV).

Diria que aquesta lectura en clau d'història política catalana és més suggerent que ajustada al text, i podria ser posada en dubte amb altres indicis en sentits oposats o complementaris, tasca que no em plantejo en aquest cas.¹²² Només, a tall d'exemple, apuntaré que l'aïllament, la decadència i fins i tot el bàrbar moment de feblesa de Fedra poden ser llegits en una clau més àmplia que l'estrictament catalana, hispànica per exemple. I que el mar imperial on naufraga Hipòlit no és pas el Mediterrani, sinó l'Atlàntic, prop de Mari-Galante, una illa, com veurem, de ressonàncies colombines.

Deia, però, que Delor obre una altra perspectiva de lectura de FEn, amb l'avantatge que la tracta conjuntament, com ja hem vist que proposava Miralles, amb les altres dues “nouvelles” de la mateixa etapa, MC i LE. Delor perfila la teoria espriuana de l'amor com a miratge i la desenvolupa amb els mites de Narcís i de l'Esfinx, centrals en el plantejament de la “nouvelle” que m'ocupa (DELOR 1993: 145-161). Aquesta teoria tindria l'originalitat, dins de la història de la literatura, de situar l'home com a objecte del desig i la dona com a agent actiu que percaça aquest objecte: això, que val per a les noies i les dones de MC i de FEn, no val en el cas de LE, narrada per un personatge masculí que s'obsessiona per una dona. Delor destaca encara una altra característica de la teoria de l'amor d'Espriu: l'amor és un miratge produït per un tercer element a través del qual veiem l'objecte del desig; Fedra, per exemple, veu Teseu —el Teseu jove, no l'esdevingut vell— en el seu fill Hipòlit.

Pel que fa al mite de Narcís, Delor cita un article de l'època, de Guillem Díaz-Plaja, que Espriu degué conèixer i que, en tot cas, serveix per entendre la concepció espriuana d'aquest mite, a cavall de les dues possibilitats bàsiques que ofereix: Narcís com a espectacle —tractament barroc— i Narcís com a problema o el suïcidi —tractament romàntic. Si bé “Carlota es dóna en espectacle a ella mateixa, ganyoteja davant el propi mirall (...) fa l'efecte d'un joguineig intranscendent” (MC: 6), Fedra, en canvi, s'autodestruïx, té destí de suïcida. I això perquè en FEn el mite de Narcís es concreta en el misteri de l'Esfinx, que és l'enigma bàsic, la gran passió humana: conèixer-se. La lucidesa de Delor en aquesta segona perspectiva em sembla definitiva quan constata que una resposta suficient a l'enigma de la natura humana, destrucció d'un món inclosa, es troba en l'art com a “simulació i representació, (...)”

¹²² En part, però, ja ha estat feta a l'edició crítica d'Edo (2002: XXXVI-XXXVII).

l'únic capaç de donar vida" (DELOR 1993: 159). En tot cas, Delor, a partir de la citació extreta del pròleg de FET que serveix de lema a la "nouvelle":

En nostre plet, Hipòlit, la part millor fou meva.
Sóc l'Art que et dóna vida... (FEn: 27),

sosté que a l'Espriu de 1937 li sembla que aquesta és una resposta suficient per a una pregunta que l'havia amoïnada des de DR de 1931.

Delor, doncs, transcendeix el tema de l'amor diguem-ne eròtic, perquè pensa que Espriu el va exhaurir en MC, i passa a plantejar-se el tema del coneixement, que acaba sent coneixement d'un mateix i, si voleu, recerca del sentit general de la vida i de l'art. Una perspectiva que, com veurem, sembla molt més afinada i productiva que la dels correlats històrics més amunt exposada.

La següent aportació crítica a l'estudi del mite de Fedra en Salvador Espriu ens l'ofereix Sebastià Alzamora en el col·loqui sobre Llorenç Villalonga celebrat el 1997, les actes del qual es van publicar dos anys més tard (ALZAMORA 1999: 85-99). El ponent se centrà bàsicament en la *Fedra* teatral de Villalonga i en la versió lliure al català que en féu Espriu, i concretament, es proposà distingir-hi els elements propis de la tragèdia clàssica i els que, en canvi, pertanyen més aviat al drama modern. Segons Alzamora, la relació entre Fedra i Hipòlit cau de ple en l'esquema tràgic llegit a la manera nietzscheana, de manera que Fedra representaria l'element apol·lini (l'art) i Hipòlit el dionisiac (la vida); i, en canvi, la resta de relacions entre personatges (Fedra amb Teseu, Carolina i Enone, o bé Hipòlit amb Carolina i amb tots els altres) cauen de ple en l'esfera del drama. Alzamora apunta també "algun tipus de connexió entre aquest cicle de Fedra villalonguiana-espriuana i les revisions de la tragèdia neoclàssica que en aquests mateixos anys duen a terme alguns creadors francesos, com Jean Anouilh o el ja esmentat Cocteau" (ALZAMORA 1999: 97).¹²³

¹²³ La consideració de les obres teatrals d'Espriu que tracten el mite clàssic de Fedra —o el d'Antígona—, com a tragèdies clàssiques, com a drames moderns o com a algun altre gènere, no és l'objecte central d'aquest treball. Aquesta perspectiva, però, ha estat explorada per diversos autors. Com veurem, Palau (2005), des de la seva concepció de la tragèdia com a "possibilitat humana de mesurar-se en llibertat" negava, ja a finals dels anys cinquanta, el caràcter pròpiament tràgic de l'*Antígona* espriuana de 1939. Des d'una òptica més didàctica però molt clarificadora, Badia (1985) ha situat les *Antígones* d'Espriu i UAF, en el conjunt d'obres modernes i contemporànies que reprenen aquests mites clàssics i els desvirtuen canviant la noció de destí per altres idees o reflexions particulars,

Tot i que se centra en la peça teatral, Alzamora fa un parell de referències significatives a la “nouvelle” de 1937. En primer lloc, afirma que Espriu aprofita “esplèndidament” el personatge de Josefina Tour de Montigny, convertit en Carolina Tour de Montigny, que li serveix per “relatar i recuperar fets del passat que són necessaris per a la plena comprensió dels conflictes actuals” i que “manté una relació típicament dramàtica amb Hipòlit, en tant que ella representa un vitalisme positiu que contrasta amb el vitalisme negatiu del jove” (ALZAMORA 1999: 95). En segon lloc, afirma que Espriu soluciona el descuit de Villalonga de deixar Enone en vida després de morta Fedra, i ho fa convertint-la en l’ombra de la seva senyora que mor poc després d’ella (ALZAMORA 1999: 96-97).

El mateix Alzamora va elaborar un treball més ampli, titulat *Aproximació al “cicle de Fedra”, de Llorenç Villalonga i Salvador Espriu* i referenciat a l’edició crítica de la *Fedra* espriuana (EDO 2002: III, n. 9). Es tracta, segons informa Miquel Edo, d’un treball inèdit que actualment no ha estat possible de consultar. Sempre segons Edo, Alzamora proposa també una lectura en clau política de la Fedra espriuana, però que entra en contradicció amb la plantejada per Delor, ja que en Villalonga Hipòlit representaria l’admiració pel feixisme i, en Espriu, la relació Fedra-Hipòlit serviria per exposar “les seves temences envers la classe dirigent catalana, més exactament envers llur «propensió (...) al totalitarisme polític», i aquesta fascinació pel feixisme per força havia de tenir conseqüències funestes. Allò que a la protagonista li sembla el mitjà per a assolir les seves aspiracions no servirà sinó per negar-la i destruir-la” (EDO 2002: XXXVI).

Encara seguint la recensió d’Edo, Alzamora valoraria la “nouvelle” d’Espriu per damunt de les altres obres que conformen el cicle de Fedra, per la “tensió lírica” i l’expressivitat del seu “estil minuciós, voluptuós gairebé”; per la identificació de Fedra amb el mite de Narcís, i pel joc de miralls i de sublimacions que representa que

quan no per la noció d’absurd. Però probablement la visió més concreta dels dos assalts teatrals al mite de Fedra per part d’Espriu l’ofereix Rosselló (2005), que situa FET en l’òrbita del drama i UAF, en una perspectiva desmitificadora i de discurs metaliterari de la tragèdia com a gènere o punt de vista. El plantejament d’aquesta segona obra té el seu punt de contacte amb l’estratègia narrativa adoptada a la “nouvelle” i amb el desenvolupament del personatge de Carolina, com veurem.

Hipòlit sigui un reflex de Teseu, que al seu torn era un reflex de Fedra (EDO 2002: XXXVI).

6.1.4 L'edició crítica i les últimes aportacions

El mateix Miquel Edo s'encarregà de l'edició crítica de les proses de 1934-1937 (EDO 1997) i de les obres d'Espriu relacionades amb el mite de Fedra (EDO 2002). La utilitat d'aquesta col·lecció de cara a disposar de manera sistemàtica dels diferents estadis d'elaboració de les obres del nostre autor és indiscutible. En canvi, l'agrupació de títols proposada en aquests dos volums té la seva lògica però també un inconvenient. D'una banda, el volum 6 aplega tota la prosa publicada després d'ALG fins a les proses de LP incloses; d'altra banda, el volum 7 reuneix els tres títols espriuans referits al mite de Fedra: FET, FEN i el segon assalt teatral al tema, és a dir, UAF. Les raons per haver establert aquesta agrupació són coherents, per exemple, amb el que la mateixa col·lecció ha fet amb l'*Antígona* de 1939 i la versió dels anys seixanta, separades per un quart de segle.¹²⁴ Tanmateix, aquestes opcions d'edició mai són perfectes, i aquesta en concret té l'inconvenient de separar FEN de les altres dues "nouvelles" (MC i LE) que crítics com Miralles o Delor tracten conjuntament per llur íntima connexió estilística i temàtica.

Edo, en aquesta seva edició crítica de 2002, traça una història del text de la "nouvelle" i de la recepció crítica de què ha estat objecte (EDO 2002: XXIII-XXXVII). Aquesta panoràmica acaba amb dues idees a retenir. D'una banda, les limitacions de les lectures en clau històrica, com les de Delor o d'Alzamora, en un autor per a qui el mite "no és ahistòric" sinó "suprahistòric":

per l'única obra que com a historiadors ens ha deixat [es refereix a HG] sabem que allò que busca o troba en la història dels individus i dels pobles són unes constants, les mateixes en les quals convergeix tota l'al·lusivitat concentrada en la seva escriptura literària: en darrer terme l'ambició i el fracàs, la doble tendència cíclica a la unitat i a la divisió, a la construcció i a la destrucció, l'ànima de perdurabilitat i la necessària caducitat de tot. (EDO 2002: XXXVII)

¹²⁴ Segurament també es van tenir en compte raons pràctiques, com ara l'entitat dels diferents volums. I tampoc podem deixar d'observar que hi ha unes afinitats temàtiques i d'estil —diguem-ne de cicle— en ANT, UAF i, ja més allunyadament, en les proses dedicades a aquests mites en RMB.

D'altra banda, el virtuosisme i el barroquisme d'un estil que es parodia ell mateix, i que revela la buidor "mitjançant la densitat acumulativa, la polifonia i la dispersió semàntica":

És l'escriptura, en definitiva, de qui estima la llengua i, essent un mestre en la seva manipulació, la sap buida, de qui a través de la verbositat busca el tot sabent que el tot equival al no-res, unitat última. (EDO 2002: XXXVII)

Aquesta buidor última, com el despullament de què parlava Molas, no ha de ser, però, un obstacle perquè com a lectors refem els continguts anecdòtics i temàtics previs a la destrucció final. De fet, el mateix Edo, en les notes que acompanyen la seva edició, dóna moltes pistes per llegir la "nouvelle". A banda de múltiples aspectes de detall que queden documentats, es pot afirmar que les notes d'Edo recullen l'essencial dels estudiosos que el precedeixen i, a més, aprofundeixen en tres perspectives de treball crític prou rellevants: les relacions biogràfiques i textuais d'Espriu i Villalonga, la visió espriuana de la història de la humanitat i algunes bases del treball estilístic de l'autor de la "nouvelle".

Pel que fa a les proximitats i les distàncies dels pensaments de Villalonga i Espriu, Edo documenta les seves relacions, entre ells i amb altres contemporanis, com Rosselló-Pòrcel o Fuster Mayans; i aporta les referències culturals compartides durant els anys del cicle de Fedra, des de la recepció de la psicoanàlisi fins a la comprensió de fenòmens més del moment, fins i tot aparentment banals, com el turisme o el tarannà feliç i desinhibit dels anys d'entreguerres, per exemple a través de la revista *Brisas*. El tractament de l'actualitat, però, com veurem tot seguit, no és obstacle per a la generalització històrica.

Pel que fa a la visió espriuana de la història, Edo aporta diverses citacions dels capítols d'història antiga que Espriu redactà per a HG, dirigida per Alberto del Castillo i publicada el 1943. Aquestes citacions expliciten la interpretació de la història de les civilitzacions que fa Espriu i, concretament, les constants que hi llegeix; i il·luminen el sentit de conceptes com decadència o barbàrie, que formen part d'un tema central en FEn. Des d'aquest punt de vista, la proposta d'Edo recorda la influència en Espriu del filòsof alemany Oswald Spengler i, per tant, tendeix a

ampliar l'àmbit de la interpretació històrica de FEn, que, sense negar una possible lectura local o nacional, assoleix caràcter universal o, si més no, occidental.

La tercera perspectiva important en què aprofundeix Edo té a veure amb la construcció de l'estil en aquesta "nouvelle" i, per extensió, en l'obra d'Espriu. En FEn es concreten de manera molt clara alguns dels procediments que han permès a crítics anteriors parlar de filigrana, virtuosisme o barroquisme. En destacarem un parell. En primer lloc, la duplicació de temes: la decadència del llinatge de Fedra té el seu doble en la decadència, proporcionalment menor, del llinatge de Teseu; el miratge de Teseu en Hipòlit té el seu doble en el miratge de Fedra en Teseu, el testimoni d'un abordatge fracassat anterior es barreja amb el naufragi d'Hipòlit, etc. En segon lloc, la pertinència d'analitzar la dispersió de significats d'una paraula en cadascuna de les seves ocurrències i amb relació al conjunt d'aparicions que té en la "nouvelle", exercici que Edo exemplifica amb el cas de l'adjectiu "harmonios" (EDO 2002: 308-309, n. 55). Val a dir que aquesta perspectiva del llenguatge poètic afavoreix lectures polisèmiques més que no pas lectures en claus unívokes.

Amb posterioritat a l'edició d'Edo, hi ha hagut algunes aportacions crítiques més. Jordi Malé, l'any 2007, en analitzar la presència i la importància de l'amor en els mites femenins, especialment els clàssics, en l'obra d'Espriu (MALÉ 2007), comenta el cas de Fedra i d'Hipòlit. Segons Malé, Espriu arraona el tema de l'incest, potencia el tema de la gelosia de Fedra, descarta l'amor latent d'Hipòlit per Fedra i, sobretot, situa com a principal conflicte del tractament espriuà del mite "un amor passional, físic, no correspost, entre una dona i un home" (MALÉ 2007: 135). Sobre aquest últim punt, però, el mateix Malé admet que aquest conflicte apareix barrejat amb altres i que aquesta perspectiva és més accentuada en UAF que en la "nouvelle" de 1937. Des del nostre punt de vista, aquesta lectura comparteix l'inconvenient dels plantejaments jeràrquics aplicats a Espriu: es fa difícil d'identificar un conflicte principal en una obra que, per definició, es va anar creant com un mirall complex, de reflexos diversos. Temes com la dominació de l'altre o l'autocontrol fallit i el coneixement d'un mateix que porten a la destrucció són conflictes tan o més principals que el de l'amor passional.

Una altra aportació posterior a l'edició crítica d'Edo, és la de Carmen Morenilla, l'any 2008, en el seu estudi conjunt de les Fedres d'Unamuno, Villalonga i Espriu (MORENILLA 2008). Tot i que l'obra d'Espriu que pren com a referència bàsica és UAF, també fa una llista de les innovacions que aporta la “nouvelle” en el tractament del mite: la distància narrativa i la versemblança que es guanya amb el personatge de Carolina de cara a explicar —més que mostrar, com passa en els textos teatrals— els caràcters i les accions dels personatges; la imatge del mirall per insistir en la semblança entre Hipòlit i Teseu; el concepte d'amor com a miratge; el desig de domini que condueix al suïcidi; les imatges de Narcís i de l'Esfinx; la mort d'Enone com a reflex de la mort de Fedra; la importància del quadre d'Hipòlit, i una referència al somriure del jove seductor Teseu, que, segons l'autora, anuncia un somriure murri d'Hipòlit en UAF. És a dir, una descripció relativament completa del que té d'original la “nouvelle” que m'ocupa.

Malé fa l'última aportació crítica fins ara a la reelaboració espriuana del mite de Fedra. En un article en què analitza les diferents Fedres de la literatura catalana contemporània, dedica alguns paràgrafs a FEn i, sobretot, a UAF. Pel que fa a l'obra que m'ocupa, en destaca les originalitats, especialment respecte al referent de la *Fedra* de Villalonga, i subratlla com s'hi vinculen “el conflicte de classe social” amb “un procés psicològic” que inclou altivesa, anhel de transgressió i frustració. D'altra banda, Malé sosté que el punt de vista narratiu més marginal que aporta Carolina Tour afavoreix l'anàlisi i el caràcter incisiu de la reelaboració (MALÉ 2014a).¹²⁵

Com a balanç d'aquest recorregut per la història de la recepció crítica de la “nouvelle”, diríem que l'hipotètic dilema entre plenitud estilística i buidor temàtica plantejat per Molas ha estat relativament superat. Pel que fa a la doble lectura, en clau civil o històrica i en clau psicològica o filosòfica, sembla que el més interessant fóra no limitar des de la crítica la capacitat suggeridora d'un text de creació. I el que caldrà desenvolupar en tot cas és la ubicació de FEn en la trajectòria espriuana, especialment pel que fa a l'aproximació de mites clàssics i a la tensió fonamental

¹²⁵ En aquest repàs de la recepció crítica de la “nouvelle” he deixat voluntàriament de banda l'article de Del Río (1996), perquè no fa cap aportació significativa, més enllà d'una descripció força superficial, i amb més d'una inexactitud, dels títols en què Espriu tractà el mite de Fedra. Per altra banda, Bakucz (2010) fa una descripció dels personatges dels mites de Fedra i Antígona de RMB que inclou els precedents d'aquests personatges, entre els quals l'obra que m'ocupa, però no conté cap dada rellevant que calgui consignar.

entre la llum singular i inextingible postulada a IS i les manifestacions del neguit existencial, diversificades i creixents des d'aquesta primera obra fins a ALG.

6.2 L'estadi previ a la “nouvelle”: la versió lliure de la *Fedra* de Villalonga

És del tot pertinent des del punt de vista filològic que, abans d'entrar en l'anàlisi i la interpretació de FEn, ens interessem pels textos que en constitueixen l'hipotext immediat, a saber, la *Fedra* castellana de Villalonga que el mallorquí subtitulà com a “Tragedia en tres actos y un prólogo” i, sobretot, la versió lliure que en féu Espriu.¹²⁶ D'aquesta FEn, ja en català i no subtitulada amb cap indicació de gènere, ens n'ha pervingut un únic testimoni, l'edició de l'Editorial Moll de Mallorca de 1955. En l'advertiment inicial, de 26 de gener de 1954,¹²⁷ Espriu ens informa de la data de la “lliure versió” (novembre de 1936) i de la de revisió, concretada aquesta també en la datació final: gener de 1954 (FEn: 61-62 i 115).

No tenim cap informació precisa sobre l'abast de la revisió de 1954, excepte el testimoni de Jaume Vidal Alcover, reportat per Miquel Edo a l'edició crítica d'aquests textos (EDO 2002: XVI), segons la qual la versió de 1954 no li va confirmar la impressió tan positiva de la lectura que el 1940 havia pogut fer de la primera versió espriuana, i això probablement perquè l'esperit de la nova versió s'ajustaria més a l'evolució de la pròpia obra d'Espriu. Vidal es dol particularment de la substitució dels alexandrins originals del pròleg, traducció molt exacta dels de Villalonga, per uns altres de més lligats a la poesia que Espriu havia produït en els disset anys llargs que van d'una versió a l'altra. La tramesa dels materials a l'Editorial Moll durant el mes de gener de 1954, en la qual el pròleg queda per al tercer i últim lliurament, vindria a confirmar aquesta informació (EDO 2002: XV),

¹²⁶ Per a les relacions entre Espriu i Villalonga, vegeu la nota 86.

¹²⁷ Per tant, en el quinzenès aniversari de l'ocupació franquista de Barcelona i final fàctic de la guerra a Catalunya. Sense pretendre fer una lectura excessivament precisa d'aquesta coincidència, que tanmateix difícilment pot ser casual, destacarem que també el prefaci de l'*Antígona* de 1939 té una data diguem-ne emblemàtica: la diada de Sant Jordi de 1947, any de les festes de l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat, considerades com el primer acte de reconciliació civil després de la guerra. Probablement Espriu vol destacar l'íntima vinculació de les fites de la seva trajectòria literària amb les vicissituds col·lectives.

que, d'altra banda, es fa palesa en els mateixos versos del pròleg, molt propers a la lírica espriuana (EDO 2002: 273-274, n. 3, 4, 5).

Atesa aquesta impossibilitat de determinar de manera precisa què apareix ja a la *Fedra* de 1936 i què és fruit de la revisió de 1954, entendrem, com a criteri general, que les aportacions i innovacions respecte a l'original de Villalonga de l'únic testimoni espriuà conservat preparen la visió més personal del mite que Espriu proposa al cap de poc en la "nouvelle" de 1937, encara que en algun cas el que podrien fer seria confirmar a posteriori aquesta visió. Ara com ara, però, no es pot demostrar de manera definitiva ni una opció ni l'altra.

El que sí que, en tot cas, és de 1954, és l'advertiment inicial, un element paratextual que aporta dues idees rellevants per al meu propòsit. D'una banda, l'autor deixa clar que estem davant d'una "lliure versió" i, com que l'afirmació és evident si acarem l'original villalonguà i la versió espriuana, ens tocarà delimitar en què es concreten i quin sentit poden tenir les innovacions d'Espriu, en elles mateixes i en el camí cap a la "nouvelle".

D'altra banda, Espriu explica el sentit del seu treball en plena guerra civil, "unes circumstàncies molt tràgiques per a tots nosaltres":

El treball em va distreure i m'ajudà a passar unes quantes hores d'aquells allunyats dies, tan plens d'una immensa tristesa i de tota mena de perills. Mai no s'esborrarà del meu record el benefici d'oblit i de calma que em reportà la meva feina, i sempre he de mirar aquesta obra amb una estimació particular. (FET: 61)

Si hem de creure sincera aquesta declaració d'Espriu —i no hi veiem cap deix irònic dels que típicament ens podrien fer sospitar el contrari— i fins i tot si l'ampliem a la "nouvelle", escrita tot just entre dos i tres mesos més tard, no sembla que Espriu aprofités aquestes creacions per burxar en les ferides de l'actualitat històrica, sinó més aviat per distreure-se'n, oblidar-les i obtenir calma d'aquesta ocupació, enmig de les seves obligacions militars i la seva percepció política, que cal entendre com la

d'algú preocupat pel desordre del moment.¹²⁸ De fet, aquesta virtut de la creació literària no és gaire distant de la que té per a Lili Degrain la seva estada a Mallorca, ja a la “nouvelle”:

Lili Degrain m'acompanyà (no ho oblidaré mai), aquell any, en el meu viatge a la illa. (FEn: I, 27)

Interpreto que la narradora no oblidarà mai la companyia de Lili Degrain en la seva evasió a Mallorca, més o menys com no s'esborrarà mai del record d'Espriu la funció benefactora de la literatura en temps de guerra.

Exposats aquests elements preliminars, ja podem interessar-nos per les llibertats que es prengué Espriu en fer la seva versió de la *Fedra* de Villalonga.¹²⁹ Consideraré primer els aspectes generals i després els de detall. Els primers ens han de servir per mostrar una evolució que té a veure amb elements com el llenguatge, l'estil o el gènere, mentre que els segons són indicis que ens ajuden a intuir el sentit de l'apropiació per part d'Espriu del mite de Fedra que es concretarà en la “nouvelle”.

6.2.1 Aspectes generals

Pel que fa als aspectes generals, Espriu redueix el text de Villalonga i, per tant, el fa més concís, també més dens, amb més concentració expressiva, alhora que confereix a la peça un to més contingut, en cap cas sainetístic o grotesc, més propi del nivell mític —si més no nominalment parlant— dels personatges que representen l'acció. Seguint Genette, diríem que es dona una transformació intramodal, dintre del gènere teatral, pel que fa al to o registre.

La reducció del text es concreta en diverses excisions. En primer lloc, l'eliminació de personatges secundaris (l'amic jove del psicoanalista, la histèrica i Mr. Beckw[i]th),¹³⁰ sovint per parelles (dues senyorettes furioses, la romàntica i el seu acompanyant, el marquès de Collera i un amic). En segon lloc, la retallada dràstica

¹²⁸ Espriu feia en aquells moments tasques de formació d'oficials de complement i era sensible al terror imposat pel SIM, Servei d'Intel·ligència Militar (DELOR 1993: 35).

¹²⁹ Hi ha un bon resum d'aquesta qüestió en un article de Carmen Morenilla (2008: 449-451).

¹³⁰ Per restituir aquesta “i” que no apareix editada segueixo Edo (2002: 334, n. 2).

d'escenes; em refereixo, concretament, a la del ball de Carnaval, que podia servir de teló de fons caracteritzador de la frivolitat decadent de l'aristocràtica mallorquina que Villalonga es complau a satiritzar, a l'acte segon; i, al principi de l'acte tercer, la llarga conversa d'Hipòlit i Allan Bent. En tercer lloc, l'eliminació de temes secundaris per a Espriu com el debat sobre la validesa de la psicoanàlisi o la burla del romanticisme barat, tots dos desenvolupats per Villalonga en el mateix acte segon. També es fa un treball sistemàtic de concisió en versionar el text, mitjançant l'eliminació d'algunes intervencions, l'escurçament d'unes altres, particularment les més llargues, i, en alguns casos, la fusió de dues en una suprimint rèpliques intermèdies.

Si ara ens fixem en el to que agafa la versió espriuana, haurem de començar pel que el mateix autor apunta en dues acotacions que, per via negativa, precisen reiteradament el to que de cap manera busca Espriu en aquesta ocasió, és a dir, el grotesc. La primera acotació és referida a l'estat d'embriaguesa d'Hipòlit a l'acte segon. Villalonga escriu:

Aparecen HIPÓLITO, borracho, y ARICIA del brazo. La borrachera de HIPÓLITO no deberá interpretarse de modo exagerado: se traduce precisamente en una mayor seriedad y fijeza que en estado normal. (VILLALONGA 2002: 229)

Espriu és més moderat pel que fa al grau d'intoxicació etílica i, en canvi, més taxatiu en la indicació dramàtica:

Entren, una mica beguts, HIPÒLIT i ARÍCIA. Res d'exageracions grotesques en la interpretació de llur estat. (FEt: 92)

La segona acotació que volem destacar és la referida a la caracterització d'Allan Bent. En Villalonga:

ALLAN BENT, grandes barbas, sin cuello ni corbata, aparece sentado en el sofá. (VILLALONGA 2002: 240)

En Espriu:

ALLAN BENT (personatge no pas grotesc, la caracterització del qual serà a criteri del director d'escena) està assegut al sofà. (FEt: 99)

Sembla evident la voluntat d'atenuar un to frívol de l'original de Villalonga que fàcilment podia derivar cap a la comèdia, fins i tot el sainet.¹³¹ Espriu s'adonà perfectament que el subtítol "Tragedia" que Villalonga havia aplicat a la seva *Fedra* no era adient atès el to i el llenguatge de l'obra, fins al punt que, tot i les adaptacions de la seva versió, va preferir evitar-lo. Només en l'advertiment de 1954 Espriu obre la porta a considerar tràgic el treball de Villalonga, això sí, referint-se a "la versió definitiva de la seva esplèndida tragèdia" (FEt: 62, el subratllat és meu).

Alhora que busca un to més neutre, Espriu dóna a la seva versió un abast que, sense prescindir de la referencialitat mallorquina, s'amplifica cap a una lectura més general. En aquest sentit cal entendre l'excisió de tot de detalls considerats menors en benefici d'un llenguatge més general i abstracte;¹³² l'esporga de certes referències villalonguianes a la religió catòlica, com ara el rès del rosari o d'una novena o invocacions col·loquials a Jesús o la Mare de Déu; o de certes expressions en anglès, com ara l'apel·latiu *darling* que Josefina adreça repetidament a Fedra, o mots com *cocktail*, *slip* o *performance*, o en francès, en boca de Lili ("Oh, comme ça c'est joli") o de Josefina ("Très gentil"), que no aporten sinó un aire esnob i d'època als personatges.

També la supressió de les citacions intertextuals, traduïdes o literals, de la *Phèdre* de Racine que feia Villalonga, al pròleg i al final de l'acte segon (VILLALONGA 2002: 189-190, 238-239), respon, com veurem, a la voluntat d'Espriu d'ampliar la referència hipotextual, en definitiva, la tradició que té present a l'hora d'encarar el mite de Fedra o, en tot cas, de no limitar-la al tràgic francès per excel·lència: no debades en el pròleg la protagonista exposa que els seus orígens li han estat reportats,

¹³¹ Una dada que avalaria aquest decantament del gènere seria la manera com Bent estrafà el castellà i el contrast que es produeix entre el culte naturista nord-americà, tanmateix ridícul, i l'eixelebrat Hipòlit, i concretament, entre l'obsessió del segon per les begudes alcohòliques i l'opció del primer per l'aigua, encara que sigui marina potabilitzada.

¹³² A tall d'exemple, observem com al principi de l'acte primer s'eliminen l'avinguda contemplada des de la tribuna, el bigoti flàccid de Teseu, el nombre de gotes o les cullerades del medicament de Fedra, el seu mal de genolls, etc.

a banda d'Enone, per “alguns autors francesos i els més il·lustres grecs” (FEt: 66). Pel que fa a l'al·lusió a Eugeni d'Ors que Josefina introdueix en la conversa amb Fedra de l'acte primer, ja Edo ha explicat la distància que, pel que fa a la consideració d'aquest autor, separava Espriu de Villalonga (EDO 2002: 279-280, n. 18).

Encara en el capítol de reduccions —eliminacions i atenuacions—, cal fer una observació sobre un parell d'elements que afecten Hipòlit. D'una banda, la reducció al mínim imprescindible dels indicis del comportament homosexual del noi, altrament no incompatibles amb les seves relacions heterosexuals. De l'altra, l'excisió de dos moments en què l'original de Villalonga fa explícita la ignorància d'Hipòlit: la incapacitat de mantenir un mínim diàleg en francès amb Lili (VILLALONGA 2002: 219-220) i el desconeixement supí de mitologia grega que mostra en la conversa amb Bent (VILLALONGA 2002: 244-245). En el cas d'Hipòlit, com veurem, aquestes eliminacions i aquesta atenuació del més aparent de les seves tendències eròtiques tenen a veure amb un nou enfocament del personatge que es confirmarà en la “nouvelle”.

En síntesi, les operacions generals d'Espriu sobre el text de Villalonga serveixen l'objectiu de fer-ne una obra més concisa però més intensa; d'un to, si no tràgic, almenys sí més homogèniament dramàtic, i d'un abast més general, que superi la sàtira d'una determinada societat i que replantegi un tema de la tradició mitològica i literària grega. Si en apropiacions anteriors de mites Espriu no havia vacil·lat a desvalorar-los en la línia del grotesc o de l'expressionisme, ara més aviat refusa la tendència degradant villalonguiana i sembla voler mantenir una certa gravetat en el to de la seva versió. La transformació intramodal dramàtica es tradueix, de fet, en una elevació del to o registre.

Tenint en compte l'afinitat d'Espriu amb els clàssics grecs com a inspiradors de pensament filosòfic i d'art, proclamada des de la “Portada” d'IS, que en aquest cas el portaria a recuperar un cert to en el tractament del mite de Fedra i Hipòlit respecte a la formulació més explícitament i cantelludament degradant de Villalonga, hem d'intentar aprofundir una mica més en la interpretació de les opcions de gènere o fins i tot estilístiques que pot estar buscant Espriu a finals de 1936 en fer aquesta versió.

En acarar-se per primera vegada en la seva carrera literària a un text teatral,¹³³ encara que només sigui com a versió d'un text previ d'un altre autor, és probable que tingués en compte autors que, coetàniament, es plantejaven també la qüestió del llenguatge teatral. Com en IS l'estil d'un contemporani, Gabriel Miró, contaminava l'hipotext bíblic, en FET l'hipotext villalonguà i, en darrer terme, clàssic, pot ser contaminat estilísticament per altres plantejaments contemporanis. Concretament, resulta revelador fixar-se en Unamuno, catedràtic de grec i autor d'una *Fedra* escrita entre l'abril de 1910 i el principis de 1911, estrenada a l'Ateneo de Madrid el 1918, editada per primera vegada a la revista *La pluma* de la capital espanyola els primers mesos de 1921, traduïda a l'italià el 1922, estrenada a Roma en aquelles mateixes dates, i de la qual sembla que hi hagué una edició separada a Madrid el 1924.¹³⁴

L'interès d'Espriu per Unamuno durant els anys universitaris i amb relació a la seva prosa narrativa ha estat àmpliament documentat per Delor (1993). Atenent a les declaracions successives del mateix Espriu, sembla que l'interès per l'autor castellà va anar decaient amb els anys. En una entrevista que Romà Gubern li féu l'any 1965 per a la revista de teatre *Primer acto*, el nostre autor confessa que s'està replantejant el seu valor, però que, en tot cas,

Quiero aclarar que en otros tiempos he sentido un grandísimo respeto hacia Unamuno. Fue el más importante santón laico para nosotros. Pero al releer ahora *La agonía del Cristianismo* me doy cuenta de que le falta rigor lógico. Para dar un juicio definitivo tendría que releer toda su obra. *Fedra* tal vez aguante más. Me gustaban mucho de él esos prólogos y epílogos que ponía a sus obras, a *El otro*, por ejemplo. (EE/1: 34-35)¹³⁵

La predilecció per *Fedra*, doncs, és clara, i, llegida l'obra, no hi ha res que faci suposar que no fos sincera. Amb el benentès que Espriu podia valorar la triple

¹³³ Deixo de banda un precedent, una mena de sàinet anticlerical intítulat *La revolta dels sants* i que sembla que s'inspirava en l'altar barroc d'Arenys de Mar. Espriu el va fer destruir a la seva mort. En dona notícia Rosa Maria Delor (DELOR 2013: 405). Pel que fa a la presència d'elements teatrals en la narrativa espriuana, és abordada per Ballart (2007) a propòsit de "Conversió i mort d'en Quim Federal", dins ALG, i, més en general, per Santamaria (2005).

¹³⁴ Per aquestes i altres dades sobre el teatre d'Unamuno i la seva recepció, vegeu l'estudi introductor de José Paulino (UNAMUNO 1987). Per altra banda, Morenilla (2008) ofereix un estudi conjunt que relaciona les versions del mite de Fedra per part d'Unamuno, Villalonga i Espriu.

¹³⁵ L'any següent, 1966, en una entrevista a *El Noticiero Universal*, reconeix que el sentiment actual respecte a Unamuno i/o la Generació del 98 és menor que durant la joventut (EE/1: 46). I encara un any més tard, 1967, declara obertament a Salvador Pàniker que Unamuno era "un gran insensato; porque utilizaba sus enormes condiciones intelectuales para oscurecer", "un gran loco" a qui tal constitució li venia de família i que va arribar a tenir temptacions de suïcidar-se (EE/1: 87).

orientació en el tractament unamunià del mite clàssic (idealitzant, cristianitzant i, si se'm permet el mot, unamunitzant) sense compartir-la. I més quan, probablement, els elements temàtics i argumentals que podia aportar Unamuno ja haurien estat recollits, adaptats o modificats per Villalonga: la modernització cronològica, territorial i social del mite, excloent-ne la religiositat cristiana; la visió de Fedra com a Eva, dona dominadora; la figura científica del metge de família, reconvertida a psicoanalista; la decadència de Teseu respecte a l'heroi clàssic, o, en un altre ordre de coses, el subtítol "Tragedia en tres actos", que Villalonga sembla reproduir afegint-hi "y un prólogo".

Si tot aquest possible llegat ja l'havia aprofitat el mallorquí, mitjançant la seva transposició heterodiegètica i, en definitiva, semàntica, Espriu podia més aviat inspirar-se en les propostes de llenguatge i d'estil que feia Unamuno, justament en un d'aquells textos amb què obre o tanca les seves obres i que Espriu declara que tant li plaïen. Em refereixo a l'"Exordio" d'aquesta mateixa *Fedra*, que adreça al públic de l'Ateneo de Madrid en ocasió de l'estrena de l'obra el 1918 i que conté les idees claus del basc sobre el teatre. Alguns dels plantejaments dramàtics d'Unamuno, com veurem, recorden molt els que Espriu desenvoluparà un parell d'anys després en la seva primera *Antígona* i, força més endavant, en la versió d'aquesta obra dels anys seixanta o en UAF.

Però el que sintonitza més amb l'esperit de l'Espriu dramaturg i amb les seves opcions estilístiques en fer la lliure versió de la *Fedra* de Villalonga és una consideració com la següent:

Y aun dentro de la tragedia como obra poética he tendido, acaso por mi profesional familiaridad con los trágicos griegos, a la mayor desnudez posible, suprimiendo todo episodio de pura diversión, todo personaje de mero adorno, toda escena de mera transición o de divertimento. Los personajes están reducidos, con una economía que quiere ser artística, al mínimo posible, y el desarrollo de la acción, resultado del choque de pasiones, va por la línea más corta posible. El diálogo mismo tiende a ser lo menos oratorio posible. Y si hay monólogos, como en el antiguo arte clásico los había, es porque ahorran largos rodeos y son de una verdad íntima mucho mayor que la de éstos. (UNAMUNO: 187)

El subratllat és meu i és pràcticament una formulació sintètica del treball d'Espriu que he descrit més amunt. Tanmateix, el llenguatge que acaba resultant en la versió d'Espriu no és pas encara el llenguatge poètic que reclama Unamuno per a la tragèdia. Només en els alexandrins del pròleg, l'especificitat dels quals, fins i tot sembla que cronològica, ja he comentat més amunt, sembla acostar-se a aquest ideal poètic, i no només, ni principalment, pel fet de tractar-se de versos. És una qüestió estilística, que té a veure amb el ritme, però sobretot amb les imatges. De tota manera, haurem d'esperar a la creació de la “nouvelle” per trobar aquest estil en tota la seva plenitud.

6.2.2 Alguns indicis

En la versió lliure d'Espriu, també s'ha de parar atenció a algunes modificacions de detall que poden resultar significatives, amb una observació prèvia important: l'abast de cadascun d'aquests indicis no s'acabarà de precisar fins a la creació de la “nouvelle”, amb l'agreujant que aquests canvis resulten difícils de situar en el contínuum que hi ha entre la versió espriuana de la *Fedra* de Villalonga —que, recordem-ho, coneixem per la revisió de 1954— i la “nouvelle” pròpiament espriuana. Evidentment, en la revisió d'aquests indicis no tinc una voluntat exhaustiva, sinó que pretenc seleccionar aquelles innovacions que em semblen més significatives de cara a la “nouvelle” de 1937.¹³⁶

6.2.2.1 De Josefina a Carolina

Un d'aquests indicis és una transposició diegètica en la caracterització de personatges, concretament el canvi de nom de l'amiga de Fedra, que passa de Josefina Tour de Montigny a Carolina Tour de Montigny. El manteniment del llinatge sembla indicar que res d'essencial no canvia de l'una a l'altra. Per contra, el canvi de nom va més enllà de la simple substitució d'un nom d'arrels hebraïques amb llarga tradició cristiana per un de germànic amb ressons de noblesa, tot i que aquest element pugui tenir el seu pes. Fins ara, el canvi de Josefina a Carolina ha

¹³⁶ Per exemple, no comento el canvi de la referència a *Don Quijote* per *L'Atlàntida*, perquè penso que respon a un intent de catalanitzar els referents culturals sense més transcendència, ni en el text de la versió ni en el de la “nouvelle”, que, d'altra banda, recupera en un altre moment una al·lusió al protagonista de l'obra mestra de Cervantes que tant interessà Espriu (FEn: VII, 31).

estat explicat per dos autors. Delor va associar el nou nom a una referència concreta als carlins, en el context de la seva lectura en clau d'història política local (DELOR 1993: 369-370). Més endavant, Edo, en una visió més àmplia, proposa una relació a tres bandes entre la Carlota de MC, la Carola Marelli de LE i la Carolina Tour de FEn. Els arguments d'Edo per a aquesta connexió són formals (Carol- / Carl-) i argumentals (la superposició entre Carlota i Carolina, sobretot quan aquesta es desenvolupi com a personatge amb més entitat a la "nouvelle") (EDO 2002: 273, n. 1).

Sense que calgui bandejar la interpretació de Delor en un determinat nivell de lectura i sense contradir les observacions d'Edo, és possible completar aquestes darreres.¹³⁷ Des del punt de vista onomàstic, Carlota, Carola i Carolina són tres apel·latius femenins d'un únic sant masculí, Sant Carles Borromeu, arquebisbe milanès i cardenal del segle XVI, impulsor de la Contrareforma, la festa del qual se celebra el 4 de novembre. Sembla massa fàcil contraposar la rigidesa moral de la Contrareforma, que representaria sant Carles, amb la desinhibició d'aquests tres personatges, cadascun a la seva manera: un possible sarcasme espiuà no es pot excloure, però tampoc no sembla suficient per explicar la triple variació.

Una altra possibilitat interpretativa passaria per relacionar cadascun d'aquests personatges femenins amb la noció de masculinitat que el patronímic compartit evoca, per exemple en la línia de la teoria de l'amor exposada per Delor (DELOR 1993: 145-161): Carlota i les seves companyes de convent són unes dones joves dedicades a percaçar l'home, Carola vampiritza el narrador per la seva espectacular semblança amb Letícia, i Carolina (segons descobrirem a la "nouvelle") va pel tercer marit, no rebutja el seu mateix gènere¹³⁸ i no perd l'ocasió de flirtejar amb Hipòlit.

¹³⁷ En la caracterització del nom de Carolina és pràcticament impossible limitar-se al personatge de la peça teatral i no tenir en compte la narradora de la "nouvelle", tot i que, en aquesta, no s'esmenta mai el seu nom.

¹³⁸ La relació lèsbica entre Carolina i Lili és desenvolupada al capítol III, que inclou un parell d'allusions mitològiques clàssiques fetes de passada: els genolls de Lili eren "d'una Gràcia" (FEn: III, 29), per tant d'una de les tres deesses menors que personificaven la bellesa, com ho era Aglaia a "Magnoliers al claustre", dins ALG; i les dues es submergien "nues, en aigües glaçades" i davallaven "a fondals de nereides" (FEn: III, 29), que eren les nimfes del mar. Aquestes referències confirmen que l'illa és "quasi grega" (FEn: I, 27).

No es pot descartar, doncs, que aquestes “dones de Carles” comparteixin també aquest aspecte diguem-ne eròtic, o de dominació, respecte a l’element masculí.¹³⁹

Diríem, però, que hi ha encara un altre denominador comú entre aquestes tres dones: saben sobreviure a les circumstàncies, i fins i tot sembla que de manera relativament satisfactòria. Carlota escriu per suportar millor la vida a l’internat fins que, finalment, la’n treuen i comença una nova vida. Carolina, que també escriu —si més no el record dels fets de la tràgica fi de Fedra—, sobreviu a Fedra, Enone i Hipòlit; i ho fa, superat el trauma dels esdeveniments narrats, a París i amb el quadre del bell Hipòlit presidint el seu saló. I també Carola sobreviu la seva cosina Letízia i fins i tot la substitueix en la seva relació amb el narrador.¹⁴⁰

En suma, diversos suggeriments que, com a norma general, no s’exclouen i que, en aquest moment de la versió de la peça teatral de Villalonga, semblen indicar una incipient voluntat d’Espriu d’associar un dels personatges creats pel mallorquí a la seva pròpia obra, fins aleshores narrativa. Aquesta associació, però, no s’acabarà de concretar, enriquida, fins a la redacció de la “nouvelle”.

Dues últimes consideracions, encara, sobre la qüestió del pas de Josefina a Carolina. En primer lloc, voldria precisar que la meua reflexió precedent s’ha de situar bàsicament en el pla onomàstic i de possibles lectures, interpretatives més que simbòliques: evidentment que, en acarar el plantejament narratiu i argumental de la “nouvelle”, es veurà clarament la relació entre Carlota i Carolina i, en canvi, perdrà pes la semblança amb Carola. En segon lloc, voldria recordar que en la *Fedra* de Villalonga hi apareix una Carlota, amiga d’Hipòlit, que la prefereix a Arícia per dos motius: “El cuerpo me pide vicio esta noche” i ella és “muy golfa pero tiene gracia,

¹³⁹ Afegim encara, en aquesta línia, que Charles és el nom del “primer i únic amor” de Maria de Llodio, monja que exerceix una notable influència sobre Carlota a MC. L’expressió entre cometes apareix de manera literal i idèntica al capítol XXIX de MC i al V de FEn. No sabem la influència que l’èxit de l’actor Charles Boyer als anys vint i trenta pugui tenir en la tria d’aquest nom. Sí que sabem, en canvi, que Espriu no tenia cap inconvenient a tenir en compte l’actualitat cinematogràfica en les seves creacions, com ho demostra la presència de Tarzan en els desvaris de Carlota.

¹⁴⁰ Veiem forçada l’associació de Carola Marelli amb Mallorca que proposa Delor (1993: 384), fins i tot diríem que afegeix una ela a “Carola”. Més interessant sembla la referència a la Morel·la de Poe que fa Malé (2007: 72). Però, si LE és una narració que es pot llegir en clau paròdica o humorística, no hauríem de descartar una velada i fina al·lusió als imants i les bateries de la factoria milanesa Magnetti Marelli, amb el benentès que Carola actua com un imant respecte al narrador i com una bateria recarregada respecte a la seva cosina difunta...

por lo menos, y sabe divertir...” (VILLALONGA 2002: 208). Edo s’ha interessat, sense poder arribar a una conclusió definitiva, per la possibilitat que aquest nom inspirés el de la narradora i protagonista de MC (EDO 1997: 282, n. 26). En tot cas, en la seva versió Espriu conserva el nom però atenua els qualificatius poc virtuoses del personatge i diu senzillament que “és més graciosa” (FEt: 23). Tanmateix, en la manera d’elaborar Espriu la qüestió dels noms i les identitats dels personatges d’un títol a un altre de la seva obra, no serien incompatibles dues associacions. D’una banda, com a tipologia de personatge, la de la Carlota inadaptada al convent de MC amb la Carlota graciosa de FEn; de l’altra, en una visió evolutiva, la de la Carlota jove de MC amb la Carolina madura de FEn.

6.2.2.2 D’una setmana al camp a un mes llarg

El segon indicatiu que vull destacar sembla poc important, però les aparences podrien enganyar-nos. En la *Fedra* de Villalonga el temps que Josefina passa a la part forana de l’illa abans de fer cap a ciutat és, amb prou feines, una setmana: “Hace una semana que regresé de París, pero hasta ayer estuve en el campo con Lili Degrain” (VILLALONGA 2002: 199). En canvi, en la versió espriuana, quan Fedra demana a la seva amiga Carolina quant temps fa que ha arribat, la parisenca exclama: “Oh, ja fa un mes llarg! He estat fins ahir al camp, amb Lili Degrain” (FEt: 75). El canvi podria respondre simplement a la voluntat d’Espriu de treure una acceleració excessiva al ritme d’adaptació a l’illa de la calma per part d’una dama benestant que busca refer-se del que actualment anomenaríem estrès emocional, com la “nouvelle” s’encarregarà d’explicitar; en aquest sentit, la insuficiència d’una setmana escassa seria corregida amb la generositat d’un mes llarg.

Cal tenir present, però, que en aquesta escena les variacions en les expressions temporals són objecte d’una reformulació acurada per part d’Espriu, que passa per no concretar-les tant, excepte justament la que comento. Vegem-ho amb deteniment: d’una banda, Espriu evita de precisar el temps que Carolina ha passat a París, mentre que la Josefina de Villalonga parlava de “cuatro meses deliciosos”; d’altra banda, deixa més oberta la durada de la invitació perquè Fedra passi “una temporada” en aquesta ciutat —de fet, Josefina li proposava de passar-hi un “mes”. I, en canvi, pel

que fa a l'indret on ser feliç, Espriu repeteix el mot “camp” (FET: 76) allà on Villalonga parlava d’“aldea” (VILLALONGA 2002: 200).

A part d'una voluntat racionalitzadora, doncs, també podria ser que l'estada d'un mes al camp remetés al títol *Un mes al camp* del dramaturg Ivan Turguénev, que podria contaminar la versió espriuana. De fet, l'obra literària d'Espriu presenta, a grans trets, dues afinitats temàtiques importants amb la de l'autor rus: la decadència del món de l'aristocràcia i la visió negativa del bloc conformat, a grans trets, pel gènere femení, l'amor eròtic i el matrimoni. A més, Turguénev degué interessar un moment o altre el nostre autor, per tal com li dedica quatre fitxes (1065 a 1068) del seu *Fitxer*. Les citacions copiades de l'assaig d'André Maurois sobre l'escriptor rus mostren una sintonia en aspectes essencials de la concepció de l'art per part de tots dos: la fidelitat de l'autor a ell mateix més que no pas a una tesi o un sistema — posem per cas moral— previs; la defensa del particular com a matèria de creació per sobre del cosmopolitisme, o el sofriment generat per les pròpies creacions literàries.

Centrant-nos en *Un mes al camp*, el conflicte entre la madura Natàlia i el jove Alexei no deixa de ser una sofisticació del conflicte bàsic entre Fedra i Hipòlit. Però aquesta sofisticació no es desenvoluparà en Espriu fins que escrigui la “nouvelle”. En un sentit, com veurem, prou convergent amb el que planteja Turguénev. Una vegada més he de deixar la meva recerca en el terreny de la hipòtesi: ¿una possible lectura de l'obra del rus hauria suggerit a Espriu el canvi textual en l'expressió de temps, d'una setmana justa a un mes llarg, que ens ha portat fins aquí, i ens n'estaria donant una pista? Encara que això no fos cert —i, en tot cas, ara com ara no puc demostrar-ho—, més endavant exposaré les curioses afinitats entre *Un mes al camp* i la “nouvelle” d'Espriu.

6.2.2.3 Fedra de Frau i amb algunes característiques noves

Pel que fa al personatge que dóna títol a les diferents obres d'aquest cicle, Espriu apunta diverses novetats en la versió de la peça de Villalonga que acabaran de desenvolupar-se en la “nouvelle”: opera el que Genette considera una transposició diegètica en la caracterització del personatge. En primer lloc, destaca la qüestió del llinatge: Villalonga feia Fedra descendent de Don Lope Ramírez (VILLALONGA

2002: 238); Espriu la'n fa de Demetri de Frau i de la noble família Comnè (FET: 98). Edo explica que probablement Espriu associa aquest cognom català i balear al nom comú "frau" i fa explícita la relació de Fedra amb Burgundòfora Felicitat de Frau, personatge de LE, que esdevindrà tia de Fedra a la "nouvelle" (VILLALONGA 2002: 199). Com passa sovint amb l'elaboració onomàstica espriuana, se'ns obre un ampli ventall amb aquest i altres suggeriments que no s'exclouen i que podien estar presents o no en l'ànim de l'autor.

En primer lloc, una frau (o afrau) també és una fondalada o pas estret i no gaire llarg entre dues muntanyes o penyals, i l'angoixa que pot produir passar un accident del relleu d'aquesta mena no és metafòricament gaire distant de la situació de risc per què passa la psicologia de Fedra i la seva relació amb Hipòlit. En segon lloc, *Frau* significa, en alemany, dona i senyora, noms que també escauen a la protagonista de la tragèdia. En tercer lloc, Frau recorda molt Freud, i també Fedra passa pel sedàs de la interpretació psicoanalítica. En quart lloc, com més endavant veurem, Fedra té característiques com a personatge que l'acosten a Teresa Vallalta; com s'assemblen el cognom Frau de la primera i el sobrenom Fragata de la segona. Finalment, a la seva *Fedra*, D'Annunzio relaciona dues vegades el substantiu italià *frode* amb Fedra. Ella mateixa, en el llarg monòleg de l'acte I, exclama: "Ahi schiuma della frode sopra me!" (D'ANNUNZIO 1995: 297). Força més endavant, a l'acte III, en el moment del desenllaç, Etra, la mare de Teseu, atribueix a la nora "gli ingegni delle monstrose frodi" (D'ANNUNZIO 1995: 360). Val a dir, amb relació a aquest últim suggeriment, que anirem descobrint força altres vestigis de la tragèdia d'annunziana en la versió d'Espriu i, sobretot, en la "nouvelle".

Encara que la lectura literària no és de cap manera un exercici matemàtic, sembla metafòricament predicable que el mínim comú denominador de totes aquestes possibilitats és l'associació de l'element femení, concretament senyorial, amb falsedat i perill. Espriu no faria sinó potenciar la Fedra-Eva d'Unamuno i la Fedra de Villalonga que dorm en un llit que té una capçalera "esfaltada de un verde lagarto o cualquier otro color venenoso" (VILLALONGA 2002: 191). Si bé ho faria subtilment, de manera implícita, fent que el lector jugui a descobrir els sentits possibles d'un cognom inventat. Una tècnica ben pròpia d'un treball literari de filigrana, barroc, sobrecarregat de suggeriments.

A part del cognom, Espriu amplifica el personatge de Fedra, atorgant-li quatre característiques noves, que passo a comentar per ordre d'aparició en el text. En primer lloc, la permanència de Fedra en la memòria dels altres, que en la versió teatral tot just apunta i que serà desenvolupada en la "nouvelle". Fedra, a l'acte primer, es defineix ella mateixa com "una mujer enferma y olvidada" (VILLALONGA 2002: 202); Espriu elimina l'adjectiu "olvidada" i ho formula d'aquesta manera: "una trista malalta" (FET: 77). Evidentment, encara estem molt lluny de la *Fedra* de D'Annunzio, la possible influència de la qual en Espriu veurem més endavant. Avanço, però, que l'italià tanca la seva tragèdia amb l'adjectiu "indimenticabile", que la protagonista s'aplica a ella mateixa. I n'estem lluny perquè, de fet, el rescat espriuà del mite, que aquí només s'albira, es concretarà en la "nouvelle".

En segon lloc, ja a l'acte central, l'Orlandis villalonguà diu de Fedra que "Tiene un aire de ausencia... Parece que está rodeada por una neblina..." (VILLALONGA 2002: 222). Espriu, trencant la tendència molt majoritària, com hem vist, a la reducció textual, hi afegeix un adjectiu, que subratllo: "Té un aire absent, sembla sempre llunyana, voltada de boira" (FET: 89, el subratllat és meu).¹⁴¹

En tercer lloc, poc després d'aquesta rèplica, on Villalonga feia dir al psicoanalista que Fedra va condescendir a casar-se amb Teseu "por el placer de sentirse más que él" (VILLALONGA 2002: 223), Espriu va un pas més enllà i escriu "pel plaer de dominar-lo" (FET: 90). I a l'acte tercer, Espriu rebla el clau amb un adjectiu que posa en boca de Carolina i que subratllo: "Jo la conec des de petita i mai no l'he vista imperiosa" (FET: 107, el subratllat és meu). On Villalonga feia dir a Josefina: "Yo la conozco desde niña y jamás vi en ella ni ambiciones ni vanidad" (VILLALONGA 2002: 257). Amb aquest parell de canvis Espriu reforça lèxicament el tema del domini que ben segur li interessa desenvolupar a propòsit d'aquest mite.

En quart i últim lloc, i ja cap al final d'aquest segon acte, en aquest cas en una acotació, Espriu torna a afegir un element caracteritzador de la situació i del mateix

¹⁴¹ L'adjectiu que subratllo canviarà i s'intensificarà amb un superlatiu en la "nouvelle": "remotíssima" (FEn: V, 16).

personatge. En efecte, quan es produeix el conat d'enfrontament entre Josefina / Carolina i Fedra, en descobrir aquesta el flirteig de l'amiga amb el fillastre, Espriu acota: “(*Amargament, el control perdut.*)” (FEt: 96). La pèrdua del control d'un mateix i les conseqüències que comporta estan cridades a ser un dels temes importants en el desenvolupament ple de la visió que Espriu donarà de la llegenda en la “nouvelle”, però en aquesta versió teatral ja despunta la idea.

En suma, l'assignació d'un cognom i de certs adjectius i característiques a Fedra sembla respondre a una doble voluntat transmotivadora d'Espriu. En primera instància, l'autor la rescata d'un possible oblit definitiu tot reintegrant-la a una tradició més àmplia. Alhora, però, la incorpora a la seva pròpia obra literària i en fa una representació de característiques atribuïdes, com veurem, a d'altres personatges femenins, sobretot en la seva relació amb els homes; em refereixo a atributs com ara el risc, l'engany, l'aïllament, la voluntat de domini o la lluita pel control de la situació.

6.2.2.4 Un Hipòlit ros immortalitzat en un quadre

També Hipòlit és objecte d'algun retoc significatiu en la lliure versió espriuana. Ja hem vist més amunt que Espriu esporgava un parell d'episodis en què la seva ignorància devia resultar massa ofensiva als ulls del nostre autor, i que atenuava les mostres explícites de conductes homosexuals. A més, però, Espriu afegeix algun qualificatiu al jove i modifica en part el sentit del quadre on ha estat comprometedorament retratat.

En la seva primera aparició en escena, a l'acte primer, Villalonga caracteritza Hipòlit en una acotació i en aquests termes: “de smoking (...) tiene veinticuatro años, viste con algún descuido y está muy satisfecho” (VILLALONGA 2002: 205). En la versió d'Espriu: “de smoking (...) té vint-i-quatre anys, és ros i no pensa mai el que diu” (FEt: 80). Manté, doncs, el vestit i l'edat, transforma el cofoisme en imprudència verbal i, potser en part per marcar un contrast amb la brunor i seriositat del xofer, atorga a Hipòlit un nou tret físic —és ros— que connota bellesa i probablement

efeminament.¹⁴² Amb aquesta subtil amplificació descriptiva, Espriu desplaçaria l'èmfasi de l'homosexualitat d'Hipòlit, que tanmateix també aprecia el sexe femení, i de la seva descurança i inconsciència, cap a la seva bellesa i la falta de control que comporta no pensar el que diu. Concretament la falta de control, com hem vist, és també una remotivació afegida a la nova Fedra, per la qual cosa es va configurant com un dels temes importants del tractament espriuà del mite.

Si passem al quadre, vegem primer com en parla el pintor que l'ha creat, amb paraules d'Hipòlit. En el text de Villalonga, explica al xofer que el pintor diu "Que si esto es una isla griega, que el arte clásico..." (VILLALONGA 2002: 209). En el text d'Espriu, s'ofereix algun detall descriptiu més: "Parla de l'art clàssic, d'aquesta illa quasi grega, del sol, del mar..." (FEt: 82). Les al·lusions al sol i al mar preparen obertament el deliri de Fedra sobre la mort d'Hipòlit que llegirem a la "nouvelle", en el capítol XVIII.

Pel que fa a la recepció del quadre, en ambdós autors Hipòlit n'està descontent perquè el pintor ha optat per la seva nuesa integral. Tanmateix, varia l'aspecte que un i altre accentuen pel que fa als altres receptors, diferents d'Hipòlit, concretament sobre la qüestió del nu. Les dues senyorettes que en parlen en el ball de l'acte segon de la peça de Villalonga, i que Espriu elimina, diuen que el quadre és "asqueroso" i que Hipòlit es "un cochino" perquè s'ha fet retratar completament nu (VILLALONGA 2002: 232). En canvi, mentre la Josefina villalonguiana parla de la poesia que conté el contrast entre la joventut de l'atleta i la seva mort, sol, enmig de l'oceà, com a expressió del seu destí fracassat, sense cap al·lusió a la nuesa del retratat, la Carolina espriuana ho sintetitza en una frase admirativa que incorpora explícitament l'adjectiu "nu": "Aquell atleta nu, jove, quasi adolescent, sol, mort enmig del mar!" (FEt: 94). Aquest petit canvi confirmaria que Espriu amplifica o, si més no, emfasitza la bellesa del personatge, no només fent-lo ros, sinó també mitjançant la insistència en la seva nuesa. D'altra banda, la repetició d'elements com aquests (bellesa, solitud, nuesa, mort) o com d'altres que ja havíem apuntat (sol, mar)

¹⁴² He pogut comprovar que Hipòlit és ros en els quadres que li dediquen Peter Paulus Rubens (1577-1640) i Joseph Désiré Court (1797-1865). No puc precisar, però, que Villalonga o Espriu tinguin present una d'aquestes dues obres o cap altra de concreta.

formen part del que Edo ha anomenat “retòrica de l’obsessió” i que troba el seu desenvolupament màxim a les “nouvelles” FEn i LE (EDO 2002: 283, n. 27).

Com a síntesi d’aquesta anàlisi dels aspectes generals i d’alguns indicis concrets que diferencien la lliure versió espriuana de l’original de Villalonga, anoto unes tendències que haurem de veure com es desenvolupen en la “nouvelle”. En primer lloc, el despullament d’elements massa prosaics en un estil que, en tractar un tema tradicionalment tràgic, refusa el grotesc i sembla voler evolucionar cap a un to més elevat. En segon lloc, la tendència a fer compatible el referent local amb un sentit més universal o, si més no, occidental, de la llegenda. En tercer lloc, l’ampliació de la tradició que serveix de base a la reelaboració del mite, concretament enriquint la idea inicial de Villalonga, que al seu torn hauria pogut tenir present el tractament del mite per part d’Unamuno, amb aportacions d’autors com Turguénev —en la línia de sofisticar el conflicte— o D’Annunzio —en la línia de rescatar la grandesa del mite i, sobretot, del llenguatge. En quart lloc, una nova visió dels protagonistes del conflicte: una Fedra més llunyana i alhora més imperiosa, un Hipòlit més bell, més nu i, en definitiva, més estilísticament sublimat; i coincidint tots dos en les febleses respectives de perdre el control d’un mateix i, senzillament, de no tenir-ne. En cinquè i últim lloc, la integració de la versió en el conjunt de la prosa narrativa espriuana dels anys trenta que sembla apuntar el canvi de nom de Josefina a Carolina.

6.3 La “nouvelle” *Fedra*: tradició del mite, narrativització i contaminacions

Segons el “Pròleg” d’Espriu a la segona edició d’ALG, datat a Barcelona el 6 de novembre de 1949, FEn “és un comentari narratiu a un admirable pensament escènic de “Dhey”, el doctor Llorenç Villalonga, al qual he volgut retre així un modest homenatge d’admiració” (ESPRIU 1950: 10). Cal una anàlisi minuciosa, però, que, més enllà de l’admiració i l’homenatge a un autor amb què Espriu va sintonitzar, mostri l’abast profund d’aquesta pretesa intensió metatextual i de la transmodalització (narrativització) d’aquesta obra que, de fet, actua com a hipotext explícit.

La dotzena i mitja de pàgines que ocupa la “nouvelle” en l’edició de 1937 es distribueixen en vint-i-un capitolets no numerats, d’una extensió que oscil·la entre les setze ratlles del tercer i les setanta-quatre del dissetè, amb una mitjana de vint-i-nou ratlles per capitolet. Les proporcions entre els diferents capitolets són força regulars, perquè n’hi ha setze que tenen entre vint i trenta-vuit ratlles. Cadascuna d’aquestes breus parts constitueix una unitat temàtica o argumental de la cadena narrativa i no està subdividida en paràgrafs.

Ens trobem, doncs, davant d’una doble característica essencial del gènere “nouvelle”: la narrativitat, que comparteix amb la novel·la, i la brevetat, que comparteix amb el poema líric. La conjunció d’aquests dos trets fa de la “nouvelle” un gènere dens, que economitza en la quantitat de recursos expressius i que, en canvi, els dóna un pes específic comparable al que tenen en la poesia. Aquest plantejament demana una intensitat de lectura, de manera que el lector ha d’estar atent a les relacions significatives entre les parts i al seu desenvolupament cíclic, i ser sensible a certs intensos moments il·luminadors en què es manifesta una determinada idea central del relat.¹⁴³

Si ens fixem ara en la matèria narrativa d’aquests capitolets, veurem que, en conjunt, tot i la brevetat, representen una amplificació de l’episodi de la peça teatral. Concretament, podem distingir tres parts, i només la central recupera l’acció dramàtica que Espriu havia versionat entre dos i tres mesos abans:

- En els capitolets I a X es presenten els antecedents de l’episodi que desencadena el tràgic final, és a dir, la història de Fedra amb Teseu i Hipòlit, però també la història de Carolina, la narradora, només en part coincident amb la trajectòria de la família del conflicte.

¹⁴³ Per a la caracterització del gènere “nouvelle”, segueixo TIBI 1995. Espriu no rebutja el terme, si bé és cert que l’utilitza en termes d’extensió, sense entrar en la noció d’intensitat. Així, en el prefaci a *Contra la nit d’Oboixangó*, de Jordi Sarsanedas, datat el 22 de març de 1953, assimila “nouvelle” a conte llarg, tot i que troba preferible el terme francès (OCN: 243-245). Uns anys abans, en el pròleg a la segona edició d’ALG, datat el 6 de novembre de 1949, havia parlat de FEN i LE com a ‘nouvelles’ o com a “novel·letes”, que sembla una catalanització del terme que, mitjançant el diminutiu, torna a fer èmfasi en la brevetat del gènere.

- En els capitolets centrals, de l'XI al XVIII, la narració segueix un desenvolupament paral·lel, en termes generals, al de la peça teatral. En aquesta part es concentren els capitolets més llargs de la “nouvelle”: el XVII (74 ratlles), el XV (48 ratlles) i el XII i el XVIII (38 ratlles cadascun).
- Els capitolets XIX a XXI constitueixen una mena de conclusió, amb l'evolució ulterior dels protagonistes, incloent-hi Enone i Carolina.

En realitat, Espriu fa en la “nouvelle” unes operacions inverses a les que havia fet en la versió teatral: si en aquell cas reduïa, aquí augmenta; si aleshores buscava un to més neutre, aquí potencia un to més líric. Evidentment, amplifica cap a on convé per a la seva personal revisió del mite, i busca el to líric en el marc del rescat del mite clàssic de la degradació a què havia sotmès aquests relats en obres anteriors i en el marc de la recerca d'un estil pel qual maldava Espriu en aquells anys.

Però tot això s'ha d'anar desgranant detingudament. En un primer moment, no sembla inoportú fer un repàs sumari de la tradició literària que ha generat el mite d'Hipòlit i Fedra, a partir d'Eurípides i amb especial atenció a aspectes que remetent a les versions de Sèneca, Racine, Unamuno o Villalonga. En un segon moment, presentaré els motius lírics que Espriu podria haver puat de la *Fedra* de D'Annunzio. En tercer lloc, caldrà analitzar el canvi més representatiu que comporta el pas a la “nouvelle”, que és la transfocalització o canvi de punt de vista narratiu, i fer-ho amb relació a l'aprofitament selectiu i manipulat d'una obra literària preexistent, “La caiguda de la casa Usher” d'Edgar Allan Poe, autor que contamina novament la reelaboració espriuana. Finalment, descobrirem afinitats amb un altre títol anterior, *Un mes al camp* d'Ivan Turguénev, en aquest cas menys evidents però més de fons.

6.3.1 De l'*Hipòlit* d'Eurípides a la *Fedra* de Villalonga, passant per les de Sèneca, Racine i Unamuno

D'Eurípides s'ha conservat un *Hipòlit*, estrenat el 428 aC, que la tradició coneix com a “coronat” per oposició a un *Hipòlit* anomenat “velat” i que s'ha perdut: en aquest,

Fedra declarava personalment i impúdica el seu amor a Hipòlit, extrem que sembla que fou motiu d'escàndol, i en aquell el tràgic rectifica i posa la confessió amorosa en boca de la dida. En la tragèdia conservada, Hipòlit representa un ideal estàtic de bellesa i virtut, mentre que Fedra, absolutament dominada per la deessa Afrodita, que vol venjar-se del menyspreu del jove caçador consagrat a Àrtemis, és un personatge dinàmic que acumula desmesures al llarg de l'obra: la mateixa passió amorosa pel seu fillastre, la confessió a la dida, la inculpció d'Hipòlit davant Teseu i, finalment, el suïcidi.

La *Fedra* de Sèneca, ja al segle I de l'era cristiana, comporta unes modificacions significatives respecte a la presentació d'Eurípides, en gran part derivades del plantejament moral estoic del llatí, que s'aparta clarament de l'esquema de manipulació absoluta dels personatges humans per part dels divins que donava sentit a la tragèdia clàssica. Hi ha almenys tres matisos que introdueix el filòsof cordovès en la seva tragèdia i que podrien resultar suggerents a Espriu. En primer lloc, dues característiques que atribueix a la bellesa, en primera instància a la d'Hipòlit però que evidentment es poden aplicar a aquesta idea de manera més general: la bellesa és fugaç i és destructora del mateix individu bell. En segon lloc, la presentació de Fedra amb dos atributs que seran explotats per la tradició posterior: la seva ascendència solar i el fet de veure's psicològicament afectada pel pas del temps, amb el motiu tan celebrat de la il·lusió del retrobament del Teseu jove en el rostre del jove Hipòlit. Finalment, l'altre element que desenvolupa Sèneca és el tema del caràcter no precisament virtuós de la passió amorosa.

Pel que fa a la possible presència de la versió de Sèneca en la "nouvelle", cal dir d'entrada que el mateix Espriu ens en dóna un indici. Si en FET mantenia part de les referències intertextuals a Racine que feia Villalonga —eliminant, això sí, les citacions literals o traduïdes al castellà de l'autor francès— i també l'al·lusió a Eurípides, en la "nouvelle" afegeix Sèneca als il·lustres precedents en el tractament del mite:

Vaig recordar-li, per commoure'l, el destí de la descendència solar. A Eurípides, a Sèneca, a Racine... (FEn: XVII, 39)

Doncs bé, si tenim en compte que el caràcter fugaç i autodestructiu de la bellesa i, sobretot, l'ascendència solar de Fedra seran elements desenvolupats ulteriorment per la tradició neoclàssica i contemporània, sembla pertinent centrar-se en la qüestió del caràcter si més no ambigu de la passió amorosa. L'estoic Sèneca, per boca del personatge de la dida, al qual dóna un relleu especial, denuncia, a l'escena II de l'acte primer, el vici que s'amaga darrere d'un amor pretesament diví:

Que l'amor és un déu, s'ho empescà el desig vergonyós i ofuscat pel vici, i per tenir encara més llibertat donà a aquesta ofuscació el nom d'una divinitat falsa. (SÈNECA 2002: 80)

Significativament, aquesta mateixa citació de la tragèdia de Sèneca, és recollida en les fitxes 1789 i 1790 del *Fitxer*, en el text original llatí i en una versió francesa de Léon Herrmann publicada a París el 1924:

Deum esse amorem turpis et uicio fauens
finxit libido, quoque liberior foret
titulum furori numinis falsi addidit.

Que l'amour soit un dieu, c'est là une fiction due au désir coupable et favorable au vice: oui, pour être plus libre, il a couvert sa folie du vain prétexte qu'il est d'essence divine.¹⁴⁴

Curiosament, hi ha una observació de Carolina Tour a la "nouvelle" que també pretén desvelar l'autèntica natura del que es presenta com a amor. Referint-se a l'actitud del seu marit en el moment del divorci, afirma:

No hi ha res més enutjós que disfressar un simple afer de diners amb una draperia sentimental. (FEn: II, 28)

Tot i la desvaloració que en el fons suposa passar de la dicotomia amor diví / amor viciós de Sèneca a l'oposició sentiment amorós / interès econòmic, sembla que Espriu, per boca de Carolina, reprèn, adaptant-la, la idea de la freqüent falsedat del sentiment amorós.

¹⁴⁴ Sèneca té una presència notable en el *Fitxer*, dinou fitxes que inclouen una fitxa separadora amb el nom de l'autor, una citació de *De beneficiis*, en la traducció catalana de Carles Cardó a la Fundació Bernat Metge, que data de 1933, i tretze citacions de les tragèdies, sobretot de *Medea*, amb text original llatí i versió francesa, com en l'únic cas extret de *Fedra*, que acabem de citar (*Fitxer*: 1772-1790).

Aquesta tensió entre les aparences i la realitat esclata amb totes les conseqüències en l'acte segon, en el context del ball de dilluns de Carnaval al casino. La reflexió ambigua de Carolina sobre aquesta festa anual de la transgressió és una novetat de la “nouvelle” que no apareixia ni en la peça teatral de Villalonga ni en la lliure versió espriuana:

Carnaval etern, Carnaval detestable que permet de submergir-me en la niciesa tot proclamant la meva distinció a part. Calmo aleshores la meva set de transgredir normes, d'esdevenir vulgar. M'averkonyiré a l'endemà i anatemitzo Carnaval, el puritanisme retrobat: no hi tornaria. Records agradosos em vencen, però, d'any en any, molt còmplices. (FEn: XIII, 35-36)¹⁴⁵

Fins i tot en el context del Carnaval, però, hi ha excessos que condueixen inevitablement a l'escàndol, com el que provoca Fedra quan perd el control d'ella mateixa, encara que sigui un moment:

Deu minuts de sincera barbàrie, d'esmentar (per primera i única vegada, el control perdut), les coses per llur nom, havien arruïnat Fedra. (FEn: XV, 38)

El tema de l'autocontrol i la barbàrie serà tractat més endavant. En aquest punt, però, no sembla del tot desencaminat de veure-hi un precedent de les reflexions de Carolina que tanquen la “nouvelle” i en les quals la narradora, després del període depressiu en què ha arribat a llegir Eckhardt, Orozco, Jacopone i Kempis,¹⁴⁶ assegura que ha comprès definitivament la història de Fedra i Hipòlit i que, més enllà dels fets,

¹⁴⁵ En canvi, sí que hi ha una reflexió sobre l'evolució del Carnaval en un breu text que, en el número 22 de la revista *Brisas*, de febrer de 1936, acompanya la portada i una doble pàgina interior totalment il·lustrada dedicades a aquest cicle festiu: “Otra vez el Carnaval y sus locuras... ¿Hasta cuándo? Simplemente, hasta que por ser todo el año carnaval, dejen de celebrarse las clásicas fiestas. Que es lo que empieza ya a ocurrir ahora. El Carnaval era una salida de tono, un momento de expansión en una sociedad contenida. ¡Cómo disfrutaban las honestas y jóvenes señoras al salir a la calle solas y con un antifaz! Hoy ese placer se pierde, se pierde gradualmente. ¿Queréis recobrarlo, *mesdames*? ¿Queréis volver a mirar el antifaz con los mismos ojos cándidos con que lo miraron nuestras ingenuas abuelas? ¿Queréis disfrutar del carnaval? Sed virtuosas durante el resto del año”. És difícil de dir fins a quin punt la lectura d'aquesta opinió sobre la pèrdua de valor del Carnaval hauria pogut inspirar Espriu a l'hora d'escriure la reflexió de la desmenjada Carolina, que d'altra banda vulnera certes normes durant tot l'any.

¹⁴⁶ D'aquests autors, n'hi ha una sola referència al *Fitxer*, concretament dues fitxes dedicades a Jacopone da Todí, una de les quals sobre el caràcter autodestructiu de l'amor: “O dolce amore – c'hai morto l'amore, / prego che m'occidi d'amore” (*Fitxer*: 1555-1557). Jacopone és esmentat també en el pròleg al *Cant espiritual* de Blai Bonet (OCN: 137). Per a aquests autors, vegeu l'edició crítica d'Edo (2002: 316, n. 76).

ha assolit un equilibri moral que li permet suportar el que li quedi de vida i esperar calmament la mort:

El meu dolor calmat pels anys, contemplo ara a distància la fortuna de la meva amiga i comprenc i declaro la seva harmonia (...) No gosaria torbar amb paraules vanes el silenci de qui [Hipòlit] tan bellament sepultà el seu secret en el glaç de la mar imperial. (...) He odiat sempre, però, a la llarga, els problemes artificiosos. Vaig reflexionar ben prompte (ajudada pels consells de Dhey i el mestratge del Doctor Munthe) que la vida és prou breu per enlletgir-la amb misticismes confusos. Sabem massa poc per pretendre saber més, i les nits són fosques i llargues amb la recança remordida d'alegres besades. Per ofegar-la, vaig determinar d'actualitzar-les, com en el bon temps antic. El meu somriure recobrat, he viscut després anys en pau, il·luminada per amors de posta. Llur claror discreta m'ha ajudat a suportar la grolleria d'un món en transformació, aspre, estult, cridaner, sense ironia. Espero ara, amb calma, la mort, victoriosa de tota mena d'espectres. (FEn: XX-XXI, 43-44)

En aquesta confessió final de Carolina s'entreveu un cert ressò de l'ètica estoica de Sèneca, encara que no s'hi prioritzi la recerca de la virtut sinó, en una orientació marcadament pragmàtica, una acomodació plausible a la duresa del món i de la vida: per viure de manera més harmònica, convé calmar el dolor, distanciar-se de les passions i dels falsos problemes, suportar el que no agrada del món —permetent-se, fins i tot, algun petit plaer a manera de pinzellada hedonista— i esperar el terme natural de l'existència.¹⁴⁷

La Fedra de Racine —titulada *Phèdre et Hippolyte* el 1677 i *Phèdre* en la versió definitiva de 1687— i la d'Unamuno —com hem dit, escrita el 1911, estrenada el 1918 i publicada el 1921— són les dues obres que, amb tota probabilitat, més van influir en la composició de la *Fedra* de Villalonga, hipotext immediat de FEn i d'FEt. Les referències a la *Fedra* de Racine són nombroses en el text de Villalonga (VILLALONGA 2002: 189, 190, 239, 244, 249, 268), fet que cal entendre en el marc de la coneguda passió del mallorquí per la cultura francesa del període clàssic. En el cas de la versió teatral d'Espriu, s'eliminen les citacions literals o traduïdes de Racine, de manera que només queda una referència genèrica a “alguns autors

¹⁴⁷ Aquesta idea de reconduir les passions és una de les constants de fons de l'obra d'Espriu, que aquí no puc desenvolupar. Valgui, a tall de citació emblemàtica, la definició d'esclavitud com a la impotència de l'home per a moderar i refrenar les passions, extreta de l'*Ètica* de Spinoza i recollida per Espriu a *Fitxer*: 257.

francesos i els més il·lustres grecs” que han tractat el mite de Fedra (FEt: 66) i una sola al·lusió a Racine (FEt: 103). I en la “nouvelle”, com acabem de veure, Racine queda al mateix nivell que Eurípides i Sèneca.¹⁴⁸

Tanmateix, són diverses les innovacions de Racine que Villalonga recull i que, finalment, arriben a Espriu. En primer lloc, l’atenuació de la virtut d’Hipòlit, en aquest cas enamorat d’Arícia,¹⁴⁹ tot i que, evidentment, la dissolució moral del personatge en Villalonga i en Espriu representa un canvi radical que va molt més enllà de la matisació neoclàssica i cortesana que opera l’autor francès. En aquest sentit, l’orientació del mallorquí i del català és totalment divergent de la d’Unamuno, que fa cristiana la virtut d’Hipòlit, el qual arriba a sobreviure al tràgic desenllaç, en un capgirament radical de la tradició literària del mite.

El segon motiu que Racine recull de Sèneca i que Villalonga i Espriu intensifiquen és el de l’ascendència solar de Fedra, el seu aristocratism, i ho fan per tal d’incidir de manera més punyent en el tema de la decadència contemporània de les classes socials tradicionalment distingides. En canvi, tot i les lectures en clau política de les Fedres de Villalonga i Espriu que han proposat Delor i Alzamora, és clar que el tema de la intriga política de dos bàndols rivals en la successió de Teseu que desenvolupa Racine desapareix completament en el cas dels nostres autors.

Hi ha encara dos elements del desenllaç de la peça de Racine que poden haver influït en la “nouvelle” d’Espriu, només el primer dels quals a través de Villalonga. D’una banda, el fet que Fedra se suïcida enverinant-se, no pas penjant-se com en Eurípides ni amb una espasa com en Sèneca. En el marc de la transposició heterodiegètica o modernització de les coordenades de la història, tant Unamuno com Villalonga i

¹⁴⁸ Racine és present al *Fitxer* amb sis fitxes, una de separació, amb el nom de l’autor, i cinc amb citacions justament de *Phèdre* (*Fitxer*: 1427-1432). Aquest material de treball autògraf d’Espriu té una relació directa amb l’exemplar de la traducció castellana de la tragèdia de Racine, conjunta amb *Britànico* i *Ifigenia* (Barcelona: Janés, 1954), de la biblioteca d’Amàlia Tineo, conservada al Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu d’Arenys de Mar. En aquest exemplar hi ha numerats en llapis —i en part dels casos il·luminats en groc— els sis punts del prefaci de Racine en què explica quines innovacions ha introduït respecte als originals d’Eurípides i Sèneca. També hi ha il·luminades en groc les quatre primeres citacions recollides al *Fitxer*; pel que fa a la cinquena, correspon a l’acte V, les pàgines del qual no estan tallades en l’exemplar al·ludit. Dins del llibre, a més, s’ha conservat una fitxa de 85 x 65 mm que, en retolador negre i probablement amb escriptura de la mateixa Tineo, reproduceix exactament la fitxa 1428 del *Fitxer* d’Espriu.

¹⁴⁹ Com ha estat reiteradament observat, Racine poua el nom d’aquest nou personatge femení de *Les metamorfosis* d’Ovidi (llibre X, v. 479-546).

Espriu associaran el suïcidi de Fedra amb un fàrmac, en forma de pastilles. D'altra banda, destaca la mort d'Enone, nom que Racine dona a la nodrissa de Fedra. En aquest cas, però, Espriu és l'únic, i només en la "nouvelle", que la fa morir just després, la mateixa tarda, de la mort de la seva senyora, de la qual havia estat l'ombra fidel, de manera que l'enterrament de totes dues coincideix l'endemà de llurs morts. Amb aquest valor simbòlic d'ombra, Espriu sembla transmotivar a la seva manera el protagonisme que Racine havia volgut donar a Enone com a personatge intrigant i suïcida.

Si ens fixem ara en la *Fedra* d'Unamuno, cal dir d'entrada que l'orientació idealitzant, cristianitzant i, en definitiva, tan marcada per la ideologia agònica de l'autor, no podia ser compartida per Villalonga. Tanmateix, sí que Dhey podia recollir diverses de les aportacions unamunianes al tractament del mite. D'antuvi, la modernització cronològica, territorial i social, que en el cas d'Unamuno el portava a situar l'acció a l'àmbit rural espanyol de l'època i en el cas de Villalonga a una illa quasi grega i sens dubte mallorquina, i en època pràcticament contemporània. Després, la visió de Fedra com a nova Eva, dona dominadora de l'home, en aquest cas d'Hipòlit:

FEDRA. (...) ¡Quiero ser toda tuya, toda tuya!
HIPÓLITO. ¡No, lo que tú quieres es que sea tuyo yo!
FEDRA. ¡Sí, mío, mío, mío y sólo mío! (UNAMUNO 1987: 202)

Villalonga plasmarà simbòlicament aquest poder fatal en el color verd de la serp, color i imatge que Espriu recull.

Altres elements en què Villalonga sembla inspirar-se en Unamuno i que, per tant, passen a Espriu, són la figura del metge Marcelo i la presentació de Teseu, rebatejat com a Pedro en el cas de la tragèdia del bilbaí, com un vell absolutament decadent. En el primer d'aquests dos motius, però, és evident que el mallorquí substitueix el metge positivista que no creu en malalties de l'ànima i sí en el caràcter hereditari de certs mals, per un psicoanalista, d'acord amb l'evolució de la psicologia a l'època i, sobretot, amb els interessos intel·lectuals del mateix Villalonga.¹⁵⁰ D'altra banda, la

¹⁵⁰ Sens dubte Espriu coneix la psicoanàlisi, en part a través del mateix Villalonga; la qual cosa no impedeix, però, que, a través de Carolina, la tracti amb una certa ironia: "El psico-analista declamà de

crítica al metge tradicional és formulada a través del metge Nouvilas, que tracta la malaltia de Fedra en els mateixos termes neurocardíacs que la tractava Marcelo.

I hi ha també un parell de detalls, de rellevància desigual, que Espriu podria pouar directament d'Unamuno. En primer lloc, la coincidència, relativament menor, que la Fedra unamuniana va ser educada en un convent i estimava molt la mare Visitación, exactament igual com l'espriuana va ser companya de Carolina en l'internat de MC i estimava molt la mare Maria de Llodio. En segon lloc, el motiu de l'Esfinx, que en Unamuno pràcticament és sinònim del secret que els personatges han de mantenir per preservar l'honor de la família, veritable obsessió de Pedro —Teseu— que d'alguna manera encaixa amb el moment crític de la Fedra espriuana quan destapa l'afer del desfalc d'Hipòlit a la comandància. Espriu, però, fa un tractament més simbòlic del mite de l'Esfinx destructora —i autodestructor— que, com veurem seguidament, l'acosta més a la *Fedra* de D'Annunzio.

Finalment, fem un breu repàs de les aportacions villalonguines al desenvolupament literari del mite que incideixen en la “nouvelle” d'Espriu. Destaca, per sobre de totes, el personatge de Josefina, frívola però capaç de viure el present, contrapunt d'una Fedra dolorosa i abocada al passat; Espriu rebateja aquest personatge com a Carolina i, com veurem, l'arrodoneix tot integrant-lo en el conjunt de la seva obra literària. Altres elements són la dissolució moral extrema d'Hipòlit, la voluntat de domini que marca la psicologia de Fedra i el motiu del carnaval.

6.3.2 La volada lírica i la *Fedra* de D'Annunzio

Ja he apuntat la possible presència de la *Fedra* (1909) de Gabrielle D'Annunzio en la lliure versió espriuana de la *Fedra* de Villalonga en dos detalls concrets: el nom comú italià *frode* amb relació al cognom Frau i l'adjectiu *indimenticabile*, que hauria afavorit l'eliminació de l'adjectiu “olvidada” per part d'Espriu. Ara rastrejarem, de

cor el paràgraf i afirmà a Lili, en un francès corrupte, que coneixia a fons l'alemany. Hi barrejàvem a corre-cuita Kretschmer, Adler i dues o tres intel·ligències més, totes finíssimes” (FEn: XIII, 36). És lícit sospitar que l'autor interpreta que aquests pensadors han donat forma filosòfica a realitats ja conegudes i que a la seva pretesa finor s'afegeix la pedanteria dels glosadors. De tota manera, hi ha una certa integració ambiental del corrent freudià, la qual cosa representa un contrast amb el tractament caricaturesc de què eren objecte les idees d'un altre dels grans filòsofs de la modernitat, concretament Nietzsche, en *Neg.*

manera sistemàtica, els indicis que permeten pensar que Espriu també tingué present la tragèdia de D'Annunzio quan escriví la seva "nouvelle". Amb el benentès que, en aquest cas, no es tracta de consideracions estructurals o relatives als personatges de la llegenda sinó, més aviat, de possibles manlleus d'elements lírics, mites o imatges, molt característics del to emfàtic propi de la tragèdia en vers de l'italià i que Espriu incorporaria en la seva recerca d'un llenguatge poètic que donés intensitat a moments i motius concrets en el marc d'un gènere com la "nouvelle", que es caracteritza també, com hem vist, per la seva brevetat i, en aquest cas, pels seus moments de manifestació lírica de certes idees o obsessions. Podem parlar, doncs, d'una contaminació en el pla estilístic i pel que fa a certs motius.¹⁵¹

Destaca, abans que cap altra cosa, la idea de la perdurabilitat del mite que, en el text de l'italià, és expressada pels mateixos protagonistes. Hipòlit diu clarament que vol viure a través d'una mort que el faci cèlebre: "Vivere voglio (...) per una morte coronata" (D'ANNUNZIO 1995: 329). I Fedra proclama que el seu amor serà inigualable per tota l'eternitat:

(...) non posso più
vivere. Ma la Terra porterà
ancóra i giorni e gli uomini e le biade
e l'opere e la guerra e il vino e i lutti
innumerevoli, e non porterà
un amore che sia come l'amore
di Fedra. (D'ANNUNZIO 1995: 335)

Al final de la peça, Fedra s'aboca damunt del cadàver d'Hipòlit i proclama la seva victòria a les estrelles, que és la victòria de qui se sent inoblidable per la gesta que ha acomplert:

Nel mio cuore non è più sanguine umano,
non è palpito. E giugnere col dardo
non puoi l'altra mia vita. Ancóra vinco!
(...) Vi sorride,
o stelle, su l'entrare della Notte,

¹⁵¹ Anys a venir, Espriu farà explícit el seu interès per D'Annunzio en l'entrevista sobre teatre amb Romà Gubern, datada el 1965. Quan l'entrevistador li demana pel teatre castellà i li suggereix el nom de García Lorca, Espriu afirma: "Lorca procede de Valle Inclán, del mismo modo que éste viene de D'Annunzio (hay que redescubrir a D'Annunzio, puliéndolo, naturalmente, y limando algunas cosas)" (EE/1: 34).

Fedra indimenticabile. (D'ANNUNZIO 1995: 363)

Esprui no reproduí, evidentment, el to nietzscheà i grandiloqüent de la tragèdia de D'Annunzio, però probablement sí que fou sensible a aquesta altra vida de Fedra que no pot ser atesa per cap dard, la vida en tant que mite que la fa inoblidable. Per això, quan Carolina retroba la seva amiga, en la primera aparició real de la filla de Pasífaa a la “nouvelle”, la narradora focalitza l'atenció en una part del cos que, per sinècdoc, expressa l'estat actual de Fedra —la fragilitat extrema que la malaltia li provoca— però també la seva essència:

Tenia a la meua vora una quinta-essència de Fedra, marcida, febrosenca, esquelètica. Els seus ulls inoblidables —aquell mirar sense esperança d'uns ulls de maragda— m'acolliren amb joia i em cridaven la pregonesa de llur angoixa. (FEn: XI, 34)

Fedra és el seu destí fatal, l'angoixa que aquest produeix en la seva ànima,¹⁵² però és també el misteri d'uns raríssims ulls de color maragda, uns ulls mítics, en definitiva “inoblidables”. Amb aquest símbol Esprui s'afegeix definitivament a la llarga llista d'autors que han rescatat cíclicament el mite clàssic i confirma una de les tendències apuntades a propòsit de la comparació entre la *Fedra* de Villalonga i FEt, alhora que trenca amb l'apropiació desvaloradora de mites anteriorment represos.

El segon motiu que en la “nouvelle” d'Esprui recorda la *Fedra* de D'Annunzio és el de l'assimilació de la protagonista de la història a l'Esfinx. Si bé és cert que, com hem vist, ja Unamuno fa aparèixer aquest element a la seva *Fedra*, és en D'Annunzio on el símbol es desenvolupa de manera més explícita. En efecte, al final de l'acte I de la tragèdia de l'italià, Fedra esdevé Esfinx per a Hiponoe, l'esclava tebana que pertany a Hipòlit i que desvetlla la seva extrema gelosia. Després de plantejar-li un enigma i de rebre dues respostes errònies, Fedra crema la bella esclava en sacrifici. Esprui podria haver recollit aquesta intuïció de D'Annunzio i transformar-la d'acord amb les seves intencions en reelaborar el mite, que en aquest cas passarien per desenvolupar la idea d'autodestrucció de Fedra, ja que és “esfinx atreta pel propi enigma” (FEn: VII, 32).

¹⁵² Com hem vist, una de les possibles connotacions del cognom que Esprui atribueix a Fedra és justament l'angoixa que associem amb el pas d'una frau.

El tercer motiu que Espriu podria recollir és el del mirall. En la “nouvelle”, Fedra s’emmiralla primer en Teseu, als capitulolets VII-VIII, i després en Hipòlit, als capitulolets XVIII i XX. En tots dos casos, però, es tracta d’un espill narcisista, perquè en realitat es busca ella mateixa i, fatalment, aconsegueix el seu destí de suïcida. Curiosament, entre els nombrosos productes que el pirata fenici que introdueix D’Annunzio a la seva tragèdia vol vendre a Fedra, hi ha un mirall màgic, del qual fa l’article d’aquesta manera:

Se il cuore hai fertile di sogni,
non separarti mai da questo specchio.
È magico. Lo presi
in Tebe egizia dalle Cento Porte.
Se tu lo miri a lungo,
vedi apparire gli indovinamenti
de’ tuoi sogni di dietro al viso tuo
trasfigurato. (D’ANNUNZIO 1995: 327)

I mentre el pirata continua parlant amb Hipòlit, li recomana encara que miri “l’ombre nell’orbe dello specchio” (D’ANNUNZIO 1995: 327). Sembla evident que la Fedra espriuana també busca un mirall màgic o, millor, simbòlic que en la superfície reflecteixi el seu rostre —el pas del temps entre l’episodi de Teseu i el d’Hipòlit— i, en el fons, la seva natura profunda —la seva condemna a autodestruir-se, la seva mort anunciada.

En quart lloc, es troben en el text de D’Annunzio una sèrie de motius relacionats amb la mort d’Hipòlit que podien versemblantment inspirar Espriu a l’hora de crear la seva “nouvelle” o en els quals, si més no, hi ha una coincidència notable: la seva extrema bellesa, la seva nuesa i la seva solitud, trencada només per la presència simbòlica de Fedra. En la tragèdia de D’Annunzio, pel personatge de l’aede sabem d’Hipòlit que, en el moment d’enfrontar-se a la mort, era bell com mai i s’alliberà del que el vestia:

(...) E niun di noi
veduto avealo mai così divino.
Ei si tolse la tunica e i calzari,
e li gittò nel fuoco ove crosciavano
con l’adipe le carni. Ignudo all’ultima

luce fu bello come il più bel dio. (D'ANNUNZIO 1995: 353)¹⁵³

Aquest Hipòlit nu i bell com el déu més bell recorda el pastor de *Neg*, que justament en un moment iniciàtic “es despulla de la túnica sumària i avança, nu i gloriós, per la desitjada planúria” (*Neg*: II, 179), de tal manera que els camperols que troba el confonen amb un déu. La nuesa i la bellesa, doncs, semblen uns símbols perfectes de la iniciació a la mateixa condició humana del personatge.

Tornant a D'Annunzio, s'afegeix a la nuesa i la bellesa d'Hipòlit la solitud en què es troba, excepció feta de la companyia d'uns crits d'àliga amb què Fedra es fa present a l'escena:

udimmo acuti stridi d'aquila
scendere dalla rupe d'Afrodite.
(...)
(scendere udimmo ancóra gridi d'aquila
dalla cima: era Fedra! (D'ANNUNZIO 1995: 355)

Una presència a distància, simbòlica, que fa pensar en el deliri de la Fedra espriuana que la connecta espiritualment amb Hipòlit, en el moment del seu naufragi intuït i que, en la “nouvelle”, expressa la identitat o síntesi de contraris, la mort simultània i harmònica dels dos pols, espacialment distants, d'un mateix conflicte. Com veurem més endavant, el paper d'enllaç que juguen en la *Fedra* de D'Annunzio els crits d'àliga és d'alguna manera representat en la *Fedra* espriuana per la presència del sol tant en la mort d'Hipòlit com en l'enterrament de Fedra.

El cinquè motiu de la *Fedra* de D'Annunzio que podria haver estat una font d'inspiració per a Espriu o en el qual, si més no, els dos autors coincideixen, és la doble presència simbòlica de la lluna i del color blanc en el moment de la mort de la protagonista. En el cas de D'Annunzio, és a la deessa Àrtemis a qui s'atribueix “la sublime bianchezza della Titanide” (D'ANNUNZIO 1995: 362). Fedra se li adreça en uns termes que recorden, per la blancor i la fredor, “la carn de marbre de Fedra” (FEn: XVIII, 41), i també els trets intensos de Letícia enterrada:

¹⁵³ D'Annunzio ja havia introduït el motiu de la nuesa mitjançant el pirata fenici, a propòsit de la descripció que fa de la seva activitat: “e, negli sbarchi, a volte / essere nudi come alla palestra” (D'ANNUNZIO 1995: 325). I, per altra banda, no sabem si el pirata fenici hauria pogut resultar suggerent per a Villalonga a l'hora de crear el seu Allan Bent.

(...) Ti vedo bianca.
Bianca ti sento in tutta me, ti sento
gelida in tutta me (D'ANNUNZIO 1995: 362).

La pal·lidesa és també un element present en Poe i, de fet, un motiu tradicionalment associat a la mort. I, pel que fa a la lluna, que en la “nouvelle” d'Espriu era com una ofrenalla de la nit “a les parets de l'alcova” (FEn: XVIII, 41) de Fedra, és difícil no veure-hi una sintonia amb *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, que fa dir a la lluna, símbol de la tràgica immediatesa de la mort:

¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
(GARCÍA LORCA 1995: 144, els subratllats són meus)¹⁵⁴

Diríem que, en el treball literari d'Espriu, no cal buscar-hi tant influències concretes com amalgames de trets temàtics o estilístics inspirats o compartits amb altres autors, orientats, això sí, en una línia coherent, que en aquest cas és la recerca d'un lirisme que expressi de manera intensa, obsessiva i volgudament culta els temes perennes de la tradició tràgica, en aquest cas la mort fatídica, i tanmateix bella, de qui és empesa per la desmesura d'un amor aberrant. Recerca d'un lirisme que, respecte al to general d'ASP i ALG, representa una novetat significativa.

Hi ha encara un motiu, potser menor, que podria haver inspirat, vagament, Espriu: l'apel·latiu “regina d'isole”, aplicat reiteradament a Fedra en la tragèdia de D'Annunzio. En tant que filla de Minos, la cretenca escolta complaguda com el pirata fenici, un estranger, li recita l'elenc de territoris insulars que ella posseeix i que fascinen un Hipòlit tancat en la “breve isola della sua propria vita” (D'ANNUNZIO 1995: 327). I no deixa de ser curiós que Espriu agermani, al referent

¹⁵⁴ Per a la presència de la lluna en el poeta andalús es pot consultar el mateix *Fitxer*: 293-307 i 1923-1940. I, pel que fa a la valoració espriuana de Lorca, es pot veure l'entrevista de 1965 amb Romà Gubern (EE/1: 34). En el cas de Lorca, Espriu es desmarca del que pugui tenir de cursi o d'aristocràtic —si bé el context de l'entrevista de 1965 no és el dels anys trenta, on el mateix Espriu tenia una atracció per l'aristocratism, compartida amb Villalonga i amb Valle-Inclán, encara que amb distàncies calculades— i fa dues afirmacions sobre l'obra de l'andalús que no ens han de passar per alt: “su obra es de un lirismo que trata de escaparse dramáticamente” i “*Bodas de sangre* [representada a Barcelona el 1933 i el 1935] y *Doña Rosita la soltera* me impresionaron, incluso formalmente”. La lluita entre el líric i el dramàtic, o el tràgic, i la impressió fins i tot formal de la tragèdia lorquiana que Espriu molt probablement va veure representada per Margarida Xirgu, són tensions i tendències compartides i que caldria analitzar amb més deteniment.

mallorquí heretat de Villalonga, l'exòtica illa de Mari-Galante on, en el deliri de Fedra, naufraga Hipòlit, i que Carolina s'encarrega d'incloure en el llistat de Petites Antilles que sembla que havia estat objecte d'un premi al col·legi on van estar juntes en la seva adolescència.

En síntesi, Espriu fa en la "nouvelle" una operació de síntesi d'elements heterogenis de la tradició literària del mite de Fedra i Hipòlit, com són el conflicte bàsic plantejat per Eurípides, la contaminació amb la moral estoica de Sèneca a través de la figura de la supervivent Carolina, la conversió en símbol de la companyia fidel de la mort de l'Enone raciniana, el tema de la dona desmesuradament dominadora que planteja Unamuno o la dissolució moral del bell Hipòlit amb què Villalonga capgira el personatge clàssic. Tot plegat en el context d'una transposició heterodiegètica de la història pel que fa a espai, temps, personatges i acció, que, en el cas de la "nouvelle" que m'ocupa, no és incompatible amb la recerca d'un llenguatge líric que, d'alguna manera, l'acosta també a la *Fedra* de D'Annunzio. La transposició intermodal, el pas de tragèdia a "nouvelle" afavoreix sens dubte la integració d'aquests intensos moments lírics de què parla TIBI 1995.

6.3.3 La primera persona narrativa i "La caiguda de la casa Usher" de Poe

Com en MC i en LE, Espriu recorre en FEn a la primera persona narrativa: un element més compartit per les tres "nouvelles" escrites entre el final de 1934 i el principi de 1937. La transfocalització que representa la introducció d'una veu narrativa amiga de la protagonista, amb la qual marca les oportunes distàncies, és una de les transformacions més significatives de la reelaboració espriuana. M'hi referiré a l'apartat següent, a partir del desdoblament Fedra / Carolina.

El cas és que, com en LE, la inspiració en Poe és força rellevant, de tal manera que afecta no només el punt de vista narratiu sinó, fins i tot, elements temàtics i de configuració dels personatges. Em refereixo, concretament, a la narració del nord-

americà titulada “La caiguda de la casa Usher” (1839), evocada inequívocament per Espriu quan parla de “la caiguda de la casa Orfila” (FEn: XXI, 43).¹⁵⁵

En “La caiguda de la casa Usher”, el narrador en primera persona va a visitar Roderick Usher, un amic d’infantesa ara malalt, concretament d’una afecció nerviosa. A part d’aquest plantejament general, els detalls que acosten la situació de la “nouvelle” d’Espriu al relat de Poe són abundants. En arribar a la casa de nit i contemplar-la, el narrador descobreix un ambient melancòlic, semblant a la “nit de dissabte, plàcida, amb lluna i malenconia de guitarres” en què Carolina s’acosta per primera vegada a la casa Orfila (FEn: XI, 34),¹⁵⁶ si bé molt més tètric. De l’amic se’n diu que “La seva reserva havia estat sempre excessiva i habitual” i que “la seva antiquíssima família s’era assenyalat, d’ençà d’un temps immemorial, per una sensibilitat particular de temperament” (POE 1915: 82), com la Fedra “encastellada” i “remotíssima” de la “nouvelle” (FEn: V, 30), i és el representant d’un llinatge, l’últim quan mori la seva germana bessona, com Fedra i Teseu són representants d’unes estirps que decauen i s’extingeixen. El narrador exclama, en veure Roderick: “mai home no havia estat tant terriblement canviat, i en període tant breu” (POE 1915: 86), amb una pal·lidesa espectral i cadavèrica; també la pal·lidesa de Fedra, ja apuntada per Villalonga, és un tret que accentua en gran manera Espriu, fins arribar a “la carn de marbre de Fedra” (FEn: XVIII, 41).¹⁵⁷

Hi ha encara un parell de coincidències entre el final de la casa Usher i el de la casa Orfila, concretament elements que podríem qualificar d’obertament sobrenaturals en el cas de Poe i de subtilment llegendaris o literaris en el cas d’Espriu. En primer lloc, en el relat de Poe, certes accions d’una novel·la de cavalleries que el narrador llegeix a l’amic moribund en la seva última nit en vida coincideixen espantosament amb sorolls produïts per la presència de la germana enterrada viva que malda per tornar a

¹⁵⁵ Edo (2002: 315, n. 74) ja detecta el calc del títol de Poe, però no aprofundeix en les significatives afinitats entre la “nouvelle” que m’ocupa i la narració extraordinària, traduïda per Carles Riba (vegeu *supra*, n. 62).

¹⁵⁶ El motiu de la guitarra també apareix en la narració de Poe, però en el cas d’Espriu està justificada per la mateixa obra teatral de Villalonga i, com veurem més endavant, tant amb relació a la figura del cec cantant de romanços, que ja hem trobat en *Auca*, com amb relació al pintor Regoyos.

¹⁵⁷ Edo (2002: 286, n. 34) apunta el sentit de la pal·lidesa en Villalonga i com ha estat potenciat per Espriu. En relació, també, amb la pal·lidesa i la blancor de Letizia dins el taüt, penso que Espriu amplia el camp connotatiu d’aquest tret físic, de signe de noblesa decadent cap a imatge de malaltia i de mort.

la vida; en Espriu, la nit de la seva mort, Fedra sent com “[l]a guitarra de l’últim embriag carrisquejava amb desesma vora la mar quieta i contava una proesa molt documentada de pirateria i abordatges” (FEn: XVIII, 41), i és aquest relat literari que, ja en deliri, provoca en Fedra la premonició de la mort d’Hipòlit. El que en Poe era un plantejament clàssic de relat de terror en Espriu ha esdevingut un deliri, una intuïció delirant afavorida, a més, per l’obsessionant imatge del quadre en què Hipòlit és retratat mort enmig de l’oceà.

En segon lloc, l’aparició de la despulla amortallada de la germana bessona abraçant Roderick, que mor amb ella, troba el seu correlat en la mort harmònica de Fedra i Hipòlit en la “nouvelle” d’Espriu: “Hipòlit (...) Sortí, aquella nit, fugitiu, a l’encontre del fat harmoniós” (FEn: XVII, 41). També en aquest cas Espriu ha variat l’orientació i el to de la seva possible font d’inspiració, passant de l’escabrós (la mortalla ensangonada de Lady Madeline que havia lluitat terriblement per escapar del seu sepulcre) al bell: “El Sol besà el darrer la faç de Fedra” (FEn: XIX, 42). Igual com, pel que fa a Hipòlit, ens parla d’“el silenci de qui tan bellament sepultà el seu secret en el glaç de la mar imperial” (FEn: XX, 43).

No puc tancar aquest inventari d’elements que acosten els dos relats sense esmentar-ne dos més, probablement més de detall, però que també fan pensar que Espriu tingué present la narració de Poe més enllà de calcar-ne el títol en una expressió de l’últim capítol. Em refereixo a l’engoliment de la casa Usher, després d’esfondrar-se, per part de les aigües lúgubres de l’estany, que trobaria el seu correlat en el naufragi d’Hipòlit pel que té de sepultura aquàtica; i a la supervivència del narrador que fuig horroritzat i que recorda una Carolina que ens informa que va “retornar de seguida a París” (FEn: XXI, 43).

En síntesi, ens trobem davant d’un cas de contaminació d’un mite clàssic amb una obra contemporània, “La caiguda de la casa Usher”, les semblances amb la qual són tan significatives com les distàncies. En aquest cas, Espriu aprofita una estructura narrativa i un relat molt suggerents, però substitueix la tendència poètica a la fascinació pel

sobrenatural per una tendència a la prosa lírica, suggerent, que no defuig elements intuïtius però que els passa pel sedàs racionalista fins on la pròpia poesia permet.¹⁵⁸

6.3.4 El desdoblament Fedra / Carolina i *Un mes al camp* de Turguénev

Com he apuntat en el repàs de la recepció crítica del primer cicle de Fedra, ja Maria Josep Ragué va indicar que: “Aquesta narradora [Carolina] és una altra Fedra” (RAGUÉ 1990: 58). També hem vist que la setmana d’estada al camp per part de Josefina i Lilí havia estat ampliada a un mes llarg en la versió espriuana de la peça teatral de Villalonga, i que aquest increment temporal podia ser una al·lusió velada al títol *Un mes al camp* del dramaturg Ivan Turguénev. A propòsit d’aquesta modificació, he explicat les afinitats temàtiques generals entre els dos autors i la presència del rus en el *Fitxer*.¹⁵⁹

El fet és que, tot i que no puc documentar una influència directa d’aquesta comèdia, escrita el 1855 i estrenada el 1872, en la “nouvelle” d’Espriu, sí que puc mostrar els nombrosos elements que la farien versemblant, molt especialment el desdoblament de Fedra en Carolina, que permet a Espriu oferir-nos dues solucions antagòniques a un mateix problema, per bé que viscut amb graus d’implicació i, per tant, d’intensitat, diversos.

Com ja he apuntat més amunt, el conflicte d’*Un mes al camp* pot ser llegit com una sofisticació i una solució més moderna, més dramàtica que tràgica, del mite clàssic de Fedra, Hipòlit i Teseu. Vegem l’argument de la peça de Turguénev: Natàlia Petrovna, casada amb Arkadi Serguéitx, un marit poc atent als moviments de fons de l’esperit de la seva esposa, passa una temporada en una finca al camp. A l’amistat consolidada i un punt ambigua amb Rakitin, amic al seu torn del marit i que s’està amb ells, s’hi afegeix l’apassionament sobtat pel jove Alexei, contractat com a preceptor del seu fill

¹⁵⁸ No estem lluny del que Malé ha estudiat a propòsit de la paròdia en clau d’humor de dos contes de Poe, “Ligeia” i “El cor delator”, en LE (MALÉ 2006). Pels mateixos motius que Espriu refusa en LE la resurrecció i la palingenèsia presents en Poe, rebutja en FEN tots els elements sobrenaturals de “La caiguda de la casa Usher”. En canvi, mentre que LE parodia certes narracions de Poe, passant del terror a l’humor, FEN estil·litza líricament alguns elements escabrosos del relat de Poe subjacent. Val a dir, per altra banda, que aquesta presència de Poe s’afegeix a la utilització d’obres del mateix autor en reelaboracions de mites anteriors, concretament “El cor delator” en *Nov* i *Ore* i “El gat negre” en *Psy*.

¹⁵⁹ Vegeu *supra*, p. 196.

i de la seva pupil·la Vérotxka, i caracteritzat com a caçador, mandrós i poruc davant de les dones. Natàlia no dubta a enretirar Vérotxka, enamorada d'Alexei, proposant-li un casament amb un vell gens atractiu; ni a declarar els seus sentiments al jove mestre. Tanmateix, la solució final al conflicte plantejat és la partença successiva de Rakitin i d'Alexei, de manera que la crisi conjugal queda avortada o, en paraules d'Arkadi quan s'acomiada Rakitin, tot ha passat “com una tempesta en un dia clar” (TURGUÉNEV 2011: 162).

És lícit, doncs, interpretar Natàlia com un personatge ambivalent en el qual destaca poderosament la seva capacitat de dominar, fins i tot de manipular, tant Rakitin com Alexei i, no cal dir, la seva protegida Vérotxka. D'una banda, Natàlia és, en els seus sentiments envers el jove Alexei, apassionada i desmesurada; d'altra banda, però, sap guardar les aparences, autocontrolar-se i esvair els núvols que ella mateixa ha generat. Doncs bé, justament aquesta doble tendència a la desmesura i a l'autocontrol recorda molt el desdoblament de Fedra / Carolina en la “nouvelle” d'Espriu: Fedra seria la Natàlia que es descontrola i Carolina, la Natàlia que amaga els seus sentiments per tal de sobreviure. El cas de Fedra és més clar, ja des de la mateixa formulació clàssica del mite tràgic; en canvi, val la pena que analitzem amb més deteniment el cas de Carolina.

Ens centrarem en els dos moments de la seva relació amb Hipòlit que apareixen tant a la *Fedra* de Villalonga i a la versió que en féu Espriu, com a la “nouvelle” que estudio. En l'escena del ball es produeix un flirteig entre Carolina i Hipòlit, que Espriu atenua poc en la seva versió teatral i que la narradora Carolina manipula clarament en el seu relat. Vegem-ho amb deteniment: en Villalonga, Josefina dóna “*golpecitos suaves en una rodilla*” d'Hipòlit (VILLALONGA 2002: 234); en la versió teatral d'Espriu, “*CAROLINA toca suaument un braç d'HIPÒLIT*” (FET: 94); i en el relat de Carolina és Hipòlit qui “em premia una mà” (FEn: XV, 37).

El segon moment significatiu de la relació entre Carolina i Hipòlit és ja més a prop del desenllaç. En el text de Villalonga, ella parla ben clar:

En fin, hablemos claro: si se queda usted, ¿quiere usted que yo le entretenga? (VILLALONGA 2002: 253, el subratllat és meu)

En la seva versió, Espriu canvia el verb per atenuar el mateix missatge:

Acceptaries que t'ajudés? (FEt: 105, el subratllat és meu)

Finalment, en la “nouvelle”, Carolina, com a narradora que selecciona la informació que li convé fer pública, evita tota referència a la seva proposta. Però, com a lectors del conjunt de versions de la història de Fedra de Frau, coneixem les anteriors al relat de Carolina i entenem el seu silenci com una confirmació de les seves intencions en voler protegir Hipòlit.

Podem concloure'n que Carolina avorta l'atracció que experimenta envers el bell Hipòlit, més o menys com Natàlia Petrovna rectifica el seu primer moviment. Per això, a diferència de Fedra, sobreviuen, i Carolina, a més, amb la sublimació que poc o molt representa emportar-se'n el quadre d'Hipòlit nu que li recordarà la bellesa del noi al seu saló parisenc.

En síntesi, la descripció general de la “nouvelle” i la descoberta de punts de contacte amb obres de la tradició literària explícitament referides al mateix mite (Eurípides, Sèneca, Racine, Unamuno i Villalonga), però també amb títols de Poe, Turguénev i fins i tot García Lorca, ens ha permès d'entendre la manera de procedir d'Espriu en la seva tasca de creació. La declaració d'intencions del subtítol de la “nouvelle” —“Una llegenda vella presentada de nou”— es concreta en l'opció per un gènere que justament facilita l'anàlisi del mite des d'un punt de vista extern i, per tant, més complex, i també en la integració de temes i motius d'altres obres que, contaminant el relat original, amplifiquen literàriament el mite i preparen el camí perquè Espriu se'l faci plenament seu. Tant des d'un punt de vista temàtic com estilístic. I fer-se'l seu vol dir, d'entrada, portar a l'extrem certs temes obsessius de la seva prosa narrativa anterior.

6.4 Les obsessions de la narrativa espriuana anterior, en *Fedra*

La novetat fonamental que aporta la reelaboració espriuana de Fedra és la utilització explícita d'un mite clàssic, ja no com a estructura al·legòrica que orienta el sentit

conjunt d'un recull de narracions (com és el cas d'*Ari* en ALG), sinó com a eix narratiu pròpiament dit al voltant del qual es desenvolupen diversos temes i motius amb què l'autor havia anat construint la seva obra narrativa a partir d'IS. Temes com la decadència d'un món, l'amor com a dominació i miratge, l'ànim que no sap fugir d'ell mateix, el suïcidi o la supervivència, o motius com el sol, el naufragi o la síntesi de contraris, són només alguns exemples d'aquest entramat espriuà que ateny en FEn un estadi de màxima expressió i concentració.

6.4.1 La decadència d'un món, la decadència total

El tema de la decadència de l'aristocràcia mallorquina que Villalonga aborda a la seva *Fedra* i, evidentment, a *Mort de dama* (1931), no podia deixar d'interessar un Espriu que ja havia tractat situacions assimilables en algunes de les seves propostes narratives. De fet, però, en el nostre autor el tema de la decadència d'un món s'amplia, es generalitza i, en definitiva, s'universalitza. Com ja hem indicat a propòsit de l'interès d'Espriu pel món clàssic, en la mateixa "Portada" d'IS, es mostra seduït per l'"amable decadència" de la mitologia grega, predilecció per la fase final del món grec que Miralles contrasta amb el classicisme de Riba (MIRALLES 2013a: 147).

El tema de la decadència d'un món és presentat, en la prosa narrativa espriuana dels anys trenta, a través de personatges que exemplifiquen aquest decaïment i sovint l'intensifiquen en la seva evolució biogràfica o en la dels llinatges que representen. En el cas de la "nouvelle" que m'ocupa, tant Fedra com Teseu i Hipòlit expressen aquesta tendència universal a l'ocàs; i en tots tres casos, diria que recollint i essencialitzant personatges o situacions anteriors. Vegem-ho amb deteniment i començant per Fedra, que té un precedent clar, des d'aquest punt de vista, en Teresa Vallalta.

El cicle de Teresa inclou els capítols XIV, XVI, XVIII i XIX de LA i les narracions "Paulina", d'ASP, i "Tereseta-que-baixava-les-escales", d'ALG. Ja en la nota introductòria de l'edició de LA de 1934, Espriu al·ludeix als "ambients i paisatges

d'un món estimat i ja desaparegut" (LA2: 3).¹⁶⁰ I és en LA on la figura de Teresa Vallalta, coneguda com la Fragata, queda perfilada amb tota una sèrie d'elements que Fedra recull. Començant pels avantpassats de Teresa, navegants, protagonistes d'un passat esplendorós que troba tanmateix l'últim escull de la seva fallida en l'embarcament de la "Panxita" a la desembocadura del Roine (LA: 95-96). Uns antecedents il·lustres que semblen preludiar els avantpassats divins de Fedra.

Però és en el mateix personatge de Teresa on trobem les semblances més significatives. En primer lloc, en el record del sobrenom Fragata en el cognom Frau, que ja he apuntat més amunt. Cal tenir present que fragata, com a nom comú, designa una nau de tres o més arbres de tres peces, tots creuats, és a dir, una nau important, per a la navegació mercant i, segons els casos, també de guerra; i la voluntat de domini de Fedra no desdiu gens d'aquesta mena de nau. Pel que fa a la caracterització de Teresa, les coincidències amb Fedra són molt significatives. A LA llegim que Teresa "anà envellint, concentrada, hermètica, ofegada dintre el benestar d'una casa senyorívola" (LA: 96), i que, després de la desaparició de Frank,¹⁶¹ es tornà "tancada, trista, dura" (LA: 128). Doncs bé, en la "nouvelle", retrobem literalment els adjectius "hermètica" i "dura", al costat d'altres sinònims expressius, com "encastellada" o "silenciosa", aplicats tots ells a Fedra per part de Carolina:

Fedra segellava totes les coses amb la passió de la seva ànima hermètica. Dominava totes les disciplines i ens aclaparava amb el prestigi incalculable del seu llinatge solar. Descendia en línia recta de Pasífae: un origen tan antic com la Mediterrània. Totes escoltàvem, bocabadades, a la classe d'Història, la llegenda il·lustre i envejàvem Fedra fins a l'adoració. Ella ens esguardava, silenciosa, dura, magra, encastellada en el seu setial boirós de princesa d'estirp divina. (FEn: V, 30)

Hi ha encara altres coincidències. Primerament, Teresa és per a Vicenç de Pastor l'"[ú]nic punt subtil i enlairat en el seu pensament d'home mediocre" (LA: 126), justament com per a Teseu, d'origen i futur mediocres, el casament amb Fedra representa un moment de "somriure" i de "triomf" (FEn: VIII, 32). Segonament, en el

¹⁶⁰ Gavagnin i Martínez-Gil (1995: 79-82) caracteritzen el món de LA amb relació a l'Arenys del segle XIX.

¹⁶¹ Frank, com Hipòlit, tenia el cabell ros i arrissat, segons sabem en la narració "Tereseta-que-baixava-les-escales" (ALG: 13).

moment que precedeix la seva mort, Teresa, desvariejant, recorda Frank (LA: 146-147), com un clar precedent del desvari de Fedra moribunda que pressent el naufragi d'Hipòlit (FEn: XVIII, 41). Finalment, els funerals concorreguts i lluits de Teresa (LA: 158) i de Fedra (FEn: XIX, 42) són encara un element de proximitat entre totes dues.

En la narració "Paulina" s'amplia el camp de l'adjectiu "hermètic" de Teresa a tot el seu casal: quan la neboda geperuda troba barrat el pas al casal dels Vallalta, aquest és qualificat d'"hermètic, vetustíssim, ratat de centúries" (ASP: 114). I en "Terasetaque-baixava-les-escales" resseguim de manera sintètica l'auge i la decadència d'un personatge i un llinatge, a partir de la història d'una dama que no estima ningú però que tingué un amant d'amagatotis: "Potser mai no feu res de mal", pensa o diu la narradora a la seva companya cap al final de la narració esmentada, referint-se a Teresa (ALG: 13). Fem atenció, en aquesta narració anterior a FEn, a la utilització d'un punt de vista narratiu extern¹⁶² i a l'actitud de Teresa de tancar-se en ella mateixa i de guardar les aparences, perquè són, respectivament, un recurs del gènere narratiu i una actitud que troben el seu ressò en el personatge de Fedra a la "nouvelle". Pel que fa a l'ocultació d'una relació sentimental inconfessable, convé recordar que els deu minuts de sincera barbàrie en què Fedra no sap mantenir en secret un fet escandalós són justament el desencadenant del final tràgic de la història (FEn: XV-XVI, 38).

Tanmateix, una diferència important entre Teresa i Fedra es troba en la causa de la seva mort: empestada la primera, per suïcidi la segona. Aquest dissemblança s'explica, en part, pel mateix referent mític de la filla de Pasífae, però també perquè Espriu, en FEn, amalgama l'hermetisme derivat de la decadència del llinatge amb una tendència caracteriològica del personatge a la introversió extrema. Una causa interna, però, que reprendrem més endavant, perquè és un altre dels temes obsessivament repetits en la narrativa espriuana dels anys trenta.

Passem ara a Teseu, per veure com el declivi que se'ns n'explica a la "nouvelle" no és inèdit, sinó que és una altra reiteració de la prosa narrativa anterior de l'autor:

¹⁶² El recurs a veus narratives successives en "Terasetaque-baixava-les-escales" ha estat qualificat d'"èxit indiscutible" per Gavagnin i Martínez-Gil (1995: 86).

Amb els anys, Orfila es revestí d'un seny covard, orientat, per l'imperatiu del poagre, cap a la salvació pòstuma. El seu arrauxament lleuger esdevingué indiferència ensopida. Destí irremeiable d'Orfila: el pas del temps es venja del guerrer fàcil i mostra al nu, sense afalacs, el rostre vulgar. Teseu és, però, l'únic a no neguitejar-se per la faç. Devora amb prematura fam senil, dorm la nit i el dia, prega compassadament a estones. Orfila prepara, encoixinat per teranyines de cervell, una enraonada fi canònica. (FEn: IX, 33)

He detectat dos passatges en les obres anteriors d'Espriu que presenten aquesta mateixa idea de declivi de l'individu, de manera natural i "canònica", a partir d'un cert moment de la seva vida. El primer fa referència al gran rei David i el podem llegir a IS:

El largo reinado de David tocaba a su fin. El anciano héroe, a quien la edad había vuelto caduco y friolento, amargada su vida por las muertes de Amnón y de Absalón, no conseguía entrar en calor. (*Abis*: I, 51)

El segon personatge, també masculí, ens és presentat en el moment de la maduresa que precedeix inevitablement la vellesa: és l'amic del narrador de "Tarda a muntanya", narració d'ASP. A diferència del cèlebre rei David, és anònim en la narració i només per la dedicatòria en coneixem el referent real. L'extensió de la citació que segueix es justifica, entenc, per la punyent explicitesa de la reflexió espriuana sobre el pas del temps damunt l'individu i per fer ressaltar, per contrast, la tendència estilística a la densitat expressiva que trobem en FEn. Fixem-nos, doncs, en la descripció del moment biogràfic de l'amic, que inclou el que recorda i també el que anticipa:

Sense ésser vell, encara (li falta, en realitat, un bon tros) ha arribat ja a aquell moment de la vida, potser un xic decadent, que l'esperit s'atura, i mira al seu entorn, i pot meditar en el que ha deixat a les espatlles, i destruir una pila d'ídols buits i magnífics, amb una engruna de recança per no poder, com en altres temps, enlairar-ne d'altres. Un hom sospesa el que ha fet i el que podria haver fet, i se n'avergonyeix, per molt que hagi fet, i pensa que el millor hauria estat, al capdavall, no haver fet res. És l'hora d'interessar-se, altre cop, per les coses més joves i emocionals. És l'hora d'oblidar que has besat la rosa. Ara procures descobrir la margarida o la violeta,

que no per retoritzada deixa d'ésser humil, i, a vegades, t'acontentes, si et plau per força, de rosegat el fonoll vulgaríssim. És l'hora de lliurar-te, quan ningú no et vigila, Simeó en espera de la redemptora vinguda, al somni d'un nét, l'amor més noble, més femenívolament exquisit de la virilitat, quan aquesta ja no és la plenitud d'ella mateixa, i es dignifica, i es fa subtil, i del mascle antic no en resta més que la memòria d'una ganyota grollera que el record ironitza. Perquè en l'estimació de l'avi, hi ha alguna cosa de maternal, de paternitat multiplicada, si voleu. Els fills, si n'has tingut, no els has coneguts, a penes. Els has engendrats una mica perquè sí, sense motiu, sense justificació, sense una necessitat sentimental. Els fills han crescut a la bona de Déu, com els pins a la plana, sense que tu hakis intentat endinsar-te en llur formació íntima. Llavors t'apassionaves massa per tu, per a poder comprendre el crit i el misteri d'altres existències. Ara que reposes en la pols del teu camí, abans de començar la davallada indeturable, et sents capaç, per primera volta, de sacrificar-te per una petita ànima d'infant. Ara dubtes de tot, però sense estridències, pietosament, cobrint homes i coses amb una delicadíssima boirina malenconiosa. No afirmes mai. Preguntes. Tota mena de dogmatismes et fastiguen, i, si algú retreu que ets romàntic, ja no t'indignes ni ho desmenteixes, encara que continues sense saber ben bé el que aquesta acusació vol dir. A un hom se li acudeix, com una ombra problemàtica i escriuidora, la idea i la temença de ferir-se. És l'hora indefectible de posar-se a règim. En aquest instant breu de descans i de recapitulació, l'esperit és com un vi concentrat a punt d'agregar-se. (ASP: 119-121)

En definitiva, tant els grans personatges històrics com els amics propers estan abocats a la mateixa evolució decadent. En Teseu, l'expressió de la desfeta és més breu, més intensa per tant, i més si tenim present que ve després d'una joventut triomfant. A més, Teseu, com Fedra però en un nivell inferior de l'escala social, simbolitza també la decadència del seu llinatge, en el seu cas després de fer-li viure un miratge momentani d'esplendor.

El tercer personatge que serveix a Espriu per a desenvolupar el tema de la decadència és Hipòlit, en aquest cas ja per parlar obertament de dissolució. Tot i que, com hem vist a propòsit del canvi de to que opera Espriu en la seva versió del text de Villalonga, el nostre autor no es recrea en els aspectes més morbosos del comportament d'Hipòlit, la presentació del jove militar al capitolet X no pot ser més explícita:

Hipòlit, un petit salvatge (...) distanciat i estrany (...) no mostrava cap benevolència per l'estudi. (...) Era bell i dissolut. Jugava fort,

enamorava, bevia i prenia (segons la brama) cocaïna. S'havia deixat retratar darrerament del tot nu per Regoyos, i el quadre (una obra mestra) figurà en una exposició. Hipòlit, nu i sol, mort enmig de la mar. Un cas de Reformatori. (FEn: X, 33)

Els dos pols de la personalitat d'Hipòlit queden clarament definits: la bellesa i la dissolució. En el naufragi intuït per Fedra en el seu deliri final assoliran el seu clímax aquests ideals de bellesa plàstica i de fracàs biogràfic, amb el complement d'algun indici significatiu en el conjunt de la narrativa espriuana dels anys trenta. La bellesa i la nuesa d'Hipòlit són obsessivament evocades per Fedra quan Carolina li cedeix momentàniament la veu narrativa, al capítol XVIII. Fedra fa aleshores una descripció física d'Hipòlit que Espriu aprofita per recuperar característiques apuntades per Villalonga en el seu pròleg:

Hipòlit de cabells llargs, car Hipòlit de graciós deltoide, pobre estimat petit de pell daurada!... (FEn: XVIII, 41)¹⁶³

La bellesa de la mort d'Hipòlit que desenvolupa aquest desvari de Fedra és reblada quan la veu narrativa retorna a Carolina:

el silenci de qui tan bellament sepultà el seu secret en el glaç de la mar imperial. (FEn: XX, 43)

El naufragi d'Hipòlit i la seva mort van acompanyats d'una constel·lació d'indicis que suggereixen possibles sentits a aquest fracàs previsible per a una aventura folla. Fixem-nos primer en el marc en què Espriu situa aquest deliri final de Fedra abans de demanar a Enone les pastilles roges que li han de permetre posar fi a la seva tràgica existència: he parlat ja de l'ambient nocturn, de la presència de la lluna —coincident amb D'Annunzio i amb García Lorca— com a presagi de mort i de l'extrema pal·lidesa de Fedra —amb relació a Poe i a Letícia. A part de la llum de la lluna, hi ha quelcom més que entra per la finestra de l'alcova de Fedra, concretament el so d'una

¹⁶³ En el "Prólogo", la Fedra de Villalonga es refereix a Hipòlit amb termes que Espriu recupera, com ara "la gracia de sus hombros", "pobre pequeño mío", "¡Los rizos de tu frente!" o "aquella piel dorada"; però també amb altres que el nostre autor descarta: "¡Tu blanca dentadura!" o "Aquellos ojos negros" (EDO 2002: 189). Ja en un poema dedicat a Dafnis i Cloe, publicat al número 20 de la revista *Brisas*, de desembre de 1935, Villalonga havia escrit: "El cos del jove amic era fosc com el bronze / i el cos pur de la nina era blanc com la sal" (el subratllat és meu).

guitarra que desencadena un deliri ja prefigurat pel quadre d'Hipòlit, pintat per Regoyos.

En la segona edició de FEn (1950), Espriu afegeix una nota a peu de pàgina en què explica el possible sentit que el nom de Regoyos té per a Carolina Tour:

Nom, potser simbòlic, d'un pintor inconegut o anacronisme, inconscient o intencionat, de Carolina Tour. No pot tractar-se, però, en cap cas, del pintor asturià contemporani, mort l'any 1913. La senyora de Montigny, admiradora de l'obra del gran artista, haurà volgut honorar la seva memòria, atribuint el retrat d'Hipòlit a aquella signatura il·lustre. (ESPRIU 1950: 153)¹⁶⁴

El pintor asturià contemporani que Espriu desmenteix com a autor del quadre d'Hipòlit és Santos Darío de Regoyos y Valdés (Ribadesella, Astúries, 1857 – Barcelona 1913), pintor neoimpressionista, amic de Casas i Rusiñol, reconegut pel seu esperit de recerca artística, i el cert és que Espriu el tornarà a esmentar en el catàleg d'una exposició de Joan Roé al novembre de 1968 (OCN: 343). Es dedicà sobretot a paisatges i escenes quotidianes i, efectivament, no se li coneixen temes mitològics. Ara bé, a part de la possible actitud prestigiadora de la narradora, no hem de descartar alguna coincidència amb el mateix Espriu, però no tant aquest aspecte més paisatgista de la seva obra, sinó més aviat, potser, per les il·lustracions que va fer per a l'*España negra* del poeta flamenc Émile Verhaeren, amb pròleg de Pío Baroja (1899). En aquesta obra feta en col·laboració, el títol de la qual és prou eloqüent, Regoyos explica que un dels aspectes que més impressionaven Verhaeren en el seu viatge per terres espanyoles era el personatge del cec tocant la guitarra:

Salimos de Zaragoza con un ciego callejero que iba a la fiesta de un pueblo para ganarse la vida con su guitarra.

Los ciegos de España eran una de las distracciones de Verhaeren y decía que en ningún país los había visto de tan hermosa tristeza, tan suplicantes ni que se prestaran tanto para tomar notas literarias como los que abundan en nuestro país.

Aquel compañero de vagón era el segundo personaje de guitarra que encontramos en ferrocarril y, aunque muy opuesto al gitano, era como aquél muy a propósito para el belga.

¹⁶⁴ Edo ha documentat un testimoni anterior a aquesta edició en què ja apareix aquesta nota, però sense poder precisar-ne del tot la data (EDO 2002: XXV).

“¿Qué buscarán los ciegos en el cielo?” dice Baudelaire en una poesia; en ella nos hacía pensar aquel desgraciado, que buscaba algo en el cielo con sus ojos, siempre en movimiento hacia arriba, y aun en los movimientos en que bajaba la cabeza, los ojos tendían siempre a subir.

En las estaciones berreaba más bien que cantaba, hablando menos de la muerte que los cantaores flamencos, pero el resultado era el mismo. ¿Qué importa que la jota aragonesa sea alegre si la cantan siempre en tono tan tristón, tan *navrant*, como decía Verhaeren, que muchas veces dan ganas de llorar? pero, como este mismo añadía, “*por eso es hermosa*”. (REGOYOS 1983: 84-86)

I, de fet, en l’obra hi ha dos dibuixos sobre el motiu, un d’un cec tocant la guitarra amb una dona jove a la seva dreta que està cantant (REGOYOS 1983: 85) i un altre d’un “Ciego de viaje” dormint o, si més no, amb el cap lleugerament inclinat cap a una guitarra que té a la seva dreta (REGOYOS 1983: 86).

Val a dir que, si bé en el conjunt de l’obra d’Espriu la figura del cec és cabdal, el text de FEn ens obliga a centrar-nos exclusivament en el motiu de la guitarra. De fet, cal fer notar que en la iconografia de Regoyos és majoritària la presència de l’artista tocant aquest instrument. Tot i que hi ha algun retrat en què apareix pintant o llegint, i un autoretrat en què apareix posant, la majoria dels artistes que el representen ho fan amb les mans a l’instrument: fins a nou obres, d’autors, tècniques i formats diferents, inventariades i reproduïdes per San Nicolás (1990: 169-177).

Per tant, darrere de la nota amb què Espriu es distancia de l’atribució del quadre d’Hipòlit a Regoyos per part de Carolina de Tour, podria amagar-se una certa sintonia del nostre autor amb el pintor a l’hora de retratar els aspectes més miserables de la realitat espanyola contemporània:

La guitarra de l’últim embriag carrisquejava amb desesma vora la mar quieta i contava una proesa molt documentada de pirateria i abordatges (l’evangelista professa història a l’Institut Nacional) a la ratlla de Mari-Galante. (...) La guitarra emmudeix. L’abordatge fracassà a la ratlla tropical de Mari-Galante. (FEn: XVIII, 41-42)

Tot i que la guitarra ja apareixia en la peça original de Villalonga (VILLALONGA 2002: 196-197) i fins i tot en “La caiguda de la casa Usher” de Poe, el sarcasme que

destil·len les expressions “molt documentada” i “l’evangelista professa història a l’Institut Nacional”¹⁶⁵ posades en relació amb l’embriaguesa i la desesma del guitarrista que fa carrisquejar l’instrument, recorda l’escena final d’*Auca*, on també hi ha llegenda cantada, “carrisquejar de guitarra”, “peresa” i “infinita decedència d’Espanya” (*Auca*: XV, 26).

En el cas que ara ens ocupa, però, la proesa narrada no sembla tenir a veure amb el bandolerisme ni, directament, amb el desastre colonial espanyol de 1898, sinó més aviat amb una qüestió de la pirateria antillana que no he sabut identificar.¹⁶⁶ L’única pista que he sabut seguir és la de l’illa Mari-Galante, aportació específicament espriuana. Com passa tan sovint en les qüestions onomàstiques en Espriu, les vies d’interpretació i la capacitat de suggerir del nom es multipliquen. En les seves notes a l’edició crítica de la “nouvelle”, Edo planteja tres possibilitats complementàries. Primerament, un joc de paraules: Hipòlit seria un “marit galant” per a una illa tanmateix odiosa, que desvetlla la gelosia de Fedra i provoca la mort del jove en el moment mateix de les seves noces amb ella. Segonament, una possible inspiració en el títol, no pas en l’argument ni en el tema, de la pel·lícula *Marie Galante* (1934), de Henry King i protagonitzada per Spencer Tracy i Ketti Gallian, que efectivament consta a la cartellera barcelonina de *La Vanguardia* entre febrer de 1935 i juliol de 1936. Finalment, Edo apunta que “no el topònim, però sí el tipus d’illa [exòtica] li fos suggerida a Espriu per la literatura villalonguiana”, possibilitat que explora amb exemples prou interessants extrets de la revista *Brisas* (EDO 2002: 310-311).

Sense que cap d’aquestes vies d’interpretació es pugui refutar, he intentat explorar dues altres possibilitats, la primera de les quals resulta poc o gens significativa. Georges Simenon va publicar, al número d’agost-setembre de 1933 de *Marianne*, una “nouvelle” titulada “La croisière invraisemblable” i que s’havia de tornar a publicar,

¹⁶⁵ L’ús irònic o sarcàstic del mot “evangelista” com a portador de noves no precisament positives o amb un sentit acusat de tiferia ja apareixia a les narracions “La llàstima” i “Cactus” (ASP: 61 i 91) i a “Glòria i caiguda d’Esperança Trinquis” (ALG: 33).

¹⁶⁶ Pel que fa al món de la pirateria, com el de les aventures i les gestes militars, tant a l’Àfrica com a Amèrica i, de fet, arreu del món, no és inèdit en l’obra narrativa anterior d’Espriu. Concretament, havia aparegut en el cicle de Laia i els Vallalta. En primer lloc, en els capítols XIV i XVIII de LA; concretament, cal fer atenció a la presència del cadàver d’un militar “nu sota el sol africà” en LA: 126 —vegeu també l’edició crítica de Gavagnin i Martínez-Gil (1992: 237-238, n. 46 i 49). En segon lloc, al final de la narració “Paulina” (ASP: 114), en aquest cas amb una localització nord-africana, Alger, i en les rutes arreu dels continents evocades en “Tereseta-que-baixava-les-escales”, dins ALG.

ja al 1938, amb el títol de “L’énigme de la Marie-Galante”.¹⁶⁷ Tampoc en aquest cas la història detectivesca d’aquesta goleta sense timonell no sembla que hagués pogut inspirar Espriu més enllà del nom i de l’ambientació marinera.

En canvi, les ressonàncies colombines de Mari-Galante es poden considerar més suggerents. Maria Galante és el nom d’una de les Petites Antilles, situada al costat de Guadalupe, lleugerament al sud-est d’aquesta illa més gran. Va ser batejada per Cristòfor Colom en el seu segon viatge a Amèrica, pel novembre de 1493, en honor d’una nau que portava aquest nom (THOMAS 2003: 157), o bé era el nom familiar de la Santa Maria, nau principal de l’almirall i de l’expedició (HEERS 1981: 254). Segons algunes descripcions, “era tierra llana, también muy llena de árboles muy espesos” (NAVARRETE 1922: 215), però per a Fedra “tant-se-val si erma o podrida d’arbredes” (FEn: XVIII, 41).¹⁶⁸ De la propera illa de la Martinica, més al sud, corria la brama que hi habitaven perilloses amazones (THOMAS 2003: 158), però dubto que aquesta dada erudita i llegendària pugui contenir una al·lusió espriuana a la mare d’Hipòlit... En tot cas, l’Hipòlit que “tan bellament sepultà el seu secret en el glaç de la mar imperial” (FEn: XX, 43)¹⁶⁹ —llegeixi’s l’Atlàntic— mor “enmig de la mar, a l’altura de Mari-Galante” (FEn: XVIII, 41). Se’m fa difícil no relacionar aquest naufragi fatal amb la nova de la desfeta colonial que, també de nit i amb acompanyament de guitarra, arribava al final d’*Auca*.

A la decadència de l’imperi hispànic i de la mateixa realitat coetània espanyola, Espriu no s’havia estat de fer-hi referència, concretament a ALG. A la narració “El meu amic Salom”, havia etzibat: “Els konilosians, gent d’un passat poderós, gloriósíssim, rodolaren (i rodolen, encara) per un pendent de decadència inacabable” (ALG: 70). Entre altres floretes i sense evitar de dir que, gens altrament, els lavinians tenien tots els defectes dels konilosians, fins i tot augmentats... Doncs bé, diríem que el naufragi i la mort d’Hipòlit a Mari-Galante podrien al·ludir més a l’ensulsiada de l’imperi atlàntic espanyol que no pas a l’expansió catalano-aragonesa pel Mediterrani, a diferència del que s’esdevé a la narració “El país moribund”, en la qual és la

¹⁶⁷ He extret aquestes dades de l’edició amb què he treballat (SIMENON 1992).

¹⁶⁸ Un possible precedent de la localització d’un personatge clàssic en “una illa humida i tropical” es troba en el poema de Villalonga “Dafnis i Cloe”, que va aparèixer en el número 20 de la revista *Brisas*, corresponent al desembre de 1935.

¹⁶⁹ El mar on naufraguen Quelot i Esteve ja havia estat presentat com un “llit de glaç” en LA: 183.

decadència de Lavínia i del seu port, entès com a nucli i camí de la glòria del país (ALG: 98), el que és posat de relleu.

La decadència i la mort de Fedra, reclosa en una illa quasi grega amb ressons d'Itàlia, troba el seu complement harmònic en el naufragi i la sepultura glacial d'Hipòlit, a prop d'una illa tropical amb ressons imperials hispànics. La reina de les illes, en expressió de D'Annunzio, mor amb presentalles de lluna, alhora que present com Hipòlit, molt més a l'oest, "mor sota el sol", en presència, doncs, de l'avi matern de Fedra, el pare de Pasífae, Hèlios. Un moment epifànic (TIBI 1995: 183-235) de la "nouvelle" que expressa de manera intensa i al·legòrica la universalitat del procés de decadència que es concreta en una mort doble, separada però simultània, bella i harmònica, prèviament immortalitzada pel quadre de Regoyos que actua com a element premonitori i que en deixa testimoni, com ho fa també el mateix relat de Carolina.

6.4.2 L'amor com a dominació i com a miratge

Ja hem vist en IS diferents relacions entre home i dona que es concretaven en una imposició de la voluntat femenina, en graus diversos que anirien del simple encís a l'embruix més explícit. És el cas de Jael envers el general Sissara (*Jah*), d'Abigail envers el rei David (*Abig*), de la reina de Saba envers el rei Salomó (*Mag*) i, sobretot, de Jezabel envers el rei Acab (*Jez*).

Al marge dels mites, el tema de les relacions, pretesament amoroses, entre l'home i la dona havia interessat Espriu, ja des de DR (MALÉ 2007). Les noces entre Pere Rip i Maria són presentades com una equivocació, perquè ella representa el refinament, no exempt d'un cert decadentisme, i els diners, mentre que ell està marcat pel primitivisme i la pobresa dels seus orígens. I, de fet, aviat es manifesta el problema de la superioritat de casta de la dona, que esdevé vencedora:

Les nostres noces foren una lamentable equivocació. Com tantes d'altres. Ella era bonica, rica i acostumada a una sèrie de delicadeses decadentistes. Aleshores jo no tenia un cèntim però no mancava de pervindre. Vàrem jugar a ésser enamorats. Potser a ella l'interessà per un moment el meu primitivisme que contrastava amb el

refinament a què estava acostumada. A mi m'atreia la seva fortuna. No vull pas negar-ho. Havia passat fam. ¿Per què, doncs, menysprear un enllaç que representava per a mi una solució sortosa de la meva situació encara no consolidada? (...) Ens casàrem.

Aviat vaig veure la meva equivocació. (...) Voluble i orgullosa, aviat sortí el problema de la casta superior. M'ha menyspreat. (...) Ha estat per sempre més la imatge de l'autoritat i del caprici. (DR: 62-64)

Pràcticament, doncs, en els mateixos termes que es planteja el matrimoni entre Fedra de Frau i Teseu Orfila als capitolets VI-IX. Vegem-ho ja des del primer moment: Teseu era un jove d'origen humil però triomfador,

Fins que topà amb l'afany de domini de Fedra, una princesa solar, una temptació inabastable. Fedra li assenyalava un camí únic, una actitud subalterna, incapaç de cedir ni una engruna d'altivesa. El seu orgull de solitària encimada l'arrossegà a procurar vèncer el vencedor feble. Ho aconseguí, contra l'oposició dels familiars, irreductibles. Guanyà un heroi plebeu, tanmateix de bronze. (FEn: VI, 31)

Hi ha un altre motiu en DR que, convenientment modificat, reapareix a LE i a FEn: els fills resultants de la unió que, igual que la parella, acaben sent un element negatiu.¹⁷⁰ En el cas de Pere Rip, sap que no l'estimen i que faran mal ús de l'herència que els deixarà:

Tot per uns fills que no m'estimen (...) Vet aquí que m'és molt fàcil deixar als meus fills els béns meus. En canvi m'ha estat impossible deixar-los ni voluntat, ni talent; ni tan sols una lleugera inclinació al treball. No importa; els deixo diners... i ells creuen que en surten guanyant... Com riuran i es divertiran, els beneits! És d'un bell humorisme pensar on aniran a parar a les seves mans els béns estimats. Quantes coses més boniques i xistoses que esdevindran!... (DR: 91)

També Famagusta, la filla que Letícia havia tingut amb un altre home, fa nosa al narrador (LE: 14). Més en el cas dels fills de Rip que en aquest altre de Famagusta, no estem gaire lluny del malestar que Hipòlit i la seva disbauxa produeixen en Fedra:

¹⁷⁰ En el llarg fragment de "Tarda a muntanya" que he reproduït en l'apartat anterior (ASP: 120), el narrador apunta que per al seu amic els fills no deixen de ser uns estranys.

Fedra accentuava la seva duresa envers ell, ferida amb excés pel desordre de la conducta d'Hipòlit. En acabar la seva preparació, el jove oficial fou destinat a la illa d'origen. Era bell i dissolut. Jugava fort, enamorava, bevia i prenia (segons la brama) cocaïna. S'havia deixat retratar darrerament del tot nu per Regoyos, i el quadre (una obra mestra) figurà en una exposició. Hipòlit, nu i sol, mort enmig de la mar. Un cas de Reformatori. Fedra emmalaltí. Havia passat tota la tardor amb cefalàlgies i crisis cardíagues. Orlandis donava, però, més importància a l'indole moral del patiment. (FEn: X, 33)

Un any més tard de la publicació de DR, LA vingué a reblar el clau de la relació teòricament amorosa en termes de dominació de l'home per part de la dona i, per escriure, a intensificar la presentació negativa de l'element femení, sobretot pel que fa a la protagonista homònima del retaule de siluetes marineres. Laia és associada constantment al llarg del text amb el motiu de la serp o serpent, imatge que pot ésser represa en el color verd-llangardaix verinosíssim de la capçalera del llit de Fedra que apareix ja en Villalonga, a banda que la identificació de la dona amb Eva i la serp és una de les imatges més antigues de la cultura judeocristiana.

Però, més enllà d'aquesta imatge arquetípica, és la personalitat de Laia el que després sembla reaparèixer en Fedra. Laia és impenetrable, impassible, gairebé idiota (LA: 8), abstreta, llunyana, inaferrable (LA: 60); i Fedra és “abstreta, remotíssima” (FEn: V, 30). També la sinècdoque que focalitza en els ulls respectius la seva psicologia profunda apropa els dos personatges: els ulls de Laia són associats a misteri (LA: 60) i a un glaç que domina Quelot (LA: 35), els de Fedra són “inoblidables —aquell mirar sense esperança d'uns ulls de maragda” (FEn: XI, 34) i “duríssims” (FEn: XV, 37). Pel color verd, per la distància i l'aïllament i per la fredor dominadora d'uns ulls singulars, Fedra s'assembla a Laia. I la destrucció dels homes sotmesos a aquestes dones (Hipòlit, Quelot o els altres) és la conseqüència inevitable d'una tal natura.

En LA es desenvolupa també una visió molt negativa del matrimoni, a partir del de Laia i Quelot, “estrany” des del primer moment (LA: 50) i marcat pel mal averany de celebrar-se per Tots Sants (LA: 54). És clar que Laia no estimà mai Quelot, “però volia un mascle” (LA: 62). I, tanmateix, tampoc són gens beneficioses les relacions extraconjugals: Laia domina Esteve i esdevé una xarxa per a l'home; per a Anton, Laia és com la mort i, efectivament, acaba penjant-se. De fet, hi ha un passatge de LA

que presenta l'amor com una recerca egoista, a través de l'altre, sigui d'un mateix o sigui d'un tercer:

—Véns tard, Anton.

L'Anneta, potser? L'Anneta, no. Massa egoista en el seu amor. Massa cega. Creia estimar a l'home i s'estimava a ella mateixa. Que això és l'amor: un reflexe. Pobra Anneta. Sí, també ell la volia, però, ja d'una altra manera de com la volgué. Laia... Volia a Laia per mitjà d'Anneta; volia a Anneta per mitjà de Laia. Volia... Ja no sabia el què volia! (LA: 91)

Comptat i debatut, té una part de raó el vell Vilà quan aporta la seva experiència en el sentit que totes les dones enganyen els respectius marits (LA: 81), a banda dels autoenganys i dels efectes de mirall i de transferència.

Els reculls narratius ASP i ALG són plens de crítiques punyents i àcides a la institució matrimonial o, més en general, a les relacions entre individus de gènere divers. Pel que fa a ASP, en “Venda i passió de la Melera” la dona és una simple mercaderia en mans dels homes, i en el capítol III de “Cactus” el narrador fa sang amb la reincidència en l'error matrimonial de generació en generació, sense que l'experiència dels antecessors vacuni els més joves. En el cas concret de les narracions amb presència de mites clàssics, recordem la sospita de crim conjugal que hi ha en el rerefons de *Nov*, la infidelitat de la mare d'Orestes en *Ore*, i l'embruix inicial del pastor per part de la sirena i després l'enyor dels braços de l'esposa en *Neg*.

Pel que fa a ALG, a més del mític abandonament d'Ariadna per part de Teseu que prologa el recull, ens trobem amb *Nab*, un conte sobre la infidelitat, la immoralitat i la tèrbola relació entre amor i diners; *Psy*, una escena que conté, entre altres coses, una negació de l'amor conjugal entre el difunt i la seva dona Pròspera, i *Mir*, una represa del mite clàssic en la qual una de les aportacions originals d'Espriu és justament la sospita d'infidelitat de Cencreis envers el seu marit Cíniras.

En FEn, aquesta visió pessimista del matrimoni i, en general, de les relacions de parella és essencialitzada de tal manera que queda expressada amb una frase nominal, i el seu desmentiment irònic, a cavall dels capítols V i VI. Al final del capítol V, Carolina presenta el casament entre Fedra i Teseu com un “matrimoni d'amor”. Però,

ja des de la primera frase del capítol següent, matisa: “O potser, si cal ésser exacte, un procés sentimental més complex”. L'exemple de Fedra dominant Teseu, desenvolupat al mateix capítol VI i als capítols VIII i IX, corrobora, per tant, la tesi expressada a LA, si bé d'una manera més sintètica.

Abans de continuar, he d'aturar-me un moment per reflexionar sobre dues conclusions parcials de la meua argumentació, que aparentment podrien semblar contradictòries. En l'apartat anterior, hem vist que Fedra tenia força aspectes heretats de Teresa Vallalta, mentre que en aquest hem constatat que recull elements de Laia. Crec que ambdues referències no s'exclouen, perquè tot depèn que ens fixem en la senyora que és Fedra o que posem l'accent en la seva condició de dona. És més: plantejo que una lectura completa de la “nouvelle” passa justament per descobrir i tenir en compte simultàniament aquests diferents aspectes del personatge, com també d'altres personatges, situacions, noms o motius. Justament en això consisteix la densitat temàtica de la peça: en la capacitat estilística espriuana de concentrar obsessions en un text narratiu breu que tendeix al llenguatge suggerent de la poesia.

En MC, però, el tema de l'amor eròtic és objecte d'un tractament més sofisticat, que ja ha estudiat Delor en els termes que hem vist en l'estudi previ de la recepció crítica de FEn: l'amor home-dona no deixa de ser un miratge inevitable i destructiu, que es concreta de manera diversa en les diferents “nouvelles”. Aquestes concrecions, però, tenen un comú denominador: l'objecte aparentment estimat no és mai directament l'objecte desitjat en el fons, sinó un tercer element a través del qual el subjecte hi aspira. En MC, les “dones joves dedicades a percaçar en elles, a través d'elles —enlluernades, arrossegades per un miratge inevitable— l'home, parenc, complement i víctima” (MC: 13) es lliuren a una solució pseudolèsbica. En LE, la confusió entre la protagonista morta i la seva cosina que tant la recorda és total, fins al punt que el narrador accepta una substitució completa en el pla eròtic. I en la “nouvelle” que estudio, Fedra veu Teseu —el Teseu jove, no pas l'esdevingut vell— en el seu fill Hipòlit.

En definitiva, pel que fa a l'amor eròtic, Fedra amalgama Laia —l'amor que domina i destrueix— i Carlota, Maria de Llodio o el narrador de LE —l'amor que és un

miratge i que, per tant, enganya el mateix amant. Els processos psicològics que tenen lloc a l'interior dels individus, han de ser estudiats més detingudament.

6.4.3 L'ànim que mai no sap fugir d'ell mateix

Dins d'aquest apartat sobre les obsessions de la narrativa espriuana, hem vist fins ara que tant el tema del món i la seva decadència en termes generals, com el tema de les relacions de parella —o familiars si hi comptem els fills consegüents— semblen aspectes abocats al més indiscutible fracàs. Interessem-nos ara per un altre tema que també va ser tractat a bastament per Espriu als anys trenta: la recerca dins d'un mateix i les possibilitats d'autocontrolar-se o, contràriament, d'autodestruir-se. Com en els dos temes que he analitzat fins ara, veurem si aquest també apareix ja des de les primeres obres i ateny un cert clímax en FEn.

Ja en IS hi ha tres manifestacions d'aquest neguit interior, designat amb el substantiu castellà “hastío” o amb el verb “hastiar”, en les figures de Nabal (*Abig*), David (*Abis*) i, sobretot, en la del sacerdot Elí, que desfoga el seu mal humor i fastig contra la persona d'un esclau (*San*).

En DR apareix el tema del suïcidi i el motiu del company i rival que ajuda el protagonista a suïcidar-se. Efectivament, quan Pere Rip decideix posar terme a la seva existència, demana a Andreu Sauler que li faciliti la morfina que ha de contribuir decisivament al desenllaç pretès. Quan Sauler compleix les ordres de Rip, aquest el veu amb “una grotesca aparença de ninot articulad” (DR: 101). Com a metge és ben conscient del que fa, a diferència de la vella Enone que, tot i no entendre-ho, actua també com una ombra fidel de la protagonista i l'ajuda a morir:

No ho entendries, Enona, velleta, ombra sinistra... El verí és tan pròxim!... I el teu cervell, Enona, tan dèbil!... No, no! Les roges, Enona! Les roges!... Gràcies. (FEn: XVIII, 42)

A part d'aquesta coincidència entre DR i FEn en el tema del suïcidi, hi ha un altre element que apareix ja en la primera obra en català d'Espriu i que s'anirà desenvolupant fins a FEn: la idea de dedicar-se a un mateix i abandonar els altres. Pere Rip, davant del retrat d'un cardenal que Delor ha identificat com un quadre de Raffaello Sanzio del Museu del Prado (DELOR 1992: 109, n. 21), compara el somriure enigmàtic que es dibuixa en la seva boca ni més ni menys que amb el de la

Gioconda, i li sembla sentir un consell d'aquest alt representant de la jerarquia catòlica:

Em sembla sentir la seva veu, suau com un prec ple de jugositat pagana que digui: "Pere, aparta de tu la tristesa. Això és una falta. Dedicat a tu sol. Abandona els altres. Aprofita els teus moments. Tot el que resta és buit i no té importància. Mira que pot ésser tard".
(DR: 52-53)

Aquest tarannà proper al paganisme d'un sacerdot catòlic serà desenvolupat en LA amb la figura de mossèn Gaspar, que té més presents les lectures d'Horaci que les preocupacions dels feligresos que li han estat encomanats, com quan, sense deixar de pensar en el clàssic, abandona Quelot a la seva sort dient-li que es casi amb Laia i que Déu el beneeixi. Independentment del que té d'inevitable la situació de Quelot, no deixa de ser significativa la coincidència de l'actitud de mossèn Gaspar amb el consell que Pere Rip posa en boca del cardenal del retrat.

Si analitzem amb un cert deteniment la figura de mossèn Gaspar amb relació a aquesta tensió entre món exterior i món interior de l'individu, destaca poderosament, en el moment de la seva mort, víctima com tants d'altres de l'epidèmia de pesta que assota el poble de Laia, el record que té d'un passatge d'Horaci. Espriu tradueix aquest vers del clàssic llatí amb uns lleugers però significatius matisos. El nostre autor escriu:

la culpa de tot la té l'ànim, que mai no ha après a fugir d'ell mateix?
(LA: 141)

En canvi, en la traducció de Llorenç Riber a la Bernat Metge, llegim:

la culpa la té l'ànim, que mai no sap fugir d'ell mateix. (HORACI
1927: 94, v. 13)

Com es veu, els canvis no són radicals, però sí que introdueixen uns matisos que val la pena de recollir. En primer lloc, Espriu, a través de mossèn Gaspar, dóna un abast més generalitzador a la culpa del propi ànim, afegint-hi l'expressió "de tot". En segon lloc, confereix més gravetat al tema, ja que no és que l'ànim no sàpiga evitar el parany, sinó que no ha après a evitar-lo, com si l'entrenament intel·lectual,

l'aprenentatge, l'autocontrol, poguessin evitar el mal... Finalment, en la versió espriuana l'afirmació d'Horaci esdevé un interrogant, gairebé com a enigma que es planteja mossèn Gaspar en el moment de la seva mort. Aquest interrogant no desapareixerà i es transformarà en punt fins força anys més tard, concretament a l'edició de LA de 1968.

Aquesta pregunta sobre l'ànim que no aprèn a fugir d'ell mateix, però, encara podia inquietar la Fedra de la "nouvelle", conscientment o inconscientment. En tot cas, Carolina, quan explica el secret íntim de la seva amiga, interpreta que per a Fedra la recerca d'ella mateixa no és una aplicació raonable de l'oracle de Delfos, sinó una actitud desmesurada, narcisista, si es vol exquisida, que tanmateix aboca irremeiablement a l'autodestrucció, com veurem tot seguit.

Fixem-nos, però, abans, en un altre aspecte de mossèn Gaspar, com és la seva aspiració a abandonar la marina i a retornar al camp o a la muntanya, reiterada diverses vegades al llarg de LA. Cal posar-la en relació amb una citació més extensa i completa del vers d'Horaci que recorda en morir:

Jo dic sortós a aquell que sojorna al camp; tu dius sortós a aquell que habita a la ciutat. Aquell que ama més l'estament d'altri, és que desama l'estament que li tocà. Estúpids són l'un i l'altre que donen la culpa al lloc: la culpa la té l'ànim, que mai no sap fugir d'ell mateix. Tu, quan eres esclau de ciutat, amb desig mut enyoraves el camp; i ara, que ets camperol, lloes la ciutat i els jocs i els banys. Tu saps que jo sóc fidel a mi mateix; i si algun cop els avorrits afers m'obliguen a anar a Roma, me n'hi vaig tot trist. (HORACI 1927: 94, v. 10-17)

Doncs bé, hi trobem un altre tema recurrent en la narrativa espriuana dels anys trenta. A part de l'enyor de la muntanya de mossèn Gaspar, trobem un sentiment contrari però en el fons complementari en el rector de Cerdans de "Tarda a muntanya": viu a la muntanya i enyora la plana (ASP: 126). I en *Neg*, com hem vist, el protagonista vol fugir d'ell mateix i de la muntanya i anar a la plana, propòsit que aconsegueix, tot i que amb anades i vingudes.

Sembla que aquest tema de la inadaptació a un espai determinat per culpa de la inestabilitat inherent a la personalitat dels individus podria haver estat reprès i transformat en FEn, concretament pel que fa als estrangers que visiten l'illa quasi grega:

Estrangers de tot el món es refugien en ella, pàl·lids, neuròtics, milionaris. Malparlen aviat de l'acollidora, s'hi ensopeixen, s'hi curen, víctimes sovint de malures imaginàries. Volen aclaparar-la amb l'anatema d'estètiques confuses, complicades. Ni cal dir-ho: avançadíssimes! Fugen, un cop guarits, de la benèfica, acusant-la de provinciana. La preocupació envejosa, pueril, d'algun illenc intel·lectual acompanya sempre els ingrats. La ciutat roman, però, indiferent, tranquil·la, i s'aclofa sota la llum, esperant-los amb un somriure de desdeny. Sap la força del seu prestigi. Els fugitius retornen sempre, a comprar a pes d'or una miqueta de sol. (FEn: I, 27)

De fet, la mateixa narradora, Carolina Tour, alterna la vida parisenca amb les seves estades a l'illa, una fórmula que li permet de sobreviure als diferents embats i emocions de la seva agitada vida sentimental; en aquesta línia, recomana a la seva amiga Fedra una evasió a la capital francesa. De fet, l'adaptació o inadaptació a les situacions per part dels individus té implicacions directes, com veurem, en la seva capacitat de sobreviure.

L'altre tema de DR que reapareix en LA és el suïcidi, concretament en la figura d'Anton, jove pescador que es penja com a conseqüència de l'atracció fatal de la protagonista (LA: 102-103). Uns capítols abans de suïcidar-se, el narrador ens descriu com la idea de la mort s'apodera del seu esperit, fins al punt de dominar-lo totalment. La mort, en una descripció extensa i emfàtica que les successives versions de LA adaptaran a l'evolució lírica de l'estil de l'autor, també en prosa, és vista, entre altres coses, com un "anhel d'extingir-se, de submergir-se en el repòs absolut, de dormir en la memòria i en el record; desig de no desitjar" (LA: 88).

En el cas de FEn, i tot i que el suïcidi de la protagonista exigít per la tradició mítica és el resultat d'un amor culpable, Espriu en fa un tractament menys lligat a la passió amorosa que a la pròpia natura de Fedra, i el situa per tant en un pla més filosòfic. Ja des del capitolet VII sabem que Fedra

topava per arreu tan sols amb l'excés d'ella mateixa, esfínx atreta pel propi enigma, interessada en exigir resposta al propi enigma, autèntic símbol solar, exquisit Narcís femení. (FEn: VII, 31)¹⁷¹

Observem que Espriu incorpora, de passada, dos mites clàssics al relat central de Fedra, per tal d'acabar de perfilar-ne la seva versió. D'una banda, el mite de l'Esfínx, monstre femení amb rostre de dona, pit, potes i cua de lleó, i dotat d'ales d'ocell rapinyaire. En el cicle tebà, apareix com a devoradora dels homes incapaços de resoldre els enigmes que els plantejava, fins que Èdip respon encertadament i provoca el suïcidi del monstre saltant daltabaix d'un espadat.¹⁷² Fedra és una esfínx per a ella mateixa en la mesura que és “atreta pel propi enigma, interessada en exigir resposta al propi enigma” (FEn: VII, 31) i que, en no poder trobar-hi resposta, s'acaba autodestruïnt:

Enlairada i superba (cima s'agermana amb desert. Horitzó, féu i terme de l'esfínx), Fedra tradueix en afany de domini l'amor narcisista, condemnada a no poder objectivar la fatal íntima complaença. (FEn: VII, 31)

D'altra banda, el mite de Narcís, el jove bell que, segons la predicció de Tirèsias, només havia de viure fins a la vellesa si no es mirava. Tanmateix, va rebutjar l'amor de moltes noies i nimfes, per la qual cosa Nèmesis el va castigar, fent-li descobrir la seva bellesa en una font en la qual es va ofegar.¹⁷³ En el cas que ens ocupa, Fedra és un “exquisit Narcís femení” (FEn: VII, 31) que troba el seu primer mirall en Teseu:

Teseu, aquest home profús i amable, aquesta ficció brillant de caràcter, emmiralla per un moment una imatge en plenitud. Teseu, parany d'aigües tèrboles. Espill narcisista, primera temptativa d'invitació al suïcidi, única monstruosa vida paradoxal que Fedra pot atènyer. (FEn: VII, 31)

El seu darrer mirall, en canvi, el troba en Hipòlit, però sempre a la recerca d'ella mateixa:

¹⁷¹ D'altra banda, el poder destructiu de l'Esfínx amb els seus enigmes contrasta amb la saviesa amb què el rei Salomó resol els enigmes que li planteja la reina de Saba a *Mag*.

¹⁷² Vegeu, per exemple, els diccionaris de Grimal (2008: 175-176) i de Grant i Hazel (1997: 150-151).

¹⁷³ Vegeu, per exemple, els diccionaris de Grimal (2008: 378-379) i de Grant i Hazel (1997: 263).

Hipòlit, el teu mirall darrer, Fedra subtil, néta del Sol, Suïcida. (FEn: XVII, 41)

En definitiva, en el cas de Fedra, la recerca d'ella mateixa, del seu enigma, l'ha portat a la mort, i el mite de Narcís, com el de l'Esfinx, expliquen simbòlicament aquest camí:

Fedra entra en una atmosfera immòbil i ateny la passió suprema, el fons del mirall de Narcís. (FEn: XVII, 41)¹⁷⁴

Tanmateix, entre la tendència inherent a l'esperit humà a tancar-se en ell mateix i el desenllaç fatal en forma de suïcidi, hi ha una gamma de situacions intermèdies que Espriu també va explorar en la seva prosa narrativa dels anys trenta. Concretament a MC, hi ha tot un discurs sobre l'educació dels sentiments i l'autocontrol que ara no entraré a explicitar detalladament. Apuntem, però, que aquella Carlota que “es dóna en espectacle a ella mateixa, ganyoteja davant el propi mirall, recorda un model i somriu, tot esmunyint-se” (MC: 12-13),¹⁷⁵ vol retenir en les seves memòries una citació de Robert Burns, poeta escocès del segle XVIII, que pronuncia Mater Doktor Nipkopf:

“Reader, attend—whether thy soul
Soars fancy's flights beyond the pole,
Or darkling grubs this earthly hole
In low pursuit;
Know-prudent, cautious self control
Is Wisdom's root.” (MC: 33)

La recomanació moral del coneixement prudent i de l'autocontrol cautelós com a arrel de la Saviesa degué impressionar Espriu, si més no perquè aquesta mateixa cita és recollida a *Fitxer*: 1052.

I, pel que fa al tractament espriuà del mite de Fedra, ja en la versió teatral de la peça original de Villalonga una de les innovacions introduïdes és l'acotació “el control perdut” referint-se a Fedra. En la “nouvelle”, Espriu porta a les últimes conseqüències

¹⁷⁴ Dels dos valors que Guillem Díaz-Plaja atorgava a Narcís —el dandi i el suïcida— en el seu assaig de 1932, que Espriu probablement havia llegit, és evident que Fedra de Frau s'identifica amb el segon (DÍAZ-PLAJA 1932).

¹⁷⁵ Més propera, per tant, a Narcís com a dandi en la tipologia de Díaz-Plaja (1932).

aquest tema i desenvolupa tot un discurs sobre la naturalesa humana, els dos pols del qual són la barbàrie, que defineix els individus que no són objecte de cap mena de repressió, i la civilització, basada en la capacitat d'autocontrol, que és dissortadament limitada. Vegem-ho amb un cert deteniment. En el moment de les noces de Fedra de Frau i Teseu Orfila, els dos protagonistes són caracteritzats com a representants excel·lents d'aquests dos pols. Pel que fa a Orfila, representa la rusticitat, l'autenticitat, l'absència de neguit, condicions que afavoreixen el seu triomf en un món decadent:

Nou generacions que passaren sense pena ni glòria en la calma mediocre del camp concreten en Orfila anhels de ciutadania, corc de sanitoses rústiques vides sense més neguit, i fan al descendent l'ofrena d'un cos perfecte. Aquesta arma lliura a Orfila el somriure del món cobejat, món en decadència, i l'audaç escampa entre complaences daurades, enllaminides ja pel vertígen de l'abisme, el triomf de la seva rialla. Orfila escandalitza i venç (pretext per a burlar enuigs de les lleis i de les hores), sense talent, sense esperit, sense ironia. La victòria envolta Orfila, aquest complex harmònic de fugaces fascinacions de superfície, del prestigi d'una força confiada. Orfila i la fama proclamen com a guany el simple repetit gest de concessió. El temps és enemic mortal d'Orfila: hom li pot profetitzar a terme fixe el camí, la passa inexorable. Orfila: anècdota sense moll, ric pergamí en blanc, absència d'intimitat, anti-problema. Orfila és, però, a la vegada, jove, bell, sincer, brutal, voluble, adorablement neci... Bàrbar. (FEn: VIII, 31-32)

Pel que fa a Fedra, representa la sofisticació, el neguit deficiós de la decadència personal i de classe, la malaltia provocada per l'ansia de domini, la lluita impossible per l'autocontrol absolut:

I Fedra, pròxima a la fallida, pot sols esmentar les coses per perífrasi. Viu reclosa, sàvia i civilitzada, dintre un cercle màgic i es representa tot clima exterior a través d'un cant matisat de sirenes. Fedra, d'essència aliena a Orfila, descobreix, enlluernada, en ell, mirall i complement propi i el transforma (alenada genial) en Teseu. Nou generacions pageses es bleguen a la condescendència solar. (FEn: VIII, 32)

En la seva etapa final, Fedra es refugia en les confidències a Enone, mentre que Orfila confirma el seu antiheroisme i adopta una actitud resignada tenyida de religiositat arbitrària:

Amb els anys, Orfila es revestí d'un seny covard, orientat, per l'imperatiu del poagre, cap a la salvació pòstuma. El seu arrauxament lleuger esdevingué indiferència ensopida. Destí irremeiable d'Orfila: el pas del temps es venja del guerrer fàcil i mostra al nu, sense afalacs, el rostre vulgar. Teseu és, però, l'únic a no neguitejar-se per la faç. Devora amb prematura fam senil, dorm la nit i el dia, prega compassadament a estones. Orfila prepara, encoixinat per teranyines de cervell, una enraonada fi canònica. (FEn: VIII, 33)

No cal dir que aquesta pregària, mantinguda després de la mort de Fedra i Hipòlit (FEn: XX, 43) no va més enllà d'una actitud convencional que poc té a veure amb la llum autèntica que no trobem en cap element de FEn.

Pel que fa a Hipòlit, fill de Teseu, reproduïx les característiques bàsiques del pare, tant la bellesa com la condició de salvatge, agreujada, en el seu cas, en pura dissolució moral:

Hipòlit, un petit salvatge, pujava sota la cura dels oncles materns, camperols i llenyataires. Fedra no pogué suportar de tenir massa a la vora aquella mescla de sangs igualment obscures. Imposà a Teseu el desterrament educatiu d'Hipòlit, ben lluny, a l'altra banda de la mar, a un monestir enorme en el cor de terres cendroses. El noi va créixer enmig de palimpsests i de mòmies reials i ingressà, al seu temps, a una Acadèmia Militar. Veia de tard en tard els pares, distanciat i estrany. Hipòlit no mostrava cap benevolència per l'estudi. A mida que esdevenia home, Fedra accentuava la seva duresa envers ell, ferida amb excés pel desordre de la conducta d'Hipòlit. En acabar la seva preparació, el jove oficial fou destinat a la illa d'origen. Era bell i dissolut. Jugava fort, enamorava, bevia i prenia (segons la brama) cocaïna. (...) Un cas de Reformatori. (FEn: X, 33)

En fer-se retratar gairebé nu per un pintor, el bell Hipòlit, tanmateix gens cast, pot implícitament associar-se al Narcís dandi de què parla Díaz-Plaja, de manera que queda subratllada la seva complementarietat amb la Fedra explícitament associada al Narcís suïcida (DÍAZ-PLAJA 1932).

Finalment, quant a Carolina, coneixedora de l'ànima de Fedra, té clar d'entrada que la seva amiga està fent un gran esforç d'autocontrol: “¿Quin secret ocultava Fedra sota el seu auto-control, les cefalàlgies i les crisis cardíaques?” (FEn: XIII, 36). I, de fet,

els esdeveniments li donaran al cap de poc la raó: ferida per la gelosia que li desvetlla la ràpida intimació entre Carolina i Hipòlit, Fedra esclata davant de tothom i acusa públicament el noi del desfalc a la comandància:

Ja era massa sofrir. Veure, Déu meu, com Hipòlit s'embriaga, com es mata amb cocaïna, com desfalca!... Acusava a crits. Hipòlit sortí, molt digne, amb Arícia. Fedra callà i es deixà caure en un seient, vençuda, pàl·lida. Deu minuts de sincera barbàrie, d'esmentar (per primera i única vegada, el control perdut), les coses per llur nom, havien arruïnat Fedra. (FEn: XV, 38)

I en el capítol següent, la narradora rebla el clau, encapçalant-lo amb una expressió que reprèn de l'anterior i que esdevé, doncs, especialment significativa:

Deu minuts de barbàrie sincera (passeu-me l'expressió tautològica) havien atuït la civilitzada Fedra i malmeteren la carrera d'Hipòlit. (FEn: XVI, 38)

I a partir d'aquest moment crític en què Fedra ha tingut la debilitat de mostrar la seva natura bàrbara, es desencadenen els fets que portaran al desenllaç inevitable. Per a Carolina, i doncs per a Espriu, tota barbàrie és sincera —per això qualifica de tautològica l'expressió que ha fet servir— i capaç de destruir en un moment els més sòlids elements de civilització o, si es vol, de dissimulació. Entre l'autenticitat bàrbara i les aparences que no reïxen a amagar la decadència, la tria és difícil i el neguit està assegurat.

Ara bé, el que per a Fedra —i Hipòlit— no té solució possible, per a Carolina és una vivència més o menys traumàtica però que pot superar, en el sentit d'acumular-la als seus records personals i continuar vivint. Aquesta possibilitat, però, ja apuntada en la Carlota que sobreviu al pensionat, en part gràcies a la seva transgressió memorialística, forma part d'un altre capítol.

En el cas concret del tema de l'ànim que no sap fugir d'ell mateix, podem afirmar que en FEn Espriu desenvolupa i porta a les últimes conseqüències temes com la recerca d'un mateix, la importància de l'autocontrol, les nefastes repercussions que pot tenir perdre'l i, fins i tot, el suïcidi. És interessant constatar com el pànic al descontrol i la barbàrie, que resulten fàcils d'explicar en el context d'una lectura en

clau civil o històrica de l'obra, són desenvolupats també —i potser sobretot— en el pla de la psicologia i les actituds individuals. D'altra banda, si en *Auca* es mostrava un cert entusiasme per la barbaritat autèntica del Plem i de Maria del Roser, aquesta perspectiva sembla allunyar-se en FEn. Com s'allunya, però, complementàriament, la possibilitat, encara que sigui excepcional, d'un punt de llum autèntica que il·lumini la trajectòria dels personatges, a excepció, potser, del moment de la seva mort.

6.4.4 La síntesi de contraris, l'harmonia de la mort, sota la mirada del sol

Fins aquí he anat desgranant aspectes de la vida humana, tendents tots ells al fracàs, de més general a més particular: la decadència d'un món i, per extensió, la decadència total; el fracàs de la relació diguem-ne amorosa, per tal com esdevé relació de dominació o pur miratge; i l'autoconeixement, que condueix en darrer terme a l'autodestrucció. Introduïm ara una altra perspectiva, que també és recurrent en la producció espriuana anterior i que troba el seu lloc en FEn. Em refereixo a la perspectiva més metafísica, que va més enllà del que és estrictament humà i que, d'una manera o altra, apunta a una certa visió espriuana del diví que trobarà la seva expressió més acabada en l'obra poètica posterior.

Després d'una primera declaració inequívocament favorable, en IS, a la superioritat històrica de la idea monoteïsta judeocristiana, declaració primigènica i probablement feta des de l'abrandament adolescent, Espriu no va deixar d'aprofundir la seva recerca en aquest ordre de coses. Així, en la primera versió de DR hi ha un motiu i un tema rellevants en aquest sentit. El motiu és l'ull gegantí i el tema és la síntesi d'opòsits. Pel que fa a l'ull gegantí, apareix dos cops en aquesta obra. En la primera, el narrador protagonista confessa que té malsons:

Són somnis aturmentats, d'una tràgica vulgaritat de crims i aventures sagnants. A vegades és un ull gegantí que em mira, i d'altres, una mà que m'apreta amb un refinament de tortura xinesa. (DR: 55-56)¹⁷⁶

¹⁷⁶ El narrador s'esplaiava més en la mà, concretament en la seva potència torturadora. En FEn també apareixerà una mà, però en aquest cas imperativa, representació del destí: "El Destí s'havia acomplert. La mà havia assenyalat un camí únic, i Fedra havia obeït, fidel i rectilínia" (FEn: XX, 43). En el fons, hi ha també el referent de la mà esquerra del déu veterotestamentari. En "Les figuretes de pessebre", en canvi, les mans maternals han produït "l'arquitectura sàvia del pessebre" (ALG: 57); i caldrà esperar a Antígona, perquè la suavitat de les mans maternals sigui associada a l'amor per part d'Etèocles (I: 27).

En el moment de la seva mort, la descripció d'aquest ull es completa i fa que es torni més positiu:

Tinc com la sensació que algú em contempla. És un ull gegantí que em despulla de tot pensament. Veu amb claredat tot el meu interior i està per tot arreu embellint-ho amb una llum daurada. No té res de terrible, ans al contrari, tot ho endolceix i ho perdona. Em vaig adormint lentament... Tinc una lleugera intuïció de què la fi s'acosta... S'apodera de mi una agradable sensació de repòs... Al fi... És com una porta que s'obri... (DR: 109-110)

Però just abans de retre l'ànima al repòs etern, Pere Rip fa una descripció de com es veu en el que han estat els seus anys d'existència, molt acostada a la formulació del tema de la síntesi d'opòsits com a realitat de l'experiència humana que Espriu desenvoluparà en la seva obra poètica de postguerra:

Potser jo, pobra barreja de vols alterosos i caigudes estrepitoses, d'anhel i baixeses, d'intel·ligència i d'ignorància, de llum i tenebra, no he estat més que una encarnació simbòlica del dolor. (DR: 108-109)

Ara bé, tant el motiu de l'ull com el tema de la síntesi d'opòsits apareixen també, en graus diversos, en la "nouvelle" que estudio. A la idea de l'ull n'hi ha una sola al·lusió, referida a Fedra i a la seva complexa actitud intel·lectual:

El Pensament lassat aspira a metamorfosar-se en Ull: una actitud de repòs, eterna tendència insatisfeta. (FEn: VII, 31)

El tema de la trobada dels contraris, en canvi, és central en la relació i, sobretot, en el desenllaç de la relació entre Fedra i Hipòlit. En el capítol XVII, quan Carolina deixa sols Fedra i Hipòlit i no pot narrar el contingut de l'últim *tête à tête* entre els dos protagonistes, formula hipòtesis i acaba valorant el següent:

¿Què es digueren en aquell diàleg suprem? Intuí finalment Hipòlit el secret de Fedra? ¿El fat harmoniós l'esborronà? Pretengué defugir-lo? (...) Hipòlit, el teu mirall darrer, Fedra subtil, néta del Sol, Suïcida. No esperares mai res, sinó morir, Fedra. Hipòlit no espera tampoc res, sinó la mort. Rèquiem pulcre del psico-analista: fortuna idèntica d'ànimes contràries. El vostre diàleg suprem, el vostre silenci suprem (diàleg darrer) venç, però, el nostre comentari, tan

modest, tan pàl·lid! (...) Hipòlit ja no parlaria més amb la meua amiga. Sortí, aquella nit, fugitiu, a l'encontre del fat harmoniós. (FEn: XVII, 40-41)

Més enllà d'antítesis i paradoxes, com ara que el silenci sigui una forma de diàleg, aquest fragment està construït retòricament sobre un paral·lelisme sintètic: Fedra i Hipòlit no esperen sinó la mort, el seu diàleg i el seu silenci els ajunten en el pla simbòlic, i, encara que allunyats físicament, les seves ànimes contràries trobaran una fortuna idèntica. La narradora al·ludeix dues vegades al fat harmoniós d'Hipòlit. Una referència que trobarà el seu complement perfecte en l'harmonia de la fortuna de Fedra, ja al penúltim capítol:

El meu dolor calmat pels anys, contemplo ara a distància la fortuna de la meua amiga i comprenc i declaro la seva harmonia. (FEn: XX, 43)

Si contrastem DR i FEn veurem que el motiu de l'ull està més desenvolupat en la primera obra que no pas en la segona, ben al contrari del que s'esdevé amb el tema de la síntesi d'opòsits. Les raons d'Espriu per no haver-lo desenrotllat més en FEn, a diferència del que passa amb molts altres motius i temes, com estem veient, poden ser diverses, però dues destaquen per damunt de les altres, al meu parer. D'una banda, el motiu de l'Ull amb majúscula és desenvolupat per Espriu en un text contemporani o poc posterior a la "nouvelle". Em refereixo al poema "El sotjador", un dels pocs poemes del nostre autor datats abans de la postguerra i de gran importància per entendre la noció de *Deus absconditus* que amara la seva poesia.¹⁷⁷ D'altra banda, una hipotètica mirada sobrenatural d'aquest Ull sobre els personatges pot haver estat substituïda —i, en aquest cas, fins i tot superada— pel motiu del Sol.

El sol, o el Sol, és objecte de tractaments diversos en les proses espriuanes dels anys trenta, des del més merament descriptiu fins a d'altres de més personificats o simbòlics, entre els quals destaquen l'associació de l'astre amb el substantiu "glòria" o l'adjectiu "gloriós".¹⁷⁸ No és aquest l'indret adient per fer un inventari exhaustiu de

¹⁷⁷ Delor ha fet una anàlisi temàtica, i fins i tot mètrica, d'aquest poema i de les seves implicacions profundes en la visió religiosa preponderant en l'obra d'Espriu (DELOR 1993: 414-431).

¹⁷⁸ Edo (1997: 232) fa esment de la compatibilitat d'aquestes dues presentacions del sol o de la llum, més física i més abstracta, en la visió que en té Espriu, també en valorar la concepció egípcia del déu Ra en HG. Precisament en aquest manual d'història, trobem aquesta concepció totpoderosa del sol en

les ocurrencies d'aquest motiu, però sí de mostrar-ne alguns exemples significatius. Podem prendre IS com a exemple perquè conté les diverses possibilitats esmentades. D'entrada, trobem una presència del sol com a astre que il·lumina el món i que hi fa regnar la vida:

el Sol que inundaba de luz los collados y campos próximos. Reinaba en ellos la Vida (*San*: 32).

Però, en aquest mateix llibre, trobem també un sol personificat capaç de besar: “al beso del sol” (*Mag*: I, 58), “el besar del sol” (*Mag*: I, 60). I encara un parell d'associacions entre el sol i la glòria, i en el segon cas, concretament, amb la glòria de Jehovà, el déu hebreu:

los cabellos de la hermosa espigadora eran besados gloriosamente por el sol. (*Ruth*: III, 27)

brillará la gloria de Jehová, como el Sol brilla en un cielo sin nubes. (*Jez*: II, 71)

Els exemples de sentits més físics o més abstractes del sol es podrien multiplicar en les diferents obres d'aquest període, i només en DR trobaríem una incidència molt més baixa, de fet anecdòtica, d'aquest motiu. En LA, per exemple, les personificacions del sol són abundants (LA: 22, 30, 53, 62, 63, 73, 150 i 158). En ASP, hi ha dues ocurrencies del motiu del sol, i totes dues significatives. La primera, en la narració “Paulina”, on el sol, per cert gloriós, no pot entrar al casal dels Vallalta:

El sol lluu, gloriós, amo del cel, enlairat en el bell mig de l'espai sense fi. Llambrega, trapacer, en les estranyes cabòries humanes. Entra i surt per arreu. Hi ha, però, de cara a la mar, un indret on troba barrat el pas. És un casal hermètic, vetustíssim, ratat de centúries. Casal dels Vallalta! (ASP: 113-114)

el primer paràgraf que Espriu dedica a Egipte, quan el situa al mateix nivell que el riu Nil: “El río y el sol, dominador sin contradicciones del cielo egipcio, «el señor lleno de gloria que crea y engendra todo lo que alienta», moldean el alma de este pueblo y condicionan su existencia, concebida como un lento caminar sin tregua hacia eternas formas de muerte, grandiosas e inmutables como el río y el sol” (HG: 92). En la seva interpretació en clau històrica, Delor (1993: 240-241) associa aquesta glòria del sol a la glòria de la Segona República espanyola, però crec que el marc referencial és més ampli i l'abast simbòlic més abstracte.

També l'alcova de Fedra, tot i ser descendent d'un llinatge solar, com se'ns recorda reiteradament en la "nouvelle" (FEn: VI, 31; VIII, 32; IX, 32; XVI, 38; XVII, 39 i 41; XX, 43), és "una estança sense sol, feixuga de cortinatges de seda rica i de daguerreotips d'avantpassats d'Orfila" (FEn: XII, 35). Una estança, en canvi, dominada per representacions del llinatge inferior dels Orfila i en la qual, al final del relat, entrarà la lluna, com a símbol de la mort propera de Fedra, com ja hem vist.

La segona ocurrència del motiu solar és en *Nov*, on una al·lusió al sol de tardor que goteja or damunt les coses (*Nov*: 158) anuncia la prosa "Pluja de tardor", datada el 1937. En aquesta prosa al·legòrica el sol és personificat com un orfebre jueu que treu benefici del seu treball de daurar les fulles dels arbres del bosc a la tardor, venudes a la pluja, dia rere dia.¹⁷⁹ Aquesta perspectiva personificadora, al·legoritzant, en el tractament del sol es desenvoluparà també en algunes de les PPB¹⁸⁰ i en "Pluja d'agost",¹⁸¹ que tendeixen, en conjunt, a presentar un sol poderós, gloriós, de fet sobrenatural, que tanmateix no es correspon exactament amb la figura mitològica grega d'Hèlios, avi de Fedra, que predomina en la "nouvelle" que estudio.

En MC es confirma l'associació de sol i poder, tant quan es parla del "sol de la Justícia Divina" en el context de la revolta de caire extremista que té lloc durant el relat (MC: 47), com quan, en el context d'un somni encès i excessiu d'amor carnal, Carlota fa la desmesurada afirmació que "nosaltres senyorejàvem el sol" (MC: 39). Domini i glòria que esdevenen obert sarcasme en dues narracions d'ALG, en tots dos casos mitjançant l'adjectiu "gloriós". En "Mort al carrer", un titellaire mor a mitja representació, davant de la indiferència dels erudits, embolicats en les seves pedants elucubracions, i mentre Magdalena Blasi exclama: "Quin dia de sol gloriós!" (ALG: 24). En "Glòria i caiguda d'Esperança Trinquis", hi ha un diàleg entre el narrador, que vol saber el temps que feia l'endemà de la nevada que matà Esperança, i en Bassot, que li dóna la resposta:

¹⁷⁹ Els motius del sol artífex, un rei Mides que converteix en or tot el que toca, i del sol usurer són deguts a Guerau de Liost, segons explica Delor (1993: 173).

¹⁸⁰ En "Els pallers", l'orgull fa que aquestes construccions humanes se sentin "germans del sol" (PPB: 54); en "El bassalot", un sol sementer actua com a multiplicador de la vida del bassalot i se li aplica el substantiu "luxúria" (PPB: 58-59).

¹⁸¹ En aquesta prosa, datada el 1936, la topada entre la força brutal de la dialèctica sol/pluja i la puresa delicada de la rosa pot ser llegida com una al·legoria de la situació de guerra civil. Pel que aquí ens n'interessa, s'hi parla del gran esclat del sol, de la seva sumptuositat i se li atribueixen la glòria, l'odi i, fins i tot, al final, la barbàrie (LP: 127-131).

—I féu sol, aquell dia? — pregunto, amb angúnia.
—Quin, l'endemà de la nevada? Un temps gloriós, propi d'aquests països... Per què se t'acudeix, això ara?... (ALG: 35)

En FEn el sol apareix ben al principi del relat, com un dels elements més característics de l'illa on va a reposar Lili Degrain: “El sol senyoreja, dèspota il·lustrat, sense rival possible. El seu govern manté tota la terra en serenor” (FEn: I, 27). És alhora el sol que busquen els visitants estrangers, si cal a preu d'or, i és també un picar l'ullet a Villalonga, per la seva sintonia amb el despotisme il·lustrat francès i potser amb el mateix rei Sol d'aquest país.

Però el que és més rellevant en la “nouvelle” és el Sol amb majúscula, Hèlios, avi de Ferro de Fedra, d'acord amb la mitologia grega. Aquest sol que representa els orígens de Fedra apareix en dos moments clau, cap al final del relat. D'una banda, al capítol XVIII, en la mort d'Hipòlit, quan es fa present en les seves noces amb l'illa de Mari-Galante, mentre Fedra delira i agonitza a la llum de la lluna. D'altra banda, al capítol següent, el XIX, torna a ser a l'illa de Fedra, per assistir al seu enterrament, en “un dia gloriós”, i per ser el darrer a besar “la faç de Fedra”.

El naufragi d'Hipòlit té el seu precedent en el naufragi dels pescadors al final de LA, com el deliri de Fedra sembla apuntar ja en el de Teresa Vallalta en la mateixa novel·la. A més, però, en FEn, la presència del sol en el naufragi d'Hipòlit i en l'enterrament de Fedra és una manifestació lírica, molt pròpia de la brevetat i la intensitat de la “nouvelle” com a gènere, de l'harmonia del destí d'ambdós protagonistes del mite: la mort probablement simultània, almenys en el pressentiment de Fedra, en dues illes físicament allunyades, però espiritualment properes a través de la presència de la imatge mateixa del poder solar. Dues ànimes contràries que troben la mateixa fortuna final, sota la mirada, si no de l'Ull, sí del Sol. Encara un tema obsessiu en la prosa narrativa espriuana dels anys trenta que sembla culminar també en FEn, independentment de formulacions poètiques posteriors.

Poc tenen a veure, però, aquests diferents valors del sol, o del Sol, amb la llum singular i inextingible postulada a IS. L'ideal d'amor cristià expressat en l'*opera prima* ha desaparegut i ha estat en certa manera substituït per aquesta presència,

aclaparadorament solar, de la mort que resol les tensions i el neguit inherent a la condició humana. Procés que es produeix paral·lelament al guany de pes específic dels mites grecs en l'obra espriuana.

I és que les diverses obsessions temàtiques de la prosa narrativa espriuana dels anys trenta que culminen en FEn —decadència del món present respecte a un passat més esplendorós, fracàs de la via amorosa, atzucac del coneixement que s'estavella contra el propi subjecte, inutilitat metafísica de l'esforç— condueixen, ras i curt, al no-res, a la pràctica impossibilitat d'una sortida autènticament lluminosa. Però FEn desenvolupa encara un tema que té una certa presència en la narrativa de l'autor fins aleshores: la formulació d'un interval de supervivència que permet narrar els fets i, fins i tot, tenir-ne una certa fruïció estètica, com veurem tot seguit.

6.4.5 Una supervivència provisional en companyia de l'art

En la tragèdia antiga (Eurípides, Sèneca) i moderna (Racine), el desenllaç fatal deixava Teseu com a testimoni dolorós dels fets que havien dut Hipòlit i Fedra a la mort. En el cas de la “nouvelle”, Espriu reconeix al decadent Teseu aquest paper de “víctima oficial” (FEn: XIX, 42), però es fa evident que el que queda després o més enllà de la fi tràgica és expressat, sobretot, per la figura de Carolina, alhora desdoblament de Fedra i narradora dels fets.

En efecte, Carolina vehicula diverses coses, només algunes de les quals tenen precedents en la narrativa espriuana anterior, mentre que d'altres són clarament formulades per primera vegada en la “nouvelle” que m'ocupa. Pel que fa als antecedents de supervivència, hi ha diverses figures en LA que poden ser-ho. En un nivell menestral, trobem la figura del vell mestre d'aixa Pau Vilà, que:

restava apuntalat, aferrissat a la rutina del viure, tant curull d'anys que li regalimaven per arreu, quient-li per terra, ennegrint el seu pas amb l'ombra malastruga de les coses viscudes, plenes de la sentor de la mort. (LA: 78)

I, ja en classes socials més altes, destaquen la figura del capità Vallalta i la del cavaller Vicenç de Pastor. Pel que fa al pare de Teresa, va trobar consol a la tristesa

del final dels seus dies en l'horta i, en els arbres que hi va plantar, una manera de perpetuar-se més enllà de la mort (LA: 93-97 i 100-101). En aquest cas, es combinen la superació de la mort de la segona filla i de la fallida que va patir com a navegant, amb la superació de la por a la pròpia mort:

Trontollava el cervell de doctrines i cap d'elles el satisfia. Es mofava de les promeses d'eternitat. L'esborronava la negació freda, la destrucció absoluta. Es neguitejava pensant-hi, ell, home sensual, aferrissat a les coses concretes. Llavors mirava els arbres, que neixeren del seu esforç i, poc a poc, es calmava aquell foll anhel de perpetuar-se, de sobreviure's en l'esperit i en la carn. En la vida dels arbres endevinava la superació de la pròpia vida, una prolongació de la seva existència. El seu goig renaixia i tota sensació de dolor s'allunyava. (LA: 94)

Pel que fa al cavaller Vicenç de Pastor, en qui s'han esbravat totalment les passions i l'esperit aventurer dels seus avantpassats, troba l'equilibri en el passeig i la conversa amb la gent de mar i, sobretot, en la tertúlia dels dijous al casal dels Vallalta, amb Teresa i mossèn Gaspar. Aquesta tertúlia decadent és una manera de mantenir viu el record d'un passat brillant i, per tant, d'assaborir-lo encara, incloent-hi les proeses i els viatges esplendorosos dels Vallalta i l'anècdota de Chopin (LA: 94-96 i 125-131). Aquest element cosmopolita és recuperat, com veurem, en Fedra.

L'inventari de figures que assoleixen un equilibri no fóra complet sense un esment de Totó, l'avi de Carlota de MC, que busca un recer per a la seva vellesa en les tertúlies sobre amors decadents (MC: 48-51).¹⁸²

Centrant-nos, però, en Carolina, cal dir que el seu cas, si més no pel seu protagonisme narratiu i en la mateixa història, és emblemàtic d'aquesta idea de supervivència. Cal, però, analitzar amb detall el personatge. En primer lloc, Carolina és un testimoni més objectiu, menys apassionat que Fedra, de l'aparença i la personalitat d'Hipòlit. El

¹⁸² Amb tot, cal dir que aquestes fórmules de supervivència diguem-ne amables o positives són menys abundants en la narrativa espriuana que les mostres d'egoisme tòpic dels que assisteixen a un enterrament o tragèdia de les moltes que l'autor relata en els títols dels anys trenta. A tall d'exemple, esmentem la hipocresia o, en tot cas, la falta de sentiments pròpiament pietosos, dels qui sobreviuen Pere Rip (DR: 106-108), el "goig infantil i egoista" dels qui no moren en l'epidèmia de pesta (LA: 198), el pràctic oblit del poble dels fraires morts en la rierada de l'any abans ("La rierada", dins ASP: 49), la indiferència dels erudits i de Magdalena Blasi davant de la mort al carrer d'un titellaire ("Mort al carrer", dins ALG: 22-24) o el cas emblemàtic dels qui tornen d'enterrar Letizia a la "nouvelle" homònima.

qualifica obertament i sintètica la primera vegada que en parla: “Era bell i dissolut” (FEn: X, 33). En ser-li presentat per Orfila, el retrat no pot ser més revelador:

Teseu jove reapareixia en el fill. Un halo d’elegància suprema, de fatiga d’horitzons ja conquerits, de tristesa de predestinat envoltava, però, Hipòlit i l’allunyava decididament d’aquell mandatari modèlic de nou generacions. (FEn: XIII, 36)

Carolina, com Fedra en la tradició, constata que el fill ha heretat la bellesa del pare però, en canvi, el jove mostra en la cara el seu destí trist i previsible. I ella és sensible a aquesta bellesa i flirteja amb Hipòlit, a risc de provocar la gelosia i, en definitiva, la pèrdua d’autocontrol per part de Fedra.

El segon aspecte que vehicula Carolina és la vida més enllà de l’illa on Fedra viu reclosa i, concretament, el referent parisenc, associat a sofisticació i ambient refinat. No debades les primeres paraules de la “nouvelle” són “Lilí Degrain” i les últimes, “saló de París”. Hi ha dos esments de la capital francesa significativament positius en la “nouvelle”. El primer, una referència per part dels contertulians de Carolina: “el nostre grup evocava París, els matins del Louvre, estimat amb passió, en altres temps, per Fedra” (FEn: XIV, 36). El segon, una invitació a Fedra, just després de perdre el control d’ella mateixa, quan Carolina li proposa de tornar amb ella a la capital de França: “A París recobriria la calma” (FEn: XV, 38). No és gratuït, en definitiva, que, just enterrada Fedra, Carolina retorni “de seguida a París” (FEn: XXI, 43). I a París, després d’una etapa de depressió, de pèrdua de l’equilibri, de feblesa neuròtica, Carolina retroba l’estabilitat gràcies a la recuperació de velles amistats i de la vida social inherent al seu saló.

Carolina —i aquest és potser l’aspecte més interessant de l’aportació espriuana a la tradició literària del mite— és algú que sap sobreviure a la tragèdia perquè, en definitiva, és algú que sap viure. Carolina té un domini important de recursos com el canvi d’espai (de París a l’illa, de l’illa a París) o el canvi de parella (li coneixem tres marits i dos amants, un de cada gènere). El tarannà pragmàtic de Carolina es fa palès també quan compra el quadre d’Hipòlit que provoca escàndol a l’illa i quan proposa al jove d’ajudar-lo econòmicament, amb intencions que evita d’explicitar, aprofitant-

se de la seva condició de narradora, però que podem imaginar i que, en tot cas, són més evidents en la versió teatral de la història.

A banda d'aquest pragmatisme vital, hi ha també una altra característica significativa de Carolina, i és la importància que atorga a l'estètica, present al llarg de la narració però potser de manera particularment curiosa en les valoracions que fa del que més li molesta, en el moment crític de la separació, tant del seu amant, el príncep de Rohan, com del seu marit, el senyor de Montigny:

El príncep plorà, en acomiadar-se, més del compte, i el nas se li congestionà fins al roig roent: el recordo encara amb desplaer. (...) El senyor de Montigny es comportà com qui era: un home mediocre, mesquí, sense generositat ni elegància, horrible. Em martiritzava amb la recitació dels seus blames, d'una oratòria ampul·losa, amanida del tot a l'antigalla. Hauria donat sencera la meva fortuna per a lliurar-me de seguida del prolongadíssim turment estètic. (FEn: II, 28)

En resum, Carolina té una tendència a l'esteticisme però és marcadament pragmàtica i, alhora, sensible a la bellesa d'Hipòlit i també al quadre on Regoyos l'ha representada, un quadre que, convé no oblidar-ho, presideix el seu saló parisenc:

Jo el [Hipòlit] contradeia: un artista enorme! Havia vist el quadre, aquell matí. L'atleta nu, jove, quasi un adolescent, sol, mort enmig de la mar!... (FEn: XV, 37)

En definitiva, una Carolina sensible a l'art, com correspon al cercle apassionat pel Louvre que inclou Fedra, i una Carolina que escriu la història de Fedra. De fet, és ella qui presenta de nou la llegenda vella de Fedra, que és el que precisa el subtítol de la "nouvelle". Tot fa pensar que el seu relat confirma la vocació d'escriptora de la Carlota de MC. Entenem que per a Carlota l'escriptura del seu diari íntim, com els seus somnis pecaminosos, és una via de sublimació del sentiment amorós adolescent; i que, complementàriament, per a Carolina, el relat personal de la tràgica història de Fedra i Hipòlit és una manera de superar la impressió profunda que com a amiga li han causat els fets. Si en el "Pròleg" de la peça teatral Fedra deia a Hipòlit

En nostre plet, Hipòlit, la part millor fou meva.
Sóc l'Art que et dona vida. (FEt: 66),

en el cas de la “nouvelle” és Carolina qui torna a donar vida a Fedra. I, en un pla superior, és Espriu qui reelabora i, per tant, fa reviure, la tradició mítica i literària de Fedra i Hipòlit, tot integrant-la en la seva obra literària.

Com el retrat de Regoyos que presideix el saló de Carolina a París és una obra plàstica que conjura l'espectre del bell Hipòlit real, “nu i gentilíssim” (FEn: XXI, 44), la represa literària del mite de Fedra permet a Espriu donar-ne una visió que, sense degradar més del compte el mite clàssic, s'adapti perfectament a les obsessions de la seva narrativa anterior. I, parafraçant Carolina, permet al nostre autor “suportar la grolleria d'un món en transformació, aspre, estult, cridaner, sense ironia”, la guerra inclosa, mentre espera, “amb calma, la mort” (FEn: XXI, 44). L'art, doncs, i la literatura constitueixen un cert refugi davant de les passions i els moments bàrbars de la vida, una sàvia, culta, manera d'omplir, si no de purificar, l'interval de supervivència que ens separa de la mort.

6.5 Visió de síntesi

Pel que fa a l'apropiació espriuana de mites grecs, FEt i FEn representen una evolució respecte a ALG. Si les figures d'Ariadna i el laberint comportaven la utilització d'un mite com a al·legoria vertebradora del sentit conjunt d'un recull de vint-i-vuit contes temàticament heterogenis, el que fa Espriu amb Fedra és una represa del mite pròpiament dit, primer en forma dramàtica i, segonament, narrativa. Tanmateix, no és encara un treball estrictament personal del mite clàssic, sinó una reelaboració en dos temps, el primer dels quals és la traducció i versió d'un text d'un autor coetani, en aquest cas Llorenç Villalonga. En aquest sentit, la represa del mite de Mirra que he analitzat en ALG és més exclusivament espriuana.

En canvi, és evident que ens trobem davant de presentacions més desenvolupades que les que he analitzat fins ara: una peça de teatre amb pròleg i tres actes, i una “nouvelle” de poc més de disset pàgines. Evidentment, la referència a Fedra, un personatge femení com la majoria dels que sedueixen Espriu, amb l'excepció d'ASP ja comentada, no és velada ni purament al·lusiva, sinó clarament explícita des del

mateix títol. Tanmateix, la tendència a la concisió i a l'essencialització del mite es manté. En FET, la reducció del text respecte al de Villalonga es concreta en diversos aspectes: excisió de personatges secundaris, retallada dràstica d'escenes, contracció sistemàtica del text i eliminació de temes secundaris per a Espriu, com ara les al·lusions a la psicoanàlisi o la burla del romanticisme barat. Pel que fa a la "nouvelle", la matèria narrativa, tot i la brevetat, representa una amplificació del temps en què transcorre la peça teatral, amb els antecedents de l'episodi que desencadena el tràgic final (capitolets I-X) i amb l'evolució ulterior dels protagonistes, incloent-hi Enone i Carolina (capitolets XIX-XXI). Parlem, per tant, d'una major densitat, que no és incompatible amb el recurs a algunes expansions descriptives, com ja succeïa en IS o en *Auca*.

Per altra banda, Espriu continua evitant un enfocament homodiegètic o classicitzant, en el sentit de voler reproduir, encara que sigui idealitzat, potser a la manera de Winckelmann, el món grec; i continua optant per acostar el mite a la realitat temporal i fins i tot geogràfica del lector. De tota manera, Espriu amplifica, respecte a Villalonga, la referencialitat estrictament mallorquina cap a un plantejament més general o universal. Ja des de la versió teatral elimina tot de detalls considerats menors en benefici d'un llenguatge més general i abstracte, i esporga el text de certes referències villalonguianes a la religió catòlica o de certes expressions en anglès o francès que no aporten sinó un aire esnob i d'època als personatges. Aquesta orientació continguda i estilísticament més sòbria s'acaba de desenvolupar en la "nouvelle".

Com en ASP i en ALG, no estem davant de reelaboracions que, d'entrada, revalorin el mite, sinó que el degraden en graus diversos. Ara bé, amb relació a Villalonga, hi ha un cert rescat del to tràgic, o si més no líric, prou significatiu. En la versió teatral i respecte a l'original castellà de Villalonga, Espriu despulla el text dels elements massa prosaics, quotidians o grotescos (en aquest darrer cas ho diu explícitament), evita l'humor més propi del sàinet, dissimula l'homosexualitat d'Hipòlit, no s'acarnissa en les seves mancances en francès, etc. I, pel que fa a la "nouvelle", hi ha un major lirisme i una major gravetat en l'acció, que compensa la frivolitat de personatges com Hipòlit o la neurastènia de Fedra. Les semblances amb l'obra homònima de D'Annunzio que hem destacat no són alienes a aquesta recuperació del to líric. I, pel que fa als

personatges, sobretot la protagonista, són objecte d'un tractament amb més entitat psicològica, menys atitellador que el que havíem trobat fins ara. En conjunt, doncs, podem parlar d'una revaloració del mite, si més no des d'una òptica esteticista, compatible amb una visió decadentista dels personatges que la protagonitzen.

Encara en termes comparatius amb obres anteriors, reapareixen les contaminacions amb obres contemporànies tan característiques de les narracions d'ASP, especialment pel que fa al ressò de "La caiguda de la casa Usher" de Poe en la "nouvelle". I, quant a l'element cristià, no és una constant, sinó que hi apareix de manera escadussera però significativa. En la peça teatral, Espriu elimina tots els elements de burla a pràctiques catòliques convencionals, si es vol en el marc de l'opció de despullar el text d'elements frívols o no essencials. També en FEn es fa referència a alguns autors de la tradició cristiana, de caràcter tètric, ascètic, que llegeix Carolina en la seva etapa de recolliment que segueix a l'amable supervivència parisina (capitoletolet XXI). En aquest sentit, es modera la presència d'aquest element amb relació a ASP i, complementàriament, deixem d'assistir a la negació de creences essencials d'aquest plantejament religiós que havia caracteritzat ALG. En conjunt, es recupera l'element cristià, no pas des d'un prisma místic sinó des d'una òptica merament purificadora o equilibrant, de manera que la idea religiosa no és pas la llum singular i inextingible del plantejament judeocristià d'IS, sinó un simple recurs apaivagador del neguit. Per contra, el símbol solar fa de la mort la via de resolució de les contradiccions inherents a la condició humana. La glòria solar, però, té poc a veure amb l'esplendor i la positivitat de la idea monoteista proclamada a IS i amb l'excepcionalitat del punt de llum en el cim de la paràbola que apuntava escadusserament en ASP.

Fos com fos, l'element més innovador i rellevant en la represa espriuana del mite de Fedra és el desenvolupament d'una nova estratègia enriquidora, més enllà de l'exuberància descriptiva de les proses d'IS o *Auca*: el fet de tenir en compte la tradició literària de tractament del mite. En el cas de FEn això inclou, a més d'Eurípides, autors com Sèneca, Racine, Unamuno i D'Annunzio, a banda de Villalonga. Tot i que ja *Ore* anava introduït per una citació d'Èsquil, *Neg* contenia una citació de l'Odissea en traducció de Riba, i *Mir* anava encapçalada per sengles citacions d'Ovidi i de Cristóbal de Villalón, en aquest cas Espriu va molt més enllà de les referències intertextuals i té en compte una tradició més àmplia, en gran part

compartida per Villalonga, per seleccionar de cada baula allò que li resulta més suggerent en la seva visió del mite.

I, de fet, aquesta ampliació de l'hipotext que incorpora la tradició clàssica, neoclàssica i contemporània del mite de Fedra i d'Hipòlit serveix a Espriu per formular una nova visió dels protagonistes del conflicte més pròpia, és a dir, una versió on temes com la dominació, el miratge o l'autocontrol —sobretot quan es perd—, la destrucció i la supervivència pesin tant o més que el tema original d'una passió amorosa desmesurada i desviada. I és que FEn representa, en certa manera, la culminació de les obsessions temàtiques de la prosa narrativa espriuana dels anys trenta, entenent per obsessió la reiteració continuada, en diverses obres, d'elements ideològics d'un pes específic important i que, d'altra banda, sovint són marcadament provocadors: la decadència del món present respecte un de passat que fou més esplendorós, el fracàs de la via amorosa en les relacions home/dona, l'atzucac del coneixement que s'estavella contra el propi subjecte, l'absurditat de l'esforç humà quan topa amb una força superior hostil. Elements que condueixen, tots plegats, a la inutilitat dels delits i aspiracions humanes.

D'altra banda, l'opció pel gènere narratiu i pel desenvolupament del personatge narrador de Carolina, amb totes les concommitàncies amb Carlota i Carola posades de manifest, facilita a l'autor l'anàlisi del mite des d'un punt de vista extern i, per tant, més complex. Es consolida el recurs de la *mise en abîme* que serà explotat a bastament per Espriu en obres posteriors, especialment a PHE.

En síntesi, FEn, com a culminació de la prosa narrativa espriuana dels anys trenta, i també per la seva densitat temàtica i, en certa manera, estilística, representa una cruïlla en l'obra de l'autor. La recerca de noves modalitats expressives que s'hi planteja Espriu permet relacionar aquesta "nouvelle" amb proses al·legòriques com les dels reculls PPB o LP, però també amb la recerca d'un llenguatge pròpiament tràgic (que es concretarà en l'*Antígona* de 1939) o, fins i tot, amb la poesia. Pel que fa a la reelaboració de mites bíblics i clàssics, falta el pas definitiu que *Antígona* comportarà: el diàleg directe amb la tradició literària del mite, sense la intermediació de cap autor coetani, i la possibilitat que se'n deriva de donar la veu als protagonistes

perquè expressin les seves raons, que en definitiva contribueixen a configurar les de l'autor.

7. ANTÍGONA

Com he comentat en el capítol anterior, *Antígona* surt publicada l'any 1955, seguida de FEt, en el volum número 5 de la "Biblioteca Raixa" de l'Editorial Moll, de Palma de Mallorca. Concretament, *Antígona* ocupa les pàgines 7-56 d'aquest llibre. Atès que l'obra està datada a "B[arcelona], 1-8 març 1939", hauré de fer uns quants aclariments sobre el que s'esdevé entre 1939 i 1955 amb relació a aquest títol que tanca el meu estudi sobre l'apropiació espriuana de mites bíblics i clàssics entre 1929 i 1939.

En tot cas, però, *Antígona* representa, dins de la trajectòria espriuana, la represa personal d'un mite grec cabdal en la tradició occidental, tant literària com filosòfica, sense la intermediació d'un autor contemporani com havia estat el cas de la reelaboració del mite de Fedra a partir de la versió que n'havia fet Villalonga. Veurem com s'hi combinen l'originalitat de l'autor i el seu coneixement de la tradició, entesa com a hipotext.

7.1 Recepció crítica

7.1.1 Una primera crítica breu però ajustada

La primera fita en la recepció crítica d'*Antígona* la posà l'any 1956 Juli Coll, que la presentà als lectors de *Destino* establint clarament una sèrie de punts clau per entendre la peça (COLL 1956). Pel que fa al fons, Coll reconeix que el valor que contemporàniament poden tenir mites com el d'Antígona és l'explicació de les raons dels personatges; argumenta que la desobediència de l'heroïna, a diferència del que passa en l'obra homònima d'Anouilh, no és resistent, sinó que apunta a l'oblit dels odis; afirma que el sacrifici d'Antígona parteix d'una gran fe en la vida i busca la pau, en contrast amb Creont, que busca la seva seguretat intentant que es mantingui l'odi contra el vençut, i estableix que la veritat no es troba en les raons (per això Antígona no parla gaire), que la unanimitat és impossible i que la clau està en l'equilibri. Pel que fa a la forma, parla d'un català concís i clar, d'una tragèdia breu però perfecta, i

també d'un esquematisme descarnat a la manera que hem vist que Unamuno proposava en l'"Exordio" a la seva *Fedra*.

7.1.2 Una *Antígona* franquista?

La segona interpretació, cronològicament parlant, és més polèmica i es deu a Josep Palau i Fabre (PALAU 2005). El seu estudi sobre la tragèdia a Catalunya és, en realitat, un assaig publicat el 1961 que pretén demostrar la presència pràcticament testimonial d'aquest gènere clàssic en la literatura catalana. Palau entén la tragèdia no pas com el regne de la fatalitat, sinó com "la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat", es pregunta per l'èxit del gènere en la literatura catalana, i concretament analitza *Mar i cel* de Guimerà (que inaugura una línia tràgica que no té continuïtat), *Nausica* de Maragall (que troba formal, lírica, individualista i burgesa) i, finalment, *Antígona* d'Espriu, que rep dues crítiques fonamentals. D'una banda, perquè accentua l'individualisme de la protagonista i les seves raons estrictament familiars (*Antígona* enterra Polinices perquè és el seu germà, no pas per cap ideal de justícia) i, d'altra banda, el conformisme, que es tradueix en una pràctica absència del clàssic debat entre *Antígona* i Creont. Palau conclou que *Antígona*, "davant la possibilitat que li és oferta de sublevar el poble, d'atjar-lo contra la tirania, prefereix calmar-lo, apaivagar-lo, dir-li que s'estigui quiet, que torni a casa, i que obeeixi Creó. No es podia dir més amb més pocs mots" (PALAU 2005: 196-197). Aquest disgust literari amb el gest final d'*Antígona* es transformarà en acusació de franquisme a Espriu en els textos memorialístics de Palau, en els quals el biògraf de Picasso s'atribueix el mèrit del canvi del final que Espriu opera en la segona versió de l'obra, als anys seixanta.¹⁸³ En el fons, com han explicat Rosa Maria Delor (DELOR 1993: 439-442) i Agustí Pons (PONS 2013: 223 i 411-412), Palau troba a faltar el compromís revolucionari, antifranquista que ell propugnava aquells anys.¹⁸⁴

¹⁸³ Tot fa pensar que en la visió que Palau té de l'*Antígona* d'Espriu s'hi barregen elements de contrast ideològic o polític i fins i tot una certa desavinença personal. En les seves memòries, Palau acusa Espriu de sintonia amb el franquisme durant la guerra i en la immediata postguerra, als primers anys quaranta. Especialment punyent és el record del comentari que Espriu li fa quan ell marxa a França al desembre de 1945 (PALAU 2005: 1273). Més endavant la desqualificació és encara més acerada (PALAU 2008: 214-217). En una entrevista amb Lluís Permanyer a *La Vanguardia*, del 15 de març de 1987 (p. 26), Palau matisa que "Espriu no era descaradament franquista pero sí partidario del orden".

¹⁸⁴ La relació entre Espriu i Palau ha estat resseguida extensament per Delor (2014: 73-104).

Aquesta valoració negativa de la presa de posició d'Espriu el març de 1939 es va traslluint en crítiques posteriors, encara que el to no sigui acusatori ni condemnatori sinó, sovint, exculpatori. Francesc Vallverdú, per exemple, excusa Espriu quan, després de citar el passatge del “Pròleg” en què Espriu diu que Creont és ben intencionat i voldria la pau i l'oblit dels odis, explica que “Espriu no s'havia adonat encara que Creont no volia «l'oblit dels odis», que això era la base de la seva actuació, però, en definitiva, l'actitud del nostre dramaturg era l'única presa de posició digna que es podia donar en aquells moments” (VALLVERDÚ 1964).

Ricard Salvat, per la seva banda, tot i que cita i destaca l'encert de Juli Coll i tot i que, en parlar de la primera *Antígona*, en fa una definició precisa (“havia de servir a l'autor, i als espectadors —si en aquells moments n'hagués poguts tenir— per a fer l'autèntica catarsi que demanava la tragèdia, enfront del trauma de la guerra”), tanmateix interpreta interessadament el discurs final d'Antígona: “Les últimes paraules d'Antígona, quan diu: «El poble de Tebes que pensi a viure», era una petició necessària en aquells precisos moments” (SALVAT 1966: 272). Noteu, però, que l'Antígona d'Espriu no diu que el poble pensi a viure, sinó que obliidi el que el divideix i que treballi per la grandesa de la ciutat. Salvat afegeix que, quan en la segona versió, que relaciona amb la seva intervenció com a director del muntatge de l'obra de 1963, Espriu canvia les coses (de l'amor d'Antígona es passa a un Creont col·locat a primer terme on és objecte de les crítiques del lúcid conseller), aleshores sí que, sempre segons Salvat, ens trobem davant d'un “document polític de primer ordre —com ho és *La pell de brau*” (SALVAT 1966: 273).

En aquesta mateixa línia, Jordi Arbonès entén la primera *Antígona* com a fruit del que la consciència imposà a Espriu en aquell moment determinat, però el problema no quedava solucionat, i ha calgut esperar a la versió amb lúcid conseller perquè hi hagi tota la crítica al tirà que il·lumina l'espectador i que fa d'Antígona, ara sí, “tot un autèntic document polític” (ARBONÈS 1973: 119).

També Maria Escala, en el seu estudi sobre el teatre d'Espriu, incideix en aquesta línia interpretativa. Tot i que es tracta d'una aproximació divulgativa, esquemàtica, amb imprecisions greus i amb valoracions massa absolutes, és significatiu constatar que, pel que fa a *Antígona*, és una mostra de lectura en clau política que considera que

l'autor es compromet poc, perquè fa una crítica exclusivament moral contra la guerra entre germans i en cap cas ataca el règim franquista, de manera que l'obra és tan sols una "primera tímida expressió de protesta" (ESCALA 1978: 19 i 23). L'autora interpreta el sacrifici d'Antígona com a resignació i com a acceptació de l'ordre social establert per Creont. Que Antígona faci una crida a la fraternitat, a la pacificació i a l'oblit de l'odi és llegit com una solució de compromís de l'autor, com d'altres, "per no trobar obstacles a les publicacions i a les difusions" (ESCALA 1978: 41-42). Aquesta darrera hipotètica motivació, d'altra banda, és desmentida pel simple pes dels fets, ja que l'obra no va poder ser publicada fins al 1955 ni estrenada fins al 1958.

Víctor Martínez-Gil és, després de Palau, qui ha portat més enllà aquesta lectura en clau franquista de la primera versió de l'*Antígona* espriuana. En el seu article sobre la construcció del jo literari d'Espriu en tensió amb la representativitat col·lectiva que va anar assumint l'autor en les diferents etapes de la seva trajectòria creativa, delimita el moment de l'ocupació franquista de Barcelona i de la reacció d'Espriu en la seva *Antígona*, datada el març de 1939. Seguint Palau i focalitzant l'atenció en el final de l'obra, i concretament en la petició que Antígona adreça al poble perquè honori Creont, el seu nou príncep, Martínez-Gil apunta que: "És com si Espriu es fes portaveu d'una burgesia catalana que, sense ser fervorosament franquista, s'avé al nou règim per conveniència però també cansada de la guerra. El preu que està disposat a pagar és el sacrifici de la seva consciència ètica simbolitzat en el d'Antígona i Eumolp" (MARTÍNEZ-GIL 2000: 247-248). Mirarem d'explicar que el que aquests personatges sacrifiquen són les seves vides, en cap cas llurs plantejaments ètics, que s'expressen en els seus respectius discursos sobre els fets concrets i la situació tebana en el seu conjunt, i que reflecteixen el sentiment de l'autor en aquell moment històric.

A l'altra banda d'aquestes lectures que expliciten, atenuen o reconduïxen una hipotètica presa de posició franquista de l'autor, hi ha almenys un parell de lectures, de les quals parlaré més endavant, que han intentat explicar l'actitud política d'Espriu en aquesta obra: em refereixo a les interpretacions de Rosa Maria Delor i, ajustant-se molt al text de la peça, de Núria Santamaria. I, per part meua, procuraré demostrar que una comprensió completa de la posició d'Espriu passa per la consideració del conjunt de la

peça, sense menystenir la importància del final, però sense limitar-s'hi, i sobretot, per una visió global dels conceptes de poder i de ciutat que vertebraven l'obra espriuana. Espero poder desmentir que la tragèdia d'Espriu sigui cap presa de posició franquista, ni tan sols tèbia, i que, en canvi, els missatges ètics de la princesa i l'esclau es vehiculen malgrat l'intens condicionant del context, aquest sí, franquista.

7.1.3 Entre el context català, les *Antígones* d'Anouilh i Brecht i la tradició clàssica

La següent lectura de l'*Antígona* espriuana de 1939 ens l'ofereix Joaquim Molas en el seu article sobre "Salvador Espriu y el teatro catalán" (MOLAS 1965). És un article en què l'autor traça un esquema en el qual, després de distingir tres línies de teatre català a l'època, situa el teatre d'Espriu, no pas en la pervivència del tradicional (Sagarra) o del burgès, ni en la violenta reacció que, des de 1958, inclou teatre de l'absurd, èpic i realista històric (en aquest darrer cas amb el precedent d'Oliver), sinó en la categoria de teatre literari o mític, tendència que Espriu enriqueix amb continguts històrics interessants, tècniques teatrals noves i una prodigiosa creació idiomàtica. Centrant-nos en la seva valoració d'*Antígona*, que cita de la primera versió, Molas en destaca la dimensió històrica en ser escrita el març de 1939; el to, que no és violent ni conté dramatismes bruscos, sinó que és d'"un patetismo trágico y densamente humano"; el missatge, incloent-hi les polèmiques paraules finals, que consisteix en un desig de pau i d'uns conceptes clau en la interpretació de Molas i de molts autors posteriors: la concòrdia i el perdó.¹⁸⁵ Per a Molas, *Antígona* sent un amor desesperat i la seva mort és un exemple "para restañar las crueles heridas de la guerra".¹⁸⁶ Com a conclusió conjunta final, és a dir, incloent-hi PHE, Molas es mostra

¹⁸⁵ Recentment s'hi han referit Malé (2013 i 2014), per a qui l'*Antígona* de 1939 no busca culpes i responsabilitats (després de tres anys de sofriment) sinó reconciliació i pau, i Gallén (2013), que assegura que no hi ha en la peça un plantejament maniqueu ni es pren partit per cap part, sinó que el plantejament és moral (amb valors com el perdó i la conciliació) i universal (no només local).

¹⁸⁶ Ja Molas (1964) havia precisat molt clarament l'actitud d'Espriu a la postguerra: "el poeta no es tancà mai en una simple rememoració elegíaca del passat o en una patètica lamentació del fracàs, sinó tot al contrari: ja des del primer moment intentà de trobar una sortida de pau a la guerra fratricida que havia ensorrat els seus somnis —la seva vida— i, alhora, sotmeté a una crítica feroç els resultats del naufragi que, crus i esqueixats, malferien la seva carn. Així, en 1939, *Antígona* acabava amb un missatge de pau, d'amor: "Torna a les cases, poble de Cadmos! Moro justament i amb alegria. Privada de la llum, en la meua espera lenta, et recordaré fins a l'última hora. Recordaré els camps de Tebes, la font de Dirce, aquest cel tan blau... Que la maledicció acabi amb mi! Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat". Per al tema del perdó, Molas continua l'article citant el parlament final de l'Altíssim a PHE.

molt favorable al teatre d'Espriu, que troba intel·ligent i autònom (perquè prescindeix de la participació emocional de l'espectador), popular i culte, local i universal, molt simple, gairebé esquemàtic.

Si Molas es limitava a situar *Antígona* en el context històric i literari català, Maria Aurèlia Capmany fa un triple exercici: es planteja la qüestió de les fonts clàssiques que té a la base, compara la represa espriuana del mite amb les que contemporàniament fan Anouilh i Brecht i, evidentment, també interpreta l'obra en el context històric català. Efectivament, en el pròleg a la segona versió d'*Antígona* (CAPMANY 1969) ja recorda que la primera part de la peça espriuana es basa en *Els set contra Tebes* d'Èsquil. Pel que fa a la comparació amb les obres homònimes d'Anouilh i Brecht, Capmany veu la de Brecht com a purament política; situa la d'Anouilh en l'àmbit del drama, i, pel que fa a la d'Espriu, que en aparença és més fidel al mite i al coturn tràgic grec, li troba, però, uns canvis de to que dificulten la feina del director, i així explica que el muntatge de Frederic Roda de 1958 hagi pogut quedar potser massa planer, mentre que el de Ricard Salvat de 1963 hagi pogut pecar de massa hieràtic.

La interpretació en clau històrica de Capmany no s'explicita tant en el pròleg esmentat com en altres dues obres de l'autora. En *Pedra de toc*, des de la llibertat de la crònica o assaig, i probablement amb la segona versió més present, força la significació de l'*Antígona* d'Espriu quan, a partir del mite clàssic, diu que “reclama la justícia per damunt de les raons de l'ordre” (CAPMANY 1970: 91), lluny per tant de les afinades nocions de pau, perdó i concòrdia que apuntava Molas. I també en el perfil biogràfic *Salvador Espriu* fa el mateix en expressar la causa del gest d'*Antígona* (que, d'altra banda, en aquesta obra, cita ja de la segona versió):

Antígona se situa al costat del germà vençut i li ofereix honres fúnebres perquè s'alça contra la justícia del vencedor. I l'*Antígona* d'Espriu reclama, després del propi sacrifici, l'oblit i la pau, i es revolta indignada contra l'acusació d'atjar els partidaris de Polinices. (CAPMANY 1972: 90, el subratllat és meu)

En trobar aquesta causalitat en l'actitud d'*Antígona* i en seleccionar com a citació aquest moment de rebel·lia de la princesa contra una falsa acusació, Capmany

sembla situar-se en la línia dels que volen presentar com a revoltada una actitud en realitat molt més continguda i retreta, tant d'Antígona com del mateix Espriu. En qualsevol cas, l'argumentació de Capmany es desenvolupa des de la perspectiva de la segona versió, i això s'aprecia quan tracta molt paral·lelament Eumolp i el Lúcid conseller, personatge introduït per l'autor a la versió dels anys seixanta. En assimilar-los tots dos a una actitud escèptica, Eumolp, que és aquell que m'interessa en l'estudi de la primera *Antígona*, queda força desdibuixat. Com veurem, l'esclau geperut espriuà mereix una atenció especial que expliqui, entre altres coses, la seva tensió dialèctica amb Tirèsias i el sentit de la seva evolució i del seu gest d'acompanyar Antígona.

Hi ha encara un estudi, del qual he parlat en l'apartat anterior, que ve a completar aquesta eclosió de possibilitats de lectura. Es tracta de "L'obra de Salvador Espriu en el teatre català contemporani" de Maria Escala, on l'autora parla d'unes variacions i correccions fetes entre 1939 (literalment "cap a finals") i 1955. Aquests canvis sembla que tindrien a veure amb els canvis socials al país o amb l'eventual lectura de les *Antígones* de Brecht i d'Anouilh. Concretament, Espriu fondria en el seu Creont el Creont representant de la classe dominant de Brecht i el Creont model de polític hàbil i escèptic d'Anouilh (ESCALA 1978: 39-40). Tanmateix, i com que Escala no documenta aquests canvis ni, com veurem, per ara s'ha trobat cap indicatiu d'aquesta hipòtesi, és prudent continuar llegint la reelaboració del mite que fa Espriu com a independent de les que més endavant faran Anouilh o Brecht.

7.1.4 L'apropiació d'un mite clàssic

Si un crític es va fixar especialment en l'*Antígona* espriuana, aquest fou Carles Miralles, que en va anar donant una interpretació general, va anar desgranant les fonts clàssiques en les quals beu l'autor, va posar la reelaboració d'Espriu en relació amb altres represes contemporànies del mite i, encara, va donar pistes sobre molts aspectes de detall relatius a la construcció i els personatges de l'obra. Com que en diversos apartats de la meua anàlisi hauré de referir-me a aquests aspectes concrets, per exemple en el cas de la recerca específica sobre el personatge d'Eumolp, ara pertoca fer una presentació dels punts més generals de la lectura de Miralles.

En un article de 1966, titulat “1939: Grècia i la literatura catalana”, Miralles relaciona dues obres cabdals de la literatura catalana contemporània: *Les elegies de Bierville* de Riba i l'*Antígona* d'Espriu. Pel que fa a *Antígona*, ja en destaca la base esquiliana i, a partir d'un contrast amb l'*Antígona* nihilista d'Anouilh, posa en relleu el valor del sacrifici de l'heroïna tràgica, que és llavor del moment actual (1966), el valor de l'obra compromesa amb la circumstància històrica, i la necessitat que ha tingut l'autor de canviar el missatge en la segona versió, al cap de més de vint anys. Miralles fa raure el caràcter tràgic de l'obra en la necessitat d'oblidar, i apunta així una lectura que es contraposa netament a la de Palau (MIRALLES 1966).

En el seu estudi de 1979 sobre el món clàssic en l'obra d'Espriu, Miralles explica l'aiguabarreig de cultures i creences que serà característic de la llarga i decadent etapa final del món antic, des de l'època hel·lenística fins a Roma, un sincretisme que serà perfectament aplicable a l'anàlisi d'*Antígona*, com veurem. Escriu Miralles:

aquest món de barreja, de trobada de diverses cultures, on coexisteixen diverses llengües i miren de conuiuïre homes addictes a religions molt distintes d'origen, i de vegades de contingut, amb ateus i agnòstics de tota mena, aquest món, en fi, aquesta barreja que també trobaríem a la Susa-Sinera del dramaturg, es presta a miratges apocalíptics —canònics i apòcrifs— i a visions de l'home en general derrotistes, però que poden ésser d'una gran dignitat —pensem en Marc Aureli, abans en Sèneca. Hi ha una interpretació personal de l'estoïcisme, o sigui, de la filosofia típica de l'Imperi, en l'obra d'Espriu. Però el més significatiu és potser que aquest món romà ha estat anticipat per l'hel·lenístic, i a l'època hel·lenística la cultura grega entronca amb l'hebrea, amb la tradició veterotestamentària; i a l'època romana, després, la cultura clàssica es troba en la mateixa tradició renovada, amb el cristianisme que l'ofega i l'eixampla, projectant-la —de grat o per força, això és una altra qüestió— cap al futur. (MIRALLES 2013a: 146)

Doncs bé: tant la presència de Sèneca, pel discurs sobre el poder, com la de l'element bíblic —hebreu o cristià— a través sobretot d'*Antígona* i Eumolp, les trobarem en *Antígona*.

Pel que fa a la interpretació general d'*Antígona*, Miralles és contundent en la seva lectura històrica: “*Antígona* és la primera, fulminant resposta d'Espriu a la guerra civil espanyola” (MIRALLES 2013a: 137). I això és així perquè “el replantejament

del mite és sempre reflexió històrica —o sobre el sentit de la història; i la reflexió sobre el moment històric duu també de bell nou al mite, a la contalla que fa d'exemple, a la paraula que recorda, per al·lusions o bé directament, els límits” (MIRALLES 2013a: 144). I va més enllà quan, en escriure el capítol sobre Salvador Espriu en la *Història de la literatura catalana* que en la seva etapa contemporània dirigí Molas, situa la reflexió d'*Antígona* en un nòdul crític del corpus espriuà: la centralitat que hi té l'espectre de la guerra civil representa la “primera aparició d'una inquietud i d'una meditació que seran confirmades, d'una banda a *La pell de brau* (la seva dimensió preferentment política) i, d'altra banda (exemple de mort d'home des del lliurament i l'abnegació: sacrifici; la seva dimensió, doncs, moral), a *Setmana Santa*” (MIRALLES 2013a: 49-50).

En consonància amb la gravetat d'aquests temes, *Antígona*, com a personatge, té per a Miralles una dignitat tràgica, un heroisme, en definitiva és tractada “amb un respecte que pocs personatges espriuans comparteixen” (MIRALLES 2013a: 135). I afegeix encara dues idees més, essencials per a la comprensió de la figura i, de retruc, del sentit general del drama. D'una banda, el fet que, tot i ser *Antígona* un exemple de capteniment digne i noble, “el que importa de debò és, en opinió meua, la sort de Tebes, fins la idea de Tebes” (MIRALLES 2013a: 142).¹⁸⁷ D'altra banda, el paral·lisme de l'*Antígona* espriuana amb Jesús, que esmenta a la introducció de l'edició crítica de 1993 (MIRALLES 2013a: 208) però que ja havia apuntat en un article sobre SS de 1985: “d'alguna manera, Jesús i la seva passió tenen un paral·lel anterior, a l'obra d'Espriu, el de la noia que camina innocent i decidida cap a la mort, emblemàtica del sofriment de totes les víctimes després d'una guerra fratricida (i totes ho són, com advertia el poeta), el d'*Antígona*” (MIRALLES 2013a: 306). Cal fer notar, en totes dues referències, que el paral·lisme entre ambdós personatges, el grec i el bíblic, es produeix en el pla de llur humanitat compartida. Al llarg de la meua anàlisi intentaré demostrar com, efectivament, la primacia de la ciutat per damunt de les persones, *Antígona* inclosa, i l'empelt cristià de la princesa tebana són elements significatius en la reelaboració espriuana del mite.

¹⁸⁷ La importància de la ciutat ja havia estat destacada per Bosch: “«*Antígona*» del 1.939 se ha desplazado del tradicional conflicto entre leyes divinas y humanas, conducta moral o no moral, para pasar a ser una apología de la ciudad. Más aún me atrevería a añadir que el autor presenta dos planos sagrados: *Antígona* y la ciudad”. La ciutat és per a Bosch “el foco principal de la pieza espriuana”, ja des del prefaci, i ho compara amb Lavínia, que també era un centre d'interès prioritari en ALG (BOSCH 1974: 389).

En articles posteriors, Miralles va anar més enllà en la seva interpretació dels personatges d'Antígona i Eumolp. En prologar el 2008 una edició de butxaca que aplega ANT, FET i UAF, identifica Antígona amb Catalunya o amb el projecte cultural i polític del Noucentisme en sentit ampli, és a dir, incloent-hi l'etapa de la Universitat Autònoma republicana (MIRALLES 2013a: 260). Insisteix en aquesta idea en una conferència sobre Eumolp pronunciada a l'Institut d'Estudis Catalans el 2013, en ocasió de l'Any Espriu: "Antígona representa [en contraposició a la *Nausica* de Maragall llegida per Riba] una Catalunya ensulsida fins a la mort per obligada oposició al somni noucentista de la bellesa, la ingenuïtat i el retorn a la pàtria com a una ànima antiga" (MIRALLES 2013a: 246). Val a dir que Miralles no argumenta de manera convincent aquesta associació entre la protagonista i el nostre país o, encara, un moviment cultural concret. De fet, aquestes identifications tan precises entre realitats, situacions i personatges de l'obra i fets, moments i personalitats històriques no només han temptat Miralles, com veurem més endavant. Sovint, però, són difícils de justificar textualment, tenen un risc elevat de subjectivitat i, en general, poden comportar una lectura restrictiva de l'obra. Per això, en el meu plantejament proposaré una interpretació històrica no tan concreta però, en canvi, més ajustada a unes tendències o constants històriques més de fons, les quals poden incloure, per aproximació, moments més precisos.

Pel que fa a les fonts clàssiques de l'*Antígona* espriuana, Miralles va incorporant successivament referències. D'entrada, en el seu article "El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu", de 1979, coincideix amb Capmany en el fet que *Els set contra Tebes* d'Èsquil pesa més que la mateixa *Antígona* de Sòfocles, sobretot, evidentment, en el primer acte, que segueix la progressió esquiana de temor i angoixa, si bé amb l'eliminació del cor (MIRALLES 2013a: 132-134). Més endavant, en el capítol dedicat a Espriu en la *Història de la literatura catalana* (1987), apunta que no en *Antígona* però sí en altres obres, "Espriu no és confrontable amb certs aspectes de l'estil i del *pathos* euripidi, però no sol recordar, significativament, Sòfocles" (MIRALLES 2013a: 49). Caldrà esperar a l'edició crítica d'*Antígona*, de 1993,

perquè incorpori com a base del text espriuà *Les fenícies* d'Eurípides i l'*Èdip a Colonos* de Sòfocles (MIRALLES 2013a: 178).¹⁸⁸

Una altra de les línies de recerca explorades per Miralles a propòsit del drama espriuà és el contrast amb textos coetanis que tracten el mateix mite. Ja des de 1966, Miralles assenyala la inviabilitat de la comparació amb Anouilh, pel nihilisme que impregna la reelaboració del francès i per la pròpia genuïnitat de la creació espriuana. Més endavant, tant a la *Història de la literatura catalana* (1987) com a l'edició crítica (1993), referma aquesta distància i afegeix la mateixa constatació pel que fa a Brecht; concretament, Miralles desmenteix Escala i refusa que Anouilh o Brecht hagin influït en la versió revisada (MIRALLES 2013a: 49).¹⁸⁹ En la introducció a l'edició crítica d'*Antígona*, Miralles apunta un altre contrast de l'obra d'Espriu, concretament amb les visions dels personatges de Creont i Antígona que desenvolupen dos representants de la crítica i la creació falangistes. D'una banda, Antonio Tovar, que, en el seu article "Antígona y el tirano, o la inteligencia en la política" (1942),¹⁹⁰ reivindica el valor polític de la figura de Creont. D'altra banda, José María Pemán, que, en la seva *Antígona* (estrenada el 1945 i publicada pel CSIC el 1946), proposa una lectura explícitament "espanyola y cristiana" del mite (MIRALLES 2013a: 201-205). Aquests últims contrastos, però, permeten diferenciar clarament, matisant o contradient l'opinió de Palau abans exposada, el que són Antígones pròpiament franquistes del que és l'*Antígona* espriuana de 1939, una obra que neix en un context de recentíssima victòria franquista però que en fa una lectura obertament crítica, com anirem veient.

Després de Miralles, han estat diversos els crítics que han encarat la lectura d'*Antígona* des de l'òptica del referent clàssic que té a la base. En primer lloc, Maria del Carme Bosch, que traça una síntesi de quatre Antígones catalanes del segle XX, l'autoria de les quals recau en Guillem Colom (1935), Espriu (1939), Joan Povill i

¹⁸⁸ La presència d'aquestes dues tragèdies en la d'Espriu ja havia estat detectada per Juanmartí (1991). També Delor incorpora com a font *Les fenícies* d'Eurípides, no pas en la seva tesi doctoral de 1989, sinó més endavant (1993: 442).

¹⁸⁹ De tota manera, la sospita que Espriu hagués revisat el text entre 1939 i 1955 no s'ha esvaït del tot. Enric Gallén parla "del text inicial de 1939, revisat el 1947 i publicat el 1955" (GALLÉN 2013: 10), de manera que sembla donar a entendre que el 1947, a banda d'afegir-hi el Prefaci, Espriu fa una revisió del text pròpiament dit. En el meu treball intentaré precisar què coneixem amb les dades actuals de l'evolució del text i quina és la hipòtesi més versemblant pel que fa a aquesta qüestió. També afegiré les poques dades que ha pogut trobar sobre la història externa del text en aquests llargs setze anys, aspecte que no és prioritari en l'edició crítica de Jori i Miralles de 1993.

¹⁹⁰ L'article és reproduït més endavant dins un recull d'assajos de l'autor (TOVAR 1960: 13-35).

Adserà (1962) i Josep M. Muñoz Pujol (1967) (BOSCH 1980). L'article té un enfocament eminentment descriptiu i cada peça és presentada independentment de les altres. Per a qui s'interessa per la versió de 1939, com és el meu cas, quedaria pendent, doncs, la feina de demanar-se quins elements de l'*Antígona* de Colom poden fer-se presents en la d'Espriu, fins i tot si no es pot dilucidar si es tracta d'inspiració o de simple coincidència. Centrant-nos en la descripció de l'espriuana (BOSCH 1980: 97-105), cal dir que l'autora pren com a referència prioritària la primera versió. Algunes dades a retenir del seu treball són el reconeixement en Espriu de l'"estudiós que analitza minuciosament les fonts clàssiques", que inclouen segons Bosch els tres grans tràgics grecs, Èsquil, Sòfocles i Eurípides. Bosch entén que *Antígona* vehicula un missatge, potser polític, però sobretot humà, de pau i no pas de revolta; i per això la relaciona amb el missatge de LPB. L'autora aporta força pistes sobre els personatges i els seus possibles referents clàssics, pistes que reprendré en l'anàlisi dels diferents personatges. En el cas concret d'*Antígona*, però, avanço que la veu com "una petita mare", un cor dolçament femení que compensa a favor del petit Polinices la preferència de Iocasta pel primogènit Etèocles. A més, Bosch identifica la veu de l'autor no pas darrere d'un sol personatge, sinó darrere de diversos: *Antígona*, *Eumolp* i, si parlem de la versió dels seixanta, el Lúcid conseller. Bosch, encara, recorda que Espriu modifica la tradició quan rebutja el suïcidi, i s'ocupa també dels elements poètics o simbòlics que conté el text, com ara la ceguesa, els elements naturals que conformen la nit al ras de la part central de la peça i la serp. Finalment, Bosch fa una interpretació personal de l'admiració de Palau pel llenguatge pulcre i líric d'Espriu, que la porta a dir que la bellesa i la força de la reelaboració espriuana rau en precisament en el valor que hi té "cada paraula que, com un oracle, impressiona i ens fa partíceps [als espectadors atents] del primitiu caràcter religiós de la tragèdia grega" (BOSCH 1980: 105).

Per la seva part, Alfred Badia, en una publicació que no deixa de ser una eina descriptiva per a l'ensenyament secundari (BADIA 1985), té molt interès a destacar els elements moderns de l'obra que no són propis dels tràgics grecs, com ara la caracterització de l'escèptic *Eumolp*, la desobediència de l'àugur per part de Creont i encara algun altre que no afecta la primera versió de l'obra, però, sobretot, l'"escamoteig" de la idea de destí dels grecs en benefici de la llibertat dels personatges, idea que, si bé l'acosta a les *Antígones* de Brecht i d'Anouilh, limita la

gesta de la princesa a “una resistència contra la injustícia humana, un model molt noble, però simplement humà de l’enfrontament contra un poder tirànic” (BADIA 1985: 24). Caldrà valorar si el que Badia presenta com una limitació no és justament un dels valors de l’obra, associat a la seva modernitat i a la possibilitat de sintetitzar lògiques o creences diverses que vagin més enllà de la grega.

Umberto Albini, tot i que se centra en l’*Antígona* definitiva, conté alguna idea que és interessant de cara a la lectura de la versió de 1939 (ALBINI 1989). En primer lloc, la divisió en tres parts de la peça (explícita en la versió dels seixanta però perfectament resseguible en la primera, si tenim en compte que el segon acte està dividit en dues parts), a cadascuna de les quals correspon una temàtica que la defineix: la guerra civil, el gest pietós d’Antígona i una disquisició sobre el poder absolut. En segon lloc, Albini es fixa en la part central, completament ambientada a l’exterior, i en subratlla l’expressivitat i l’espectacularitat dels diferents elements que la conformen, característiques que més endavant hauré de relacionar amb els tons pràcticament expressionistes d’aquest moment central de la trama. Finalment, Albini reivindica la complexitat, el caràcter matisat de l’Antígona espriuana:

Di contro al rigore etico del personaggio tradizionale, rivela una sottile capacità di riflettere sulla sorte degli uomini, una più sollecita partecipazione alle aspirazioni dei suoi concittadini. (ALBINI 1989: 78)

Al final de l’article presenta una Antígona matisada, que ens fa reflexionar, perquè no busca un simple atac al poder, sinó una pau social:

Antigone, infatti, sembra desiderare una pace sociale, per quanto dolorosa questa possa essere. L’opera di Espriu fornisce indicazioni non univoche, sulle quali lettori e spettatori sono invitati a meditare: il rapporto tra bene e male, tra giusto e ingiusto non si presenta come un nodo gordiano da tagliare sbrigativamente. (ALBINI 1989: 80)

Albini, doncs, llença el repte, que recullo, d’intentar descabdellar sense talls bruscos, la proposta d’Antígona per a la ciutat.

7.1.5 L'aportació de Rosa Maria Delor

L'enfocament de Rosa Maria Delor en estudiar l'obra d'Espriu té un gran interès pel que fa al seguiment detallat de la trajectòria biogràfica de l'autor, del context literari i històric en què s'inscriu a cada moment i de la pròpia construcció dels *Anys d'aprenentatge*. Tanmateix, l'autora corre un risc extrem, i en molts casos innecessari, quan identifica passatges i personatges de les obres d'Espriu amb situacions, fets i personatges històrics. En el cas de l'*Antígona* de 1939 aquest clarobscur es fa ben evident. Hi ha en la tesi doctoral de Delor (DELOR 1989a, revisada i publicada el 1993) un esforç notable de contextualització de l'*Antígona* de 1939 que suposa explicar què deia *La Vanguardia* aquells dies, què escrivia Espriu a l'amic i poeta igualadí Joan Llacuna durant aquelles setmanes, quin era el context polític concret (el discurs del general republicà Rojo, el govern Negrín, etc.). Recorda, per exemple, la detenció d'Espriu durant vint-i-quatre hores, al principi de la guerra, amb relació al seu germà falangista. Té l'avantatge que, almenys en un primer moment, com a lectura històrica, no pretén interpretar el que Espriu vol transmetre com a missatge sinó, bàsicament, quin és el seu estat d'ànim en els tràgics moments. En aquest sentit, rebut molt bé Palau quan el presenta en els justos termes revolucionaris que li fan pensar el que pensa sobre *Antígona*. I distingeix molt bé l'Espriu republicà d'ordre —molt crític amb els Fets d'Octubre i els Fets de Maig, i que tenia diferències rellevants amb l'orientació comunista de Rosselló-Pòrcel— dels que s'havien passat al bàndol franquista.

Tanmateix, quan Delor busca referents reals concrets per als personatges i situacions d'*Antígona*, o de les successives reelaboracions del mite, diria que acaba generant desorientació. En la seva tesi doctoral (DELOR 1989a: 566-567), partint de la idea, encertada, que l'*Antígona* de 1939 no ha de ser llegida en funció de l'obra espriuana posterior, especialment de LPB, sinó del context de 1939, identifica Etèocles amb la República legalment constituïda, Polinices amb els militars rebels, i els argius a qui recorre amb Hitler, Mussolini i el mateix Franco. Tebes seria Barcelona, el calendari se situaria a mitjan febrer de 1939 i *Antígona* anant a entrevistar-se amb Polinices representaria aquells que van passar al bàndol feixista, entre els quals esmenta companys universitaris d'Espriu com Martí de Riquer, Carles Sentís, Ignasi Agustí o Sebastià Sánchez-Juan. Des del meu punt de vista, hi ha almenys dos aspectes que es

poden posar en dubte d'aquesta lectura. D'una banda, el fet de situar l'acció a mitjan febrer de 1939 a les portes de Tebes, quan les portes de Barcelona ja havien estat traspassades per part dels vencedors de la guerra civil al final de gener. D'altra banda, no sembla plausible que la protagonista, d'una coherència i integritat monolítiques que l'aboquen a ser la màxima víctima sacrificial de la tragèdia, s'identifiqui amb algú que canvia de bàndol.

La mateixa autora probablement no devia estar prou convençuda d'aquesta hipotètica referencialitat històrica del text, perquè va canviar-la en publicar, reduïda i revisada, la seva tesi (DELOR 1993: 444-446). En les noves associacions, el context és el dels Fets d'Octubre de 1934, de manera que Etèocles continuaria representant la legalitat republicana, però concretada en la coalició entre la CEDA i Lerroix que hauria marginat Polinices, ara assimilat als qui organitzen el cop d'Estat contra la República del 6 d'octubre, sigui a Astúries o a Catalunya, en aquest darrer cas personificat en la figura de Lluís Companys. Els argius es limiten ara a Mussolini, concretament al Mussolini que estaria darrere del cop de 1934. Tebes seria la República de Catalunya dins de la Federació Espanyola, i Antígona, la portaveu, aquesta vegada sense concretar noms, d'una generació entusiasta amb l'adveniment de la República però frustrada pel desenvolupament recent dels fets.

Després de mostrar el canvi de parer de Delor pel que fa a identificacions concretes, que en definitiva és una mostra de la mateixa dificultat d'establir aquest tipus de relacions amb seguretat, és just de posar en relleu els elements constants entre l'explicació de 1989a i la de 1993. En primer lloc, Delor entén que Espriu situa en tot moment les coses dins del context republicà. En segon lloc, i conseqüentment, Creont és algú extern a aquesta legalitat i legitimitat republicanes que, tanmateix, treu profit de la situació de lluita intestina del bàndol republicà, és a dir, el general Franco. En tercer lloc, Delor manté també una altra faceta d'Antígona, concretament la seva semblança amb la ciutat de Barcelona que es lliura al vencedor sense resistència —i, per tant, sense cap vessament de sang inútil—, actitud que pot servir de model per a la ciutat de Madrid, encara assetjada,¹⁹¹ tot plegat en un context de final de guerra amb

¹⁹¹ Molts anys més tard, concretament el 1973, en una entrevista amb A. Carles Isasi Angulo, Espriu recordarà aquesta diferència cronològica entre la caiguda de Barcelona i la de Madrid i com la redacció d'*Antígona* se situa entre totes dues: "Aleshores, acabada la guerra civil a Catalunya, però no a la resta

les crides a la concòrdia *in extremis* que en aquella hora històrica feien el general republicà Rojo, el mateix govern de la República i el mateix Pous i Pagès a l'Ateneu Barcelonès.¹⁹² En quart lloc, Delor identifica Antígona amb la Catalunya somiada lliure i culta —un somni ara estroncat—, i Eumolp amb el mateix Espriu.

Valgui aquesta presentació de les constants, les variacions i la pluralitat de sentits, generalment compatibles entre ells, en la recerca d'una referencialitat històrica concreta de l'obra literària per part d'una de les màximes coneixedores del món d'Espriu, per entendre que l'autonomia del text literari respecte a la història, tot i inspirar-s'hi o referir-s'hi, provoca justament, com procuraré demostrar, una ampliació de la seva capacitat de comprensió i expressió del món i de la condició humana, una volada més atemporal o universal si es vol dir així. I, pel que fa a interpretacions en clau d'història local, cal saber llegir més aviat la comprensió global de tendències de fons, per exemple sobre la natura del poder i la seva plasmació en el tarannà hispànic.

A part d'aquesta interpretació global, en les seves pàgines dedicades a *Antígona*, Delor fa incursions en altres temes importants per a una bona intel·ligència de l'obra. En primer lloc, el personatge d'Eumolp que, seguint més Bosch que Miralles, identifica més aviat amb el flautista de Tènedos que no pas amb el sacerdot dels misteris d'Eleusis, sense descartar tampoc aquest segon component. Pel que fa a Eumolp, a més, Delor proposa, com a precedent immediat del personatge, l'esclau Dexió que apareix a la *Nausica* de Sebastià Juan Arbó de 1937 (DELOR 1993: 461-466). En segon lloc, Delor parla de "l'ambigu sentit cristià d'*Antígona*", una lectura en clau cristiana que en el cas de l'*Antígona* de 1939 tot just apunta i que, bàsicament,

del país, al centre, vaig escriure la meva *Antígona*, la primera versió de la meva *Antígona*" (EE/1: 182). El matís sembla apuntalar aquesta lectura de l'actitud de Barcelona com a model per a la que hauria d'adoptar Madrid, o bé simplement mostra la diferència entre el centre i la perifèria també pel que fa a l'acabament de la guerra.

¹⁹² Dels diferents documents històrics que aporta Delor en el seu capítol sobre *Antígona*, el passatge que cita de la conferència de Pous i Pagès a l'Ateneu, "sota la presidència d'Andreu Abelló i del rector de la Universitat Pere Bosch i Gimpera", d'altra banda un dels professors universitaris més admirats per Espriu, és potser el més acostat a l'estat d'ànim de l'autor pel que fa a l'ansia de reconstruir la grandesa de la ciutat, és a dir, el país desfet per la guerra: "Condicció precisa del nou Estat espanyol ha de ser que la seva constitució política faci possible la conciliació de totes les contradiccions que s'agiten en la realitat espanyola, que coincideixi exactament amb la constitució natural de la seva realitat més profunda. Castellans i catalans no ens hem de suportar; el nostre deure és un altre; el nostre deure és col·laborar realment en la feina urgent d'edificar una nova Espanya. ("La Vanguardia", 13-I-1939)" (DELOR 1993: 450).

circumscriu a la darrera reelaboració del mite a RMB (DELOR 1993: 467-469).¹⁹³ En tercer lloc, posa en relació *Antígona* amb FET, tot rebatent les impressions apuntades per Jaume Vidal Alcover sobre aquest cicle compartit per Espriu i Dhey (DELOR 1993: 458-460). En quart lloc, Delor explica la motivació espriuana per produir una obra dramàtica, trencant amb la seva prèvia dedicació molt preferent a la prosa narrativa o lírica, i justament en un moment històric on la publicació d'obres teatrals i, encara més, la representació eren pràcticament inviabilitats: i és que el gènere teatral ofereix a l'autor la possibilitat de ser més fàcilment entès que amb altres gèneres més ambigus, com ara la poesia, o amb plantejaments massa retòrics o estilitzats, com ara la prosa poètica; i, sobretot, permet recuperar la cultura del diàleg després de l'enfrontament bèl·lic (DELOR 1993: 442-443). En cinquè i últim lloc, Delor explica també la incorporació espriuana del personatge de la dida, prèviament present en la reelaboració dels mites de Mirra i de Fedra (DELOR 1993: 460). Aquests diferents elements que Delor apunta hauran de ser objecte d'una anàlisi aprofundida, especialment si, com és el cas de la qüestió del gènere o de l'abast de l'hipotètic sentit cristià de l'obra, no afecten aspectes de detall, sinó centrals, a l'hora fer una lectura completa i ajustada de l'obra.

7.1.6 Últimes aportacions crítiques

L'any 1989, en part per commemorar el cinquantenari de l'acabament de la guerra civil, *Antígona* —evidentment en la versió definitiva— era lectura obligatòria al Curs d'Orientació Universitària, fet que va motivar l'aparició de materials diversos en què es presentava l'obra als alumnes i, sobretot, al professorat d'ensenyament mitjà. L'aportació més destacada en aquest sentit és la de Marta Nadal, que reivindicava una lectura de l'obra que anés “més enllà de la lectura socio-històrica que se n'ha fet” (NADAL 1989b) i en destaqués la síntesi que representa de la trajectòria vital i literària d'Espriu. Aquesta demanda era feta a partir de la situació de l'*Antígona* de 1939 com una cruïlla important en l'obra de l'autor: “la síntesi o el preludi d'una filosofia de la vida, d'una visió de la realitat i del món que l'autor desplegarà, sobretot, al llarg de la producció poètica que publicarà després de la guerra” (NADAL 1989a: 135).

¹⁹³ L'apartat de la tesi “El sentit cristià d'*Antígona*” (DELOR 1989a: 591) esdevé en la publicació “L'ambigu sentit cristià d'*Antígona*” (DELOR 1993: 467).

Fos com fos, sembla que Marcella Trambaioli hagi recollit aquest guant llançat per Nadal en estudiar la presència en LPB d'elements que ja havien aparegut en *Antígona* i en PHE. Pel que fa a l'obra que m'ocupa, les referències intertextuals són diverses i operen en diferents plans: el leitmotiv compartit del gran crim que suposa la guerra entre germans; la nota esperançada de la imatge de les noves generacions; les idees de mort amb alegria, record, raça o llinatge; la figura del príncep; el paisatge supervivent de la pàtria; la imatge de la font; l'al·lusió a l'escassetat del menjar; el tema central del sacrifici; la proximitat d'Eumolp i el sastre Iehudi de LPB; i, exclusivament referit a la segona versió d'*Antígona*, la crítica a l'actitud de certs intel·lectuals latent tant en la figura del Lúcid conseller com en l'episodi del sopar dels lletraferits de LPB (TRAMBAIOLI 1993: 253-261). Tot i que tornaré en el moment oportú sobre alguna d'aquestes relacions temàtiques, argumentals o simbòliques, com a idea general s'imposaria destriar el que són elements compartits només o sobretot per aquestes dues obres, *Antígona* i LPB, i els que també apareixen a PHE o bé es poden resseguir en altres obres espriuanes —i aleshores caldria veure en quines—, i encara els que són pràcticament constants en tota la trajectòria creativa de l'autor. La meva intenció, que es concretarà més endavant, és avaluar els elements de continuïtat i de trencament temàtic que l'*Antígona* de 1939 representa respecte a l'obra anterior, i apuntar quins semblen cridats a un desenvolupament ulterior més destacat.

Núria Santamaria, en el seu article sobre “Espriu i les retòriques de la teatralitat”, aporta diferents idees interessants, tot i reconèixer que ja s'han espremut de l'obra “convinents interpretacions”. Santamaria contrasta, a partir del tema de l'enterrada viva, les figures espriuanes de Letizia i Antígona, perquè associa aquest segon personatge amb la noció d'esperança captiva que també troba en el poema X de LPB. L'autora integra obertament Espriu en la tradició del mite que confereix a Antígona connotacions críiques, extrem que la porta a pensar que el gest de la princesa

no es tracta d'un suïcidi en sentit estricte, sinó d'un sacrifici redemptor i de la hivernació que conserva latent una veritat que en aquells moments no convé que sigui dita, però que cal esperar que ressusciti. Quan l'autor explicava en el prefaci de 1947 que, un cop va llegir l'obra als amics, la va tancar en un calaix, “enmig d'altres captius”, no feia apostasia, em sembla, de la representació, sinó que mimetitzava el gest d'Antígona, reproduïa el desistiment possibilista

del personatge. Palau i Fabre tenia raó quan es queixava del fet que se'ns havia escatimat la promesa exhibició de raons, un veritable enfrontament dialèctic, però morts els iguals (Etèocles i Polinices), el conflicte entre Antígona i l'arribista Creont no només és asimètric, sinó que esdevé impossible perquè són dues lògiques distintes sense punt d'intersecció. Mentre Creont està lligat a la paraula donada (de la llei dictada), la sortida de la noia és fer del silenci acció i actuar cap al silenci. (SANTAMARIA 1995: 545, els subratllats són meus)

Santamaria precisa encara altres idees: veu Antígona com una “mare pedaç” de Polinices que compensa la preferència de Iocasta per Etèocles, i destaca la importància de la presència en l'obra de tres dones francament apreciades per l'autor: les mans de Iocasta fan pensar en les mans de la seva mare, quan Antígona es resisteix a ser ajudada i compadida en el moment de morir recorda la tia Maria Castelló en els seus moments finals, i l'obra està dedicada a la seva germana Maria Lluïsa.

Per la seva banda, Antoni Prats ha estudiat l'obra d'Espriu des del punt de vista del pensament històric que té darrere i des de la idea d'una trajectòria i una literatura fidels als orígens. Des d'aquestes perspectives també ha aportat una lectura d'*Antígona*. En abordar la influència d'Spengler en Espriu, Prats contrapunta al pessimisme determinista la noció de deure moral i el desenvolupament d'una vessant cívica en l'obra espriuana que arrenca, segons ell, de l'*Antígona* de 1939 i que es desenvoluparà en LPB (PRATS 1995a: 162-163). En la meua lectura de l'obra, hauré d'explicar què suposa l'*Antígona* de 1939 en el desenvolupament del discurs espriuà sobre la vida col·lectiva, incloent-hi la variació que suposa que abandoni en gran part la mordacitat de la sàtira i el grotesc per la forma propositiva, regeneradora, ètica, del teatre, fins i tot sabent que no podia ser realment representat.

L'estudi de la fidelitat als orígens en la poètica espriuana porta Prats una mica més lluny. Ja en l'estudi d'aquest tema en la poesia d'Espriu (PRATS 1995b: 154), l'autor es permet un salt al teatre, i concretament a *Antígona*, per posar en relació el gest de la princesa envers Polinices amb el que Isis fa amb el seu germà Osiris: ambdós mites comparteixen la idea de fidelitat als orígens familiars i cal pensar que el caràcter redemptor del gest d'Isis és també vàlid per al mite que ens ocupa. Més recentment (PRATS 2013: 47-51), Prats es refereix a *Antígona*, juntament amb PHE, com un

interludi dramàtic entre una primera fase narrativa de l'autor i una segona etapa poètica. A banda de la identificació que estableix entre el personatge d'Eumolp i el mateix Espriu i l'exposició dels patiments de la família Espriu durant la guerra, Prats destaca el pessimista historicista espriuà i, com a contrapès, la fidelitat a la llei moral universal que crea civilització i evita la barbàrie.

Jennifer Duprey fa una interessant lectura en clau política espanyola i catalana de l'*Antígona* espriuana (DUPREY 2009), tot posant en relació la noció d'anagnorisi, que prové de la teoria aristotèlica de la tragèdia, i la noció de reconeixement de la identitat passada i present dels pobles, que prové de la teoria política. És suggerent la idea de contrastar Antígona, que fa anagnorisi, amb Creont, que l'evita i la impedeix als vençuts. Tanmateix, no parla per a res de l'anagnorisi recíproca entre Eumolp i Antígona just abans que Antígona comenci a enterrar Polinices, quan l'esclau reconeix que només ella ha estat bona per a ell i la princesa confessa que el tenia a la vora i l'ignorava (IIb: 47), que probablement és on seria més productiva l'aplicació del concepte, com veurem. Per altra banda, l'autora fa una identificació estricta d'Eumolp amb Catalunya, a partir de la condició compartida d'esclavitud (DUPREY 2009: 216), així com una lectura, versemblant però textualment també forçada, segons la qual Creont limitaria l'abast del concepte de raça als partidaris del partit vencedor exclouent-ne els vençuts (DUPREY 2009: 218). També en abordar el tema dels silencis, l'autora atribueix a Creont el silenci imposat als ciutadans de Tebes sense fer cap esment de com Antígona fa callar les veus del poble al final de l'obra (DUPREY 2009: 220-224). Paradoxalment citant Palau, l'autora arriba a la conclusió que *Antígona* com a obra produeix en la "community of readers and spectators" l'autoreconeixement polític català que el règim franquista negava al nostre país (DUPREY 2009: 225).¹⁹⁴

Jordi Malé ha reivindicat recentment la vigència del teatre d'Espriu (MALÉ 2013) i, concretament pel que fa a *Antígona*, i en referència al que diu a propòsit de la seva primera versió, que ara m'ocupa, inventaria les tres eliminacions que, segons ell, la singularitzen respecte a l'obra homònima de Sòfocles. En primer lloc, la supressió de

¹⁹⁴ Com he comentat en el cas de FEn, Bakucz (2010) fa una descripció dels personatges dels mites de Fedra i Antígona de RMB que inclou els precedents d'aquests personatges, entre els quals l'obra que m'ocupa, però no conté cap dada rellevant que calgui consignar.

l'afirmació de l'heroïna sofòclia en el sentit que no ha nascut per a compartir l'odi, sinó l'amor, és interpretada a partir de la voluntat d'Espriu d'evitar que l'acte d'Antígona pugui ser interpretat en termes purament afectius o de transcendència religiosa. En segon lloc, la pràctica desaparició de la disputa amb Creont, que suposa que Espriu defuig la reducció hegeliana de la polèmica a la dicotomia llei/justícia. Finalment, l'elisió de les invocacions d'Antígona als déus pot ser entesa a partir de la intenció d'Espriu de presentar una Antígona radicalment sola, desamparada, amb l'excepció de la companyia d'Eumolp només per agraïment al bon tracte que ella li ha dispensat. És, doncs, una lectura ajustada, en clau històrica local, d'un Espriu que el 1939, “després de quasi tres anys de sofriment”, no busca culpes i responsabilitats, sinó reconciliació i pau (MALÉ 2013: 384-385).

Aquest mateix crític, un any més tard, en traçar la història del mite d'Antígona en el teatre català contemporani des de l'obra de Guillem Colom (1935) fins a la de Jordi Coca (2002), dedica uns paràgrafs a la d'Espriu de 1939. Destaca que, a diferència d'autors com el mateix Colom o Joan Puvill i Adserà, Espriu es desmarca d'un enfocament cristià del mite d'Antígona i opta per fer “una recreació del mite clàssic amb l'objecte d'expressar literàriament unes preocupacions i unes vivències personals, de caràcter sobretot polític, per bé que també religiós”, preocupacions que concreta en una concepció d'un Déu “distant i inaccessible, del tot indiferent respecte als homes i els seus sofriments”. Malé subratlla també la cura que té Espriu a no posar en boca de la protagonista conceptes com déu (o déus), pietat o perdó, amb la intenció d'evitar qualsevol assimilació de la princesa a la figura crística. Ras i curt, l'*Antígona* de 1939 és un al·legat per la pau, per la restauració de l'ordre, esmenat en el que té d'injust pel gest d'Antígona, una princesa terriblement sola, a excepció de la companyia d'Eumolp. Malé presenta també el canvi de perspectiva que representa la segona versió, després de vint-i-cinc anys de dictadura franquista (MALÉ 2014b: 155-164). En la meua lectura de l'obra, descobrirem subtils elements cristians, en sincretisme amb elements d'altres creences, i no tant en les paraules de la princesa com en els seus actes, i veurem també com la igual situació dels germans enfrontats que Malé postula no és exacta.

També recentment Maria Moreno s'ha ocupat del tractament del grotesc en *Antígona* (MORENO 2013), diria que sense acabar de definir-se clarament sobre el pes

específic d'aquest element en la construcció de la peça: l'autora considera el "regust grotesc" de l'*Antígona* espriuana com un "element clau" en l'adaptació que l'autor fa del mite grec. Veu en l'obra més grotesc que tragèdia perquè no hi ha catarsi, sinó absència de consol i de sentit, és a dir, absurd, com correspon a un autor contemporani. Moreno, però, barreja la noció de grotesc, centrada no tant en el llenguatge com en l'efecte de distanciament o humanització del mite, amb referències al Shakespeare d'*El rei Lear* i, sobretot, de *Macbeth*, tragèdia que recorda que Harold Bloom va considerar com un primer drama expressionista. En concret, Moreno analitza el grotesc en l'obra en dos aspectes: la construcció dels personatges, excepció feta d'Antígona, que contrasta amb aquest tractament, i l'imaginari escènic, sobretot a la primera part de l'acte segon; en el cas dels personatges, distingeix els qui es mouen per interessos pecuniaris (Tirèsias) o de poder (Creont, consellers) i els qui tenen por de violar l'ordre establert (Ismene, Eurídice).

Si bé és cert que molts dels exemples que aporta Moreno són més aplicables a la segona versió d'*Antígona* que a la primera, especialment pel que fa al distanciament que introdueix el Lúcid conseller però també pel que fa a la caracterització física de Creont, que no apareix en la primera, cal fer atenció a la importància que atorga a aquest component en la peça. D'una banda, assegura que Espriu "entén el grotesc com un mecanisme literari capaç d'abolir la barrera entre la Grècia clàssica i el nostre món" (MORENO 2013: 28),¹⁹⁵ d'altra banda, però, el límit d'aquesta utilització del

¹⁹⁵ Si ens atenim a les declaracions del mateix autor sobre el tema, és cert que en l'entrevista televisiva amb Josep Maria Espinàs de 1984 i parlant del teatre, reconeix que el grotesc permet simultanejar o barrejar el patetisme i la ironia (EE/2: 276). En canvi, en una entrevista anterior amb A. Carles Isasi Angulo, l'any 1973, havia declarat: "si la meua salut —molt precària per cert— ho permetés, voldria fer una obra de teatre, tant és així que jo tinc projectades potser una quarantena d'obres dramàtiques, vaja, sense comptar les fetes, però no podré escriure-les certament. Quins temes tocaria més o menys? Jo tinc el teatre dividit en tres parts. La primera part es diria *Públic de fira i de carrer*, la segona part seria *El jardí dels cinc arbres*, la tercera part fóra *Gairebé amb coturn*. Jo veig el meu teatre amb el títol genèric de «Petit Teatre d'Ariadna», dintre de cada part hi hauria una sèrie de peces fins a fer el nombre esmentat d'una quarantena. No sé si en podré escriure tantes, ni de bon tros, però perquè hi hagi una mica d'idea, *Antígona* aniria amb *Gairebé amb coturn*, *Primera història d'Esther* aniria amb *El jardí dels cinc arbres* i potser també *Ronda de mort a Sinera*; al *Públic de fira i de carrer*, pertanyerien obres més senzilles, la complicació seria major en la segona part fins arribar a la solemnitat o arrel ambiciosa de la tercera, encara que crec que es podran interferir unes amb altres —ensem que amb les altres obres dramàtiques—, perquè jo veig el meu teatre d'una manera radical com un teatre de titelles, de ninots, que després naturalment es poden humanitzar, però jo els veig sempre bellugar-se com ninots; detesto les anotacions escèniques, les deixo per als directors... Això és ben clar en *Primera història d'Esther*" (EE/1: 179-180). Així doncs, Espriu situava clarament *Antígona* en el bloc de les peces més nobles i, per tant, menys afectades de grotesc, si bé és cert que cal tenir present l'adverbi gairebé del títol de la part tràgica del seu teatre i que per a l'autor al capdavant tots els seus personatges són titelles o ninots. Les declaracions de 1984 a Rosa Maria Delor no canvien res

grotesc l'estableix la mateixa autora a la conclusió: “un ús del grotesc a la manera d'una corda encarregada de tensar una acció dramàtica capaç de salvaguardar el profund respecte a l'home que es desprèn de l'acció d'Antígona” (MORENO 2013: 45). Del treball de Moreno, més suggerent que concloent, es desprèn la necessitat d'abordar de manera sistemàtica la qüestió dels tons i formes literàries que Espriu combina en la seva *Antígona*, de manera que, sense negligir el possible element grotesc, es posi al costat dels registres pròpiament tràgics, de l'expressionista, de l'íntim o familiar, o encara del místic.

Com a balanç, doncs, d'aquest recorregut per la història de la recepció crítica d'*Antígona*, identifico, doncs, dues línies de lectura reductives —la que està massa condicionada pel fet que Espriu no reproduïx l'enfrontament clàssic entre Antígona i Creont, i complementàriament massa polaritzada entorn de la intervenció final de la princesa, i la que intenta assimilar cada personatge a un referent històric concret de la realitat catalana o espanyola—, i també una via d'anàlisi més suggerent: la que entén l'obra com un producte que s'insereix en una tradició literària àmplia de reelaboració del mite. Aquesta via, però, no ha esgotat la detecció i la valoració de tots els referents hipotextuals que Espriu hauria pogut tenir en compte de manera conscient o precisa, o bé de manera orgànica o inconscient, per la qual cosa s'imposa assajar una lectura que, fent una exploració tan exhaustiva com sigui possible de les fonts directes o que formen part del vast coneixement espriuà, i sense renunciar a la referencialitat històrica del text literari entesa de manera més difosa que com un text en una clau massa precisa, tingui en compte la història interna i externa del text, la seva construcció general en els plans de l'estructura, dels tons, dels temes, dels personatges i de les referències culturals i religioses en general. Una lectura, en definitiva, prou completa i aprofundida per mostrar el valor clàssic i universal de l'*Antígona* de 1939, i que alhora permeti situar-la en el desenvolupament de l'obra espriuana, especialment respecte a l'apropiació de mites clàssics per part de l'autor en títols anteriors.

d'essencial d'aquesta triple classificació: “Parlem del teatre, de les tres parts del meu teatre en sortiran tres obres; la primera, *Teatre de carrer i cantonada*, seran titelles, grotesc a la manera de la història del *Quim Federal*. La segona: *El jardí dels cinc arbres*, com per exemple *Primera història d'Esther*. I *Gairebé amb coturn*, com ara *Antígona*” (EE/2: 282). Però sí que és cert que *Antígona* queda situada a l'altre extrem del grotesc.

7.2 Entre la redacció de 1939 i la publicació de 1955

Esprui data la seva primera versió del mite d'Antígona a Barcelona, de l'1 al 8 de març de 1939. Anys a venir, en una entrevista amb Romà Gubern, precisarà que la va escriure “en muy poco tiempo: en cuatro o cinco noches de trabajo”.¹⁹⁶ Tanmateix, la primera edició no veurà la llum fins setze anys més tard, el 1955. Aquest llarg període de setze anys entre una i altra data ha fet pensar a alguns estudiosos que, al marge de l'escriptura de l'obra al març de 1939, és possible que fos objecte de revisió durant aquest temps d'espera. Escala parla d'unes variacions i correccions fetes entre 1939 (literalment “cap a finals”) i 1955, canvis que relaciona amb l'evolució social o amb la lectura de les *Antígones* d'Anouilh i de Brecht (ESCALA 1978: 39-40). Tanmateix, Escala no documenta aquesta revisió. Més endavant, Miralles desmenteix Escala (MIRALLES 2013a: 49), però Gallén insisteix a parlar “del text inicial de 1939, revisat el 1947 i publicat el 1955” (GALLÉN 2013: 10), de manera que dóna a entendre que el 1947, a banda d'afegir-hi el “Prefaci”, Espriu fa una revisió del text pròpiament dit, sense precisar-ne, però, l'abast.

En aquest apartat procuraré resumir el que sabem fins ara de la història del text i de la seva publicació. A tal fi, observarem d'entrada com fa servir Espriu el recurs de la datació, per veure si amb les dades de què disposem és més versemblant la hipòtesi d'una redacció definitiva o pràcticament definitiva al març de 1939 o si, per contra, hi ha alguna probabilitat d'una tasca revisora significativa que no hagués constatat en l'obra publicada. Seguidament, m'interessaré pel moment concret de la redacció i per una etapa, entre 1945 i 1948, en què el mite d'Antígona apareix amb força en la història de la represa cultural i literària catalana a la primera postguerra, moment de la recepció de l'*Antigone* d'Anouilh a casa nostra i també de la sortida del calaix d'Espriu dels seus pàl·lids titelles. Finalment, resseguiré el que pogut saber del periple que porta a la publicació de la primera edició el 1955.

¹⁹⁶ Entrevista a la revista de teatre *Primer Acto* en el número de gener de 1965, reproduïda a EE/1: 28. En aquest mateix número, hi ha la traducció castellana de la segona versió de l'obra, a càrrec de Ricard Salvat (p. 27-37), que es publica, per tant, quatre anys abans que l'original català.

7.2.1 La datació de l'autor

Per entendre amb precisió el valor de la datació de l'autor, “B., 1-8 març 1939”, hauríem de veure quins són els seus usos en aquesta matèria, sobretot des que comença a datar les seves obres (cosa que exclou IS, mai datat per l'autor, i DR, que no serà datat fins a la segona edició, la de 1979) i fins a la publicació de la primera edició d'*Antígona* (1955).

La tendència sistemàtica a partir de LA (1932) i fins a *Antígona* (1955) és datar els textos amb precisió, és a dir, indicant el lloc (gairebé sempre a Barcelona, excepte una revisió d'ALG que és feta a Sinera), a vegades el dia, molt sovint el mes i sempre l'any. Sovint, a més, s'indica un període format per una data inicial i una de final. Pel que fa als pròlegs o notes introductòries, el grau de concreció s'incrementa perquè, a banda de la constància del lloc, el mes i l'any, la referència al dia és constant.¹⁹⁷ D'altra banda, Espriu aprofita segones edicions per recuperar, fins i tot, datacions (o parts de datacions) que no surten en primeres edicions. És el cas d'ALG, no datat en la primera edició de 1935 i sí en la segona de 1950; de PPB, no datades el 1937, però sí el 1950, i de la LA, de la qual en la primera edició només indicava la data d'acabament (març de 1932) i a la qual, en la tercera edició, dins dels *Anys d'aprenentatge* (1952), afegeix la d'inici (octubre de 1931).

Pel que fa a les revisions, sembla clar que el criteri espriuà consisteix a indicar només aquelles revisions que devia considerar significatives. En el cas de LA, per exemple, en la segona edició (1934) no surt explícitament el mot “revisar”, però en la nota introductòria parla d'esmenes formals i que deixen intacte el fons; en la tercera edició (1952), en canvi, la revisió és a fons i consta com a tal revisió al final (“Darrerament revisada a la primavera de 1948”). En el cas d'ALG, en la segona edició (1950) data el text original (“B., 1934-1935”) i explica que hi ha afegit quatre proses més, de manera que el recull ha passat de contenir-ne vint-i-vuit a trenta-dues, quatre narracions més que ja estaven escrites el 1935 però que representen un canvi significatiu que justifica consignar una revisió a l'agost de 1949. En la primera edició

¹⁹⁷ Hi ha només dues excepcions, quan data “B., octubre 1951” una nota, en aquest cas final, a l'*Obra lírica* de 1952 justificant la seva decisió de deixar de banda DR; i les paraules proemials d'ECM de 1954, datades “B., novembre del 1953”.

de FET (1955) fa constar una revisió de 1954, que devia ser important segons el testimoni de Vidal Alcover, que havia llegit la primera versió el 1940 (VIDAL ALCOVER 1980). En LH, en la segona edició (dins *Obra poètica*, 1963), incorpora tota la tercera part, que no formava part del llibre en la primera edició (dins *Obra lírica*, 1952) i la data entre abril i novembre de 1954. En canvi, Espriu no fa constar modificacions que considera menors, i que de fet ho són, en títols com ASP, MC, LE, FEn, PPB o CS.¹⁹⁸

En el cas d'una obra, o d'una part d'una obra, l'elaboració de la qual es perllonga en el temps, i que per tant podria comportar revisions intermèdies que en tot cas no han transcendit de la consciència de l'autor o d'uns hipotètics esborranys, Espriu no dubta a recórrer a datacions àmplies. És el cas, en l'*Obra lírica* (1952), de la datació de LH, encara sense la tercera part, entre 1934 i 1951, i de MD entre 1945 i 1951.

Pel que fa a l'*Antígona* de 1939, doncs, si segueix aquests criteris, i res no fa pensar que hagi de ser una excepció, podem pensar que la datació de l'obra i del "Pròleg", que després esdevindrà "Prefaci de 1947", són precises i responen a la realitat material de la feina de l'autor,¹⁹⁹ cosa que no té per què excloure el seu valor simbòlic: les nits de març a què al·ludeix en l'entrevista citada amb Romà Gubern poden perfectament al·ludir a la nit col·lectiva de les lletres catalanes durant la primera postguerra, i la datació del "Pròleg" la diada de Sant Jordi de 1947 és, com veurem, una reivindicació en tota regla de la llengua catalana com a llengua literària culta.

De fet, si és coherent amb el que fa des que el 1934 esmena LA per primera vegada i, sobretot, amb el que fa en els anys 1950 i 1952 quan publica volums que contenen diverses obres (1950: *Ariadna al laberint grotesc i altres narracions*; 1952: *Anys d'aprenentatge* i *Obra lírica*), Espriu no indicaria cap revisió d'*Antígona* perquè, si

¹⁹⁸ En el cas d'ASP, però, en l'edició crítica els curadors discuteixen que aquests canvis siguin tan menors (GAVAGNIN & MARTÍNEZ-GIL 1998: XX).

¹⁹⁹ Només he pogut detectar una imprecisió d'Espriu en aquesta matèria. Quan data PPB a "Barcelona, 1935-1937" (edició de 1950) oblida que la prosa "Els avets", inclosa en el recull, havia estat premiada als Jocs Florals d'Arenys de Mar de 1934 i publicada aquell mateix any. No sóc capaç de precisar fins a quin punt la polèmica que hi va haver al voltant d'aquell certamen (PPB, edició crítica: LXXVI-LXXVII) pot tenir a veure amb aquesta imprecisió, o si la destrucció de la biblioteca de la casa pairal d'Arenys en esclatar la guerra va comportar la pèrdua d'un hipotètic exemplar del recull i això hauria facilitat l'error d'Espriu.

n'hi va haver, per exemple el 1947, no degué ser de fons ni degué afectar l'estructura essencial; i encara menys opta per una datació precisa però àmplia com amb LH (disset anys) o MD (sis anys), perquè tampoc degué haver-hi una elaboració tan laboriosa.²⁰⁰ De fet, en el mateix volum d'*Antígona* esmenta una revisió de la FEt, de la qual, com hem vist, també en deixa constància Jaume Vidal Alcover.

En síntesi, per tant, i des de l'òptica dels usos de datació de textos i revisions que mostra l'autor, tot fa pensar que *Antígona* va quedar definida ja al 1939. Al llarg del meu treball, procuraré demostrar que la reflexió sobre la guerra i el futur de la ciutat devia preocupar l'autor des del 1936 —si no des d'un parell d'anys abans—, i que l'orientació de fons d'*Antígona* era contínuament vàlida el 1939, el 1947 i el 1955.²⁰¹ Ara bé, com que, tot i aquesta hipòtesi de treball, setze anys són molts anys, he trobat pertinent fer una recerca sobre el que, amb relació a *Antígona*, sabíem o he pogut trobar, durant aquest llarg període. Cal, però, fer una observació prèvia, sense la qual no s'acabaria d'entendre la falta de referències a l'obra: *Antígona* queda a l'ombra de l'èxit de la poesia d'Espriu —entre CS (1946) i LPB (1960)— i de PHE (1947).

7.2.2 Març de 1939: unes quantes nits dins de la nit col·lectiva de la primera postguerra

La mateixa redacció de l'obra, la primera setmana de març de 1939, és una mostra, si més no, de la voluntat de mantenir-se fidel a un projecte vital en el qual la creació literària tenia un paper central. A més, coincideix amb l'actitud del pare quan, durant la guerra, dictava les seves memòries a la seva filla Maria Lluïsa i a Pacita, amiga de la família. Segons l'edició que n'hi ha fins ara,²⁰² la voluntat del notari de continuar dictant durant la guerra i immediatament acabada, sense solució de continuïtat, es fa palesa el dia d'un gran bombardeig (el 21 de gener de 1939)²⁰³ i el mateix dia de

²⁰⁰ Tanmateix, cal consignar una datació autògrafa de període ampli que finalment no va passar a cap testimoni editat. Es tracta del quadernet manuscrit que es conserva a la Fundació Ricard Salvat, amb el text integral i set observacions d'Espriu sobre opcions lingüístiques. Doncs bé, aquesta còpia manuscrita està datada a "Barcelona, 1.939 – 1.964". Santamaria parla d'aquest testimoni, però diria que s'equivoca quan transcriu "B. 1.934 – 1.964" en la datació, per suggerent que fos la hipòtesi de donar el 1934 com a data d'inici d'*Antígona* (SANTAMARIA 2011: 99, n. 93).

²⁰¹ Els canvis dels anys seixanta, evidentment, responen a un nou context que va més enllà de l'abast d'aquest treball.

²⁰² Es tracta d'una edició no venal de 1996. Se n'espera una de venal d'Agustí Espriu i Malagelada.

²⁰³ *Memòries del notari Espriu*: 29, n. 4.

l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona (el 26 de gener de 1939),²⁰⁴ de manera que aproximadament la meitat del text és anterior a aquesta última data i l'altra meitat posterior. És versemblant que Espriu, doncs, reproduís, o fins i tot prenguéssim com a model, aquest capteniment del seu pare, pel qual professava una gran admiració.

El "Pròleg" ens parla d'una lectura privada en presència d'"uns quants amics, entre ells el meu pare, que ja és mort, en Palau Fabre, que ara és a París, en Josep Cruset, que també és fora, pels camps d'Andalusia, i l'estimat Enric Bagué, que no s'ha mogut d'aquí" (P: 9). La lectura es va fer "tot seguit d'enllestida" la peça, molt probablement, doncs, el mateix 1939.²⁰⁵ A part d'aquest esment en el "Pròleg" del mateix Espriu, d'aquesta primera lectura no n'he sabut trobar cap referència en la bibliografia sobre el període.²⁰⁶ Les memòries del notari Espriu acaben molt abans de 1939 i, pel que fa als fons documentals de Josep Palau²⁰⁷ i Josep Cruset,²⁰⁸ tampoc no hi he sabut trobar cap al·lusió. No sembla que hi hagi cap fons equivalent en el cas d'Enric Bagué.²⁰⁹ Ara bé, per fer aquesta lectura, tot fa pensar que a casa mateix, atès l'estat de salut del pare, Espriu es podia d'alguna manera acollir al ban del Servicio

²⁰⁴ *Memòries del notari Espriu*: 42, n. 5.

²⁰⁵ No ens ajuda a precisar-ho més la data de la mort del pare d'Espriu, que va produir-se el 30 d'abril de 1940 (PONS: 228).

²⁰⁶ Samsó (1994) dedica tot un capítol a les tertúlies, cenacles i fòrums que es celebraven clandestinament a Barcelona en els primers anys de la postguerra, però evidentment no hi ha cap referència a la que ens ocupa, absolutament privada. La poca participació d'Espriu en la vida literària dels primers quaranta ha estat entesa per Palau com una conseqüència de la seva actitud partidària de la conservació de l'ordre i de no comprometre's políticament (PALAU 2008: 214-217). Cal contrastar la visió de Palau, però, amb altres opinions de primera mà, com ara la que expressen Joan Triadú (TRIADÚ 1978: 40 i 1988: 193-195) i Maria Aurèlia Capmany (CAPMANY 1970: 53), a banda de condicionants personals i familiars, inclòs el dol rigorós per la mort del pare que va observar la família, els quals expliquen el replegament. Així ho exposa el germà d'Espriu en les seves converses amb Ramon Rius (RIUS 1990: 25-26).

²⁰⁷ Els documents de Josep Palau i Fabre (Barcelona, 1917 – 2008) s'han conservat a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac. Ni en la correspondència d'Espriu a Palau ni en la mantinguda entre Palau i Joan Triadú no hi ha cap esment d'aquesta lectura ni de l'*Antígona* d'Espriu, mentre que, en canvi, abunden les referències a CS. Per una carta d'Aina Moll a Palau, datada a Zuric el 2 de novembre de 1956, deduïm que Palau devia rebre l'*Antígona* publicada a Raixa de mans de Moll quan la filla de l'editor es va desplaçar a París, al final de novembre o al principi de desembre de 1956. A l'exemplar d'aquesta primera edició d'*Antígona* conservat a la Fundació Palau no hi ha dedicatòria ni anotacions de lectura, segons m'informa Àlicia Vacarizo.

²⁰⁸ Els documents de Josep Cruset i Porqué (Esplugues de Llobregat, 1912 – Premià de Mar, 1998), poeta i articulista, amic universitari d'Espriu, company de rereguarda i amic a qui dedica la narració "Tres sorores", s'han conservat en un fons llegat a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. Conté, entre altres, la correspondència d'Espriu a Cruset i els articles d'aquest darrer que se centren o al·ludeixen a Espriu.

²⁰⁹ L'historiador Enric Bagué i Garriga (Barcelona 1900 – 1987), fou medievalista, professor a la Universitat Autònoma republicana i coautor, amb Espriu, del volum de la HG dedicat a l'antiguitat. Espriu li dedicà "Pluja d'agost"; a la seva muller Pilar Costa li dedicà "Pluja de tardor"; i a tots dos, entre d'altres, LCA.

de Ocupación del 27 de gener en el sentit que “estad seguros, catalanes, de que vuestro lenguaje, en el uso privado y familiar, no será perseguido” (reproduït a GALLOFRÉ 1991a: 52). Però també és evident que Espriu no podia no ser conscient de la volada de la seva *Antígona*, que anava molt més enllà d’aquest ús col·loquial, oral, tolerat, de la llengua.

7.2.3 1945-1948: anys d’Antígones

Entre 1945, any en què va acabar la Segona Guerra Mundial, i 1948, el mite d’Antígona va estar present en la vida cultural, clandestina o tolerada pel règim, de la ciutat de Barcelona.²¹⁰ Concretament, coincideixen la recepció de l’*Antigone* de Jean Anouilh i la publicació —no pas encara la publicació ni la representació— de l’*Antígona* d’Espriu. El mateix Espriu esmenta l’obra homònima del francès en el seu “Pròleg” de 1947:

Quan els meus personatges començaren a parlar, una nit de març, fa més de vuit anys, amb la correcció que llurs noms grecs els imposaven, no havia arribat encara a la nostra província —i no recordo si ni tan sols havia estat escrita— la famosa “Antígona” d’Anouilh. (P: 9)

I l’esmenta per una aparent pruija d’originalitat o, si més no, mirant d’avançar-se a desmentir una hipotètica influència del francès sobre la seva creació que algun crític o simple receptor pogués aventurar. Per això mateix, en part, evoca tot seguit la lectura privada, gairebé posant els amics esmentats com a testimonis del caràcter previ de la seva obra respecte a la del francès.

Però encara dins del mateix primer paràgraf del “Prefaci de 1947”, hi ha una altra referència a l’autor francès, de qui ens acaba de dir que ho és d’una *Antigone* cèlebre:

miro de treure a la llum el meu exercici, sempre de justificació difícil, com altres d’anàlegs, després de Sòfocles, i potser del tot importú, després d’Anouilh. (P: 9-10)

²¹⁰ Gallén (2014) recull moltes de les dades sobre la publicació i les primeres lectures d’*Antígona* que desenvolupo en aquest apartat.

Fixem-nos bé que la fama d'aquesta peça d'Anouilh no fa que l'exercici d'Espriu sigui inoportú, és a dir, no li impedeix de venir a propòsit, a tomb, en el moment de 1947 —com, d'altra banda, també era oportú el 1939—, sinó que el fa ser importú, en el sentit de molest o enutjós, posem per cas pel que suposa d'insistència en un mateix motiu. Aquesta *captatio benevolentiae*, que té un sentit genèric en qualsevol pròleg, en cobrava encara més per la recepció de l'obra del francès que des de 1945 s'havia produït a Catalunya. És pertinent, per tant, que, d'una banda, expliqui breument les fites d'aquesta recepció i que, de l'altra, plantegi una breu comparació entre les dues obres, les seves coincidències puntuals i les seves grans distàncies, un contrast que faci veure que l'originalitat de la d'Espriu hauria de preservar d'error una crítica solvent.

Pel que fa a la recepció a Catalunya de l'*Antigone* d'Anouilh, cal considerar la que es produeix aprofitant l'aixopluc de l'Institut Francès de Barcelona i la que es vehicula a través de la revista *Ariel*. Pel que fa a l'original francès, cal consignar que durant el curs 1945/1946 es féu la lectura de l'obra a l'Institut Francès de Barcelona, ubicat en aquella època al número 617 de la Gran Via de les Corts Catalanes, aleshores rebatejada com a Avenida José Antonio. Aquesta lectura es va fer abans que no pas a Madrid, com consta al *Bulletin de la Bibliothèque de l'Institut Français en Espagne*, un publicació única per a tot l'Estat però que aclareix on es fa cada acte i en quines dates.²¹¹ L'any 1990 vaig poder entrevistar-me amb Jordi Sarsanedas i parlar telefònicament amb Amàlia Tineo, que em van aportar algunes dades més sobre aquesta recepció. Segons el testimoni oral de Sarsanedas, que llegí el paper d'Hèmon, l'obra es llegí en cinc o sis sessions a la sala d'actes de l'institut —que era, de fet, el pati, cobert, segons escriu el mateix Sarsanedas (1994: 21)—, i tingué un cert èxit; fins i tot acabaren fent-ne una representació en uns jardins de Barcelona en presència d'un públic reduït. Preguntat sobre si Espriu podia haver presenciat alguna d'aquestes sessions, digué que no ho recordava però que l'autor d'*Antígona* havia assistit algun cop a aquests actes de l'Institut Francès. Amàlia Tineo, per la seva part, em digué que Espriu podria haver assistit a una d'aquestes lectures. Fos

²¹¹ En el número 15 d'aquesta publicació (p. 10-11), de febrer de 1947, un número dedicat a “Le théâtre français d'aujourd'hui”, es dona compte d'una lectura dialogada de l'obra a l'institut de Madrid i s'aclareix entre parèntesis “(déjà donnée précédemment à Barcelone)”; i, parlant de *Les mouches* de Sartre, es precisa encara sobre l'obra que m'ocupa: “Anouilh dans cette *Antigone* que nous avons lu l'an dernier”.

com fos, en l'esmentat *Bulletin* es dóna compte de l'ingrés de l'*Antigone* d'Anouilh a la biblioteca de l'Institut el 10 de novembre de 1950.²¹²

Si aquesta recepció d'Anouilh quedà molt delimitada a la ciutat de Barcelona, en canvi amb la publicació d'un fragment de l'obra a *Ariel* el juny de 1946, es pretenia donar-la a conèixer al conjunt del país o, per ser més exactes, als lectors que la revista hi tingués. En efecte, en el número 2 d'*Ariel*, corresponent al juny de 1946, Joan Triadú presenta l'autor i l'obra, i en tradueix un fragment, corresponent a les pàgines 90-99 de l'edició ressenyada a la bibliografia. En la introducció, se'ns diu que encara no se n'ha fet cap edició, però que *Ariel* ha estat especialment autoritzada a donar-ne a conèixer un fragment. Triadú tria l'escena final de l'enfrontament entre Creont i Antígona.²¹³

Aquestes dues fites coincideixen cronològicament (entre el juny de 1946 i el 23 d'abril de 1947) amb un projecte de publicació de l'*Antígona* d'Espriu, com veurem aviat, i això fa versemblant que el nostre autor es preocupés per una hipotètica recepció a l'ombra de —o condicionada per— l'èxit de l'obra homònima d'Anouilh, d'altra banda saludada a l'època com una icona de la resistència francesa a la invasió nazi.²¹⁴ Tanmateix, cal demanar-se quines són les distàncies però també, i potser sobretot, les coincidències amb l'autor francès que portaven Espriu a deixar ben clar que el 1939 l'*Antigone* encara no havia arribat a Catalunya.²¹⁵

Comencem per les coincidències, que certament es donen, entre les dues obres i valorem-les una per una, amb el benentès que ens trobem davant de dues obres

²¹² Per a l'activitat cultural catalana feta a l'empara de l'Institut Francès de Barcelona, concebut com una ambaixada cultural que quedava relativament, però no pas absolutament, al marge del control del règim, es pot veure l'article de Sarsanedas (1994) i, de fet, tota la monografia *Memòria dels cercles de l'Institut Francès*, coordinada per Miquel Porter i Moix. També s'hi refereix Samsó (1994: 289-300).

²¹³ Samsó (1995: 68, n. 70) explica que efectivament el 1946 l'*Antigone* era inèdita i que "Josep Palau, a través de Melcior Font, aconseguí l'autorització especial per a editar-ne un únic acte". En la correspondència entre Palau i Triadú també s'al·ludeix a la gestió d'aquesta cessió editorial parcial. I també Carme Bosch recull aquest avançament que, segons l'autora, honora les lletres catalanes (BOSCH 1974: 265, n. 23). Comparant el text finalment publicat per Anouilh i la traducció de Triadú, s'aprecia que el català segueix de molt a prop el francès, excepte en dos moments que responen a modificacions que Anouilh fa abans de la publicació.

²¹⁴ Cal fer notar que aquesta tensió no es produeix de cap manera amb l'*Antígona* de Pemán, estrenada el 1945 i publicada també el 1946, perquè els interessos literaris i l'orientació democràtica dels cercles on es movia Espriu no tenen res a veure amb la tendència falangista de Pemán.

²¹⁵ En el Prefaci diu que no recorda si ni tan sols havia estat escrita, però tot fa pensar que un autor tan documentat i precís com Espriu havia de recordar perfectament que la redacció d'Anouilh és posterior a 1939, i que, per tant, el seu desmenjament és impostat, sempre amb la mateixa intenció de preservar la seva prevalença cronològica.

contemporànies però que, alhora, s'insereixen —i en la d'Espriu això és particularment important, com veurem— en una tradició literària extensa que en cap cas es limita a la tragèdia homònima de Sòfocles. Una primera coincidència, notòria, entre Anouilh i Espriu és la presència del personatge del Pròleg, si bé en el francès (ANOUILH 1990: 9-13) és interpretatiu i anticipatiu, mentre que en el català és informatiu i retrospectiu, tan sols ens exposa els fets previs a l'acció, per la qual cosa el d'Espriu podria molt més versemblantment haver-se inspirat en el pròleg característic de la tragèdia clàssica. Per això ell mateix diu, captant la benvolença del públic: “En altre temps el vostre amic, no acostumo de presentar-me ja davant vosaltres: no trobaré amb facilitat la meua antiga veu” (Pr: 17).

També els finals de les obres respectives, caracteritzats per la represa de la vida quotidiana, contrasten amb la desolació final de Creont que tanca la tragèdia de Sòfocles. Efectivament, són uns finals més propis d'un drama modern que de la catarsi pròpia d'una tragèdia clàssica, però les diferències entre els dos són més significatives que una semblança que, d'altra banda, es pot atribuir a la contemporaneïtat de sengles propostes: mentre que en Anouilh la vida continua en el pla real de l'escena, amb Creont al consell i els guàrdies jugant a cartes (ANOUILH 1990: 121-123), en Espriu és Antígona qui tanca l'obra quan demana al poble que torni a les seves cases i que continuï buscant la pau, la unitat i la grandesa de la ciutat.²¹⁶

Una tercera coincidència rau en la humanització dels personatges en totes dues repeses del mite. Com en el cas dels finals, aquest tret és compartit també amb altres reelaboracions contemporànies de mites grecs. En el cas de l'*Antígona* d'Espriu, són especialment significatius els dos moments tendres i simètrics d'Antígona amb els dos germans (l'entrevista amb Etèocles al centre de l'acte primer i l'enterrament de Polinices al final de l'acte segon). En aquesta línia d'humanització, un personatge com Ismene guanya relleu en tots dos plantejaments, si bé els dos autors en fan un tractament que té matisos prou diferents: Anouilh modifica la tradició i la fa germana

²¹⁶ George Steiner apunta dues grans originalitats del Creont d'Anouilh respecte al de Sòfocles: guanya i no es queda sol (STEINER 1987: 148). Espriu hi coincidiria pel que fa a la segona, tot i que ja descobrirem els avantatges més que relatius de la companyia dels seus consellers; però, pel que fa a la primera, més aviat tot fa pensar en una victòria moral d'Antígona, subratllada també en el Prefaci de 1947 quan es presenten els dos personatges.

gran d'Antígona, més dolça i condescendent, incapaç d'entendre que hom mori per idees; Espriu, en canvi, no fa aquest canvi en l'ordre de les germanes, tot fa pensar que Antígona és la gran de les dues i utilitza Ismene per realçar els horrors de la guerra i l'instint de supervivència. A més, la Ismene d'Anouilh té una tendència frívola que no té l'espriuana, titllada per Antígona de "pobra espantadissa" (Iib: 54).²¹⁷

Hi ha, finalment, un parell de detalls que poden semblar coincidents. En primer lloc, una acotació d'Anouilh en el sentit que "derrière [la porta del palau] on devine la foule hurlante" (ANOUILH 1990: 106), una multitud cridant que recorda les veus del final de l'*Antígona* espriuana de 1939. En segon lloc, Creont retreu a Antígona la manera de ser de la seva família entera: "L'humain vous gêne aux entournares dans la famille" (ANOUILH 1990: 68), amb una frase feta francesa que significa que allò humà va estret a la família d'Antígona, literalment els fa nosa a les cises. Aquesta acusació recorda el retret del Creont espriuà a Antígona ("Els Labdàcides no teniu mesura"), que la princesa respon dient-li: "No hem pogut mai viure humanament" (Iib: 54). La desmesura del conjunt de la família és expressada molt originalment en els dos autors, i tots dos amb relació als paràmetres humans, si bé cal demanar-se si hi ha altres paràmetres vàlids en un drama, o fins i tot en una tragèdia, contemporanis.²¹⁸

Si les semblances que hem descobert poden ser matisades en tots els casos, i en alguns fins i tot contrapuntades, hi ha tot un seguit de diferències essencials entre una i altra obra que, en un context de normalitat cultural, probablement farien del tot innecessàries les prevencions espriuanes. Vegem-les. En primer lloc, Anouilh segueix l'*Antígona* de Sòfocles, mentre que Espriu, com veurem, contamina diverses tragèdies de diversos tràgics. En segon lloc, Anouilh conserva el cor, mentre que Espriu, com a molt, el substitueix per altres instàncies, com ara les dones de l'acte

²¹⁷ Aquest apel·latiu desapareix en la segona versió.

²¹⁸ Cal anar en compte a l'hora de veure coincidències, i més encara d'assimilar-les a influències directes d'un autor sobre l'altre. Per exemple, quan en Anouilh el missatger explica a Creont que "Hémon (...) se plonge l'épée dans le ventre et il s'étend contre Antigone, l'embrassant dans una immense flaque rouge" (ANOUILH 1990: 119, el subratllat és meu), podem estar temptats de pensar en les paraules de l'Antígona espriuana: "Un mateix bassalot de sang els ha engolits a la fi" (I: 34, el subratllat és meu). Però, si considerem que Antígona es refereix a Etèocles i Polinices, la imatge espriuana té, com veurem, uns precedents molt més precisos en les obres d'Estaci, Racine i Alfieri que tracten aquest mateix mite i que fan servir expressions semblants per a la mort que es donen mútuament els dos germans fratricides.

primer. En tercer lloc, Anouilh incorpora molts elements contemporanitzadors i rebaixa el to de l'obra quan adopta un llenguatge familiar i un ambient burgès (transposició heterodiegètica), mentre que Espriu manté una ambientació grega, per exemple amb els noms propis, que no eliminarà fins a la segona versió (transposició homodiegètica).²¹⁹ En quart lloc, els separa la motivació d'Antígona: en Anouilh reconeix que no fa el que fa ni pels altres ni per alçar-se contra Creont ni pel germà: "Pour personne. Pour moi" (ANOUILH 1990: 73); i no trobarem en Espriu res d'assimilable, ja que, com veurem, es mou per amor al germà, per deure familiar, fins i tot per la grandesa d'una ciutat que cal reconstruir.²²⁰ En cinquè lloc, els allunya l'actitud de Creont, inflexible en Sòfocles fins a una massa tardana rectificació final: en Anouilh intenta encobrir el crim d'Antígona i salvar-la, fins i tot intentant commutar la pena de mort per la tortura (ANOUILH 1990: 73-84), mentre que Espriu el caracteritza dins la línia de maldat i perversió desenvolupada per Racine i Alfieri. En sisè lloc, difereixen els termes del debat, que en Anouilh són entre maduresa i adolescència, entre l'honradesa i la radicalitat de dir no i el desagradable paper polític, pragmàtic, tanmateix necessari, de dir sí, amb el rerefons del debat francès entre la col·laboració amb els nazis i la resistència, en el context de la Segona Guerra Mundial; mentre que en Espriu el debat és entre la destrucció i la regeneració, físiques i morals, d'una ciutat malmesa per la guerra. En setè i últim lloc, però no per això el menys important, la dessacralització que opera Anouilh eliminant Tirèsias no és compartida per un Espriu que conserva i fins i tot dóna més protagonisme a aquest personatge cridat a vehicular l'element transcendent en l'obra, que tanmateix Espriu fa anar, significativament, per uns viaranys ben diferents, com veurem.

En síntesi, doncs, cal atribuir la por d'Espriu que la seva *Antígona* fos vista com una seqüela de la d'Anouilh al context forçadament clandestí de la literatura catalana en aquell moment.

²¹⁹ Per això en el primer muntatge d'*Antígona*, l'any 1958, l'opció de Frederic Roda de caracteritzar a la manera contemporània decorats i personatges serà qüestionada per part del crític teatral Martí Ferreras (MARTÍ 1958).

²²⁰ Si que, molt més endavant, en RMB, en la prosa dedicada a Antígona, Espriu sembla fer l'ullet a Anouilh quan confessa que: "Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó que els que triïn l'agraït expedient d'extasiar-se, els ulls en blanc. (...) No puc suportar l'oncle: vet aquí la meva veritat fonamental" (RMB: 125).

Aquest capítol sobre les Antígones que es van fer presents a casa nostra entre 1945 i 1948 no seria, però, complet si quedés limitat a la d'Anouilh, perquè també la de Sòfocles, en la traducció de Riba, i la d'Espriu s'hi van fer presents, i, de fet, en el mateix espai de l'Institut Francès. La qüestió, però, és una mica enrevessada. El *Bulletin des bibliothèques* esmentat més amunt deixa constància d'una lectura de PHE i d'una presentació d'*Antígona*: “Au cercle littéraire, M. Salvador ESPRIU a donné une lecture de son improvisation pour marionnettes: *Esther*; et MM. MATET, Carlos RIBA et Juan TRIADU, ont présenté *Antigone*, du même auteur”.²²¹ Maurici Serrahima, en el seu dietari, parla d'una lectura d'*Antígona*, en precisa la data i el moment del dia, i en fa una valoració sintètica però contundent: “1 maig 1948 / Cap al tard, a l'Institut Francès, lectura de l'*Antígona* de l'Espriu. Excel·lent” (SERRAHIMA 1974: 38). Anys més tard, Jordi Sarsanedas ratifica la celebració de l'acte i la data, i n'amplia la informació: “El 1er. de maig, Carles Riba, Maurice Matet i Joan Triadú van presentar la lectura d'*Antígona* de Salvador Espriu feta per “Thulé, teatre d'assaig” (SARSANEDAS 1994: 144).²²² Pel que fa a testimonis orals, Joan Triadú em confirmà, en conversa telefònica mantinguda el 23 d'octubre de 1990, que Espriu assistí a l'acte de lectura de la seva *Antígona*, i em precisà de què havien parlat cadascun dels ponents: Carles Riba de l'*Antígona* de Sòfocles, Maurice Matet de la d'Anouilh i ell de la d'Espriu. Aquesta lectura pública de l'obra que m'ocupa és l'única que he pogut documentar.²²³

Pel que he pogut llegir i pels testimonis orals esmentats, doncs, cal diferenciar diversos actes a l'Institut Francès, encara que probablement tots van tenir lloc al mes de maig de 1948: en primer lloc, el primer de maig, la lectura de l'*Antígona* d'Espriu a què m'he referit; en segon lloc, una presentació de l'autor a càrrec de Maurice

²²¹ *Bulletin des Bibliothèques de l'Institut Français en Espagne*, núm. 26 (maig-juny 1948), p. 24.

²²² Sobre Thule-Teatro de Ensayo es pot llegir el que n'explica Gallén (1985: 235-238, 320-321 i 402). Va ser un grup de teatre de cambra actiu a Barcelona entre 1947 i 1950 i que pretenia provocar una inquietud intel·lectual amb les seves representacions, sempre de textos de teatre contemporani. La de Sarsanedas és tanmateix l'única referència a la participació d'aquest grup en la lectura de l'*Antígona* espriuana. No en diuen res els documents memorialístics d'Ernest Carratalà (CARRATALÀ 2007) ni de Mariano de la Cruz (BOIX 2002), com tampoc Pérez d'Olager (PÉREZ D'OLAGUER 1970: 23), que tanmateix esmenta el grup com a Thulet. En canvi, sí que Thule va representar l'*Antígona* d'Anouilh, concretament l'any 1950.

²²³ És l'única lectura recollida per Samsó (1995: 278, n. 25), que, en canvi, en recull dues de PHE, una de pública, al mateix IFB, i una de privada, a casa de Mariano de la Cruz Tovar (SAMSÓ 1995: 278, n. 26).

Matet,²²⁴ seguida d'una lectura de PHE, cal entendre que fragmentària, a càrrec del mateix autor,²²⁵ i, finalment, una presentació de la traducció de l'*Antígona* de Sòfocles per Carles Riba, a càrrec de Triadú i amb lectura per part del mateix traductor.²²⁶

7.2.4 L'edició de l'obra

La redacció del "Pròleg", datat el dia de Sant Jordi de 1947, per a l'*Antígona* escrita el 1939, ens posa sobre la pista d'una temptativa d'edició en aquells mateixos anys en què el mite de la princesa tebana era d'actualitat a la vida literària tolerada al voltant del cercle de l'Institut Francès, de la revista *Ariel* i de l'activitat traductora de Riba. En el primer paràgraf d'aquest prefaci, Espriu exposa d'una manera clarivident, la situació:

Quan els meus personatges començaren a parlar, una nit de març, fa més de vuit anys, amb la correcció que llurs noms grecs els imposaven, no havia arribat encara a la nostra província —i no recordo si ni tan sols havia estat escrita— la famosa "Antígona" d'Anouilh. Vaig llegir la meua obra, tot seguit d'enllestida, a uns quants amics, entre ells el meu pare, que ja és mort, en Palau Fabre, que ara és a París, en Josep Cruset, que també és fora, pels camps d'Andalusia, i l'estimat Enric Bagué, que no s'ha mogut d'aquí. Després, la vaig haver de tancar en un calaix —perquè tots hem après que és el lloc on aquestes coses poden madurar millor—, enmig d'altres captius, un bon tros més bàrbars, a la insignificança dels quals no escauria la purificació d'un baptisme hel·lènic. Ara que m'assabenten papers i revistes d'un nobilíssim nou entusiasme per les llengües mortes, miro de treure a la llum el meu exercici, sempre de justificació difícil, com altres d'anàlegs, després de Sòfocles, i potser del tot importú, després d'Anouilh. Però és comprensible que intenti airejar el meu calaix, escolat un temps tan generós de quarantena, i que els pàl·lids personatges surtin a prendre una mica el sol. (P: 9-10)

²²⁴ Professor de literatura a l'Institut Francès dirigit pel Pierre Desfontaines, simpatitzà amb la literatura del país i serví d'enllaç entre Triadú i Palau, segons es desprèn de la correspondència que mantenien quan el segon era a París.

²²⁵ En deixen constància Sarsanedas (1994: 22) i Samsó (1994: 295).

²²⁶ Samsó (1994: 295) deixa constància d'aquesta intervenció de Riba, com també de la seva lectura del *Filoctetes* al juny de 1949. És segur que la lectura d'*Antígona* l'1 de maig havia de ser el primer, però no m'és possible determinar l'ordre dels altres dos.

L'expressió “escolat un temps tan generós de quarantena” ha estat justament manllevada com a títol d'un dels capítols de l'estudi de Maria Josep Gallofré sobre l'edició catalana i la censura franquista entre 1939 i 1951 (GALLOFRÉ 1991a), quan l'autora vol referir-se a una tímida obertura estratègica del règim franquista a l'edició en català, que anomena “primavera de 1946” i que situa en aquest moment de l'any 1946 i fins als primers mesos del 1947. Gallofré descriu amb exemples abundants la ràpida limitació d'aquesta embranzida a partir de la segona meitat del 1947, cosa que provoca el descoratjament dels editors; interpreta aquesta reculada almenys en part com una reacció als fets de Montserrat de 1947, i afirma que s'allarga ja fins al 1951, final del període estudiat. L'autora apunta que la poesia va ser sempre un cas a part, amb una tolerància més gran, però que en teatre la censura va ser força restrictiva. De fet, si PHE va passar el filtre de la censura a l'abril de 1948 va ser probablement perquè el censor no la va entendre.

Esriu tradueix la cèlebre escaleta a l'edició en català com un “nobilíssim nou entusiasme per les llengües mortes”. Una anàlisi minuciosa d'aquest primer paràgraf és molt il·lustrativa de l'actitud de l'autor en aquells anys. Esriu hi fa dues coses: d'una banda, defensa no només l'originalitat de la seva obra —davant de la coincidència cronològica amb la recepció de l'homònima d'Anouilh, com ja hem vist—, sinó sobretot, encara que sigui antifràsticament, l'ambició del seu “exercici”; i, d'altra banda, retrata els contextos de 1939 i de 1947 amb una lucidesa eloqüent.

Pel que fa a la primera intenció d'aquest paràgraf, Esriu situa la seva creació en el marc de la noble tradició dels tràgics grecs, concretament Sòfocles, en la qual tota nova aportació pot ser quelcom “de justificació difícil” o “del tot importú”. El personatge del Pròleg insistirà, al començament de l'acció dramàtica, que l'autor és un agosarat sense nom,²²⁷ un atrevit, un foll, un impertinent (Pr: 17). De fet, estem davant d'una *captatio benevolentiae* per part d'un autor que vol fer quelcom molt ambiciós i n'és conscient. I l'opció no és innocent, perquè justament el que pretenia el nou règim franquista era allunyar la llengua catalana de l'àmbit de l'alta cultura.

²²⁷ Aquest qualificatiu tant pot al·ludir a la poca importància d'un contemporani enfront d'un clàssic com al trencament de la continuïtat de la comunicació amb el lector com a conseqüència de la prohibició de publicar en català.

Si passem a la presentació dels contextos de 1939 (redacció de l'obra) i de 1947 (projecte de publicació), cada paraula d'Espriu té un pes específic que cal dilucidar, a risc de semblar massa meticulosos. Pel que fa al 1939, l'esment del mes de març, quan tot just s'ha acabat la guerra vol expressar la immediatesa de la reacció espriuana, la seva fidelitat sense solució de continuïtat a la seva actitud durant el règim anterior. Que la guerra s'hagi acabat a Catalunya però no a Madrid té d'entrada un sentit de proximitat, d'ajustament a la realitat de la vivència biogràfica espriuana, però pot tenir també una lectura més en clau catalana, si bé crec que aquest aspecte està, com veurem, més associat a la llengua que no pas al territori o a la cronologia. La referència a la nit com a moment on es comença a parlar té un valor simbòlic que difícilment es pot obviar, ja que al·ludeix a la situació de privacitat i de clandestinitat imposada per les circumstàncies. L'expressió "la nostra província" tampoc és neutra, sobretot si entenem el substantiu en el seu sentit etimològic de territori vençut o conquerit per l'imperi.

Doncs bé, en aquest context tan advers, Espriu fa dos gestos que demostren la seva determinació, la seva força de voluntat: el primer, escriure una obra difícil i fer-ho amb l'ambició de situar-se en una tradició noble i sense influències o paral·lelismes fàcils;²²⁸ i el segon, llegir l'obra en un cercle obligadament privat, necessàriament reduït. Aquests dos gestos, però, topen amb una imposició de les circumstàncies —haver de tancar la feina al calaix—, que al damunt inclou el sarcasme d'haver

²²⁸ És una sana ambició que no pot deixar de recordar-nos la que Mercè Rodoreda confessa a Carles Pi i Sunyer, en una carta del 29 de març de 1940, escrita a Roissy-en-Brie: "No és el meu destí d'adobar el món, ni jo salvaré el meu país. Tinc un camí triat i faré tots els esforços per a no sortir-me'n. Si tanta amarguesa, si tota la crueltat del voltant, si la meua capacitat sobre el coneixement del cor humà, si àdhuc les meves limitacions em menen a llocs passats de llarg pels qui em precedeixen —parlo com a filla d'un país petit en extensió, d'una migrada tradició literària— i un dia surt de mi una obra que per la seva qualitat pesi tant com exigeix el meu voler, donaré per liquidats tots els deutes que encara reclamo a la vida" (CAMPILLO 2000: 149, els subratllats són meus). D'altra banda, l'actitud d'Espriu i la de Rodoreda encaixen perfectament amb els tres lemes de Josep Carner en el seu editorial "Represa" en iniciar-se el tercer període de la *Revista de Catalunya* a París, justament en el número d'abril-juny de 1947: exigència, universalitat i lleialtat. Carner acaba així el seu editorial: "Sempre hem volgut mantenir que el català no és pas un idioma confinable a l'ordre casolà o folklòric, i que li hauran de pertànyer la consagració de la cultura i el soli del poder. Sempre ho hem cregut així. Restem-hi fidels" (CARNER 1947: 3-5). Són lemes perfectament aplicables a l'*Antígona* d'Espriu: donar dignitat, baptisme hel·lènic, valor universal a una llengua anomenada vernacla, que es pot considerar morta des de l'òptica del pessimisme espriuà, però que és perfectament apta per a les més nobles funcions. La coincidència no comunicada d'aquests dos grans autors que es trobaven a l'exili amb Espriu, que vivia la situació del moment com un autèntic exili interior, és significativa d'una anàlisi i una actitud civicoliteràries en el fons compartides.

d'aprendre que això és el millor, i més per un escriptor acostumat a publicar gairebé obra per any entre 1931 i 1937.²²⁹

Si ens fixem ara en el context de 1947, Espriu el caracteritza amb dues expressions temporals: “Ara que m’assabenten papers i revistes d’un nobilíssim nou entusiasme per les llengües mortes” i “escolat un temps tan generós de quarantena”. Cal analitzar les paraules i expressions una per una perquè Espriu les tria a consciència i les fa vessar de sentit. “Nobilíssim” és un superlatiu irònic i àdhuc sarcàstic, perquè no hi hagué cap dignitat ni noblesa en la política de genocidi cultural i lingüístic conduïda pel règim franquista des de 1939. “Nou” és un epítet com a mínim irònic, perquè serveix a Espriu per desemmascarar la intenció purament estratègica de permetre una edició en català absolutament condicionada als criteris del règim quan no a l’arbitrarietat de la censura. Amb “entusiasme” s’ateny el sarcasme més càustic o sagnant, perquè, com explica Gallofré, l’adopció de la nova estratègia estava en gran part provocada pel context d’acabament de la Segona Guerra Mundial, amb un desenllaç contrari als països amb què havia simpatitzat Franco, ara derrotats. Pel que fa a “llengües mortes”, és la traducció o desemmascarament espriuà de l’expressió *lenguas vernáculos*, que era el terme oficial per a les llengües no castellanes. Espriu deixa clar que retornar al nivell B en un esquema diglòssic era sinònim de mort de la llengua. L’adjectiu “generós”, aplicat al temps de quarantena, és també antifràstic, perquè es refereix als vuit anys de misèria i inanitat esmentats al principi d’aquest paràgraf. La utilització de la metàfora de la “quarantena”, definida al Fabra com l’“espai de temps que han d’estar a bord, en un llatzeret, etc., els viatgers, efectes o mercaderies que procedeixen d’un lloc on regna una malaltia contagiosa”, expressa l’estat de l’escriptor que se sent com un empestat, obligat a l’aïllament, la incomunicació, etc.

Ara bé, en aquest context de plantejament amable només en aparença, Espriu fa, com el 1939, dos nous gestos que mostren la seva voluntat de continuïtat o, ara, per ser

²²⁹ Santamaria estableix un paral·lelisme entre el calaix d’Espriu i el camí cap al silenci de la cova d’Antígona: “no es tracta d’un suïcidi en sentit estricte, sinó d’un sacrifici redemptor i de la hibernació que conserva latent una veritat que en aquells moments no convé que sigui dita, però que cal esperar que ressusciti”. La idea és suggerent, però hi veig una diferència fonamental: el gest d’Antígona és voluntari (per poc que ens situem en les coordenades del tractament contemporani del fat de la tragèdia àtica), mentre que el d’Espriu és clarament imposat per les circumstàncies (SANTAMARIA 2005: 545).

més precisos, de represa: el primer, proposar-se la publicació de l'obra; i el segon, escriure un pròleg tan compromès i amb tantes implicacions ètiques, cíviques i de futur com el que m'ocupa —implicacions que estudiaré més endavant—, i, encara, datar-lo el 23 d'abril de 1947, diada de sant Jordi, patró de Catalunya.

Aquest projecte de publicació pogué comportar una revisió d'*Antígona* entre 1946 i els primers mesos de 1947, hipotèticament fins a la redacció del "Prefaci", datat el 23 d'abril. Però probablement, com hem vist en analitzar els usos d'Espriu en datar textos i revisions, aquesta revisió no hauria estat profunda i l'obra devia quedar definida ja a grans trets el 1939. Fos com fos, poc després de la diada de Sant Jordi i de la Mare de Déu de Montserrat de 1947, Espriu es va posar a la feina d'escriure PHE, la datació de la qual s'obre al maig de 1947 i es tanca al febrer de 1948.

La qüestió és que, quan PHE surt publicada com a número 4 de la "Col·lecció literària Aymà", en una edició que s'acabà d'imprimir el 25 d'agost de 1948, a la solapa de davant del llibre s'esmenta *Antígona* entre altres obres d'Espriu publicades i inèdites, però, en canvi, a la solapa de darrere no consta entre els set títols en preparació. Un any més tard, a l'agost de 1949, també Francisco Mayans l'esmenta en una nota bibliogràfica publicada a la revista *Ínsula*, que conté una llista d'obres que n'inclou d'inèdites (MAYANS 1949: 3). Com que l'obra no va aparèixer fins al 1955, és pertinent demanar-se què va passar entre 1947 i 1955, és a dir, en aquesta segona meitat dels setze anys, quan els personatges ja havien sortit del calaix de l'autor però no arribaven a la impremta.

Les primeres pistes ens porten als editors Aymà, pare i fill.²³⁰ En el número de *Destino* del 3 de juliol de 1948, un autor que firma amb el pseudònim de Juro²³¹ explica que *Antígona* era massa breu i que l'editor li encarrega una altra peça, petició

²³⁰ Gallofré, en el seu estudi sobre l'edició catalana i la censura entre 1939 i 1951, explica que no ha trobat en els arxius de censura constància de cap intent de publicació d'*Antígona* en aquells anys. També apunta que no li ha estat possible de documentar si el contacte es va establir amb Cruzet, per a Selecta (GALLOFRÉ 1991a: 219, n. 1). Per raons que tot seguit exposaré, jo he orientat la meua recerca intentant de consultar la documentació d'Aymà, que les vicissituds de l'editorial van fer canviar de mans, però també m'ha estat impossible.

²³¹ Delor dona algunes possibilitats sobre el nom que s'amagaria darrere d'aquest pseudònim: "Sota el pseudònim de Juro és més que probable que s'hi amagui la personalitat de Juan Ramón Masoliver, tot i que també s'ha hipotitzat sobre Julio Coll o Nèstor Luján" (DELOR 2006: 50-51, n. 4). Gallén aclareix que es tracta de Julio Coll, crític de teatre de la revista *Destino* (GALLÉN 2014: 19).

que és l'origen de PHE. Quatre números més tard, en la mateixa revista, el 31 de juliol, Joan Teixidor, en un article dedicat a la improvisació per a titelles, anuncia la publicació a Aymà “de dos obras dramáticas de Salvador Espriu” (TEIXIDOR 1948). Només una de les dues obres es va arribar a publicar: com hem vist, es tracta de PHE. Ara bé, l'origen d'aquest peça de tema bíblic com un encàrrec de l'editor per completar el volum d'*Antígona*, que es quedava curta, és recollit també per Ricard Salvat (SALVAT 1966: 266) i Maria Aurèlia Capmany (CAPMANY 1972: 128-129).

Com que finalment PHE va sortir primer i sola, va caldre buscar una altra companyia per a *Antígona*, que continuava sent breu. Les mirades dels implicats en l'afer havien de dirigir-se per força a la versió espriuana de la *Fedra* de Villalonga, datada al novembre de 1936 i encara inèdita. En la correspondència d'Espriu a Triadú, conservada al Fons Triadú dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya, Espriu sembla buscar un original de Fedra i la conclusió a què arriba és que la té l'editor Aymà. Transcripció de les quatre targetes que fan referència a aquesta qüestió, datades entre gener de 1950 i novembre de 1951:

[1]

Estimat Triadú: On para la “Fedra”? La té la Srta. Blanco? Ara la demana l'Aymà. [La comunicació continua amb altres temes] Moltes gràcies i perdoneu. – Què feu vós? – Una abraçada del vostre afm.
./· 16-I-50.²³²

[2]

Barcelona, 10-II-1.950.

Sr.

Joan Triadú.

Anglaterra.

Estimat amic: Us contesto amb molt retard (i encara ho faré telegràficament) la vostra carta del 22 de gener.

Aclarit l'afer de la còpia de “Fedra”. Gràcies per la resta de les clarícies demanades. [La comunicació continua amb altres temes]²³³

[3]

²³² Targeta de visita de SALVADOR ESPRIU / ABOGADO, escrita amb ploma per una sola banda i sense signar.

²³³ Targeta que dobla la de visita, amb res imprès, escrita a ploma per dues cares, signada “Espriu”, al qual s'afegeix amb una altra escriptura, davant, “Salvador”.

Voldríeu recordar-me per telèfon si em guardeu la meua versió catalana de la “Fedra” de Dhey? No la trobo enlloc, i potser la teniu vós. – Gràcies i perdoneu la molèstia.

./· 26-XI-51.

P./s. – Si la teniu, ja m’està bé: no la necessito.²³⁴

[4]

Vós em vàreu posar sobre la pista: efectivament, ho té l’Aymà, i jo no ho recordava gens. Gràcies per tot i, amb el prec de voler disculpar-me, rebeu una abraçada del vostre afm.

./· 28-XI-51.²³⁵

Si els anys 1950 i 1951 la publicació d’*Antígona* sembla seguir la via Aymà, a partir de 1953 cal situar-la plenament en la via Moll. El testimoni principal d’aquest canvi d’orientació és la publicació del “Pròleg a «Antígona»” al primer i únic número de la revista *Raixà* (gener de 1953), un projecte de revista de l’editorial Moll que va haver de convertir-se immediatament en col·lecció.²³⁶ Aquest pròleg apareix, en aquesta seva primera edició, datat a Barcelona el 23 d’abril de 1946. Tot fa pensar, però, que la datació correcta hauria hagut de ser la mateixa data però de 1947, que és la que finalment figura en l’edició de 1955 i, encara, en la recuperació del text, ara titulat “Proemi a «Antígona»” en el recull d’assaigs EV de 1957.²³⁷ En la segona edició Espriu rebla definitivament el clau quan titula el text “Prefaci de 1947” i en una nota al peu explica que “Aquest prefaci fou escrit per a l’edició que no pogué veure la llum fins a l’any 1955”.²³⁸

²³⁴ Targeta de visita de SALVADOR ESPRIU / ABOGADO, escrita amb ploma per una sola banda i sense signar.

²³⁵ Targeta de visita de SALVADOR ESPRIU / ABOGADO, escrita amb ploma per una sola banda i sense signar.

²³⁶ Per a la conversió de *Raixà* de revista a col·lecció, vegeu FAULÍ 1981: 58-59 i 146-147. D’altra banda, aquesta aparició del pròleg a *Raixà* és comentada per Josep Pla a Josep Maria Cruzet l’1 de febrer de 1953: “Ja deu haver vist que els mallorquins fan la revista catalana, amb el grup Espriu?” (PLA 2003: 346).

²³⁷ En l’edició crítica d’*Antígona*, els curadors interpreten que pot haver-hi dues redaccions del text, una de 1946 i l’altra de 1947, però sorprèn que situïn el testimoni d’EV (1957) abans de la primera edició (1955) (JORI & MIRALLES 1993: LX).

²³⁸ Sorpren l’extraordinària estabilitat d’aquest text en els seus nombrosos testimonis: 1953 (revista *Raixà*), 1955 (primera edició, Moll), 1957 (dins EV), 1969 (segona edició, Edicions 62, que consigna revisions del 14 de gener de 1964 i del 30 de setembre del 1967) i 2013 (dins OC, que consigna revisió del 26 de desembre de 1980). En la gran majoria dels casos les variants no són significatives des del punt de vista del contingut, ja que afecten la tipografia, l’ús de majúscules i minúscules, o bé són correccions ortogràfiques, qüestions de normativa, opcions lingüístiques d’Espriu (com ara l’ús o no del passat simple i del possessiu *llur*), canvis d’ordre dels mots, etc. Només hi ha canvis de lexema o supressions significatives en tres casos. En primer lloc, el canvi de “seguidor” per “servidor” en l’expressió “el seguidor d’Etèocles”, en la versió dels seixanta, probablement per evitar una sinonímia massa fàcil amb l’adjectiu “partidaris” aplicat als que ho són de Polinices, i més quan “seguidor” s’havia estès a dominis com el de l’esport o els cantants que podien semblar massa frívols a l’autor. En

La publicació d'*Antígona*, conjuntament amb FET, a la col·lecció “Raixa”, s’ajornà encara per dos motius. D’una banda, per l’entesa amb Villalonga a propòsit d’aquesta segona obra; de l’altra, i sobretot, per les dificultats amb la censura, que oferia una resistència particularment intensa a l’edició d’obres que donessin a la literatura catalana una volada universal, abast que anava implícit en les obres de temàtica clàssica. Tot el procés de publicació a Moll ha estat documentat i explicat amb tota mena de detalls a l’edició crítica de *Fedra*.²³⁹ A més, el curador d’aquesta edició, Miquel Edo, em facilita la seva transcripció de la correspondència conservada entre Espriu i els responsables de l’editorial i que ressegueixo tot seguit pel que fa a les vicissituds d'*Antígona* a censura.²⁴⁰

El 5 de febrer de 1954 Espriu escriu als responsables de l’editorial Moll i els diu: “Espero que no hi haurà dificultats a Censura i que veuré aviat les galeres del llibre”. Però les dificultats van ser-hi. A tall d’exemple, la gestoria que havia de tramitar els papers va demanar el segon cognom d’Espriu, que el 10 de febrer escrivia, amb una desinhibició sarcàstica característica de l’epistolari de l’autor:

Ja he enviat a la Gestoria Bucos (quin nom, sembla el d’un rei de la Mauritània!) el “detall” del meu segon cognom, que és, si sou servit, “Castelló”. Espero que no seré per això censurat, car sóc fill de legítim i canònic matrimoni.

Per una carta d’Espriu a Manuel Sanchis Guarner, datada el 29 de juny de 1954, sabem que Villalonga ha decidit d’editar la seva *Fedra* en castellà, decisió que el porta a fer-se enrere del projecte. Però afegeix: “Si, malgrat tot, persisteixen a volen publicar la meva «Antígona», procuraré —és clar que sense presses— completar el

segon lloc, l’ús de l’adjectiu “comú”, referit al destí d’Antígona i Eumolp, motivat a la versió dels seixanta pel refús del possessiu *llur*. El realç del significat de comunió entre l’esclau i la dama que podia aportar l’adjectiu és, però, desestimat en benefici del possessiu “seu” en la revisió de 1980. En tercer lloc, el canvi més significatiu, l’eliminació d’una aposició a “la llei moral”, concretament “entre els cadmeus tan escarnida”, que apareixia a la primera edició i desapareix a la segona; encara que pugui estar en part motivada en la voluntat d’eliminar una referència massa erudita al poble de Cadmos, el cert és que suposa l’eliminació d’un retret col·lectiu que encaixa molt bé amb la intenció de fons de defensar la reconciliació que inspira tot el treball espriuà del mite. Fos com fos, aquesta extraordinària estabilitat del text durant trenta-tres anys, els que s’escolen entre 1947 i 1980, no pot respondre sinó a una sostinguda continuïtat del missatge que l’autor vol transmetre a través d’ell.

²³⁹ Vegeu l’edició crítica d’Edo (2002: XIV-XXIII).

²⁴⁰ Aquesta correspondència ha estat molt parcialment extractada (POMAR 1995: 251-252), però des de l’òptica de l’explicació de l’obra de Villalonga i, en concret, de la seva col·laboració amb Espriu pel que fa al cicle de *Fedra*.

volum amb alguna altra coseta que els pugui convenir”. La resposta de Sanchis Guarnier no es fa esperar, el 5 de juliol escriu:

Estem molt contrariats amb tot el que està passant amb el volum Antígona-Fedra, amb què havíem d'encetar la Biblioteca Raixa. És inexplicable l'actitud de la Censura, el judici de la qual no vam rebre quan ens anuncià que ens el trametia, i no hem obtingut encara que ens el repeteixen malgrat les nostres insistents sol·licituds. El nostre gestor a Madrid té instruccions de remoure tot allò que calgui, per treure el volum d'aquest encallador, i no tenim cap motiu seriós per tèmer que no arribi a reeixir-hi. Confiem, doncs, que no tardarem a assolir l'autorització d'Antígona-Fedra, que seria el volum 2 de Raixa; el núm. 1 és un estudi d'En Joan Coromines que estic segur que us interessarà.²⁴¹ (...) Si persistíeu, però, en el propòsit de retirar-la [FEt], us agrairíem que, com més aviat millor, ens trameteu els complements d'Antígona que ens oferiu.

Tres dies més tard, el 8 de juliol, Espriu es lamenta a Sanchis dels entrebancs a censura:

Sento molt la contrarietat de vostès per culpa de la Censura, però no voldria que l'augmentessin pensant en la possible meva, perquè jo no estic gens impacient. És millor potser que les coses es resolguin pels seus passos comptats.

Al cap d'uns mesos és Aina Moll qui escriu a Espriu, concretament el 26 de novembre de 1954:

Em permeto importunar-lo una vegada més parlant-li de la Biblioteca Raixa. Hem anat rebent permisos de publicació per a obres destinades a Raixa i a les Illes d'Or, però “Antígona i Fedra” continua sempre “pendiente de resolució”, malgrat els mesos que fa que va esser presentada a Censura i les nombroses gestions fetes per a obtenir una resposta. Això ens passa també amb una altra obra que és, precisament, el *Faust* de Dhey, cosa que ens fa pensar que totes dues puguin estar entretingudes pel mateix motiu.

Per això ens atrevim a demanar-li si no tindria, llest o en preparació, alguna altra cosa que pogués formar part de la col·lecció; ja sap que tenim un gran interès en presentar un llibre seu com més aviat millor, i ens sap molt greu haver-li ocasionat fins ara tantes molèsties a causa d'aquest mateix interès. Potser, encara que no ho sembli, ens precipitem una mica a donar-nos per vençuts i l'Antígona vindrà

²⁴¹ El volum 1 va ser, efectivament, *El que s'ha de saber de la llengua catalana*, de Joan Coromines.

aprovada (diuen que mentre hi ha vida hi ha esperança), però encara que així fos, no hauríem perdut res presentant-ne un altre i nosaltres, encantats de publicar dues coses seves, en lloc d'una.

Ja sé que és molt possible que no tingui res llest per oferir-nos, ni temps de preparar res per ara. En aquest cas, ens resignarem a continuar pendents de la sentència, i a seguir esperant temps millors que segurament no arribaran mai.

Records del meu pare i d'en Sanchis. El saluda cordialment la seva affma.

La resposta d'Espriu es formula dos dies després, el 28 de novembre:

Distingida amiga: Gràcies per la vostra carta i pels afectuosos records del vostre pare i de l'amic Sanchis Guarnier. M'afalaga molt el vostre interès per la meva obra i voldria poder complaure-us amb la tramesa d'un altre original, però ara no tinc res a punt ni gens de temps per a les coses literàries. Ho sento de veritat.

Us prego de no preocupar-vos per la dissortada "Antígona". Un dia o altre, però, m'agradaria poder entendre, per una pura curiositat intel·lectual, els motius i les causes d'aquesta estranyíssima situació.

Amb records per al vostre pare i per a l'amic Sanchis, quedo sempre vostre afm.

Passen els mesos i no és fins al 28 de març de 1955 que l'editorial comunica a Espriu la llum verda de censura, sense que Edo hagi pogut determinar el redactor concret de la missiva:

Ja fa dies que volia escriure-li, encara que només fos per donar fe de vida i dir-li que la censura mantenia el seu silenci, malgrat els nostres repetits esforços per a obtenir una resposta. Avui, però, al cap de prop de vuit mesos d'haver enviat per segona vegada l'original a Madrid, hem tingut la inesperada i agradabilíssima sorpresa de rebre l'autorització per a l'Antígona-Fedra —sense explicacions sobre el retard, naturalment, però també sense cap modificació de l'original. No cal que li digui que n'hem tingut una gran satisfacció; l'autorització ha arribat (juntament amb la del "Faust" de Dhey, que havia estat enviat/ada fa vuit mesos també; però aquesta porta algunes ratlles vermelles) quan hi havia a casa un petit grup d'amics, i l'hem celebrada amb gran alegria.

He volgut felicitar-lo immediatament per aquest permís que ja no esperàvem (els motius d'aquest llarguíssim silenci segueixen essent un misteri per a nosaltres), i al mateix temps comunicar-li que en

haver acabat la impressió del nº 4 de la biblioteca Raixa (“El descrèdit de la realitat”, de Joan Fuster), començarem tot seguit la composició de l’“Antígona” a fi que, ja que no ha pogut portar el nº 1, com era el nostre desig, porti almenys el primer que està en les nostres mans donar-li.²⁴² A principi de maig espero poder-li enviar les primeres proves.

La carta de l’agència de Madrid que ens ho ha tramitat, juntament amb les autoritzacions, ha arribat a la llibreria, i la meva germana n’ho ha comunicat per telèfon. Ara m’ho ha portat. Els de l’agència diuen textualment: “Siempre que hemos tenido que ir por la Censura, hemos venido insistiendo para que nos dieran la resolución recaída a las obras «Faust» i «Antígona-Fedra», y no sabemos si porque hayan cambiado de criterio o aburridos por nuestra constante presión, el caso es que han despachado ambas con el siguiente resultado, etc.

En canvi, la tarjeta del Ministeri diu: “Vista su instancia de 12 de marzo de 1955...” Ja veu que no ens podem queixar de la seva rapidesa. En realitat, la primera instància fou presentada el 5 de febrer de 1954, i la segona el 12 d’agost. La instància del Faust, presentada també el 12 d’agost de 1954, junt amb la d’Antígona, és, segons ells, del 3 de març d’aquest any.²⁴³

Seguidament, demanen a Espriu un poema o una narració curta per al volum miscel·lani que volien regalar a final d’any als subscriptors de la col·lecció, pendent també de l’autorització de censura.

La maquinària pròpiament editora es posà ràpidament en marxa, perquè el 12 d’abril Espriu s’adreça a Aina Moll i li diu:

Gràcies per haver-me enviat l’exemplar d’«Antígona», que li retorno —tenint en compte les festes— sobre la marxa. Veurà que les esmenes consisteixen tan sols en unes quantes paraules (sis o set) a afegir i en dos o tres detalls a suprimir.²⁴⁴

I, després de comentar aspectes relatius a FEt, Espriu demana, entenc que referint-se al conjunt del volum:

²⁴² En efecte, finalment va sortir com a volum 5 de la col·lecció.

²⁴³ Gallofré, en un article sobre les traves a les traduccions al català als anys cinquanta, explica els intents de Moll davant de la censura entre febrer de 1954 i març de 1955 pel que fa a *Antígona*, en paral·lel als que féu per al *Faust* de Villalonga. Entre altres curiositats es veu com el censor atribueix erròniament la *Fedra* originària a Sòfocles (GALLOFRÉ 1991b: 12-14).

²⁴⁴ No he pogut seguir la pista de si algun d’aquests materials d’edició s’han conservat.

Si no és absolutament “sagrat” per als principis de vostès, que no ho crec, no em posin enlloc el signe d’interrogació al començament de pregunta: mai no m’ha fet feliç. L’he tret de pertot arreu, però vigili que no se me n’hagi escapat algun.

Desitjo veure totes les proves, quan sigui l’hora. Suposo que me les faran arribar oportunament. Entre tots, hem de fer que el llibre surti impecable.

La relació era contínua i intensa, perquè en la mateixa lletra Espriu li demana l’opinió sobre el poema que li havien demanat i que ja ha enviat, i els ofereix la possibilitat que li publiquin FL.

Edo transcriu també dues cartes paral·leles de l’editorial a l’autor, datades totes dues el 29 d’abril, en què Espriu és informat que Norbert Bauçà, propietari de l’impremta que s’encarrega de la realització material del volum i del conjunt de publicacions de Moll, ha caigut fa pocs dies, s’ha trencat una ròtula i ha calgut operar-lo, amb el consegüent endarreriment de la feina. Amb tot, li anuncien com a imminent (“demà o dilluns”) la tramesa de les primeres proves d’*Antígona*. En una d’aquestes comunicacions, a més, s’accepta l’original de FL per publicar-lo “a entrada de tardor”.²⁴⁵

El 9 de maig, Espriu retorna les proves “sobre la marxa” i, en un *post scriptum*, al·ludeix a algunes correccions i variants de puntuació que no semblen molt rellevants:

P.S.—”Racó” i “vine” em fan un fàstic espantós, però què hi farem!
— Al pròleg, supressió de dues comes i posar-ne una rera “l’endeví”.
— A la part primera del segon acte, ++++++ Eumolp diu, irònicament, que és allí, sota la tempesta, per acomplir el que li mani Antígona i per escoltar el que diuen els personatges, no per donar escorta a ningú. — No he vist res més.

En una targeta del 23 de maig, que devia acompanyar unes proves, Espriu agraeix la feina feta i s’encomana als coneixements gramaticals dels seus interlocutors

²⁴⁵ Tanmateix, el poemari acabaria sortint a Atzavara aquell mateix 1955. I, de fet, en una carta de l’1 de desembre de 1955, Aina Moll informa Espriu que ha conegut la publicació del llibre, que l’en felicita i que espera un altre original en prosa promès a Raixa.

mallorquins, ni més ni menys que Moll i Sanchis Guarner: “Moltes gràcies. Que els grans gramàtics s’ho mirin amb tota cura i «fabrianament»!”.

Tot i que aquí s’acaben les referències anteriors a l’edició d’*Antígona* a Moll, les dificultats que aquesta obra va tenir amb la censura encara eren recordades mesos després, quan l’1 de desembre Aina Moll explica a Espriu que “Fins ara, la censura no ha donat cap resposta sobre el volum de miscel·lània de final d’any; comencem a tèmmer que ens passi una cosa semblant al que va succeir amb l’«Antígona»”.

També en la correspondència d’Espriu a Marià Villangómez s’aprecia aquesta demora final en la publicació. En una carta del 27 d’agost de 1954, Espriu confessa que “De la meua *Antígona*, no en sé res”. Més endavant, el 27 de juny de 1955 li comunica que l’edició “és imminent” (MARÍ 2009: 59-62). I, efectivament, en la primera edició es fa constar que el llibre s’havia acabat d’imprimir una setmana abans, el 20 de juny de 1955. Setze anys llargs anys entre la redacció de l’obra i la seva primera edició: vuit de calaix o quarantena, els que s’escolen entre 1939 i 1947; i vuit més de periple editorial, fins al 1955, amb visites al censor incloses. Una dada que ens parla amb eloqüència de les dificultats d’una peça com *Antígona*, amb la qual l’autor cometia el doble pecat d’abordar un mite clàssic en català²⁴⁶ i de fer-ho, com veurem, per formular una lectura de fets contemporanis, una lectura, d’altra banda, que el règim no volia acceptar però que tampoc complaïa una part de l’oposició a l’*statu quo*.

²⁴⁶ Gallofré documenta les successives reaccions de la censura durant el 1954, les quals confirmen aquest extern: després de dos “archívese” i davant de la insistència de l’editor Moll, el funcionari escriu: “denegada por tratarse de traducción regional” (GALLOFRÉ 1991b: 12-14). Pel que fa al zel amb què el franquisme tractà la cultura clàssica traduïda o expressada en català, vegeu el que a tall d’exemple explica Samsó: “En una ocasió, Maria Cardús i Frederic-Pau Verrié anaren a la classe de llatí que impartia un tal Salvador amb una de les traduccions de Ciceró de la col·lecció Bernat Metge, la qual cosa ocasionà la ira de l’esmentat professor i va estar a punt de valer-los un suspens final” (SAMSÓ 1994: 156, n. 5). En el cas concret d’*Antígona*, les reticències podien tenir a veure també amb l’estrena al Romea de l’*Antígona* de Colom, al 1951, que va ser sorollosa per polititzada, tot i que l’obra del mallorquí no té precisament un enfocament polític, sinó més aviat cristià i melodramàtic. La polèmica, però, s’explica perfectament en el context de 1951. Ho explica el mateix autor en el capítol de les seves memòries que dedica a “El teatre regional” (COLOM 1972: 321-327).

7.3 Alguns referents en la recerca d'un llenguatge tràgic contemporani

Al marge de les reelaboracions de mites bíblics i clàssics per part d'Espriu que he presentat fins ara, cal demanar-se quins altres autors contemporanis catalans o d'altres literatures properes li podien servir de model, i fins a quin punt, quan s'encarà a la reelaboració d'un mite com el d'Antígona, que difícilment admet una lectura que no sigui tràgica o, si més no, greu, tant pels temes que porta associats com pel context històric català i espanyol de 1939.

7.3.1 Els referents catalans: Maragall, Arbó, Colom

En proposar-se d'escriure una *Antígona*, Espriu havia de tenir presents per força certs referents, en la tradició catalana, de reelaboracions de tragèdies de tema grec adaptades a l'època contemporània, com són les *Nausiques* de Joan Maragall (1913) i de Sebastià Juan Arbó (1937) i l'*Antígona* de Guillem Colom (1935).

Pel que fa a la *Nausica* de Maragall, Delor ha apuntat que Espriu va tenir durant anys la intenció d'escriure'n una versió, plantejament que no hauria deixat de banda fins a la dedicatòria d'ECM (1954): "A Amàlia Tineo, per si no arribava a la fi «Nausica»" (DELOR 1989b: 45). Però, com la mateixa autora apunta i com hem vist, la creació espriuana més directament relacionada amb la *Nausica* del poeta és *Neg*, la narració que tanca ASP. També Miralles ha destacat dues possibles coincidències entre l'obra maragalliana i l'*Antígona* que m'ocupa (MIRALLES 2013a: 237-244). D'una banda, el sistema de representació coral d'alguns personatges secundaris: donzelles i cortesans d'Alcínous en *Nausica*, dones i consellers de Creont en *Antígona*. D'altra banda, el contrast de sentit que s'establiria entre el concepte noucentista de Ciutat (l'Esquèria maragalliana) i la crua realitat del desastre de 1939 (la Tebes espriuana). Aquest segon element, però, sembla més una interpretació en clau d'història literària i general més que no pas la descripció d'una intenció conscient de l'autor.

El que expressen aquests dos crítics és versemblant, si bé em sembla que, atès que el mite tractat és diferent en tots dos autors, i atès que Espriu ja s'ocupa del d'Ulisses i *Nausica* en *Neg*, cal demanar-se sobretot què podia aportar-li la *Nausica* de Maragall

de cara a la reelaboració dramàtica d'un mite clàssic com el d'Antígona. Crec que Espriu coincidia amb la intenció bàsica que Maragall expressa en els versos que constitueixen el prefaci de *Nausica* de "fer-me nou lo vell" (MARAGALL 1984: 73) i que, en canvi, podia aprofitar només molt parcialment el treball lingüístic i estilístic de Maragall, que escriu en vers, amb rèpliques llargues, de to elevat, emfàtic, i amb un enfocament que no menysprea l'aspecte més sentimental o romàntic; però fent-ho compatible amb converses més col·loquials i amb moments que podem qualificar obertament de galants o burgesos. Amb paraules de Riba: "En *Nausica* Maragall s'havia fet un to grec, diguem-ho així, noble i alhora popular, molt pròxim, íntim" (MARAGALL 1984: 21), un to que evidentment no podrà adoptar en el treball més rigorós que comporta la traducció dels *Himnes homèrics*. Diríem que amb Maragall la qüestió de l'actualització del llenguatge dels grecs al català contemporani queda plantejada però no resolta.

Pel que fa a la *Nausica* (1937) de Sebastià Juan Arbó, ja va ser adduïda per Delor a propòsit de Dexiò, un personatge que l'estudiosa presenta com a precedent immediat d'Eumolp (DELOR 1993: 461-466). En efecte, aquest esclau té molts aspectes que anuncien Eumolp: és un agosarat en l'ús de la paraula, rep el càstig que es mereix, està amb les dones i les distreu, parla dels déus i mostra una certa complicitat amb Nausica. En estudiar el personatge d'Eumolp reprendré aquestes coincidències. A part d'aquest punt concret, Espriu podia valorar, de la represa del mite que feia Arbó, l'ús de la prosa i un to més realista, menys idealitzat, aspectes que efectivament representen una novetat respecte a Maragall i a Colom, com veurem tot seguit.

Si ens fixem en l'*Antígona* de Guillem Colom de 1935, sembla impossible que una obra publicada només quatre anys abans de la redacció d'*Antígona* i amb el mateix mite de base que la que ens ocupa hagués passat per alt a Espriu.²⁴⁷ De fet, les intencions declarades per Colom en el seu "Prefaci" són en gran part aplicables a l'*Antígona* d'Espriu, si bé d'una manera més subtil i velada, no tan explícita o programàtica. En primer lloc, l'actualització de la tragèdia antiga, prenent com a

²⁴⁷ L'*Antígona* de Colom va ser publicada per Barcino el 1935, amb el subtítol *Poema dramàtic*. Colom era conegut bàsicament com a poeta. A la relació de llibres que varen pertànyer a Rosselló-Pòrcel, el número 31 és *De l'alba al migdia*, poemari de Colom publicat el 1929 (ABRAHAM 1999: 217). L'any 1933 Colom havia guanyat l'Englatina d'Or als Jocs Florals. Als anys trenta, Colom no deixava de ser un renovador del teatre mallorquí, i una de les peces que ho mostra és la seva *Antígona*. Se'n poden llegir resums de Bosch (1980: 95-97) i de Ragué (1990: 39-41).

criteri d'autoritat justament una citació de l'advertència inicial de Maragall en la seva traducció de *La Margarideta* de Goethe. Diu Maragall, citat per Colom:

així ens sembla que s'hauria de fer amb totes les grans obres d'art que, contenint un fort sentit universal, han estat naturalment realitzades dintre d'una realitat particular: realitzar-les altra vegada dintre de cada particularitat de temps i de lloc perquè aixís la seva universalitat resulti sempre i pertot viva i penetrant, i manifesti la profunda unitat de l'art i de la vida. (COLOM 1935: 7)

Tanmateix, per a Colom actualització de la tragèdia antiga vol dir, explícitament i d'entrada, cristianització, de manera que a la transposició heterodiegètica s'afegeix una transmotivació clara:

La nostra aspiració ha estat mobilitzar la primitiva tragèdia de Sòfocles fins a poder portar-la a l'escena actual i donar-li un desenllaç harmònic en substitució de la *καταστροφή* obligada de les tragèdies antigues: el desenllaç que semblava demanar en els nostres dies l'heroica princesa grega que, pressentint la nova llei cristiana... (COLOM 1935: 5)

En aquesta línia d'adequació a la cosmovisió cristiana, Colom, que, a diferència d'Espriu, elimina de l'elenc de personatges l'endeví Tirèsias, ens estalvia, en aquest cas sí com Espriu, els suïcidis d'Hèmon i Eurídice i, d'altra banda, subratlla la idea de sacrifici aplicada a la princesa que, com veurem, també és central en el plantejament espriuà.

Per tal d'aconseguir aquesta actualització Colom no vacil·la a amplificar la peripècia i contaminar l'argument sofocli amb altres tragèdies. Concretament, el mallorquí fon *Els set contra Tebes* d'Èsquil —present en el pròleg i el començament de l'acte primer— amb l'*Antígona* de Sòfocles, que dona cos al gruix de l'obra —gairebé tot l'acte primer, tot el segon i la part inicial del tercer— i amb *Les fenícies* d'Eurípides. A més, Colom afegeix a aquestes tres tragèdies, esmentades en el prefaci, el desenllaç melodramàtic de l'acte tercer que recorda el de *Romeo i Julieta* de Shakespeare.²⁴⁸ Doncs bé, Espriu coincideix amb aquesta idea d'integrar tragèdies diverses sobre el mateix mite, fins i tot amb la contaminació amb Shakespeare —si bé, com veurem, no

²⁴⁸ Ragué ha apuntat aquest aire romàntic a l'estil de *Romeo i Julieta* i ha qualificat el final de l'obra d'"original, però força incoherent" (RAGUÉ 1990: 40).

pas amb *Romeo i Julieta* sinó, bàsicament amb *El rei Lear*. En canvi, però, Espriu no segueix Colom en la complicació de la peripècia ni en la potenciació de la intriga.

Pel que fa al cor, l'opció de Colom és reduir-lo, però el conserva en tant que veu col·lectiva, tot evitant els recitats purament lírics i transformant els dramàtics en breus diàlegs alterns. En el cas d'Espriu, la reducció és molt més dràstica, de manera que del cor clàssic només en queden vestigis.

Quant al llenguatge, Colom diu que tria “el més directe i actual possible, fugint de circumloquis mitològics i de tot altre afany arcaïtzant que ens allunyés de l'original modèlic, en lloc d'acostar-nos-el, i n'enterbolís l'emoció primària i universal” (COLOM 1935: 6). Aquesta descripció del registre pretès podia ser assumida també per Espriu, si bé contrasta amb l'opció de Colom pel vers, concretament decasíl·labs —que ell anomena hendecasíl·labs— combinats amb versos més curts.

A part d'aquestes coincidències, més plenes en les intencions i més parcials en les realitzacions, hi ha diversos moments concrets en què Colom podria haver inspirat Espriu o, si més no, en què les reelaboracions d'ambdós autors s'acosten. Tot seguit presento set moments, en l'ordre en què els ofereix el desenvolupament de l'obra de Colom, en què es produeix coincidència.

En primer lloc, hi ha el fet que en l'*Antígona* de Colom és Ismene qui anuncia al cor de vells els set combats que tenen lloc a les muralles de Tebes, l'últim dels quals el dels dos germans, en el quadre únic del pròleg (COLOM 1935: 12-15). El resultat doblement mortal de la baralla d'Etèocles i Polinices, però, l'anuncia l'herald més endavant, concretament a l'escena I del quadre únic de l'acte I (COLOM 1935: 21-22). Curiosament, també Espriu atorga a Ismene aquest rol d'anunciar novetats essencials en el desenvolupament de la tragèdia tebana, si bé la notícia més greu, la mort dels dos prínceps germans, la transmet sense conèixer la identitat dels caiguts en el combat (I: 34).

En segon lloc, cal destacar que en l'*Antígona* de Colom la princesa s'enfronta a Creont just després de dictar el seu edicte discriminatori, és a dir, en l'escena III del quadre únic de l'acte I (COLOM 1935: 26-29). D'aquest fet només n'hi ha un

precedent en Èsquil —en *Els set contra Tebes*, però, la reacció d'Antígona s'adreça a l'herald que anuncia l'edicte—, i més clarament en Ballanche, però sense gaire convicció i empesa per Ismene (BALLANCHE 1814: 271-273). En l'*Antígona* d'Espriu les dues germanes assisteixen a la proclamació de l'ordre de Creont i coincideixen a exclamar:

ANTÍGONA. — Oh, això no!

ISMENE. — No, t'ho prego. Això no! (I: 36)

El moment en què Creont s'escuda en la voluntat popular per justificar la seva rígida decisió (COLOM 1935: 27) fa pensar en l'argument del tirà espriuà quan rebut Tirèsias dient que: “És millor d'atraure's els déus, però és més just d'acontentar els servidors fidels de Tebes” (IIb: 52).

En tercer lloc, Colom reelabora, a partir de Sòfocles, l'ambientació meteorològica de l'acte pietós d'Antígona en enterrar Polinices. Mentre que en Sòfocles un remolí de pols tapava el sol i permetia que l'entrada en escena de la princesa i la seva missió es duguessin a terme amb discreció fins que, en tornar a brillar l'astre diürn, els guardes la veien amb claredat i la podien identificar, en Colom, en canvi, l'enterrament s'ha esdevingut enmig d'una tempesta, descrita a la primera escena del quadre segon de l'acte segon:

Quan, cop en sec, la tempestat retrona
i emboira el camp que els termes ens confon,
i sento dins la pluja un plor de dona
i un sospirar talment de l'altre món... (COLOM 1935: 47)

Espriu podria haver recollit o, si més no, coincideix amb la imatge de la tempesta, si bé la desplaça a l'acció prèvia a l'enterrament pròpiament dit i la fa amainar just en el moment de l'enterrament.

En quart lloc, l'actitud sacrificial d'Antígona en tots dos autors es fa evident en diversos moments. Primerament, a l'hora de la detenció. En Colom, Antígona es deixa detenir i el guàrdia la compara a una anyella serena, que recorda la detenció de Jesús a Getsemaní:

I ella, muda i sofrerta com l'anyella,
no s'ha mogut, ni tan sols se n'ha esverat. (COLOM 1935: 47)

En Espriu, Antígona refusa, en ser descoberta, la fugida que li planteja Eumolp (“Seguiré el meu destí,” IIa: 48) i, quan la van a detenir els guardes, diu l'acotació que: “*Vacil·la, però es refà de seguida*” (IIa: 48).²⁴⁹ Convé recordar que en Sòfocles la detenció tampoc inclou cap mena de resistència, si bé es produeix en la segona aproximació d'Antígona al cadàver de Polinices. Per altra banda, aquesta coincidència entre les Antígones de Colom i Espriu pot molt bé tenir a veure amb un punt de referència evangèlic comú,²⁵⁰ més explícit en Colom per la metàfora de l'anyella que es pot associar simbòlicament a Crist.

Més endavant, l'Antígona de Colom, com la d'Espriu, reconeix els fets i accepta el càstig. És una coincidència que també pot explicar-se per un punt de referència evangèlic comú, que podríem trobar en la compareixença i la declaració de Jesús davant de Pilat:²⁵¹

Sí, l'atorg [el crim comès]! Sobre mi tot el seu pes! (COLOM 1935: 48)

Aquesta determinació de la princesa topa, en el poema dramàtic de Colom, amb l'intent romàntic d'Hèmon de salvar-la, després que hagi estat condemnada per Creont. A la melodramàtica escena segona del quadre segon de l'acte tercer, Hèmon busca Antígona i la crida des de dins de la cova perquè accepti de ser salvada. Cito els passatges més representatius:

HEMON, *entrant*

Antígona! Só jo: del dur suplici
vinc a lliurar-te!

²⁴⁹ En la versió dels seixanta, el lliurament voluntari d'Antígona és realçat: la darrera rèplica d'aquesta part no és pronunciada pel cap dels guardes sinó per la mateixa princesa, i va seguida d'una acotació encara més explícita: “ANTÍGONA: (...) Apressem-nos a comparèixer davant Creont. / (ANTÍGONA i EUMOLP van a l'encontre dels guardes, mentre cau a poc a poc el teló.)” (ANT: 57).

²⁵⁰ Vegeu *infra*, p. 351.

²⁵¹ Vegeu *infra*, p. 360.

ANTÍGONA

Hemon! Tu!...

HEMON, *corrent vers Antígona*

Amor meu!

Vinc a atènyer l'abraç esponsalici
que t'havia promès a davant Déu!

(...)

Ànsia! Fugim d'aquí, Antígona, cuita!

ANTÍGONA

A on? A fora?...

HEMON

Sí, a la llibertat,
abans que el rei s'adoni de la fuga!

ANTÍGONA

No, Hemon, no: d'aquí a l'eternitat!

(...)

HEMON

(...)

Anem-nos-en d'aquí, Antígona!

ANTÍGONA

Oh!

Tant se val!...

(COLOM 1935: 74-78)

En Espriu, és Eumolp qui intenta salvar Antígona, si bé en aquest cas en dos moments: demanant a Tirèsius que miri de dissuadir-la de la seva intenció i proposant-li de fugir quan apareixen els guardes per detenir-la. Per altra banda, mentre que Colom mostra un plantejament romàntic a l'estil de *Romeo i Julieta*, en Espriu aquest episodi és radicalment més sobri i, com veurem, més aviat recorda el gest de Pere a l'hort de les oliveres quan pretén defensar Jesús a cops d'espasa.

En cinquè lloc, Colom i Espriu comparteixen també l'actitud intercessora d'Antígona. La princesa del mallorquí intercedeix per Hèmon, demana a Creont que ella sola expii el crim comès i que el promès se'n salvi:

Mata'm a mi! Mes ell, que visqui encara
per al teu goig!... (COLOM 1935: 82)

La intercessió de la protagonista espriuana pretén afavorir Eumolp, tant en el moment de la detenció com en la compareixença davant Creont (Ia: 47, IIb: 53). En tot cas, tant l'Hèmon de Colom com Eumolp refusen aquesta intercessió i se solidaritzen amb Antígona. Una vegada més, però, també Jesús intercedeix pels seus deixebles en l'Evangelí de Joan (Jn 18, 8).²⁵²

En sisè lloc, cal fer esment del tema de la revolta popular a favor d'Hèmon que Colom desenvolupa a les escenes IV i V del quadre II de l'acte III (COLOM 1935: 83-90) i que probablement va afavorir que l'estrena de l'obra al Romea el 1951 fos tan sorollosa. Espriu, paral·lelament, fa sorgir, des de dintre, unes Veus que clamen repetidament per Antígona, fins que ella mateixa les sufoca (IIb: 53-56).

En setè i últim lloc, hi ha encara un element que acostava Colom i Espriu. En el poema dramàtic del mallorquí, Antígona encomana Ismene a Hèmon quan ella mori (COLOM 1935: 91) i, en Espriu, la princesa indica a la seva germana que retorni al palau, amb Euriganeia (Ia: 46). Una preocupació compartida pels supervivents que torna a unir els noms d'Espriu i Colom al relat de la Passió, concretament quan el crucificat demana a Maria que aculli Joan com a fill, i a Joan que aculli Maria com a mare (Jn 19, 26-27).

Fins aquí, la presentació d'intencions i aspectes generals i concrets que acosten Colom i Espriu. La cronologia permetria formular la hipòtesi que el segon s'hagués inspirat en el primer, però cal convenir que hi ha almenys tres diferències fonamentals entre el treball de Colom i el d'Espriu: el plantejament romàntic, àdhuc melodramàtic, del mallorquí; l'opció pel vers, un dels trets reivindicats en el prefaci de Colom, i, sobretot, la manera d'integrar el referent cristià. Mentre que en l'*Antígona* de Colom

²⁵² Vegeu *infra*, p. 348.

aquest component és central fins al punt de no deixar lloc per a la reflexió pròpiament política, en Espriu les contaminacions evangèliques del mite clàssic són més subtils i es combinen de manera més sincrètica amb altres plantejaments de base religiosa que anirem descobrint i que són compatibles i coherents amb un discurs moral i polític que també anirem veient i que situa com a valor suprem la grandesa de la ciutat, més enllà dels moments i els governants concrets.

7.3.2 Els referents francesos: Cocteau, Gide, Giraudoux

Són diversos els dramaturgs francesos que durant la primera meitat del segle XX es complauen a reprendre mites clàssics, sovint amb una intenció desvaloradora. Es podria traçar una línia que partint de Cocteau i passant per Giraudoux, Gide i Anouilh ens portés, a l'extrem, fins a Sartre. Sense pretendre exhaurir la qüestió, les concomitàncies que he pogut detectar entre les obres més significatives d'aquests autors i l'*Antígona* d'Espriu no tenen tant a veure amb l'orientació de fons de les respectives reelaboracions, com amb qüestions de detall.²⁵³ Tot i això, és interessant donar algun apunt de certes obres d'aquests autors que, havent-se publicat abans de 1939, podien haver estat llegides per Espriu.

L'*Antigone* de Jean Cocteau²⁵⁴ és una adaptació de la tragèdia homònima de Sòfocles, estrenada el 20 de desembre de 1922, amb decorats de Picasso, música d'Arthur Honegger i vestits de Gabrielle “Coco” Chanel, i publicada el 1927. L'autor francès fa el que anomena una “contraction” del text original, que vol dir que el redueix a més de la meitat, respectant, però, l'alternança d'episodis i intervencions del cor, i mantenint tota la trama en el mateix ordre (escenes, diàlegs, etc.). El model rítmic de Cocteau és el duel verbal entre els personatges, com una mena d'esgrima que accelera i confereix intensitat al text. També el cor i el corifeu queden reduïts a una sola veu. Espriu, la reelaboració del qual, com veurem, no segueix fidelment Sòfocles, sinó que integra diferents fonts, podia sens dubte sentir-se seduït pel llenguatge escènic i, sobretot, textual de Cocteau: la concentració i la densitat del text, l'acceleració i la

²⁵³ Miralles ja apunta que *Ore* s'avança deu anys a *Les mouches* de Sartre (1943) en la degradació grotesca, absurda, fins i tot abjecta, del mite (MIRALLES 2013: 129). Sartre, en tot cas, no figura al *Fitxer*.

²⁵⁴ Cocteau no figura al *Fitxer*, però sí que apareix en la llista de llibres llegits per Rosselló el maig de 1937, concretament *Poésies et Orphée* (ABRAHAM 1999: 149), i el juny de 1937, concretament *Essai de critique indirecte et Le rappel à l'ordre* (ABRAHAM 1999: 153).

intensitat de les rèpliques. Un treball de concisió que, en definitiva, ja havia aplicat en FET respecte a la *Fedra* de Villalonga.

Altres obres de Cocteau són versions més lliures dels mites grecs. En el cas d'*Orphée* (1925), per exemple, el recurs a la fantasia, l'insòlit, l'anacrònic o el surrealista el situen lluny del plantejament espriuà. En *La machine infernale* (1934), en canvi, la incorporació com a personatge del déu egipci Anubis a la llegenda d'Èdip i l'Esfinx és un plantejament sincrètic que, com veurem, coincideix amb el que suggereix Espriu al final de la primera part de l'acte segon.

Pel que fa a André Gide, cal considerar fins a quin punt una reelaboració del mite de Prometeu com és *Le Prométhée mal enchaîné*, traduït per Bartomeu Rosselló-Pòrcel, podia servir de model a Espriu.²⁵⁵ El cert és que, a banda de ser una variació actualitzadora d'un mite grec, Gide afegeix altres personatges i històries, i incorpora elements de sàtira i del gènere de l'apòleg, que poden ser més propers a reelaboracions narratives espriuanes de mites grecs anteriors, més que no pas a *Antígona*. Ni la negació de l'estructura novel·lesca típica de Gide, ni la seva reflexió filosòfica explícita ni els elements diguem-ne presurrealistes interseccionen amb el plantejament de l'*Antígona* de 1939.

Si passem a Jean Giraudoux²⁵⁶ i, concretament, si ens fixem en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) i en *Électre* (1937), veurem en quins aspectes es podria haver inspirat Espriu o, simplement, quines coincidències, casuals o atribuïbles a l'esperit de l'època, té amb aquest autor. En el cas de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, hi ha una certa semblança en el tractament contemporani d'un mite clàssic i en un parell de detalls de construcció o textuals. Tant Giraudoux com Espriu modernitzen el mite respectiu, però no pas actualitzant les coordenades d'espai i de temps —posem per cas en l'ambientació de l'escena o en la caracterització dels personatges—, sinó en les

²⁵⁵ La traducció va aparèixer amb el títol d'*El Prometeu mal encadenat* a la col·lecció “Rosa dels vents” (núm. 44), l'any 1937, la mateixa col·lecció i el mateix any en què Espriu publica FEN, juntament amb LE i altres proses. D'altra banda, en les cartes de Rosselló-Pòrcel a Espriu, publicades per Abraham i Rosselló-Bover, s'esmenta repetidament Gide, que també apareix a la llista de llibres comprats a Barcelona per Rosselló durant el curs 1936-37, concretament *Retour de l'URSS* (ABRAHAM 1999: 157). Gide apareix també al *Fitxer*, amb una llista d'obres poètiques, de tres poemes a recordar i una citació de *Le voyage d'Urien* (*Fitxer*: 2012-2014).

²⁵⁶ Com ja hem vist a propòsit d'*Auca*, Giraudoux figura al *Fitxer*, però no pas amb cap referència teatral, sinó amb quatre citacions de la novel·la *Les provinciales* (1909) (*Fitxer*: 420-424).

idees, en un discurs que qüestiona la noció de destí. En Giraudoux, aquesta transmotivació innovadora es concreta en el desemmascarament de les raons de la guerra i la reconversió del destí en la impossibilitat humana de saber o voler canviar les coses, que fa la guerra inevitable o, en tot cas, inevitada; en Espriu, és simptomàtic el descarament d'Eumolp davant de Tirèsias, que podem entendre com a portaveu del destí, i el seu mateix gest compromès amb el sacrifici d'Antígona.

Pel que fa als detalls més concrets que apropen les dues obres, destaca la pregunta que Andròmaca adreça a Cassandra:

Cela ne te fatigue pas de ne voir et de ne prévoir que l'effroyable?
(GIRAUDOUX 1972: 10, el subratllat és meu),

pregunta que recorda l'apart de Creont en *Antígona* quan es queixa de Tirèsias, endeví com Cassandra, i diu:

Crida així durant anys i no s'ha cansat encara... (Iib: 52, el subratllat és meu).

I, de fet, el debat inicial que a la primera escena de l'acte I de la peça de Giraudoux mantenen Andròmaca, que confia en la pau, i Cassandra, que preveu la guerra que imposa el destí, recorda clarament l'oposició espriuana entre Astimedusa que, amb un cert suport d'Eurídice, creu que el destí pot canviar i que pot haver-hi pau, i Euriganeia, que adopta el paper pessimista de creure que el destí és determinant.

L'altra peça de Giraudoux que pot tenir alguna relació amb *Antígona* és *Électre*. Novament es torna a plantejar la possibilitat d'evitar, esquivar, canviar, el destí. En aquest cas, és Orestes que pretén salvar del destí Electra i ell mateix (GIRAUDOUX 1981: 76 i 110), en la línia del que volen fer Andròmaca i Hèctor a *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. En Espriu, podrien seguir aquesta orientació les intervencions d'Astimedusa i, en certa manera, el gest d'Antígona, sacrificant-se pel futur de la ciutat, i d'Eumolp, alliberant-se dels qui el maltracten. En segon lloc, Giraudoux i Espriu semblen compartir també una certa visió dels déus: Egist, que confessa que creu que hi creu, més que creure-hi, els veu a gran distància dels humans, pitjor encara, com a "boxeurs" o "fesseurs", de fet "aveugles" que es complauen a castigar els humans (GIRAUDOUX 1981: 31-33). Més endavant, el jardiner confirma aquesta distància en el seu parlament de l'entreacte (GIRAUDOUX 1981: 96). Finalment, el

personatge del pidolaire, que té tres tipus d'intervencions, recorda Eumolp no pas en les que explica històries al·legòriques, com ara la dels eriçons al principi, ni tampoc en les que aporten el relat dels esdeveniments tràgics del final, sinó en les rèpliques curtes, tallants, mordaces, descarades, com en les escenes 3 i 4 de l'acte I i en les escenes 3, 6 i 7 de l'acte II.

En tot cas, ens trobem davant de coincidències puntuals amb unes peces que reprenen mites clàssics per dessacralitzar-los d'una manera o altra, potser amb l'única excepció de la versió essencialitzadora de l'*Antígona* de Sòfocles que fa Cocteau.

7.3.3 La “desnudez trágica” d'Unamuno

Ja hem vist, a propòsit de FET, la importància que Unamuno tingué per a Espriu, als anys trenta, i també com aquest entusiasme inicial decaigué amb el temps. En el cas concret d'*Antígona*, hem de recordar novament l'“Exordio” de la *Fedra* del bilbaí, perquè devien resultar-li molt suggerents les propostes de llenguatge i d'estil que hi feia Unamuno. El text, adreçat al públic de l'Ateneo de Madrid en ocasió de l'estrena de l'obra el 1918, conté les idees claus del basc sobre el teatre.

Alguns dels plantejaments dramàtics d'Unamuno recorden molt els d'Espriu en l'*Antígona* de 1939. Em refereixo, per exemple, a l'afirmació que “procuro (...) crear personajes —o más bien, personas, caracteres—” (UNAMUNO: 186), intenció que recorda molt la voluntat de fer-nos escoltar “les raons dels personatges” que Espriu posa en boca del Pròleg (Pr: 11), i sobretot, la recerca del que Unamuno anomena “desnudo trágico”, o sigui, escriure “presentando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad” (UNAMUNO: 186), i per això mateix l'escenografia ha d'estar “libre (...) de todos los perifollos”.²⁵⁷

Però el que sintonitza més amb l'esperit de l'Espriu dramaturg i amb les seves opcions estilístiques en escriure *Antígona* és una consideració com la següent:

²⁵⁷ Unamuno concreta que n'hi ha prou amb un llençol blanc al fons, una taula i tres cadires, amb els personatges vestits de carrer, plantejament que, entre la coincidència casual i l'afinitat de plantejament, recorda les tres cadires de Magdalena Blasi, Teclera Marigó i Pulcre Trompel·li en el muntatge d'UAF de 1978.

Y aun dentro de la tragedia como obra poética he tendido, acaso por mi profesional familiaridad con los trágicos griegos, a la mayor desnudez posible, suprimiendo todo episodio de pura diversión, todo personaje de mero adorno, toda escena de mera transición o de divertimento. Los personajes están reducidos, con una economía que quiere ser artística, al mínimo posible, y el desarrollo de la acción, resultado del choque de pasiones, va por la línea más corta posible. El diálogo mismo tiende a ser lo menos oratorio posible. Y si hay monólogos, como en el antiguo arte clásico los había, es porque ahorran largos rodeos y son de una verdad íntima mucho mayor que la de éstos. (UNAMUNO: 187, el subratllat és meu)

Aquest plantejament porta Unamuno —i Espriu— a refusar la rima i el vers, en benefici del que el basc anomena “teatro poético” i que, de fet, és la veritable poesia de la tragèdia, evidentment en prosa (UNAMUNO: 187).

I, de fet, aquesta proposta d’estil no és exclusiva del gènere dramàtic, sinó que té a veure amb la tendència a la síntesi i al nervi que també comparteixen les obres narratives de sengles autors. La versió de la *Fedra* de Villalonga havia comportat, com hem vist, aquesta mena d’opcions estilístiques. Podem trobar-nos davant d’una influència directa, d’una simple afinitat entre els dos grans coneixedors dels tràgics grecs, d’una aposta —compartida per ells dos i altres autors, entre els quals també Villalonga— per tal de modernitzar el gènere teatral a les lletres peninsulars, o potser davant d’una situació mixta amb una proporció no determinada d’aquests diversos ingredients. No és aquest el moment de dilucidar-ho. Però el que sí és cert, en canvi, és que el llenguatge que acaba resultant en l’*Antígona* d’Espriu és molt proper al que propugna Unamuno.

7.3.4 La recerca espriuana d’un llenguatge tràgic

Els referents catalans, francesos i castellans que hem vist fins aquí poden explicar certs aspectes, d’enfocament general o de detall, del plantejament espriuà, però en cap cas són suficients per entendre l’*Antígona* de 1939, que respon a una recerca personal de l’autor per forjar un llenguatge tràgic alhora contemporani i capaç d’integrar els textos clàssics i la tradició literària que el mite d’Antígona genera i que l’autor coneix a bastament per la seva mateixa formació acadèmica i com a lector.

Com ja planteja Alfred Badia, amb els contemporanis entra en crisi la noció clàssica del fat (BADIA 1985: 19-25). Certament, el primer element a considerar a l'hora de valorar el caràcter tràgic de l'*Antígona* d'Espriu és la presència i el valor de la maledicció, del fat i del destí en el desenvolupament de l'acció.²⁵⁸ Les diferents ocurrències d'aquest concepte fan pensar en un caràcter menys absolut que el que tenia en la tragèdia grega, però en tot cas important.

La maledicció d'Èdip als fills és esmentada en la presentació del Pròleg (Pr: 18) i recordada per Etèocles (I: 27). Més endavant, Creont vol restringir la maledicció a Polinices (I: 36). També Tirèsias viu en la tenebra de la maledicció divina (IIa: 39). Pel que fa a Antígona, és conscient que la maledicció dels Labdàcides plana damunt d'ella (IIa: 45), però desitja que amb el seu sacrifici s'hi posi punt i final (IIb: 55).

La maledicció es tradueix en un destí per als personatges. En aquest sentit, es fa explícit que Eumolp i Antígona marxen al seu destí en el "Prefaci" i en l'acotació final (P: 12 i IIb: 56); la mateixa Antígona parla del destí de Tebes (I: 29) i Etèocles del de l'endeví Amfiarau (I: 31), i, encara, Tirèsias qualifica els ocells de fatídics (IIa: 43). Però també hi ha altres usos d'aquests substantius i dels seus derivats que permeten relativitzar els conceptes. Astimedusa diu, literalment, que: "El destí pot canviar" (I: 22). I, encara, Creont retreu a Antígona que ell la destinava al seu fill. Més sorprenent és que Antígona, en refusar la fugida que li proposa Eumolp al final de la primera part de l'acte segon, pren una decisió, que tanmateix coincideix amb el seu fat: "Seguiré el meu destí" (IIa: 48). L'ús més heterodox del concepte de destí el trobem en boca d'Antígona, quan etziba a Creont: "Els teus consells foren, tanmateix, fatals a la meva casa" (IIb: 54). En aquest cas, l'arrel dels mals no és un disseny diví, sinó la mala conducta reiterada d'un humà, concretament de Creont quan malaconsella la família dels Labdàcides.

En síntesi, diríem que Espriu no elimina totalment el fat, sinó que hi sobreposa les raons dels personatges que el Pròleg ens convida a escoltar, unes raons que acaben tenint per al lector un pes més important que el mateix destí i que en darrer terme

²⁵⁸ En la versió dels seixanta Espriu subtitula la seva *Antígona* com a "Tragèdia en tres parts", és a dir, que explicita i, per tant, assumeix obertament el gènere. Com veurem, són majoritaris els elements estructurals que fan que aquesta mateixa opció sigui vàlida per a la versió que estudio.

comporten la decisió de seguir o contravenir la llei moral, qualificada en el “Prefaci” de “flameta, dèbil, vacil·lant, tanmateix inapagable” (P: 10) i situada, per tant, en un nivell com a mínim equivalent al del fat.

Un altre component essencial de la tragèdia grega és la catarsi, entesa com a purificació d’emocions, com ara la por o el sentiment de culpabilitat que puguin alliberar-se de l’ànim de l’espectador contemplant la representació. Aquesta impressió emocional no és del tot absent en l’acció espriuana, però el nostre autor sembla adreçar-se prioritàriament a la reflexió del públic, per la mateixa exposició de les raons dels personatges que acabo d’esmentar, i per les seves mateixes decisions i preses de partit, que sovintegen a partir sobretot del gest d’Antígona d’enterrar Polinices. La princesa deixa clar a Tirèsias que Ismene “[n]o és un infant” i “[s]ap el que li convé”, alhora que adverteix la seva germana que miri el que farà i que no se’n penedeixi (IIa: 45). Li insisteix que ningú no la priva de tornar al palau. Poc després, també Ismene demana a la seva germana una nova reflexió sobre el que es proposa (IIb: 46). La mateixa actitud té Antígona amb Eumolp quan li demana obertament: “Saps el que t’espera, si ens descobreixen?” (IIa: 47). Tot un seguit, doncs, de decisions personals, a les quals caldria afegir les de Tirèsias i Euriganeia, que veurem més endavant. Comptat i debatut, l’espectador de l’*Antígona* d’Espriu no viu tant un procés de catarsi derivat de l’emoció de suïcidis successius i de l’enfonsament consegüent del tirà, com una invitació a reflexionar sobre les diferents sortides a una situació de fet absolutament tràgica: el sacrifici, la solidaritat, la supervivència, el redreçament col·lectiu silencios.

Un tercer element característic de la tragèdia clàssica grega és el cor. En Espriu desapareix com a tal, si bé en queden vestigis que el recorden. A l’acte primer, part de les intervencions de les dones i Eumolp recorden el cor esquilià. Són moments en què els personatges no parlen entre ells, sinó que acumulen les seves rèpliques sense esperar resposta, només per expressar els seus sentiments i per transmetre’ls als espectadors. Fixem-nos, per exemple, en un moment de blasme de la guerra i de Tebes, a càrrec d’Astimedusa i Eumolp:

ASTIMEDUSA. — Insensata guerra que tanta destrucció ens portes!
Insensata baralla entre germans!

EUMOLP. — La nostra ciutat guerrejà sempre llargament, sense prudència. Oblidareu les generacions perdudes davant Platees?... Tebes és només un poble de pagesos beocis. (I: 23)

Tanbé hi ha un moment coral de les dones planyent els dos prínceps morts:

EURÍDICE. — Que aquest dia arribés per a Tebes! Que aquesta sang es vessés sota la indiferència del sol!

ASTIMEDUSA. — Prínceps, jo us he criat, us he fet de mare. Poguessin els meus anys redimir la vostra joventut!

ANTÍGONA. — Avanceu junts per ribes llunyanes, a través d'un mateix riu de sang.

ISMENE. — Germans de pare i de mare, últims del llinatge de Laios: els meus ulls han vist el vostre crim!

EURÍDICE. — Sota el cel indiferent, sota la crueltat de la llum jeu en uns cossos sense vida. Unes ombres entenebreixen les aigües negres.

ASTIMEDUSA. — El sacrifici d'una vella, qui el voldria? Prínceps que he criat, fills de llinatge: ningú no us retornarà de les ribes dels morts! (I: 34-35)

I encara, just després d'un breu intercanvi d'informació entre Eumolp i Eurídice, les dones reprenen la lamentació, ara almenys en part focalitzada en Polinices, potser com a compensació de l'imminent edicte de Creont:

ANTÍGONA. — Polinices, sembrador de batalles: la teva vida s'ha extingit en una lluita cruel.

ISMENE. — Prop d'on jugaves de petit amb el teu germà. Prop de la font on jugàveu de petits.

ASTIMEDUSA. — Altres aigües us banyen, que no les sagrades de Dirce ni les clares de l'Ismenos, fecundadores de la terra tebana. Prínceps, els meus fills: la meva vellesa us sobreviu!

ANTÍGONA. — I ploraré per sempre, ploraré per sempre la sang d'Edip el pare, sang de Cadmos, sang vessada d'Etèocles i la teva, Polinices. (I: 35-36)

Tanbé en aquest primer acte, les pauses musicals (I: 32-33) i, sobretot, el cant funerari final, contribueixen a recordar aquest element estructural de la tragèdia clàssica grega que és el cor.

En l'acte segon, cal diferenciar entre el que passa a la primera part i el que passa a la segona. A la primera part, no hi ha cap vestigi del cor en les intervencions dels personatges, i l'element sonor tampoc és musical, sinó que es limita als sons, o més aviat caldria parlar de sorolls, de la tempesta i dels ocells. A la segona part, sí que

algunes rèpliques tornen a recordar el cor clàssic. Concretament cap al final, s'endevina un triple moviment coral, amb una contraposició de dos blocs de veus en escena i un tercer element format per les Veus que surten de dintre. D'una banda, sentim les veus del trio de supervivents que s'ha format en el moment central de l'enterrament de Polinices:

TIRÈSIAS. — No sents la revolta, rei? El teu consell ha perdut els Labdàcides. La teva llei enfonsarà Tebes!
EURÍDICE. — Tingues llàstima d'Antígona!
ISMENE. — Compadeix-te de nosaltres! (Iib: 54)

D'altra banda, s'imposen les veus dels quatre consellers que demanen la condemna d'Antígona:

DEÍPILOS. — No pots exceptuar ningú d'obeir les lleis.
ÀSTACOS. — Honora la voluntat dels caiguts per Tebes.
PERICLIMEN. — No salvaràs aquesta dona.
VEUS (*dintre*). — Antígona!
ÈNOPS. — No et pots sentir misericordiós amb qui atrau contra tu els partidaris de Polinices. (Iib: 54-55)

Unes i altres s'adrecen a Creont en aquest moment decisiu. Des de dintre de l'escena, però, unes Veus coregen fins a nou vegades en sis rèpliques el nom d'Antígona (Iib: 53-56), unes Veus que es poden fàcilment identificar amb el poble que, segons el missatger, demana el perdó per a Antígona i Eumolp (Iib: 53). Totes aquestes són mostres de la reducció i l'essencialització del cor que opera Espriu, en el marc coherent de la seva aposta estilística pel que Unamuno anomena “desnudez trágica” i que Genette anomenaria probablement concisió.

El quart tret caracteritzador de la tragèdia és la utilització d'un llenguatge elevat i noble. En l'*Antígona* de 1939 descobrim una pluralitat de registres i tons, molt majoritàriament compatibles amb el que s'espera en un text tràgic. En primer lloc, distingim una forma narrativa o expositiva, neutra però elegant i adequada als passatges narratius d'una tragèdia. L'exposició inicial del Pròleg i les notícies que van arribant sobre el desenvolupament de la batalla a l'acte primer responen, a grans trets, a aquest registre. En segon lloc, és fàcil identificar el registre pròpiament tràgic, que inclou passatges èpics (la disposició successiva de les set parelles de campions

enfrontats), profètics (el fatídic destí de Tebes retret per Euriganeia o per Tirèsias), dialèctics (les esticomíties que encaren successivament Antígona amb Etèocles, amb Tirèsias i, molt breument, amb Creont), elegíacs (el plany per la ciutat perduda després del tràgic desenllaç fratricida), àdhuc místics (la pietat d'Antígona en l'enterrament nocturn de Polinices). Aquests diversos aspectes, però, es mantenen sempre en un to elevat, molt noble i digne del gènere tràgic. Finalment, hi ha algun altre registre, ja sigui més íntim (una part de l'entrevista entre Antígona i Etèocles), més expressionista (la tempesta nocturna en la part de l'acció que s'esdevé fora del palau, al ras) o més sarcàstic (moltes de les rèpliques d'Eumolp). Aquests tons matisen i enriqueixen el registre tràgic predominant en el llenguatge de la peça.²⁵⁹ En el capítol següent veurem amb deteniment, i seguint el desenvolupament de la peça, aquesta amalgama de tons i registres.

7.4 L'Antígona de 1939: de l'estudi de la tradició a la comprensió del món

Més enllà del recurs retòric de la *captatio benevolentiae* que suposa presentar *Antígona* com un exercici, dins d'una concepció global de l'obra com a “Anys d'aprenentatge” —títol que, de fet, és una altra mostra de modèstia a la qual podem donar la credibilitat que ens sembli més ajustada a la personalitat literària d'Espriu—, el cert és que l'obra que m'ocupa és, no només però també, un exercici literari, en el sentit de creació a partir d'una tradició donada. Com ja havia fet en els esbossos bíblics que componen IS, Espriu es mesura amb temes presos de la tradició cultural, ara amb una maduresa biogràfica i creativa que li fa adoptar una perspectiva menys entusiasta: en la “Portada” d'IS parlava de “temas inagotables de belleza” (IS: 8), en *Antígona* el Pròleg ens avisa que el mite que vol reprendre l'autor és “un tema exhaurit per Grècia” (Pr: 17).

En el context del març de 1939, i especialment si tenim en compte la seva lectura immediata a un grup d'amics, com ja havia fet l'adolescent amb IS i el jove

²⁵⁹ Tot i aquesta diversitat de tons, diria que l'autor fa un ús molt delimitat del grotesc —si de cas, poc més enllà de la gepa d'Eumolp i de la mateixa parella que forma amb Tirèsias— i que, d'altra banda, evita en tot moment la comicitat. De fet, amb la incorporació d'Eumolp, Espriu desenvolupa una reflexió sobre la realitat i les actituds humanes. Noteu també que Espriu elimina la possible comicitat de la declaració del guarda davant Creont, tan característica de Sòfocles.

universitari amb LA,²⁶⁰ tampoc és inversemblant entendre la lectura d'*Antígona*, i de fet la mateixa obra, si no com un lluïment, sí almenys com una demostració de coneixements de lletres clàssiques, si es vol com un treball d'aplicació del que ha après durant l'escolaritat en aquesta matèria, potser com un gest compensatori personal, o àdhuc envers el pare malalt, al fet de no haver pogut fer els exàmens que li permetessin certificar la seva tercera carrera simultània, juntament amb Dret i Història Antiga. En tot cas, Espriu demostra conèixer bé les diferents obres conservades dels tres tràgics grecs (Èsquil, Sòfocles, Eurípides), però també dels clàssics llatins que toquen el tema (Estaci i, sobretot, Sèneca) i encara de la tradició literària occidental que conforma i enriqueix aquest mateix llegat (penso en Racine i en Alfieri). Això sens detriment de poder tenir presents un corrent d'avantguarda com l'expressionisme; ambientacions, temes i personatges cars a Shakespeare, o, com hem vist, obres contemporànies de la pròpia tradició o de les veïnes, com ara l'*Antígona* de Guillem Colom.

En un segon nivell, més profund, l'exercici és també un exercici personal de comprensió del món i, consegüentment, comporta una presa de posició respecte als dramàtics fets històrics que van tenir lloc entre 1936 i 1939. Espriu signa l'obra entre l'1 i el 8 de març de 1939, però tot fa pensar que el mite de Polinices, Etèocles i *Antígona* el devia perseguir almenys durant tota la guerra. De tot el que s'ha escrit sobre la influència determinant de la guerra en la trajectòria biogràfica de la generació d'Espriu, destaca la valoració que en fa Guillem Díaz-Plaja, company de generació, en el pròleg a la biografia de Sant Joan de Déu escrita per un altre company, José Cruset, que com sabem és present a la lectura íntima de l'*Antígona* d'Espriu:

Pertenece José Cruset a esa difícil generación (a la que yo pertenezco) que alumbró su conciencia intelectual en los años inmediatamente anteriores a 1936. Fuimos, pues, los benjamines y los epígonos de un mundo sobre el que cruzó una dramática coyuntura histórica que había de crear, naturalmente, nuevos modos vitales y estéticos. Demasiado jóvenes antes de 1936, fuimos después, de pronto, demasiado viejos en 1939. Nuevos ídolos intentaban alumbrar caminos distintos y, demasiadas veces, nos fue

²⁶⁰ Pel que fa a IS, vegeu n. 20. Pel que fa a LA, ho explica José Cruset a l'article "Nada" —la seva primera col·laboració a *La Vanguardia*—, datat el 22 d'octubre de 1963.

dicho que nuestros ídolos de otrora habían dejado de existir. (DÍAZ-PLAJA 1964: 7-8)²⁶¹

Al meu entendre, la maduració sobtada que la guerra imposa a la generació d'Espriu, en el cas del qual es veu agreujada per la malaltia del pare, deixa petjada en una obra com *Antígona*. En aquest sentit, plantejo que el que interessa Espriu a l'acabament de la guerra és adreçar un missatge al seu poble —difícil de vehicular, d'altra banda, ateses les circumstàncies— però, sobretot, prendre una posició personal en el nou context. Si els valors sobre els quals se sustenta aquesta presa de posició són universals, el context quedarà transcendit i l'obra esdevindrà atemporal i, en definitiva, clàssica.

Cal tenir en compte aquests diferents estadis (integrar-se en una tradició cultural, comprendre el món i la condició humana, assumir una opció personal) en llegir l'*Antígona* espriuana. Per això començaré l'anàlisi general de la peça espriuana per la seva construcció com un diàleg amb la tradició literària del mite, que inclou una selecció de materials, unes coincidències amb autors previs o contemporanis, i unes aportacions originals, opcions més o menys conscients però, en tot cas, significatives.

7.4.1 L'estructura general de l'*Antígona* de 1939

En començar l'anàlisi d'*Antígona* és pertinent traçar un esquema que ens ajudi a situar-nos en l'obra pròpiament dita, deixant de banda el "Prefaci de 1947", la dedicatòria a la germana de l'autor i la llista de personatges, elements als quals hauré de continuar fent referència quan escaigui. Distingeixo, doncs, els actes, les dues parts indicades per l'autor en el cas del segon acte, i, atès que Espriu no explicita una divisió en escenes, proposo una distinció de diferents moments dramàtics. Completo

²⁶¹ Aquesta mateixa idea apareix expressada, amb una certa cruesa expressiva, en les notes per a una lectura de poesia de José Cruset a l'Ateneu Barcelonès, del 15 de maig de 1968, conservades al Fons Cruset de la Biblioteca Víctor Balaguer: "La guerra lo interrumpe todo — y nos hace maduros de pronto; diría viejos, pasaos de moda". El mateix Espriu sembla assumir aquesta manera de veure el propi passat, relacionant-la no tant amb una qüestió generacional com, més vagament, amb una certa tipologia d'escriptor. En una entrevista amb Josep Maria Espinàs de l'any 1984, reprèn una cita a partir de la qual reflexiona sobre un canvi vital que podem situar fàcilment en el context de la composició de la madura *Antígona* de 1939: "«La vellesa comença quan es va apagant el món radiant de la infantesa i de la primera joventut.» I per a un determinat tipus d'escriptor al qual pertanyo, això és absolutament cert" (EE/2: 283).

l'esquema amb una breu descripció de cada moment i amb una indicació de les pàgines on es troba en la primera edició.

ANTÍGONA [1939]	
PRÒLEG [Memòria dels fets i invitació a escoltar les raons dels personatges]	17-19
ACTE PRIMER [La guerra fratricida] [Interior del palau] [De dia]	
[moment 1] Plany de les dones amb Eumolp i, després, amb Etèocles: evocació de la primera intercessió fallida d'Antígona amb Polinices	21-26
[moment 2] Entrevista a soles d'Etèocles i Antígona, segona intercessió fallida: la preferència, justificada, d'Antígona per Polinices	26-29
[moment 3] Creont empeny subtilment Etèocles al combat contra Polinices, sense que Antígona pugui impedir-ho	29-32
[llarga pausa musical]	
[moment 4] A Antígona sola es van afegint les dones, de moment Astimedusa i Eurídice: bones notícies per a Tebes, que no serà presa, en cinc de les set portes	32-33
[pausa musical]	
[moment 5] S'afegeix ara Ismene. Les notícies ja no són tan bones a les altres dues portes: ha mort Melanip amb l'enemic, funest presagi, i lluiten a la setena els dos germans. Finalment, entra Eumolp: les dones reprenen el plany i reben la notícia del crim fratricida i del triomf de Creont	33-36
[moment 6] Edicte de Creont, cant funerari no explícit i plor silenciosos d'Antígona sola	36-37

ACTE SEGON [Després de la guerra] [De nit]	
<i>PART PRIMERA [El gest pietós] [Erm als voltants de Tebes]</i>	
[moment 1] Diàleg de Tirèsias i Eumolp sota la tempesta	39-43
[moment 2] Antígona, que arriba amb Ismene i Euriganeia, s'enfronta a Tirèsias	43-45
[moment 3] Presa de posició dels altres presents, especialment Ismene i Eumolp	45-47
[moment 4] Encalma i Antígona, acompanyada d'Eumolp, enterra Polinices	47-48
[moment 5] Antígona es deixa arrestar, malgrat Eumolp	48
<i>PART SEGONA [El règim de Creont] [Interior del palau]</i>	
[moment 1] El consell de Creont, sota el signe de la tradicional divisió	49-51
[moment 2] Irrupció d'Eurídice amb les seves visions premonitòries	51
[moment 3] Compareixença de Tirèsias, a qui Creont no fa cas	52
[moment 4] Compareixença del missatger, que informa del gest d'Antígona	53
[moment 5] Compareixença i condemna d'Antígona, solidaritat d'Eumolp. En el seu breu parlament final, reivindica la veritat, sufoca el poble i advoca per la unitat, l'oblit de les divisions, la pau, el treball i la ciutat, valors pels quals se sacrifica	53-56

El desenvolupament dramàtic reflectit en aquest esquema, amb els temes que inclou, comporta una opció d'Espriu per amplificar l'abast del conflicte plantejat per Sòfocles en la tragèdia homònima. El grec se centra en el moment de la desobediència d'Antígona i les seves conseqüències. En Sòfocles, hi ha dos personatges centrals amb sengles conflictes: el dilema entre la llei humana de la polis i la llei divina recollida en la tradició no escrita, que Antígona resol a favor de la segona, en una decisió que la porta a la mort; i el debat entre respectar la voluntat dels

déus o, simplement, témer-los, conflicte que Creont dirimeix a deshora i que l'acaba portant a la destrucció.

Esprui, en canvi, opera una amplificació temàtica i crea una estructura dramàtica que inclou el tema de la guerra fratricida: una tragèdia en dos actes,²⁶² que respecta les unitats clàssiques d'acció i de temps, però que modifica significativament la unitat de lloc. Pel que fa a la unitat d'acció, la guerra (acte primer) i el règim de Creont que en sorgeix (acte segon) són com dues cares de la mateixa moneda, que tenen en comú l'odi, la discòrdia i la pietat que malda dificultosament per obrir-se camí i que, almenys aparentment, fracassa. Aquesta unitat d'acció es reforça amb la unitat de temps, ja que l'acte primer passa de dia i el segon de nit, com ho demostren a la segona part les torxes amb què el poble volta el palau, és a dir, tot s'esdevé en una mateixa jornada o espai de temps significatiu.

En canvi, la unitat de lloc es trenca perquè a la primera part de l'acte segon l'acció surt del palau —a l'acte primer la guerra tenia lloc a les portes de la ciutat però l'acció dramàtica es desenvolupava dins del palau, on arribava la crònica dels combats—, i se situa en un erm als voltants de Tebes, espai explícitament obert i descobert, com fa palès la tempesta i la volta estelada final. Com que la segona part de l'acte segon torna a l'interior del palau, aquesta part central queda, per contrast amb la resta, realçada.

Si ens fixem, doncs, en l'estructura general d'*Antígona*, cal determinar si el tema de la guerra fratricida d'una banda, i l'ambientació i els fets que passen al ras de l'altra, tenen antecedents en la tradició o si són components que aporta Esprui. Resseguint l'obra en el seu desenvolupament i valorem aquesta qüestió i tots els possibles referents hipotextuals o coincidències que hi detectem, especialment en altres tragèdies gregues però sense limitar-nos-hi.

²⁶² De tota manera, cal recordar que la denominació explícita de “tragèdia” no apareix fins a la versió dels seixanta: “Tragèdia en tres parts” (ANT: 1).

7.4.2 El pròleg

La intervenció inicial del Pròleg (Pr: 17-19) és un exemple paradigmàtic de la forma narrativa o expositiva, formal i, en aquest cas, fins i tot freda, que constitueix el registre bàsic o per defecte de la peça espriuana. Aquesta peça introductòria, com he apuntat en comentar la coincidència parcial amb Anouilh en aquest punt, té molt a veure amb el pròleg o part inicial de la tragèdia clàssica, que fonamentalment recorda als espectadors els fets que porten fins al moment en què comença l'acció dramàtica i, concretament, els precedents del destí del protagonista, les raons del seu fat, és a dir, la motivació del càstig dels déus. Si algun pròleg concret va poder constituir la base per a l'“àrida exposició d'escola” (Pr: 17) que diu ser el d'Espriu, tenint en compte l'explicació de la història de Laios i la seva descendència que conté, havia de ser el que pronuncia Iocasta a *Les fenícies* d'Eurípides (EURÍPIDES 1977: 69-71).

7.4.3 L'acte primer

Pel que fa al llenguatge, l'acte primer (I: 21-37) mostra una evolució del to narratiu en què s'ha desenvolupat l'“àrida exposició d'escola” del Pròleg cap a nivells més pròpiament tràgics. En el moment 1 (I: 21-26) Astimedusa i Eurídice van informant de la situació bèl·lica. Tanmateix, de bon començament aquest to és contrapuntat, d'una banda, per les intervencions realistes, escèptiques i en algun cas vorejant el cinisme, d'Eumolp, i, per l'altra, per les profecies catastròfiques d'Euriganeia. També Astimedusa i Eumolp abandonen per un moment el to del diàleg discursiu i llancen un lament admonitori més de fons:

ASTIMEDUSA. — Insensata guerra que tanta destrucció ens portes!
Insensata baralla entre germans!
EUMOLP. — La nostra ciutat guerrejà sempre llargament, sense prudència. Oblidareu les generacions perdudes davant Platees?...
(I: 23)

La narrativitat es reprèn de manera impetuosa amb l'entrada d'Etèocles, que tanmateix no apaga del tot la veu profètica d'Euriganeia.

El moment 2 (I: 26-29), l'entrevista entre Etèocles i Antígona, és una bona mostra de la combinació de registres. El principi i el final d'aquesta trobada són una bella mostra d'esticomíia al nivell de la capacitat dialèctica dels protagonistes dels textos clàssics; Espriu hi insereix, però, un moment central de to més íntim que, sense perdre del tot la construcció dialèctica, representa, fins i tot escènica, un instant de relaxament de la tensió: és el moment en què Antígona, aprofitant la fatiga d'Etèocles, que s'asseu, li acarona el cabell i li recorda la seva infantesa i els seus pares (I: 27-28).

El moment 3 (I: 29-32) representa la represa del desenvolupament narratiu dels fets i, amb l'entrada de Creont aconsellant Etèocles, la preparació èpica de la batalla amb la disposició dels set guerrers que han de defensar la ciutat, Etèocles l'últim d'ells i enfront de Polinices. Ara és Antígona qui assumeix el rol i el llenguatge profètics que fins ara havia representat Euriganeia:

ANTÍGONA. — Els déus extingiran avui la nostra raça! Ai, per què he vist la llum? Qui fos cec, com el pare, per no veure aquest dia! Qui hagués mort, com la mare, per no viure aquest dia! (I: 32)

Després de la llarga pausa musical, ja al moment 4 (I: 32-33), a través de les informacions que arriben de la lluita, s'intensifica el llenguatge èpic propi del relat de la batalla. Amb l'arribada en escena d'Ismene, que descobrirà que ha presenciat el crim fratricida recíproc, l'escalada del to tràgic ja és imparable fins al final de l'acte (moments 5 i 6, I: 33-37) amb la sola distensió de l'entrada en escena d'Eumolp, que informa Eurídice de les novetats (I: 35). El cant funerari que anuncia l'acotació no es desenvoluparà, com és sabut, fins a la versió dels anys seixanta.

Si ens fixem ara en les obres de la tradició literària del cicle tebà que poden constituir l'hipotext estrictament grec d'aquest acte primer, cal recordar, d'entrada, que la referència fonamental és *Els set contra Tebes* d'Èsquil. Aquesta tragèdia està construïda a l'entorn de la narració de l'atac a Tebes, des del plantejament fins al desenllaç, passant per un desenvolupament reportat en escena i que inclou l'enfrontament i la mort que es donen mútuament els germans Etèocles i Polinices al setè portal de la ciutat. Hi ha dos elements de l'estructura dramàtica d'*Els set contra Tebes* que Èsquil posa en joc magistralment i que Espriu aprofita: la cèlebre

progressió dramàtica de temor i angoixa que han subratllat els hel·lenistes i el cor planyívol femení.

Pel que fa al crescendo de temor i angoixa, que tan bé expressa la cruesa d'uns fets que tanmateix no passen en escena, hi té un paper cabdal Etèocles, mentre que Polinices no apareix (i, en aquest sentit, la tragèdia d'Èsquil contrasta amb *Les fenícies* d'Eurípides, on surten tots dos germans). Etèocles és, en Espriu com en Èsquil, el militar impetuós en el moment que ha d'organitzar la batalla. A mesura que li són donats els noms dels guerrers argius que combaten a les set portes de la ciutat, hi oposa set rivals adients. Aquesta escalada dramàtica ateny el clímax quan Etèocles decideix enfrontar-se a Polinices en el setè portal.²⁶³

Pel que fa a les dones que es planyen pel destí de la ciutat, tant el cor que formen en Èsquil com les seves individualitats d'alguna manera corals en Espriu —són personatges que parlen més que no pas personatges que es parlen—, actuen com a contrapunt pessimista de l'enardiment irreflexiu d'Etèocles. Tot i això, en Espriu les dones representen posicions relativament diferents, entre el pol més optimista d'Astimedusa i el més pessimista d'Euriganeia,²⁶⁴ un reflex més de les raons dels personatges que ens ha anunciat el Pròleg, i més si tenim en compte que la segona ha perdut els fills a la guerra... Hi ha encara una altra diferència significativa: mentre que el cor esquilià prega als déus, l'espruià està molt dividit pel que fa a la consideració del favor o la ira dels déus. Però la diferència més rellevant, de molt, és la presència d'Antígona en aquest moment de la història, és a dir, en el desenvolupament de la guerra fratricida.

²⁶³ Espriu segueix de prop Èsquil pel que fa a l'esment de les portes de Tebes, dels assaltants i dels defensors. No s'inspira, en canvi, en la distribució de Sòfocles en *Èdip a Colonos* ni en la d'Eurípides a *Les fenícies*, com tampoc en la d'Apol·lodor (*Biblioteca*, III, 6.3). En això Espriu fa el mateix que havia fet Guillem Colom en la seva *Antígona* de 1935, és a dir, ser fidel a les dades d'Èsquil. Detallem-ho. Pel que fa als portals, Espriu adopta tots els noms dels portals que surten en Èsquil (del primer al sisè, ja que el setè en tots dos autors és designat per un simple numeral), excepte el sisè, Homolois, que Espriu deixa anònim. Pel que fa als atacants, passa exactament el mateix, si bé el gegant Capaneu esquilià és designat en Espriu només per l'epítet, i queda també el líptic el nom d'Etèoclos, potser per evitar confusió amb Etèocles. L'altre únic petit canvi que hi ha és d'ordre, perquè Espriu esmenta el portal cinquè d'Èsquil en tercer lloc, i el tercer d'Èsquil en cinquè. No sembla que aquesta diferència respongui a cap significat concret.

²⁶⁴ Com ja he indicat més amunt, aquesta contraposició entre Astimedusa i Euriganeia recorda la que s'estableix entre Andròmaca i Cassandra al començament de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux. De tota manera, la idea d'un possible gir en la trajectòria marcada pel destí ja apuntava en el cor esquilià: "el Destí, amb el temps, per un girament de disseny, pot canviar i venir sobre tu amb un oreig més clement; però ara, bull" (ÈSQUIL 1933: 34).

L'altra gran idea heretada d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil és el seguici funerari que, a manera d'èxodos, devia inicialment tancar la tragèdia, a la qual després s'hauria afegit l'aparició d'Antígona, molt probablement a causa de l'èxit de la tragèdia de Sòfocles centrada en la princesa tebana. Doncs bé, l'*Antígona* de 1939 apunta el "cant funerari" i, amb l'acotació "(A poc a poc, l'escena es buida. Queda ANTÍGONA sola.)" (I: 37), integra el personatge en l'obra de la mateixa manera que ho feia l'espuri final d'*Els set contra Tebes*, és a dir, deixant-li l'últim protagonisme.²⁶⁵

A part d'aquests elements estructurals, Espriu segueix de ben a prop Èsquil en molts moments concrets. Vegem-ne alguns exemples. En primer lloc, observem l'entrada d'Etèocles quan sent el cor planyívol de les dones, especialment la seva queixa sobre els crits i xiscles desassenyats:

A vosaltres ho demano, intolerables criatures: ¿és això el que val més, el que pot salvar la vila i donar confiança a aquest poble tancat dins les seves torres, —llançar-vos sobre les imatges dels déus custodis, cridar, xiscлар, avorrició de la gent de seny? Ni en les desventures ni en la benestança dolça, no hagi de fer-me amb la nissaga femenil! (ÈSQUIL 1933: 16-17, v. 181-202)

Espriu, quan entra Etèocles, en el mateix moment argumental, diu sintèticament: "Per què crideu? Per què heu de plorar sempre a crits?" (I: 24).

En segon lloc, quan el cor femení invoca els déus, Etèocles contraproposa, per aconseguir l'èxit, la disciplina: "Mira que tot invocant els déus no em facis un mal compte; perquè la disciplina és la mare de l'èxit, dona, de l'èxit que salva: això ho diu la raó" (ÈSQUIL 1933: 18, v. 223-225). Igualment Espriu, més sintèticament, fa dir al rei: "Si arriben [les desgràcies que, segons Astimedusa, anuncia Apol·lo], les suportarem amb coratge" (I: 24).

En tercer lloc, quan Etèocles ja va al combat, després de disposar els guerrers, el cor expressa el seu terror, precisant el cas concret de les dones: "Fóra llastimós (...) que les seves dones fossin endutes, —vídues de defensors, eè!, joves i velles alhora— a

²⁶⁵ En ANT, als anys seixanta, Espriu parla explícitament de seguici i desenvolupa el cant funerari.

manera d'egües, pels rulls, amb els llenços esparracats, mentre crida la ciutat que buiden i va cap a la mort un botí confusament brogidor” (ÈSQUIL 1933: 21-22, v. 326-332). La mateixa idea apareix en *Espriu*, també més sintèticament i, en aquest cas, abans de l'entrada en escena d'Etèocles: “Serem venudes als mercats de Micenes!” (I: 24).

A banda de l'estructura general i dels moments concrets, també hi ha una imatge, la de la barreja de la sang vessada pels dos germans fratricides, que apareix ja en *Èsquil* i que ha resultat suggerent per a autors com Estaci, Racine, Alfieri, i també per a *Espriu*. Diu el cor del clàssic: “Dins la terra xopa de sang, llurs vides són mesclades: llur sang ja és ben bé la mateixa!” (ÈSQUIL 1933: 42). Reprèn *Antígona* en *Espriu*: “Un mateix bassalot de sang els ha engolits a la fi. (...) Avanceu junts per ribes llunyanes, a través d'un mateix riu de sang” (I: 34).

Ara bé, tot i que la referència fonamental de l'acte primer *espriuà* és *Els set contra Tebes* d'Èsquil, cal admetre que aquesta font no és tanmateix suficient. D'entrada, perquè hi ha personatges que formen part del *dramatis personae* *espriuà* que no apareixen en Èsquil (o, com el cas d'Antígona, que apareixen només en el final afegit) i que, en canvi, ja surten en aquest acte primer. En primer lloc, Creont. En Èsquil és un simple missatger qui informa Etèocles de la identitat dels set campions enemics (ÈSQUIL 1933: 23-32). En canvi, en *Espriu* ho fa personalment Creont, que ho aprofita per instigar subtilment Etèocles a combatre Polinices (I: 30-32), amb l'argument d'una hipotètica acusació popular de covardia que Èsquil situa en el cor (ÈSQUIL 1933: 34). Cal saber que, en Èsquil, Etèocles ja tenia presa la decisió de defensar ell el setè portal abans de saber qui l'atacava, per la qual cosa la seva decisió és deguda a una fatalitat, no pas a un mal consell (ÈSQUIL 1933: 20, v. 284-286). De manera semblant, en el final afegit al text d'Èsquil és un herald qui anuncia l'edicte de Creont (ÈSQUIL 1933: 44-45), mentre que, en *Espriu*, també ho fa Creont personalment (I: 36).²⁶⁶ Aquests dos canvis pel que fa a Creont no responen només a una hipotètica voluntat de restringir el nombre i el paper dels personatges secundaris, sinó a la intenció de presentar un Creont més pervers i absolut. De fet, en *Espriu* hi ha una representació del triomf de Creont que, òbviament, no pot aparèixer en Èsquil.

²⁶⁶ En Sòfocles, coneixem l'edicte primer per boca d'Antígona (SÒFOCLES 1951a: 125-126) i, en un segon moment, el confirma el mateix Creont (SÒFOCLES 1951a: 131-132).

L'ambició i la perversitat de Creont ha adoptat caires diversos en la tradició, per exemple en autors com Estaci, Racine, Alfieri o Ballanche.

El segon personatge que Espriu incorpora al canemàs que li forneix Èsquil és Antígona, que en el grec apareix només en l'afegit espuri final. La protagonista espriuana aporta dues grans novetats: la seva oposició a Creont, en el moment que comença a enredar Etèocles, i la seva entrevista, successivament dialèctica i pacificadora, amb Etèocles, al que hem definit com a moment 2 d'aquest primer acte, que no s'explica de cap manera pel referent esquil·là, ja que en el tràgic grec recau en el cor l'intent fallit de dissuadir Etèocles de lluitar amb Polinices (ÈSQUIL 1933: 33-34).

En tercer lloc, hi ha el cas d'Ismene, que en la tragèdia d'Èsquil només apareix en un diàleg cantat que en els manuscrits és atribuït a ella i a Antígona (ÈSQUIL 1933: 42-43, n. 4). En Espriu, en canvi, guanya relleu, pel fet d'haver presenciat la mort mútua dels seus dos germans sense saber qui eren i descobrir-ho de boca d'Antígona quan ho reporta a les dones (I: 34). Cal saber que en Èsquil és un missatger qui reporta aquest fet luctuós (ÈSQUIL 1933: 37-38).

En darrer lloc, però evidentment de cap manera el menys important, hi ha Eumolp, l'esclau geperut, la creació més original i rellevant d'Espriu en *Antígona*, un personatge que en aquest primer acte destaca pel desvergonyiment que demostra davant dels seus senyors, però que al llarg de l'obra anirà guanyant profunditat fins a esdevenir company de sacrifici de la princesa.

En tot cas, no podem tancar aquesta presentació dels referents bàsics de l'acte primer sense determinar els que ho són del moment 2 o, per ser més precisos, de l'acció intercessora que es materialitza en l'entrevista d'Antígona amb Etèocles, un episodi que arrossega, d'altra banda, la caracterització d'Etèocles, no només com a cabdill inflexible, sinó també amb uns trets més humanitzats, concretament el seu cansament i la seva gelosia envers Polinices (I: 26-29). Per entendre el caràcter maternal i pacificador d'Antígona en aquesta entrevista, cal prendre com a referent el personatge

de Iocasta en *Les fenícies* d'Eurípides.²⁶⁷ En el tràgic grec, Iocasta fa de mitjancera entre els dos germans enfrontats, concretament en una entrevista amb Polinices en la qual pretén dissuadir-lo de la seva intenció mitjançant una estratègia emotiva i familiar, en una trobada que prefigura l'espriuana d'Antígona amb Etèocles (EURÍPIDES 1977: 78-84). Iocasta comença amb una al·lusió al cabell del fill (“deixa caure al voltant de mi / els foscos rulls dels teus cabells, ombrejant el meu coll!”), EURÍPIDES 1977: 78), una idea que sembla represa en una acotació d'Espriu: “li passa la mà pel cabell [Antígona a Polinices]” (I: 27). Encara en *Les fenícies*, però més endavant, Iocasta es fa acompanyar per Antígona quan implora als dos germans que no es matin (EURÍPIDES 1977: 110-111). Antígona, doncs, aprèn de primera mà aquesta actitud i capteniment de la seva mare.

I, de fet, aquesta voluntat intercessora i pacificadora de la mare d'Antígona en Eurípides és assumida adesiara per mare i filla, indistintament, en la tradició literària del mite. En un altre moment del relat mitològic, en l'*Èdip a Colonos* de Sòfocles, la intervenció d'Antígona a favor del seu pare o de la pau entre els germans enfrontats és constant: intercedeix a favor del seu pare Èdip perquè l'admetin com a exiliat a Colonos (SÒFOCLES 1951b: 119), a favor de Polinices perquè Èdip accedeixi a entrevistar-s'hi (SÒFOCLES 1951b: 174) i davant de Polinices perquè no guerregi contra Tebes (SÒFOCLES 1951b: 182-185). I encara, al final de la tragèdia, les darreres paraules d'Antígona traeixen aquesta intenció apaivagadora:

envia'ns a Tebes l'antiga, per si
destorbem la mort que ja ve damunt
dels nostres germans. (SÒFOCLES 1951b: 203)

Si passem als clàssics llatins, en el segon dels dos fragments conservats de *Les fenícies* de Sèneca, Iocasta, esperonada per Antígona, tracta en va de posar pau entre Etèocles i Polinices (SÈNECA 1996: 135-147); i, en *La tebaida* d'Estaci, Iocasta ho intenta davant dels dos germans i Antígona davant Polinices (ESTACI 1994: 93-95). Ja en repeses modernes dels clàssics, contrasten dos autors com Racine i Alfieri.

²⁶⁷ Aquest tragèdia d'Eurípides se centra en el mateix episodi que *Els set contra Tebes* d'Èsquil, si bé el desenvolupament concret és força més complex que en Èsquil i en Espriu: hi apareixen Iocasta i els seus fills Etèocles i Polinices; Creont i els seus fills Hèmon (al·ludit) i Meneceu; Tirèsias, acompanyat per la seva filla i que prediu la immolació de Meneceu a Ares per guanyar-se la victòria de Tebes en l'atac argiu, i Èdip, acompanyat al final a l'exili per Antígona, acompanyada al seu torn al principi de l'obra per un vell pedagog.

Mentre que en *La thébaïde ou les frères ennemis* del francès Iocasta té diverses entrevistes en aquest mateix sentit, en les obres de l'italià l'actitud d'Antígona és ben diferent: en *Polinice*, pren partit per Polinices quan Iocasta ho fa per Etèocles, i en *Antigone*, la princesa s'enfronta obertament al tirà i en res mostra cap voluntat pacificadora. En Espriu, com veurem, la identificació d'Antígona amb Iocasta assolirà el seu clímax en l'enterrament de Polinices.

7.4.4 La primera part de l'acte segon

La primera part de l'acte segon (IIa: 39-48) representa, com hem dit, un trencament de la unitat d'espai i una entrada en la fase nocturna de la tragèdia. Tant el llenguatge dels personatges com els referents d'aquesta part en la tradició corroboren aquesta inflexió. Si considerem aquesta part des del punt de vista dels tons, veurem que és la més sorprenent. En el moment 1 (IIa: 39-43), el del diàleg sota la tempesta entre Eumolp i Tirèsias en què es posen al descobert misèries de la condició humana com la mentida, l'avarícia, la falta de coratge i de compromís, la construcció en esticomítia és encara típicament tràgica. Pel que fa a Eumolp, però, el llenguatge intensifica l'escepticisme i el descarament de l'acte primer; i, pel que fa a Tirèsias, la seva és una lucidesa pragmàtica, basada en l'experiència, molt poc o gens transcendent.

En el moment 2 (IIa: 44-45) reapareix per segona vegada la capacitat dialèctica d'Antígona: el recurs típicament tràgic a l'esticomítia, ara amb l'endeví, representa la coherència de la princesa amb la seva actitud davant de la història de la família, mostrada ja en l'entrevista amb Etèocles i que ara es manté després del tràgic desenllaç de la batalla. A partir d'aquí, el moment 3 d'aquesta primera part (IIa: 45-47) adopta novament el to narratiu i expositiu necessari per les preses de partit dels diferents personatges, però l'element tràgic, sota diferents formes, no deixa de fer-se present. En primer lloc, Antígona torna a expressar el destí, en aquest cas el personal:

No temo la mort. He estat sempre voltada de mort. He sabut des de sempre que no envelliria, que no coneixeria l'amor d'un marit i dels fills. Camino inexorablement a l'ombra. La maledicció d'una raça plana damunt meu. (IIa: 45)

En segon lloc, Ismene expressa obsessivament els horrors de la situació tal com ella la viu:

Sí! La nit m'espanta, aquesta nit del tro, plena de terrors. No vull quedar, però, l'última del nostre llinatge. (...) Ai, germana! Les ales dels voltors freguen el meu rostre! No reconec Polinices, en aquest cos podrit. No puc suportar aquesta visió. (...) Defalleixo davant la tempesta i la nit, davant l'olor repugnant d'aquest cos, davant aquests ocells carnisers... (IIa: 45-46)

En tercer lloc, es produeix l'anagnòrisi recíproca d'Eumolp i Antígona, subtil i sublim perquè ajunta en el destí l'esclau i la princesa, una de les grans originalitats espriuanes en reelaborar el mite:

EUMOLP. — Qui em plorarà? Tan sols tu fores bona per a mi.
ANTÍGONA. — Et tenia a la vora i t'ignorava. Vine, espanta els ocells. Serem ara tres en una solitud. (IIa: 47)

En el moment 4 (IIa: 47-48), quan amaina i Antígona acompleteix el ritus que ha de donar el repòs al seu germà Polinices, el to esdevé íntim, religiós, místic, de manera que s'assoleix la comunió plena amb el que dóna origen a la tragèdia. La represa de la funcionalitat narrativa en el cinquè i últim moment d'aquesta part (IIa: 48) quedarà encara més matisada en la versió dels seixanta, en la qual ja no compareixeran els guardes sinó que serà Antígona, en un altre gest de noblesa i dignitat, qui s'apressarà a anar-los a trobar.

Si després d'aquesta visió del llenguatge particular d'aquesta part, passem a considerar quin podria ser-ne l'hipotext, cal reconèixer, d'entrada, que no té cap precedent clar en les tragèdies gregues sobre el tema i que constitueix la part més originalment espriuana de la peça. Tanmateix, hi ha indicis concrets i referents molt diversos a tenir en compte. Ens fixarem primer en l'ambientació d'aquesta part i, després, l'analitzarem moment per moment.

Pel que fa al marc d'espai i de temps, sempre és un erm als voltants de Tebes i sempre és de nit, si bé en els tres primers moments que hem distingit més amunt es produeix una forta tempesta, i en els dos últims amaina. Miralles ha definit l'erm com "el lloc de la desolació dels humans, de la tristesa del món contemporani"

(MIRALLES 2013a: 227). Indubtablement, aquest espai exterior, que té la crueta de l'erm, té un valor simbòlic, que podem associar a l'espai dels vençuts, d'aquells a qui el poder i la seva mateixa condició humana obliguen a prendre partit. La nit, per altra banda, pot simbolitzar successivament dues idees diferents. D'una banda, en els tres primers moments, expressa la desorientació, una fosca exterior que en el cas de Tirèsius s'afegeix a la ceguesa interior, i, si hi afegim el torb violent, els voltors i l'escabrositat dels sons i la pudor, al·ludeix també als horrors de la guerra. Per altra banda, però, quan amaina, a partir del quart moment d'aquesta part, la nit esdevé serenor fecunda on, sota les estrelles vistes com els ulls maternals de Iocasta, té lloc el gest reparador d'Antígona envers el cos del seu germà Polinices.

La crítica ha buscat referents diversos per a l'ambientació dels moments 1 a 3 d'aquesta primera part de l'acte segon. Concretament, s'ha pensat en Shakespeare i en el grotesc. Un plantejament més complet ha de contemplar també el to expressionista d'aquestes escenes i els referents en la pròpia tradició d'elaboració literària del mite. Pel que fa a Shakespeare, que també s'ha fet servir per explicar la figura d'Eumolp pel seu rol de bufó descarat, com veurem, Miralles ha escrit, referint-se a aquesta part, que “està més a prop de Shakespeare que de Sòfocles. Encara que només sigui perquè tot plegat recorda aquell espai terrorífic de comunicació amb l'altre món on apareixen les bruixes de *Macbeth*” (MIRALLES 2013a: 188). Moreno ha glossat una mica més la referència a *Macbeth* (“la mort a *Macbeth* és sinònim de cossos morts, de sang que brolla i empastifa rostres i mans”, MORENO 2013: 25) i, d'altra banda, ha afegit una segona referència shakespeariana, concretament a *El rei Lear*, perquè, segons l'autora, la nit tempestuosa per on caminen Tirèsius i Eumolp evoca el tercer acte del drama de l'anglès. Curiosament, Moreno, en parlar de *Macbeth*, es remet a Harold Bloom que considera aquesta tragèdia shakespeariana com el primer drama expressionista (MORENO 2013: 26).

S'imposa, doncs, en aquest punt, inventariar i acotar les coincidències amb Shakespeare,²⁶⁸ encara que això comporti fer alguna incursió, més enllà de

²⁶⁸ L'interès d'Espriu per Shakespeare està fora de dubte. Sembla ser que, de ben jove, el representava, i àdhuc l'explicava, per als seus amics d'Arenys (PONS 2013: 44-45). També és possible que assistís al curs que sobre el teatre de Shakespeare va impartir Joan Mascaró a la Universitat de Barcelona, i del qual dona notícia *La Vanguardia* del 30 d'abril de 1933 (p. 10), precisant que les conferències són públiques, que es fan en català, a les set de la tarda i en una aula de la Facultat de Filosofia i Lletres,

l'ambientació d'aquesta part d'*Antígona*, en els personatges que la protagonitzen i la singularitzen. Pel que fa a *Macbeth*, diria que no hi ha coincidències massa concretes. Temàticament, pel motiu de l'ambició i del capgirament de la victòria en desfeta, tindria més relació amb la idea de PHE que no pas amb *Antígona*. I, pel que fa a l'ambientació d'aquesta segona part, els trons i els llamps que acompanyen les aparicions de les bruixes no són un referent tan precís com el descampat on se situa l'escena del rei Lear amb el bufó. Efectivament, amb *El rei Lear* les coincidències són més rellevants, tant que podem fàcilment pensar en una font d'inspiració concreta per a *Antígona*. Comencem per l'ambientació: ja al final de l'acte segon d'*El rei Lear* (escena IV) comença una tempesta que fa preveure una nit terrible. L'acte tercer confirma la tempesta, s'ambienta en l'espai que Salvador Oliva tradueix com a "plana" i que acull Lear acompanyat del seu bufó, tot plegat durant la nit. Aquesta escena degué impressionar Espriu, que en el seu resum argumental de l'obra escriu:

Tempestad en descampado (escena 2, acto III). Lear y el bufón.
(*Fitxer*: 957)

Amb el benentès que l'"erm" de l'acotació espriuana i el "lloc desolat" de què parla Eumolp (IIa: 39) tradueixen bé aquesta idea de descampat, alhora que és possible que, respecte al substantiu *heath* de l'original anglès, aquestes expressions aportin una connotació subjectiva d'esterilitat i de pessimisme. Tanmateix, al meu entendre, la possible contaminació del mite clàssic amb elements shakespearians no acabaria aquí, perquè, si bé és clara pel que fa a l'ambientació, diria que ni Eumolp és un bufó o un foll a la manera dels característics del clàssic anglès, ni Tirèsias és un rei. En canvi, hi ha una altra parella de personatges en *El rei Lear* que sí que fan pensar en Tirèsias i Eumolp. Em refereixo al cec Gloucester guiat pel foll Edgard que li fa de pigall. I és que concretament a l'escena primera de l'acte quart, el comte de Gloucester fa dues afirmacions que haurem de reprendre quan analitzem aquests personatges espriuans:

com mosques a les mans de nens cruels

per tant, en el mateix centre on estudiava Espriu. Sempre segons la nota al·ludida, les conferències tenien lloc dos cops a la setmana i abordaven cronològicament les diferents peces. Ens mouríem en el terreny de la conjectura si relacionéssim aquestes conferències amb la lectura sistemàtica de Shakespeare que es desprèn de la presència del dramaturg anglès en el *Fitxer*. El que és real, però, són les vuitanta fitxes d'aquest arxiu (951-1030) que fan de Shakespeare un dels autors que hi és més representat. A part d'un resum biogràfic i d'un índex d'obres, el gruix d'aquestes fitxes està dedicat a recollir els arguments de les obres, i a destacar escenes que cal retenir i citacions concretes.

som nosaltres pels déus: ens maten
només per divertir-se (SHAKESPEARE 1988: 116)²⁶⁹

És el flagell dels temps que els folls guiïn els cecs.
(SHAKESPEARE 1988: 117)

És encara més sorprenent, i probablement significatiu, que la segona de les dues citacions d'*El rei Lear* recollides al *Fitxer* juxtaposi l'anunci de la mort del bufó i la ceguesa del comte de Gloucester, sigui per la seva proximitat en la peça de Shakespeare (final de l'acte tercer) o bé perquè és una fitxa pensada en els termes de l'associació Tirèsias/Eumolp:

El Bufón dice: ¡Y yo marcharé al lecho al mediodía!" (acto III, escena 6), frase interpretada como presagio de su muerte. ¿En qué momento muere el Bufón? = Recordar la escena de la ceguera del conde de Gloucester, torturado por el duque de Cornualla (escena última del acto III). (*Fitxer*: 960)

L'aire shakespearà, doncs, sembla evident tant pel que fa a l'ambientació de l'escena com per l'estranya parella que formen l'endeví i l'esclau geperut. Fixem-nos ara, però, en el component expressionista que Bloom detecta en *Macbeth* i que Moreno recull de passada però no desenvolupa. En l'ambientació que ens ocupa hi ha, certament, elements expressionistes, concretament una combinació estrident, i de difícil representació, de fenòmens meteorològics (la tempesta, que comporta aigua però també vent, trons i llamps), el vol dels voltors, l'escabrositat del cadàver de Polinices, amb el soroll dels becs i la carn que en penja perquè estan massa plens, o la mateixa pudor del cos descompost. Tot plegat, una amalgama d'impactes sensorials diversos, és a dir, auditius, visuals, olfactius, i encara tàctils, quan Ismene es queixa que les ales dels voltors li freguen el rostre. Aquesta pressió de l'escenari obert, erm, nocturn, tempestuós i, en definitiva, terrible, expressa els horrors de la guerra, els seus resultats nefastos sobre els humans, i contrasta amb el silenci, la concentració i la finor que demanarien dues escenes crucials: el subtil i descarnat diàleg entre Tirèsias i Eumolp (moment 1) i les preses de partit successives per part dels diferents personatges presents en escena a què obliga l'acte pietós d'Antígona (moment 3). En

²⁶⁹ Aquesta és justament una de les dues citacions recollides al *Fitxer*: "Los humanos somos para los dioses como las moscas para los niños juguetones: nos matan para su recreo" (*Fitxer*: 959). Aquesta visió de la divinitat pot escaure a la poètica espriuana però, pel que ara ens ocupa, és molt significativa la coincidència amb la sentència d'Eumolp, en aquest moment de la peça: "Els déus perden els qui estimen" (IIa: 41).

uns termes que fa servir Jordi Castellanos quan estudia la presència de l'expressionisme en la narrativa espriuana dels anys trenta, aquest contrast entre ambient i discurs seria una mostra de presentació radical de la condició humana, dislocada entre una realitat horrorosa i un discurs, aquí almenys coherent i dialèctic.²⁷⁰

És obligada una referència a l'*Antigone* expressionista de Walter Hasenclever, de 1916, que Espriu podia versemblantment conèixer.²⁷¹ Entre aquesta obra i la d'Espriu les distàncies són molt més grans que les semblances, cosa que no m'impedirà d'anar assenyalant les coincidències a mesura que el meu desenvolupament ho requereixi. Pel que fa als elements d'ambientació, als quals em limito en aquest moment, en l'*Antigone* de Hasenclever l'expressionisme és constant al llarg de la peça i punyent. Es manifesta, per exemple, en la música, que adopta formes més de xaranga o de dol segons l'acció que vol subratllar; en Espriu, en canvi, només hi ha, a l'acte primer, pauses musicals no descrites i que actuen com un recurs de suspensió de la tensió dramàtica. Potser hi hauria una coincidència més gran en la funció emotiva i simbòlica de la llum, concretament en la diferenciació entre dia i nit i en la presència de torxes, com veurem més endavant. Hasenclever també es diferencia d'Espriu en la grandiositat de l'escenari i del moviment escènic, dansa inclosa; en elements més estridents o trencadors, com ara la dansa, l'erotisme, la violació, el vi o la cavalleria de Creont; certs efectes de llum, i elements més escabrosos, com ara les mutilacions, o espectaculars, com l'incendi final de la ciutat.

Diria que passa amb el grotesc el mateix que amb l'expressionisme, és a dir, que Espriu n'integra algunes pinzellades, significatives però tanmateix pinzellades, en el conjunt d'una obra que es vol continguda i sòbria, com ja passava amb FET, i que s'explica sobretot en el marc de la mitologia i de la tradició literària que origina.

²⁷⁰ Castellanos (2009), com hem vist, repassa l'herència modernista en DR, LA, ASP i ALG, i la seva evolució cap a l'expressionisme (sobretot en ALG). No diu res del teatre ni de la poesia, però part del que explica podria aplicar-se al moment d'*Antígona* que m'ocupa. D'altra banda, en el *Fitxer*, hi ha tres fitxes sobre l'expressionisme alemany, dues fitxes en castellà amb citacions de *Los Buddenbrook* de Thomas Mann (*Fitxer*: 153-154) i una en francès amb una citació de *Le chant de Bernadette* de Franz Werfel (*Fitxer*: 156).

²⁷¹ En una carta a Ricard Salvat del 7 d'agost de 1965, li diu que, quan ell era jove, Hasenclever, Kaiser i d'altres "tallaven el bacallà del snobisme mundial", com aleshores ho feia Brecht. Cal entendre que Espriu marca distàncies amb uns autors que coneix (SANTAMARIA 2011: 130). Hi ha bones presentacions de l'*Antigone* de Hasenclever en els estudis de Molinari (1977: 137-146) i de SECCI (1969: 132-147).

Miralles focalitza la qüestió del grotesc en el personatge d'Eumolp i, concretament, l'imagina "en tons de Velázquez o entre músiques de Valle-Inclán" (MIRALLES 2013a: 189). Nadal també delimita el grotesc a l'esclau geperut, si bé observa que és mínim (NADAL 1989a: 150). Crec que Moreno s'equivoca perquè sobredimensiona el grotesc, si bé és cert que, almenys en part, l'associa a elements de la versió dels anys seixanta, com la caracterització física de Creont i el personatge del Lúcid conseller (MORENO 2013). Em sembla que afina més Pérez Escalera quan, aplicant el concepte a ALG, assimila grotesc, entre d'altres, a un joc irònic amb la tradició cultural (PÉREZ ESCALERA 2005 i 2006). En aquesta línia, veurem més endavant si el fet que Eumolp sigui geperut s'explica, si més no parcialment, com una subtil i velada referència, o coincidència, amb Quasimodo, el cèlebre geperut de la catedral de París. Ho veurem en estudiar el personatge, però ja des d'ara apunto que la noció de grotesc que elabora Victor Hugo al "Préface" a *Cromwell*, un text de reconegut abast programàtic, és la que millor encaixa, potser, amb *Antígona*, perquè harmonitza grotesc i sublim en el marc de la teoria hugoliana sobre el drama modern, un marc, per cert, que té en Shakespeare un referent central. Com en *Notre Dame de Paris*, uns personatges de dimensió humana, amb les seves raons, es debaten entre el grotesc i el sublim, Eumolp enlairant-se i Tirèsias enfonsant-se.

Ara bé, tot i que l'ambientació exterior, desangelada, nocturna i tempestuosa pot ser entesa com una combinació de Shakespeare i l'expressionisme dels horrors de la guerra, amb el toc grotesc d'un esclau geperut que guia un cec que és endeví només pels ulls del primer i per la seva experiència, no podem descartar altres indicis en la tradició d'elaboració del mite que podien haver inspirat Espriu. El primer, en les *Faules* del llatí Higi, que parla d'un vent molt fort en el moment de les exèquies dels morts en la batalla de Tebes (HIGÍ 2011: 160-161, LXVIII-LXVIIIb).²⁷² El segon, molt més proper a Espriu, es troba, com hem vist, en l'*Antígona* de Colom, en la qual l'enterrament es produeix en un context de tempesta.

²⁷² D'altra banda, com que Higi, en un tret original en tota la tradició, parla d'unes exèquies comunes per a Etèocles i Polinices, explica que el fum "se separa perquè l'un havia mort l'altre". La idea de separació de les fumeres podria haver inspirat la imatge que tanca la segona versió d'*Antígona* d'Espriu: "dues ventades impetuoses i contràries es desfermen i xoquen" (ANT: 74). Tanmateix, cal admetre que la imatge de xoc és més aviat oposada a la de separació.

I, de tota manera, independentment dels possibles referents, conscients o inconscients, d'aquests primers moments de la primera part de l'acte segon, es completa el seu sentit dins del marc del propi desenvolupament espriuà, concretament pel contrast que es produeix en els moments 4 i 5, situats en el mateix lloc i encara de nit, però amb un canvi molt rellevant: Antígona anuncia que "El vent allunya la pluja. Les estrelles miren amorosament tota la nit" (IIa: 47). Aquest amainar del temporal acompanya còsmicament, com les mateixes estrelles identificades amb els ulls de la mare Iocasta, l'enterrament de Polinices. Hi ha, doncs, un canvi radical, simbòlic de la restitució de la bellesa còsmica que comporta donar compliment a la llei moral. D'aquesta segona fase de temps encalmat, no he sabut trobar-ne cap possible precedent.

Després de presentar referents diversos per a l'ambientació d'aquesta part, pertoca ara analitzar-la en el seu desenvolupament seqüencial. El moment 1 (IIa: 39-43), el diàleg entre Tirèsias i Eumolp, a crits i amb un intent d'agressió per part de l'endeví, és original espriuà, independentment que en estudiar els personatges trobem en les rèpliques respectives algun ressò shakespearà o bíblic. De tota manera, podem dir d'entrada que la denúncia de les misèries humanes que vehicula (la mentida, l'avarícia, la falta de coratge i de compromís) és un contrapunt evident, i probablement conscient, al cant a la grandesa de l'home que constituïa la segona intervenció del cor en l'*Antígona* de Sòfocles (SÒFOCLES 1951a: 136-137). La visió d'Espriu és molt més propera al pessimisme inicial del *Llibre de Job* o a la lucidesa crítica de l'*Eclesiastès*.

El moment 2 (IIa: 44-45) representa també una originalitat espriuana, perquè el debat entre Antígona i Tirèsias és un desplaçament significatiu del tradicional enfrontament entre la princesa i Creont. Com ja ha fet abans a l'acte primer amb Etèocles, Antígona manté amb força i claredat la seva posició. Més endavant, les rèpliques amb Creont seran poques però contundents. Espriu reparteix les raons d'Antígona per tota la peça i amb diversos interlocutors. Palau i Fabre, influït potser excessivament pel final i per la percepció personal de l'obra i de l'autor, trobava a faltar l'enfrontament al poder del tirà, però potser no acabava de percebre que Espriu volia posar l'accent en la possibilitat de reconduir la situació cap a la pau (entrevista amb Etèocles) i en la defensa de la veritat contra el fals profeta que d'alguna manera és Tirèsias, com veurem.

Pel que fa al moment 3 (IIa: 45-47), en el qual Ismene i Eumolp adopten cadascú la seva decisió davant del gest compromès d'Antígona, sí que n'hi ha tradició en el cas d'Ismene, concretament a partir del pròleg de l'*Antígona* de Sòfocles; i evidentment no n'hi ha en el cas d'Eumolp, per la seva mateixa condició de personatge exclusivament espriuà. Un aspecte previ que cal valorar en aquesta part central de l'elaboració espriuana és la idea d'acompanyament: Eumolp acompanya Tirèsias, Ismene i Euriganeia fan inicialment costat a Antígona; i, quan l'esclau esculli compartir camí amb Antígona, Tirèsias s'ajuntarà amb les dones. I, de fet, aquesta idea d'acompanyament associada a Antígona sí que té antecedents en la tradició. Cal distingir, fins a cert punt, entre l'Antígona pietosa i acompanyant i l'Antígona acompanyada en el seu gest envers Polinices difunt. Pel que fa al primer rol, la referència a l'*Èdip a Colonos* de Sòfocles és evident, perquè ens mostra la pietat filial de qui acompanya el pare cec a l'exili i intercedeix per ell. Però també en *Les fenícies* d'Eurípides retrobem aquesta idea, concretament en el moment en què Iocasta es fa seguir per la seva filla Antígona per implorar els dos germans que no es matin (EURÍPIDES 1977: 110-111) i, al final de la tragèdia, en l'exili conjunt d'Antígona i Èdip (EURÍPIDES 1977: 125-127).²⁷³ Si ens referim, però, als precedents d'Antígona acompanyada en el seu gest d'enterrar Polinices, hi ha diverses possibilitats a considerar. D'una banda, l'acompanyament per part de la seva germana Ismene; de l'altra, la coincidència en l'escenari dels fets amb Argia, la vídua de Polinices que hi acut amb el mateix propòsit. Bosch ha detallat les referències de la primera possibilitat en els *Ditirambes* d'Ió de Quios i en el mateix Sòfocles, i les de la segona en Higí, Estaci i Alfieri (BOSCH 1980: 101).²⁷⁴ Tanmateix, caldria considerar una tercera possibilitat, una vegada més en *Les fenícies* d'Eurípides: ja en el *dramatis personae* d'aquesta tragèdia, Antígona va precedida d'un Pedagog (EURÍPIDES 1977: 68), “vell esclau” en una acotació (EURÍPIDES 1977: 71), “vellet que estimo”, “bon ancià” o “avi” segons Antígona (EURÍPIDES 1977: 71-73). Encara que no

²⁷³ Hi ha encara el cas de Tirèsias, guiat per la seva “filleta” (EURÍPIDES 1977: 97), amb el benentès que en l'*Antígona* de Sòfocles no es precisa el gènere de l'infant que fa de pigall (SÓFOCLES 1951a: 158). Espriu s'acostaria, una vegada més a Eurípides, doncs, quan Tirèsias diu a Eumolp: “La meua filla m'ha deixat” (IIa: 40).

²⁷⁴ Sorpren que Espriu, en el “Prefaci de 1947”, es demani d'on ha tret la notícia que Antígona ha estat acompanyada en el seu gest (“Ens ho contaren Apol·lodor i Pausànias, ho sentírem en rondar pels carrers i la plaça de Tebes?”, P: 12) i que apunti cap a uns referents en els quals no he sabut trobar-ne cap indicatiu. També és cert que ens ve a dir que tot plegat pot respondre a un rumor, a una veu popular, o, simplement, hauríem de poder-ho atribuir, sense més complicació, a la creativitat de l'autor.

sabem res de l'edat de l'Eumolp espriuà, sí que podem dir que té l'experiència d'un vell. Tanmateix, a banda de la coincidència en el fet d'acompanyar Antígona, hi ha dues diferències essencials entre el Pedagóg d'Eurípides i l'Eumolp espriuà: la gèpa del segon i el moment en què un i altre acompanyen la princesa —el primer abans de la batalla de Tebes, el segon en l'enterrament de Polinices. Espriu aprofita la idea d'acompanyament que li ofereix la tradició, sense acabar d'indicar amb precisió la font, però tria un acompanyant no pas femení, com ara Ismene o Argia, que podria compartir les raons d'Antígona, sinó un personatge masculí, certament original i fins i tot enigmàtic, però que en tot cas té tota una altra trajectòria i que, en aquest moment, des del seu coneixement i experiència, assumeix aquesta actitud compromesa.

De fet, el que Espriu ens proposa, però, en aquest moment central, és un moviment escènic que respon a un agrupament de personatges en dos blocs de tres: d'una banda, tornaran a palau, i per tant sobreviuran, Ismene, Euriganeia i un Tirèsias abandonat a qui Eumolp indica que s'ajunti “amb les dones” (IIa: 46); de l'altra banda, Polinices, per la salvació del qual se sacrifica Antígona, com estava previst, i encara, sorprenentment, un solidari Eumolp, que es desplaça de Tirèsias a la princesa i que fa així un gest crucial en la significació de la peça. Antígona segella aquest segon grup de tres personatges amb una declaració d'abast simbòlic: “Serem ara tres en una solitud” (IIa: 47).²⁷⁵

En aquest moment 3 de la primera part de l'acte segon trobem també un primer indici, encara molt incipient, de la presència dels Evangelis en l'*Antígona* de 1939.²⁷⁶ Encara

²⁷⁵ Potser l'eliminació d'aquesta declaració en la versió dels seixanta té a veure amb una hipotètica al·lusió a una divinitat trinitària i solitària que ja hauria estat desenvolupada en la poesia espriuana.

²⁷⁶ El paral·lelisme de l'Antígona espriuana amb Jesús ja ha estat apuntat per Miralles, a l'edició crítica de l'obra (MIRALLES 2013a: 208) i també anteriorment, a propòsit de SS: “d'alguna manera, Jesús i la seva passió tenen un paral·lel anterior, a l'obra d'Espriu, el de la noia que camina innocent i decidida cap a la mort, emblemàtica del sofriment de totes les víctimes després d'una guerra fratricida (i totes ho són, com advertia el poeta), el d'Antígona” (MIRALLES 2013a: 306). En el pròleg de 1971 a SS, Espriu concreta els seus contactes amb les celebracions litúrgiques i populars de la Setmana Santa a Arenys de Mar, Viladrau, Sevilla i Verges (SS: 127-128). Sobre la possibilitat de cristianitzar o santificar el personatge d'Antígona, Bosch aporta, sense datar-la, una declaració del mateix Espriu: “«Antígona és l'única santa que ens ha llegat l'antiguitat clàssica. No puc imaginar que no hi hagi algú que no s'emocioni al seu davant», me decia el autor en una entrevista” (BOSCH 1974: 392). De fet, Espriu reprèn literàriament aquesta idea en RMB, encara que immediatament se'n distancia: “Esdevindrà la santa per excel·lència, l'única santa indiscutible de l'antiguitat. Però jo endevino qui sóc de debò, trista conca, fadrina de cara allargassada i dura. (...) No puc suportar l'oncle: vet aquí la meva veritat fonamental” (RMB: 125). D'altra banda, Cornadó havia apuntat que el rerefons de l'Antígona espriuana, dins de la tradició judeocristiana, era el personatge de Job i, sobretot, el servent de Jahvè del profeta Isaïes; el cert, però, és que en el Nou Testament és Jesús mateix qui s'identifica

que ara com ara pugui semblar dubtós, guanyarà versemblança a mesura que anirem descobrint fins a nou indicis semblants de significatives coincidències entre el relat de la passió de Jesús i la reelaboració espriuana del mite d'Antígona. El primer d'aquests indicis es produeix quan la princesa indica a la seva germana Ismene que retorni al palau amb Euriganeia (IIa: 46), mostra d'una preocupació per la família supervivent que recorda l'actitud de Jesús quan, ja a la creu, encomana el seu deixeble Joan a la seva mare Maria i viceversa (Jn 19, 26-27).

El moment 4 (IIa: 47-48), que és l'enterrament de Polinices per part d'Antígona, tampoc té precedents en la tradició teatral, probablement per culpa de les convencions sobre el que és adient o no de presentar en escena. En Sòfocles, com a exemple paradigmàtic, és un guarda qui informa Creont que el seu edicte ha estat contravingut. En canvi, en obres narratives sobre el mateix tema, sí que es presenta l'escena amb tota la seva cruessa. És el cas de *La tebàida* d'Estaci (llibre XII, v. 358-463) i de Pierre-Simon Ballanche, que en el llibre VI de la seva *Antigone* (1814), presenta l'enterrament amb un parell de detalls que fan pensar en aquest moment espriuà: el fet que “aucun nuage ne troublait le ciel étoilé” (BALLANCHE 1814: 277) i que Antígona posi, sobre el front del seu germà, “une fleur de lotos, symbole de la vie future” (BALLANCHE 1814: 281). En Espriu, Antígona sembla recollir els trossos del cos de Polinices i preparar-lo per a accedir al repòs, al retrobament amb la seva mare Iocasta, a la qual pugui besar els ulls:

Que la terra colgui aquests trossos! On és la teva bellesa, Polinices, el més estimat de tots els joves de Tebes? On és la teva gentilesa, príncep, causant de baralles, mal aconsellat?... Que els ritus t'atorguin el repòs, que aquesta mare t'aculli! Besa en l'ombra els ulls dolços de Iocasta!... (IIa: 48)

No sembla lluny, per tant, de la recomposició del cos d'Osiris per part de la seva germana i esposa Isis, narrada per Plutarc al capítol 18 d'*Els misteris d'Isis i Osiris*

amb aquesta figura veterotestamentària del servidor que ofereix la seva vida pel poble, expiador que esdevé redemptor (CORNADÓ 1991: 277-286). Pel que fa a la importància, més en general, de l'element religiós en la literatura catalana d'aquells primers anys de la postguerra, vegeu el que en diu Triadú (1978: 40-43). Tot i que Triadú se centra en CS, també anirem descobrint aquest element en *Antígona*.

(PLUTARC 2002: 38).²⁷⁷ Un cert sincretisme entre el món grec i el món egipci al qual aviat veurem com s'afegeix el component judeocristià.

Hi ha encara un comentari a fer sobre aquest moment 4 de la primera part de l'acte segon, concretament sobre el lloc on es produeix l'enterrament. Tot i que Espriu fa un ús molt limitat de les acotacions escèniques, de les paraules d'Antígona i del contrast amb els moments tempestuosos previs es desprèn una estilització lírica de l'indret. Pausànies, en la seva *Descripció de Grècia*, concretament al novè dels deu llibres que componen l'obra, presenta el lloc on, segons la tradició, Antígona va arrossegar el cos de Polinices, no havent-lo pogut aixecar a causa del seu pes, perquè cremés en el mateix indret on havia cremat el del seu germà Etèocles (PAUSÀNIES 1994: 297). Però serà Goethe qui, molts segles després, faci una descripció de l'indret que Steiner recull en el seu estudi sobre les Antígones:

¡Hermana de héroes! Con una rodilla en tierra abraza al hermano muerto que, por haber sucumbido amenazando a su ciudad natal, debía descomponerse insepulto. La noche oculta la magnánima acción de la doncella, la luna arroja luz sobre su propósito. Con mudo dolor toma al hermano; su figura da confianza de que es capaz de sepultar a un héroe de tan gigantesca estatura. En la lejanía se ven los cuerpos de los abatidos sitiadores, corceles y hombres, diseminados por el campo.

En solemne homenaje se yergue un granado sobre el túmulo funerario de Eteocles; y más allá ves tú dos llamas que arden una frente a la otra como sacrificio ofrecido al muerto; se repelen recíprocamente; los frutos de aquel árbol cual la sangre significan el comienzo de la matanza y estos fuegos con su extraña apariencia significan el inextinguible odio de los hermanos hasta la muerte. (STEINER 1987: 46-47)

L'estilització lírica de l'espai és evident quan Goethe descriu una pintura de Filòstrat, i Espriu hi coincideix en alguns aspectes: l'ambientació nocturna de l'acció d'Antígona, que representa una rectificació del migdia en què la situava Sòfocles; el fet que estigui il·luminada per la lluna en el cas de Goethe o pels estels en el cas d'Espriu, i encara el mut dolor del personatge goethià que equival a l'ambient

²⁷⁷ El paral·lelisme espriuà entre els personatges mítics d'Antígona, la Rispa bíblica i Isis ja va ser observat per Castellet com una evidència de l'obsessió de l'autor per la pietat envers els morts (CASTELLET 1971: 94-95).

encalmat i sense els ocells malignes que Eumolp allunya.²⁷⁸ El cas és que, si tenim en compte que Pausànies anomena l'indret Syrma d'Antígona (nom grec que equivaldria a arrossegament), tant Goethe com Espriu estilitzen l'escena i eviten la referència a l'arrossegament del cos massa pesant. Goethe magnificant la confiança en la força d'Antígona, Espriu recorrent al trossejament del cos de Polinices, no només per la seva insistència en els horrors de la guerra, sinó sobretot per al·lusió al mite d'Isis i Osiris.

Arribem així a l'últim moment, el cinquè, d'aquesta primera part de l'acte primer (IIa: 48): apareixen els guardes, Eumolp pretén salvar Antígona, però ella rebutja la fugida i és detinguda. Aquesta intenció de salvar la princesa ja havia estat assumida anteriorment pel personatge d'Hèmon, no evidentment en la tragèdia grega, però sí en obres de la tradició, concretament en Alfieri i en Colom. Amb una diferència, però, respecte a Espriu: l'intent de fugida el plantegen tots dos autors no pas en el moment de la detenció de la noia, sinó quan ja ha estat condemnada per Creont. Pel que fa a l'*Antigone* de l'italià, en el context de l'intent fallit que Antígona accedeixi a casar-se amb Hèmon, al final de l'escena tercera de l'acte III, llegim aquest diàleg:

ANTIGONE: (...) che far vuoi tu?

EMONE: Mal grado tuo, salvarti.

ANTIGONE: T'arresta... (ALFIERI 1977b: 588)

En Colom l'intent de salvació d'Antígona per part d'Hèmon es produeix, no només després de condemnada per Creont, sinó quan ja ha entrat a la tomba, concretament en l'escena II del quadre II de l'acte III. Hi ha un llarg estira-i-arrotonsa, en què el príncep la intenta convèncer i l'arriba a amenaçar d'alliberar-la per força. L'escena es tanca, però, amb l'aparició de Creont, que desbarata els plans de fugida (COLOM 1935: 74-78). Comptat i debatut, uns plantejaments que, a diferència dels clàssics, donen molt de relleu a l'amor eròtic, almenys per part d'Hèmon, un element absolutament deixat de banda per Espriu. En el cas de Colom, a més, la complicació de la peripècia i el to melodramàtic augmenta la distància.

²⁷⁸ Pel que fa a les dues flames enfrontades i que es repel·leixen poden ser també un precedent, com el que hem vist a propòsit d'Higí (vegeu *supra*, n. 277), de les “dues ventades impetuoses i contràries” que “es desfermen i xoquen” amb què es tanca la versió dels seixanta. De tota manera, en el cas d'aquesta versió, el xoc es produeix mentre “[u]n focus verd il·lumina intensament la buïda escena” (ANT: 74). Quin component simbòlic d'esperança pugui tenir el color verd després del parlament del Lúcid conseller cau fora de les pretensions del meu estudi de l'*Antígona* de 1939.

Tanmateix, si algun precedent clar trobem de l'actitud d'Eumolp respecte a Antígona i, sobretot, en el refús per part d'ella de tot tipus de fugida o de resistència, és en el relat evangèlic de la passió de Jesús. Aquest segon indici de presència evangèlica ja és probablement més clar que el primer que he apuntat més amunt. En el moment de la seva detenció a l'hort de Getsemaní, Jesús ha de frenar l'ànsia defensiva de Pere, que arriba a atacar el criat del gran sacerdot:

Però un dels qui anaven amb ell [Jesús] desembeinà tot seguit l'espasa i, d'un cop, tallà l'orella al criat del gran sacerdot.

Jesús li diu:

—Torna l'espasa a la beina, que tots els qui empunyen l'espasa, per l'espasa moriran. ¿Et penses que no puc demanar ajut al meu Pare? Ara mateix m'enviaria més de dotze legions d'àngels. Però llavors, com es complirien les Escriptures, segons les quals cal que sigui així? (Mt 26, 51-54)²⁷⁹

Com Jesús sap que ha arribat la seva hora i que s'han de complir les profecies relatives al fill de Déu enviat al món, també l'Antígona d'Espriu afirma amb rotunditat: “Tant se val. Ja és tard. Seguiré el meu destí” (IIa: 48).

7.4.5 La segona part de l'acte segon

Si passem ara a analitzar la segona part de l'acte segon (IIb: 49-56) des del punt de vista dels tons dramàtics, veurem que segueix una progressió des de l'exposició narrativa fins al sublim del tràgic semblant a la que es produïa en l'acte primer. El consell de Creont es desenvolupa de manera previsible (moment 1, IIb: 49-51) fins que reapareix el to profètic, ara personificat en Eurídice (moment 2, IIb: 51) i en Tirèsias (moment 3, IIb: 52). L'entrada en escena d'Antígona, acompanyada per les veus que des de dintre criden el seu nom, suposa la represa inevitable del tràgic que no pot contenir la retòrica del nou règim (moments 5 i 6, IIb: 53-56). Els moments tràgics s'acumulen. Per part de Creont, la ratificació de la condemna de Polinices. Per part del seu consell, la d'Antígona. Per part d'Ismene, Tirèsias i el poble, la

²⁷⁹ L'episodi és recollit també a Mc 14, 47, a Lc 22, 49-51 (en aquest Evangeli, es precisa que l'orella tallada del criat és la dreta i que Jesús la hi guareix) i a Jn 18, 10-11 (en aquest Evangeli, es precisa també que l'orella tallada és la dreta i el nom dels dos protagonistes: Simó Pere, el deixeble de Jesús, i Malcus, el criat). Tant en Mateu com en Joan, Jesús recorda a Pere que el Fill ha de seguir els passos que el Pare espera d'ell.

supervivència. Per part d'Eumolp, l'alliberament en solidaritzar-se amb la princesa condemnada. I, per part d'Antígona, l'acceptació del càstig, una breu però no per això menys intensa esticomítia amb Creont, i l'admonició final al poble de Tebes, camí del sepulcre.

Pel que fa als referents d'aquesta part en la tradició literària del mite, he de fixar-me en detall, ara sí, en l'*Antígona* de Sòfocles. Veurem, en un primer moment, fins a quin punt Espriu segueix, se separa o modifica el tràgic grec; i, en un segon moment, quins altres elements de la tradició contribueixen a acabar de configurar la reelaboració espriuana del mite, especialment pel que fa a la visió de la protagonista en la seva actitud de pietat reconciliadora, que em portarà a confirmar la inspiració en *Les fenícies* d'Eurípides i la contaminació amb la passió de Jesús, i també a descobrir un discurs sobre el poder d'arrel senequista.

Espriu segueix l'*Antígona* de Sòfocles en alguns aspectes, però no són certament nombrosos. En el primer episodi del grec, el cor informa de la victòria tebana i Creont, al capdavant del consell d'ancians, fa el discurs del vencedor. Aquesta situació és sintèticament represa en el moment 1 de la part que ara ens ocupa. En la tragèdia grega, els primers advertiments a Creont perquè consideri la gravetat de l'edicte que acaba de promulgar són interromputs per l'entrada en escena del guarda, que l'informa que la seva disposició ja ha estat contravinguda. En Espriu, aquesta irrupció del guàrdia es produeix en el moment 4, ja després de la detenció d'Antígona que té lloc en escena al final de la part anterior. Saltem al quart episodi de la tragèdia sofòclia, que conté la justificació d'Antígona, el debat amb el corifeu, el seu discurs en defensa de la pietat fraternal i l'apel·lació final als prohoms de Tebes. En l'obra d'Espriu, l'explicació per part de la princesa de les seves raons tanca la peça, en el moment 5. Hi ha encara les funestes prediccions de Tirèsias, que en Sòfocles formen part del cinquè i últim episodi i que Espriu desplaça al seu moment 3, és a dir, abans del final, que, com hem vist, reserva per a Antígona adreçant-se al poble. Amb tot això, no hi ha precedent sofocli per al moment 2, el de la irrupció d'Eurídice amb les seves visions premonitòries.

Hi ha encara un aspecte que també sembla portar a Sòfocles: la brama popular a favor d'Antígona, de la qual Hèmon informa Creont (SÒFOCLES 1951a: 148-149), podria

ser recollida en les Veus que acompanyen repetidament Antígona en Espriu (Iib: 53-56).

Ara bé, molt més significatius que els elements represos, són les excisions. En nombre i pel sentit. En primer lloc, el personatge d'Hèmon i, amb ell, el tema de l'amor eròtic que la tradició s'ha complagut sovint a desenvolupar però que Espriu refusa de fer entrar en la seva represa del mite. A més, amb Hèmon decauen també dues idees sobre el poder que el fill introdueix en el seu debat amb Creont: el contrast entre joventut i vellesa, que tradicionalment s'ha de resoldre a favor de la segona, és a dir, a favor de les idees de Creont; i l'antítesi entre flexibilitat i rigidesa que, contràriament, s'hauria de decantar a favor de la primera, postulada per Hèmon. Com veurem, el discurs espriuà sobre el poder no segueix aquests paràmetres, com tampoc el que oposa home i dona.²⁸⁰

En segon lloc, Espriu elimina també el tema del suïcidi i, concretament, els suïcidis successius d'Antígona, Hèmon i Eurídice (SÒFOCLES 1951a: 163-167). A banda de les raons de moral o cultura cristiana que hauria pogut tenir en compte, penso que cal relacionar aquesta opció d'Espriu amb la seva voluntat de desenvolupar dos altres temes, centrals i contraposats: el sacrifici, que serà protagonitzat per Antígona i per Eumolp, i la supervivència, una mena de càstig que afectarà el mateix Creont, com ja s'esdevenia en Sòfocles, però també Tirèsias, Ismene, Eurídice, les nodrisses i potser tot el poble de Tebes.

En tercer lloc, Espriu esporga la rectificació tardana de Creont (SÒFOCLES 1951a: 161-162). Eliminar aquest episodi comporta transformar la visió del poder: el poder del Creont espriuà no és, contra el que pugui semblar d'entrada, tan absolut com el del personatge sofocli, perquè en Espriu, paradoxalment, el tirà és esclau del sistema que l'ha enaltit, i les seves decisions acaben essent menys lliures que les de l'esclau Eumolp.

²⁸⁰ Espriu també redueix a un simple esment Megareu, l'altre fill de Creont, que mor en l'*Antígona* de Sòfocles (SÒFOCLES 1951a: 168) i que, morint, afaforeix també el suïcidi d'Eurídice. En l'*Antígona* d'Espriu s'informa només que hi ha pau davant la porta Neïte, que Megareu defensava (I: 33).

En quart lloc, també les intervencions del guarda de la tragèdia grega, amb el que podien comportar de relaxament del to, són reduïdes a la mínima expressió. En Sòfocles són intervencions llargues tant quan informa del que ha passat (SÒFOCLES 1951a: 132-136) com quan porta la culpable dels fets (SÒFOCLES 1951a: 137-139). En Espriu els guardes no parlen ni quan detenen Antígona, excepte una rèplica purament funcional del cap (IIa: 48),²⁸¹ i quan la porten amb Eumolp davant Creont és un missatger qui ho anuncia (IIb: 53).

La cinquena i última eliminació que vull destacar és el tema de les accions innobles motivades per interès econòmic. En Sòfocles, Creont atribueix a aquest tipus d'interessos el gest d'algú encara desconegut d'enterrar Polinices (SÒFOCLES 1951a: 134-135) i, més endavant, també atribueix aquest tipus d'interès a Tirèsias (SÒFOCLES 1951a: 160). Només aquest segon cas és recollit per Espriu, molt sintèticament i de passada, en boca d'Eumolp contra Tirèsias, en la primera part de l'acte segon ("El diner interpreta sovint millor que les teves orelles", IIa: 40).

No he considerat un cas d'excisió l'enfrontament dialèctic entre Antígona i Creont que fa cèlebre la tragèdia sofòclia i que Palau considera la gran mancança de l'obra d'Espriu en tant que tragèdia i pel seu sentit històric. Al meu entendre, en l'*Antígona* de 1939 l'enfrontament entre el tirà i la princesa té tres característiques: està essencialitzat, com la majoria d'elements de la reelaboració espriuana, es reparteix en dos moments diferenciats i es desplaça cap a un debat amb altres personatges rellevants en Espriu. Pel que fa a l'essencialització, difícilment és possible expressar d'una manera més sintètica i punyent la pròpia visió dels fets que en aquestes dues rèpliques d'Antígona a Creont:

CREONT (*a* ANTÍGONA). — T'has alçat sempre en contra meu, has dubtat sempre del meu afecte. M'odies.

ANTÍGONA. — Ja no. Els teus consells foren, tanmateix, fatals a la meva casa. Ara ja ets rei: pots descansar.

CREONT. — L'altivesa de la teva raça tiranitza la teva raó. Els Labdàcides no teniu mesura.

ANTÍGONA. — No hem pogut mai viure humanament. (IIb: 53-54)

²⁸¹ En la versió dels seixanta fins i tot aquesta rèplica desapareixerà, per realçar encara més el lliurament voluntari d'Antígona.

Però és que, per altra banda, Antígona ja ha intervingut per desemascarar el mal consell de Creont a Etèocles (I: 29 i 32), i ja ha desmentit la legitimitat de la guerra davant Etèocles (I: 26) i davant Tirèsias, enfront del qual també ha prioritzat les lleis eternes per damunt de l'edicte de Creont (IIa: 44-45).

Una altra modificació respecte al canemàs de Sòfocles té a veure amb la figura d'Ismene. En Sòfocles, Ismene no actua com la seva germana Antígona per tres factors: sap quin és el paper que li pertoca com a dona, un criteri reprès repetidament per Creont (SÒFOCLES 1951a: 141, 142, 147 i 149-150), és obediència a la llei de la ciutat i té un tarannà realista. I, tot i que no és de cap manera culpable, Creont la vol matar com a la seva germana, tot i que al final la indulta (SÒFOCLES 1951a: 143 i 150). En Espriu, Ismene, a part del respecte a la llei de la ciutat, destaca sobretot per la seva por, una limitació psicològica que reconeix obertament:

No puc, trista poruga, ni violar la llei ni triomfar dels meus temors.
(IIa: 47)

En canvi, Espriu fa el·lipsi de l'argument sofocli de la condició femenina com a eximent d'actuar. Juntament amb el to més familiar de la segona part de l'entrevista entre Etèocles i Antígona, que comporta la caracterització del príncep amb trets més pròpiament humans com són la fatiga i la gelosia, aquesta humanitat d'Ismene confereix a la tragèdia d'Espriu unes pinzellades més pròpiament dramàtiques o, en tot cas, més acostades a un llenguatge tràgic contemporani. Hi ha alguna altra modificació menor del plantejament sofocli que vindrà a tomb més endavant.

Vistes les limitacions que comportaria prendre com a referent exclusiu del personatge d'Antígona el seu precedent sofocli, cal que abordem ara l'altra cara de la princesa: no tant la revolucionària, la rebel contra Creont pel seu germà i a favor de les lleis divines, sinó la pietosa amb el pare, la reconciliadora, l'admirada, en certa manera la santa.²⁸² Ja he al·ludit a aquesta faceta reconciliadora d'Antígona a propòsit de l'entrevista amb Etèocles (moment 2 de l'acte primer) i de la idea d'acompanyament que amara tota la primera part de l'acte segon. Ara em referiré, sobretot, al sacrifici

²⁸² La caracterització d'aquestes dues facetes del personatge, incloses les seves fonts i el seu desenvolupament en la tradició literària, particularment la francesa, està ben explicada per Fraisse (1974).

final d'Antígona, un sacrifici que la fa morir per la ciutat i que representa alhora el límit extrem de la seva aposta per la pau i la possibilitat d'articular un discurs públic sobre les raons de la seva actitud. D'altra banda, cal fer notar que aquest discurs no s'adreça als prohoms de Tebes, com en Sòfocles, sinó al poble de Cadmos, de cara a l'àgora:

ANTÍGONA (*amb un gran crit*). — Tan sols tu gosaries acusar-me d'aquest crim! Sóc neta d'aquesta culpa. La meva sang m'ordenava arrencar aquell cos de la fam dels voltors, però no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessària! (*A Tirèsias.*) Que les teves prediccions no s'acompleixin! (*Es dirigeix a poc a poc al fons de l'escena, de cara a l'àgora. Les veus de fora van cessant. Antígona parla al poble.*) Torna a les cases, poble de Cadmos! Moro justament i amb alegria. Privada de la llum, en la meva espera lenta, et recordaré fins a l'última hora. Recordaré els camps de Tebes, la font de Dirce, aquest cel tan blau... Que la maledicció acabi amb mi! Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat. (Iib: 55)

Com en el parlament del Pròleg, en l'entrevista pacificadora amb Etèocles i amb els acompanyaments de l'escena de l'enterrament de Polinices, també ara la referència a *Les fenícies* d'Eurípides és fonamental.²⁸³

En aquesta tragèdia, l'oposició entre el regne i la salut de la ciutat, sens dubte un bé superior, és plantejada i resolta per Iocasta a favor del segon pol del binomi, tant davant d'Etèocles, de qui blasma l'excessiva ambició, com de Polinices que, tot i tenir raó, pot destruir la ciutat (EURÍPIDES 1977: 85-86). Aquesta jerarquia de valors és central en Espriu i s'explicita, com hem vist, en la intervenció final d'Antígona. En *Les fenícies*, Meneceu, fill de Creont, se sacrifica voluntàriament als déus, en aquest cas perquè Tebes obtingui la victòria (EURÍPIDES 1977: 102-103), tot i que el seu pare volia estalviar-li el sacrifici fent-lo marxar després que Tirèsias li ho hagués aconsellat (EURÍPIDES 1977: 99-102).

La idea d'apaciar la irada Tebes, que no apareix en Sòfocles, també acostia Espriu a Eurípides. En Sòfocles, Antígona, en les seves últimes paraules, exposa el sentit fraternal del seu gest, es plany per la situació personal i pel que ella perd (la vida, les

²⁸³ Segons diu Racine al seu prefaci de *La thébaïde ou les frères ennemis*, ja Rotrou havia combinat l'*Antígona* de Sòfocles amb *Les fenícies* d'Eurípides (RACINE 1980: 9-10).

seves núpcies) i explicita la perspectiva de reunir-se amb els seus familiars difunts (SÒFOCLES 1951a: 156). En Eurípides, en canvi, les últimes paraules de Polinices moribund, reportades pel missatger, inclouen aquesta idea pacificadora, que subratlla:

Ja estem per sempre, mare; i és per tu que em dolc,
i per aquesta germana i pel germà difunt:
d'amic, s'havia fet enemic; i amb tot m'és car.
Sepulta'm, mare, i tu també, Antígona,
en terra pàtria, i totes dues aplaqueu
la irada Tebes, fent que obtingui almenys això
de pàtria, encara que he perdut el meu casal.
(EURÍPIDES 1977: 116, el subratllat és meu)²⁸⁴

Esprui accentua aquest aspecte de pacificació amb la seva crida al poble de Cadmos perquè torni a les seves cases, de tal manera que les veus que acaben pronunciant des de dintre el nom de la princesa ho fan “*ara sense ira, amb molta tristesa*” (IIb: 56).

La compatibilitat que estableix Espriu entre una Antígona que actua a favor de la llei moral, per tant contra l'edecte de Creont i el poder establert, però alhora també a favor de la pau i la grandesa de la ciutat, valors que passen evidentment pel sacrifici de respectar un cert ordre, és certament una de les granses —i un dels equilibris— de la reelaboració espriuana del mite.

Fixem-nos ara com els indicis de la presència del relat evangèlic de la passió de Jesús se succeeixen i contaminen aquesta segona part de l'acte segon. Si comptem com a primer i segon d'aquests indicis els que hem detectat en els moments 3 i 5 de la primera part d'aquest acte, considerarem el tercer indicati el que permet explicar el moment 2 d'aquesta part, l'únic que no s'explica de cap manera per Sòfocles. Em refereixo a la irrupció d'Eurídice en el consell de Creont, amb les seves visions premonitòries:

No he de torbar el consell dels homes. No puc suportar, tanmateix, la solitud. (...) No he temut mai, com saps, particularment, els déus. No sóc, per sort, com Tirèsias o Euriganeia, afavorits per Apol·lo. Temo ara, però, la desgràcia. Per què hauré deixat el meu palau?...

²⁸⁴ En Eurípides, fins i tot l'exili d'Èdip que decreta Creont es fa amb la intenció de buscar el bé per a la ciutat (EURÍPIDES 1977: 120).

Sento en la nit els passos vacil·lants d'Edip, veig l'ombra sangonosa de Laios, rebo la mirada de Iocasta en la fosca... Quina raça, aquests Labdàcides! (Iib: 51)

Més endavant demana a Creont de no comprometre's amb aquesta nissaga: "Emparentarem de nou amb aquesta família? La desgràcia és certa!" (Iib: 51). I, més enllà encara, intercedeix per Antígona: "Tingues llàstima d'Antígona" (Iib: 54).

En Espriu, Eurídice assumeix un protagonisme que no té en la tragèdia grega. Només apareix en l'*Antígona* de Sòfocles, amb una sola intervenció per cerciorar-se de la mort d'Hèmon i suïcidar-se tot seguit. Al meu entendre, tant el pressentiment nefast d'Eurídice, basat en un somni, com el consell al seu marit de no comprometre's en la condemna d'un reu, recorden la intervenció de la dona de Ponç Pilat que només recull l'Evangeli de Mateu:

Mentre Pilat era al tribunal, la seva dona li féu arribar aquest missatge:

—Desentén-te del cas d'aquest just. Avui, en somnis, he patit molt per causa d'ell. (Mt 27, 19)²⁸⁵

El quart indicatiu el constitueixen les paraules de Creont refusant les peticions de clemència per a Polinices: "És inútil. He parlat" (Iib: 52). Tot i que el Creont sofocli és tan inflexible com el d'Espriu, almenys fins que el grec rectifica per por, les paraules que pronuncia l'espriuà recorden les de Ponç Pilat quan no rectifica sinó que ratifica i el valor executiu de les pròpies paraules: "El que he escrit, ja està escrit" (Jn 19, 22).²⁸⁶ Creont, evidentment, no admet l'ambigüitat d'un Pilat que es vol aliè als problemes dels jueus fins a rentar-se les mans de la condemna de Jesús, però la fórmula emprada l'hi assimila.

El cinquè indicatiu de presència evangèlica es produeix al moment 5, quan Antígona renuncia a defensar-se davant Creont: "No m'he de defensar. Accepto el càstig" (Iib:

²⁸⁵ També hi podria haver coadjuvat, una vegada més, Shakespeare. En el seu *Juli Cèsar*, Calpúrnia adverteix Cèsar que diversos presagis li han anunciat la seva mort si acut al Senat (SHAKESPEARE 1984: 51-55). Hi ha en el *Fitxer* dues fitxes amb citacions d'aquesta escena, la primera de les quals recull una rèplica de Calpúrnia que contraposa la mort d'un captiu a la d'un príncep (*Fitxer*: 990-991). D'altra banda, en l'*Antígona* de Pemán hi ha també una intervenció similar d'Eurídice davant Creont, però els termes concrets varien: ha sentit en somnis la veu del seu fill Hèmon, que està en perill (PEMÁN 1946: 185-186).

²⁸⁶ Precisament "el que he escrit és escrit" és el vers que tanca SS.

53). En l'*Antígona* de Sòfocles, la princesa no es limita a no negar els fets i confirmar-los, sinó que aquesta actitud és el punt d'arrencada del debat que Espriu no desenvolupa (SÒFOCLES 1951a: 139-142). En *Les fenícies* d'Eurípides, les paraules que intercanvien Antígona i Creont són més una discussió que un judici, perquè, en paraules d'Alfred Badia, "ni Creont és radicalment inflexible (...) ni [Antígona] apareix en el desenllaç de l'obra amb l'únic objectiu de practicar els honors fúnebres al seu germà" (BADIA 1985: 11). El que és clar, en tot cas, és que en cap de les dues obres esmentades, Antígona no renuncia explícitament a defensar-se. Aquesta actitud de renúncia a la pròpia defensa recorda, en canvi, la de Jesús davant Pilat:

Aleshores Pilat li diu:

—¿No sents quants testimonis presenten contra tu?

Però Jesús no li va respondre res sobre cap acusació, i el governador n'estava tot sorprès. (Mt 27, 13-14)²⁸⁷

Seguidament, en aquest mateix moment final, es produeix el sisè indici de la presència de la passió de Jesús en el desenvolupament espriuà: Antígona intercedeix per Eumolp. Aquest gest, que evidentment no té cap precedent en la tragèdia antiga, recorda la intercessió de Jesús pels seus deixebles en l'Evangeli de Joan. Immediatament després de renunciar a la seva defensa, Antígona declara:

Intercedeixo tan sols a favor d'Eumolp, que m'obeí. (IIb: 53)²⁸⁸

Doncs bé, Jesús havia fet el mateix respecte als seus deixebles, ja en el moment de la seva detenció:

Però si és a mi que busqueu, deixeu que aquests se'n vagin.

(Jn 18, 8)

Poc després, Antígona i Ismene protagonitzen la setena coincidència entre la reelaboració espriuana del mite grec i la passió de Jesús. Aquest és el sobri retret d'Antígona a la seva germana quan diu que vol acompanyar-la en el seu gest pietós:

²⁸⁷ L'episodi és recollit també a Mt 15, 4-5, a Jn 19, 9-10 (en aquest Evangeli, Pilat expressa que té potestat per decidir sobre la vida de Jesús) i a Lc 23, 9 (en aquest Evangeli, el silenci de Jesús es produeix no pas davant Pilat sinó davant Herodes).

²⁸⁸ Ja en el moment que Eumolp anuncia la seva decisió d'acompanyar Antígona en el seu gest pietós, la princesa declara: "No, no puc acceptar el teu sacrifici" (IIa: 47).

ISMENE. — Aniré amb tu, Antígona! Què faria sense tu?
ANTÍGONA. — Oblidaràs, Ismene, pobra espantadissa. Queda't.
No et vull ara al meu costat. (Iib: 54)

Sòfocles presenta un diàleg entre les dues germanes en què Antígona qüestiona, amb altivesa, els mèrits de la seva germana per acompanyar-la i, de fet, la refusa (SÒFOCLES 1951a: 143). L'Antígona d'Espriu, en canvi, no entra en aquesta qüestió sinó que, reprenent la confessió de ser poruga que prèviament ha fet Ismene, li diu que oblidarà i que està d'alguna manera cridada a sobreviure, de manera que recorda Jesús anunciant a Pere que ara no és el moment de seguir-lo i que ben aviat el negarà —una forma extrema d'oblit—, i que ho farà per por:

Simó Pere li diu:
—Senyor, on vas?
Jesús li respon:
—Ara tu no pots seguir-me allà on jo vaig. M'hi seguiràs més tard.
Pere li replica:
—Senyor, per què no et puc seguir ara mateix? Donaré per tu la vida!
Jesús li contestà:
—¿Tu vols donar la vida per mi? T'ho ben asseguro: no cantarà el gall que no m'hagis negat tres vegades. (Jn 13, 36-38)²⁸⁹

El vuitè passatge que vull destacar en aquesta llista de coincidències amb la passió de Jesús té a veure amb el moment en què el Creont espriuà demana el parer dels seus consellers:

(CREONT *vacil·la*.)

CREONT (*als consellers*). — Què aconselleu?..
DEÍPILOS. — No pots exceptuar ningú d'obeir les lleis.
ÀSTACOS. — Honora la voluntat dels caiguts per Tebes.
PERICLIMEN. — No salvaràs aquesta dona.
VEUS (*dintre*). — Antígona!
ÈNOPS. — No et pots sentir misericordiós amb qui atrau contra tu els partidaris de Polinices. (Iib: 54-55)

Els quatre consellers, taxatius, mostren una unanimitat inèdita fins ara, ja que anteriorment més aviat han discrepat i han mostrat les seves diferències. Aquesta

²⁸⁹ L'episodi és recollit també a Mt 26, 33-35, Mc 14, 29-31 i Lc 22, 33-34. En aquests tres Evangelis, dits sinòptics, es diu que tots els altres deixebles s'afegeixen a la declaració d'intencions de Pere.

actitud és prou diferent de la del corifeu que, en Sòfocles, aconsella Creont de ser prudent (SÒFOCLES 1951a: 161) i, en canvi, la incitació que rep per condemnar Antígona amb una inflexibilitat tan gran recorda la situació de Pilat quan els líders jueus l'empenyen a condemnar Jesús:

Quan els grans sacerdots i els guardes del temple el van veure,
cridaren:

—Crucifica'l, crucifica'l!

Des d'aleshores, Pilat intentava de deixar-lo lliure. Però els jueus es
posaren a cridar:

—Si deixes lliure aquest home, no et pots dir amic del Cèsar.

Tothom qui es fa rei va en contra del Cèsar. (Jn 19, 6 i 12)²⁹⁰

La manca de decisió de Creont recorda la de Pilat i, sobretot, els mots decisius dels consellers recorden el to sentencios dels dirigents religiosos jueus.

Hi hauria encara un novè indicatiu de proximitat de l'Antígona d'Espriu al Jesús del relat de la passió, si bé introdueix la qüestió del discurs sobre el poder que, sense contradir el plantejament cristià, crec que es canalitza amb més precisió per un altre referent. Vegem-ho amb deteniment. En la breu i contundent resposta a Creont, Antígona li etziba: “Els teus consells foren, tanmateix, fatals a la meva casa. Ara ja ets rei: pots descansar” (Iib: 54).²⁹¹ El retret amaga, en la concepció espriana del poder, un oxímoron entre la màxima magistratura i el repòs, si no un sarcasme sagnant, i això fa que Creont la titlli d'altiva i de desmesurada en la rèplica següent. En Sòfocles, en canvi, Antígona es dolia del poder absolut del tirà:

Però la tirania, entre moltes coses que és feliç, té el privilegi de fer i
de dir absolutament el que vol. (SÒFOCLES 1951a: 141)

La mudança inherent a l'ambició i al poder és el tema central de *Macbeth* i també Jesús puntualitza a Pilat que: “No tindries cap poder sobre mi, si no l'haguessis rebut

²⁹⁰ L'episodi és recollit també en Mc 15, 6-15, Lc 23, 13-25 i Jn 18, 28: 19, 16. Mateu insisteix en la responsabilitat que adquireixen els jueus en el sentit que la sang del just condemnat recaigui damunt d'ells i dels seus fills (Mt 27, 15-25).

²⁹¹ En la versió dels anys seixanta, l'afirmació es desenvolupa, fet excepcional, i es fa més punyent: “Els teus consells han estat fatals a la meva casa. Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ara ja és teva. Des d'aquest setial, pots descansar en la constant inquietud del poder” (ANT: 68).

de dalt” (Jn 19, 11).²⁹² Però la concepció del poder que més s’ajusta al que expressa Espriu és la que trobem en *Les fenícies* de Sèneca, tragèdia ja esmentada a propòsit del vessant pacificador i intercessor d’Antígona i, com veurem més endavant, també possible referent espriuà a l’hora d’establir la preferència d’Antígona per Polinices, en tant que germà més desafavorit o feble.

En aquesta part final de l’*Antígona* de 1939, la princesa expressa dues idees essencials per entendre la concepció espriuana del poder. En primer lloc, en la resposta a Creont, la constatació que la possessió del poder és inestable i que sempre comporta oposició i provoca malestar en el titular del regne, per absolut que sigui el seu règim. En segon lloc, en el parlament final, el caràcter circumstancial o conjuntural o, en tot cas, el rang inferior que té el fet d’honorar el príncep en comparació a valors perennes o superiors com són el treball, la unitat, la pau i la grandesa de la ciutat.

Pel que fa a la primera idea, llegim aquesta citació *in extenso* del final del segon fragment conservat de *Les fenícies* de Sèneca:

POLYNICE. — Afin que pour son crime et sa perfidie mon abominable frère ne subisse aucun châtiment.

JOCASTE. — Sois sans crainte. Il supportera un châtiment et fort lourd: il règnera. C’est un châtiment. Si tu en doutes, fie-toi à ton aïeul et à ton père. Cadmus te le dira et aussi la descendance de Cadmus. Nul n’a pu porter impunément le sceptre de Thèbes et

²⁹² Aquest novè indicatiu de presència dels Evangelis, com el primer, el quart i el sisè, només apareix en l’Evangeli de Joan, de la mateixa manera que el tercer és exclusiu del de Mateu. En canvi, com he anat indicant, els indicis segon, cinquè, setè i vuitè tenen referents en els quatre Evangelis. La predilecció d’Espriu pels textos de Joan i de Mateu està molt ben argumentada a CORNADÓ 1991: 263-269. En el cas concret del de Joan, una de les semblances de fons que Cornadó identifica amb Espriu és la capacitat que tenen els dos autors de fondre referències culturals diverses: “Finalment, el caràcter sintetitzador, que fa que cada part o episodi contingui també el conjunt, i la coexistència de dos mons en constitueixen dues característiques que veiem comunes a la literatura espriuana. En efecte, l’*Evangeli segons sant Joan* i l’obra d’Espriu són mostres de l’apropament de contraris assimilats en una fórmula única. Els models grecs hi conviuen amb els bíblics i altres de menys rellevants; sigui amb la intenció de fondre en una sola dues o més tradicions, o bé posant de manifest una forma de pensament que condueix al dramatisme més marcat per l’oposició que s’estableix entre diferents pobles, cultures, ideologies. A *Per al llibre de salms d’aquests vells cecs* es confon el salm amb l’hai-kú; és a dir, la tradició jueva i la budista. A *El caminant i el mur*, l’escriptor unifica elements bíblics i de la mitologia grega; mentre que a la *Primera història d’Esther* la fusió afecta els bíblics i els sinerencs. Les mostres són nombroses, però en qualsevol cas sempre estructurades com a unitats més àmplies, connectant els poemes i els llibres, travant les paraules en reflexions o diàlegs amb els oients” (CORNADÓ 1991: 267).

pourtant personne ne le détenait grâce à un parjure: désormais tu peux compter ton frère au nombre de ceux-ci.

ÉTÉOCLE. — Il peut le compter, tant j'attache de prix à être étendu sur le sol en compagnie des rois; toi, je t'assignerai à la masse des exilés.

JOCASTE. — Règne, pourvu que tu sois odieux aux tiens.

ÉTÉOCLE. — Il n'a pas de volonté de régner celui qui craint d'être odieux. Dieu, ordonnateur du monde, a uni indissolublement haine et pouvoir royal: je crois que le rôle d'un grand roi est d'étouffer les haines elles-mêmes. L'amour des siens suscite bien des interdits à qui exerce l'autorité; il y a plus de licence contre ceux qui le haïssent. Quand on veut être aimé, on règne avec une poigne molle.

JOCASTE. — On ne conserve jamais longtemps un pouvoir exécré.²⁹³

ÉTÉOCLE. — Les rois auront meilleure aptitude à donner des préceptes sur le pouvoir. Toi, prépare ton exil. Pour défendre mon règne, je voudrais...

JOCASTE. — Livrer aux flammes patrie, pénates, épouse?

ÉTÉOCLE. — À quelque prix qu'on doive la payer, la puissance n'est jamais trop chère. (SÈNECA 1996: 146-147, els subratllats són meus)

Segons la reflexió de Sèneca sobre el poder, regnar és un càstig, comporta l'odi dels súbdits i és incompatible amb estimar. La tendència natural és a l'absolutisme, perquè qui millor que els reis per dir com s'ha de regnar. I, tot i que cap poder no és durador si és avorrit pels súbdits, la conclusió d'Etèocles és que el poder no té preu, mai es paga massa car. Antígona ho diu a Creont amb el característic laconisme de l'estil espriuà: "Ara ja ets rei: pots descansar" (IIb: 54).

Pel que fa a la segona idea espriuana, expressada en la intervenció final d'Antígona, sobre la prioritat de la grandesa de la ciutat, encara que en un moment concret passi per esperonar el poble perquè torni a les cases, treballi i honori el príncep, hi ha dues afirmacions de la Iocasta de Sèneca que donen més valor a una desfeta amb superioritat moral que no pas a una victòria basada en el crim. Per això val més patir un crim que no pas perpetrar-lo:

mieux vaut subir le crime que de le commettre. (SÈNECA 1996: 141)

²⁹³ Significativament, aquesta rèplica de Iocasta figura al *Fitxer*: "«Inuisa nunquam imperia retinentur diu. = Jamais on ne conserve longtemps un pouvoir détesté.» (Seneca . – Phoenissae . – v. 660)" (*Fitxer*: 1777). Com també hi figura una citació de contingut molt semblant, en aquest cas de *Medea*: "«Iniqua nunquam regna perpetuo manent. = Jamais une royauté inique ne dure longtemps.» (Seneca . – Medea . – v. 196.)" (*Fitxer*: 1782).

Perquè és més honorable l'exili que regnar sobre el pes de la consciència d'haver comès un crim:

Un règne chargé d'un crime est plus lourd à porter que tous les exils.
(SÈNECA 1996: 145)

L'exhortació que Iocasta adreça als seus dos fills és una sentència que bé podria subscriure l'Antígona espriuana, perquè la preservació de la ciutat com a projecte comú és un valor superior al rei o, si es vol, al règim polític concret de cada moment:

Mettez la royauté en compétition entre vous deux, mais en laissant intact le royaume. (SÈNECA 1996: 143)

Al terme d'aquesta anàlisi de les diferents parts d'*Antígona* i dels seus referents textuais, podem concloure que el coneixement dels diferents textos de la tradició clàssica de reelaboració del mite d'Antígona va permetre, doncs, a Espriu de fer un treball de selecció, d'ordenació, de síntesi, de contaminació amb elements moderns o contemporanis, i també d'innovació, amb aportacions originals. En presentar les situacions i conflictes del mite integrant referents clàssics, com ara els tràgics grecs, especialment Eurípides, el filòsof llatí Sèneca, una certa visió del món shakespeariana i la idea cristiana de sacrifici redemptor, Espriu feia un esforç de comprensió del món que transcendia la situació històrica del seu país l'any 1939 i que adquiria valor universal en la consideració de temes com la guerra, el poder, la llei moral, el sacrifici o el valor de la pau i de la regeneració de la ciutat.

7.5 Els temes d'*Antígona*: les raons dels personatges

Són diversos els estudiosos que han anat establint el ventall de temes que els escriptors han desenvolupat a partir de la història d'Antígona, la seva família i la ciutat de Tebes. Autors com Simone Fraisse, Cesare Molinari o George Steiner, per citar els tres que més he tingut en compte en el meu estudi de l'*Antígona* espriuana de 1939, ressegueixen els mitemes que componen el relat complet, els aspectes o facetes de la protagonista o del seu oponent, i els temes que s'associen a la història, no només en els tràgics grecs sinó, sobretot, en la tradició literària generada a partir del mite clàssic. És molt interessant veure com el mite d'Antígona catalitza les preocupacions,

els anhels, les ideologies de cada moment històric o, si més no, dels diferents autors que s'hi enfronten. Molt probablement a causa de la seva condició d'autor d'una literatura que no gaudeix del suport d'un Estat, Espriu no apareix en cap d'aquestes obres de referència. La qual cosa, però, no és obstacle perquè els paràmetres crítics que s'hi desenvolupen li puguin ser aplicats en gran mesura. I, de fet, allí on Espriu excedeix algun d'aquests paràmetres rau justament la seva originalitat i el seu màxim interès.

És significatiu, d'entrada, prendre consciència d'aquells temes i línies de desenvolupament del mite que Espriu descarta. En primer lloc, el tema amorós, tan present, per exemple, en les tragèdies neoclàssiques de Racine o Alfieri, en forma de passió, o, en un enfocament evidentment molt més contemporani, en l'obra d'Anouilh. La substitució, en el paper de company de la princesa, del personatge del promès Hèmon pel de l'esclau Eumolp dóna compte del refús del tema per part d'Espriu. Dins d'aquest tema bandejat, cal fer un comentari a part sobre l'amor entre Antígona i el seu germà Polinices, que en Rotrou arriba a desvetllar la gelosia d'Argia, l'esposa del germà que ataca la ciutat. Tanmateix, la preferència que en Espriu mostra Antígona per Polinices no té res a veure amb un amor sentimental que apunta cap a l'incest, sinó amb una actitud compensatòria de la predilecció de Iocasta per Etèocles. Aquesta actitud compensatòria es produeix ja en la infantesa, etapa vital prèvia al desenvolupament de l'instint eròtic si més no conscient, i es pot posar en relació, com hem vist més amunt, amb una visió senequista o cristiana del poder que, en cas d'haver d'afavorir algú, sembla optar pel feble. Fos com fos, és evident que Espriu defuig el tema de l'amor eròtic que li brinda la tradició i que, en tot cas, el reconduïx sigui cap a la companyonia moral d'Eumolp, sigui cap a la preferència anivelladora d'Antígona envers el germà desafavorit.

Un segon tema que Espriu bandeja és el de les condicions diguem-ne particulars dels protagonistes enfrontats. Em refereixo a les seves diferències de gènere i d'edat, que comportaven uns estatus i uns rols igualment diferenciats. En aquest cas no només per la tradició literària, sinó ja des de la mateixa *Antígona* de Sòfocles, el fet que Antígona, com Ismene, fos una dona, i que Creont fos un home, comportava una sèrie de valors associats: si l'home regeix la ciutat, la dona vetlla per la família; on Creont defensa Tebes, Antígona brega perquè el seu germà Polinices sigui sepultat d'acord

amb la voluntat dels déus. La subversió que suposa que una dona pretengui imposar la seva llei al tirà ha estimulat autors diversos, entre els quals no es compta Espriu, que en *Antígona* referma la seva predilecció pels personatges femenins, però sense aprofundir en una perspectiva que podríem anomenar de gènere, si exceptuem un comentari misogin de Tirèsias. Pel que fa a l'edat, ja també en Sòfocles Creont s'indigna que el seu fill Hèmon gosi enfrontar-se-li, extrem que tampoc és tingut en compte per Espriu: res sabem de l'edat d'Eumolp, tot i que la seva experiència més aviat ens fa pensar en algú que no és de la primera volada.

La tercera línia de desenvolupament del mite que Espriu refusa de ple és la utilització apològica, religiosa (és a dir, cristiana) o política partidària (que tant pot voler dir patriòtica com resistent, revolucionària o fins i tot conservadora), del personatge i de la situació. Els exemples són tan abundants com diversos, i recorren totes les èpoques: la devoció monàrquica de Garnier, l'ultrareialisme de Ballanche, l'enfocament materialista i marxista de Brecht, l'*Antígona* cristiana i espanyola de Pemán, la visió més anarquitzant del muntatge del Living Theatre... La llista no és exhaustiva ni tots els casos esmentats són previs ni necessàriament coneguts per Espriu. Valguin, en tot cas, com a mostra de la plasticitat del mite o, si es vol, de la capacitat creativa dels autors de dur les coses al seu terreny. El que segur que no caracteritza l'*Antígona* d'Espriu, almenys la de 1939, és una utilització oberta i explícita del mite en defensa d'un determinat credo o d'una tendència política concreta. No hi ha risc de veure una *Antígona* verge i màrtir cristiana ni que Creont quedi limitat a representar el general espanyol que acabava de guanyar la guerra fent-la perdre a la ciutat. Les operacions d'Espriu, com veurem, són molt més subtils: els elements cristians que hi ha en *Antígona* estan al servei d'una actitud d'ordre moral que pot ser assumida per algú que reti culte a un déu divers del cristià; la reflexió sobre el poder no és feta exclusivament pensant en les coordenades espanyoles ni catalanes de 1939, sinó que es busquen les arrels de la situació present que expliquen el funcionament pervers i recurrent del sistema, i que, sempre que es donin els mateixos paràmetres, poden tenir validesa universal.

La resta dels grans temes que es desprenen del mite d'*Antígona*, des dels seus orígens i al llarg dels segles, sí que tenen presència en l'*Antígona* d'Espriu. Desenvoluparé a partir de les raons dels personatges el tractament espriuà d'aquests temes,

especialment la seva modificació significativa respecte als referents clàssics, però no serà ociós que ara els presenti a grans trets, per entendre la manera de procedir global d'Espriu. En primer lloc, el tema de l'ordre i, concretament, pensant en Sòfocles, o en la lectura que en fa segles després Hegel, la topada entre l'ordre de la ciutat, representat per Creont, i la legitimitat dels valors familiars, que també generen un altre ordre. L'originalitat d'Espriu rau en el fet que el mateix ordre que deriva de la pietat és aplicable tant als febles, al germà vençut al qual es nega la sepultura, com a la ciutat que es vol reconstruir, de manera que no es planteja un enfrontament de dos ordres sofòcliament o hegelianament legítims, sinó més aviat llur dilució en un ordre moral superior que els hauria de fer compatibles.

Passa una cosa semblant amb el tema de la llei i, concretament, en el dilema entre llei civil i llei natural, que no queda definitivament resolt en els clàssics, encara que les simpaties dels espectadors tendissin lògicament a decantar-se cap a Antígona. La incorporació que fa Espriu del concepte de llei moral, que a la pràctica es tradueix en perdó o pietat, permet alhora el descans ritual de les víctimes més febles de la guerra —els vençuts— i la reconstrucció de la ciutat sense generar noves víctimes. El crim d'Antígona és contra la llei civil, però el de Creont, com ja havia apuntat Goethe, no és només un crim contra la llei natural, sinó també un crim contra la ciutat. I Espriu s'apunta a aquesta concepció no pas dialèctica, sinó més aviat ètica, del problema de la llei i del bé i el mal.

L'ordre i la llei, però, com explica Molinari, no són autònoms, sinó que es fonamenten en l'Estat, en el poder. De fet, el desenvolupament del tema del poder és central en Espriu i m'ocuparà durant tota la primera part d'aquest capítol, dedicada a mostrar la perversa —i gairebé fatídica— continuïtat entre Etèocles, Creont i els seus consellers.

L'últim tema que voldria comentar abans de passar a l'anàlisi dels personatges i les seves raons és el del suïcidi, que en Sòfocles afecta Eurídice i Hèmon, però que en lectures contemporànies d'Espriu, com ara la d'Anouilh, pot fer-se extensiu a la mateixa Antígona, que refusa la claudicació davant l'ordre de Creont, però que també es nega a entendre, a raonar i, en definitiva, a viure. Espriu sobreposa al text clàssic dues idees, una de matriu bàsicament cristiana, el sacrifici, que afecta Antígona però

també Eumolp, i una altra de molt biogràficament, temàticament i obsessivament espriuana, la supervivència, que protagonitza no només Creont sinó també Ismene, Tirèsias, Euriganeia i, de fet, tota la ciutat de Tebes. De fet, la supervivència és el tema que millor enllaça FEn amb *Antígona* i, per tant, la producció d'abans i de durant la guerra amb la immediatament posterior.

7.5.1 El *dramatis personae* de l'*Antígona* de 1939

En consonància amb la seva intenció de fer-nos escoltar les raons dels personatges, i atès que aquestes raons tenen a veure amb una comprensió contemporània i genuïnament espriuana del món, l'autor ens proposa un elenc de personatges que varia força, i significativament, respecte a la llista clàssica. Així, hi ha tres personatges que ja són centrals en el plantejament d'Èsquil i de Sòfocles, però que Espriu modifica de manera rellevant, tot aprofundint llurs caràcters i adaptant-los a la seva personal visió del món. Em refereixo a Antígona, al seu germà Etèocles i al nou rei, Creont. Una segona tríada de personatges, menys centrals, agrupa Ismene, Eurídice i Tirèsias, també molt desenvolupats amb relació al referent sofocli. Un tercer grup està format per personatges de nova creació, als quals, tanmateix, intentaré trobar precedents, generalment clàssics, però no sempre, pel que fa als seus noms, al paper que juguen o al significat que crec que vehiculen. Em refereixo a les nodrisses Euriganeia i Astimedusa, als consellers Ènops, Periclimen, Deípilos i Àstacos, i, evidentment, a l'esclau geperut Eumolp. Molts d'aquests personatges representen evolucions polifòniques del cor clàssic: les nodrisses, juntament amb les ja esmentades Ismene i Eurídice, actuen com un record del cor de donzelles d'Èsquil; els consellers de Creont s'erigeixen com un vestigi del cor de vells tebens de Sòfocles.

A part d'aquests tres grups, hi ha encara un petit conjunt de personatges merament funcionals (el cap dels guardes, els guardes, els guerrers i un missatger) i alguns personatges absents que d'alguna manera es fan presents per les al·lusions dels que realment protagonitzen l'acció (Polinices, Iocasta i el mateix Èdip). Dels personatges funcionals, l'únic que incorpora una innovació significativa és el missatger, que porta notícies lleugerament diferents de les del guarda i el missatger de Sòfocles. En el tràgic grec, el guarda donava notícia de la contravenció de l'edicte, dues vegades,

però aquí desapareix totalment, perquè no interessa Espriu ni funcionalment —ens ha mostrat l'acte d'enterrament en escena— ni pel to còmic que comportava. El missatger, en canvi, és transformat, perquè canvia el que anuncia a Creont: en Sòfocles anunciava els suïcidis de Creont i d'Eurídice, que aquí no es produeixen; en Espriu anuncia alhora l'acte d'Antígona i Eumolp i el tumult popular que demana perdó per als culpables.

De fet, aquesta és l'única ocasió en què se'ns dona a conèixer el sentit de l'opinió popular en l'*Antígona* espriuana, a part, evidentment, de les repetides ocasions en què les Veus criden el nom de la princesa, solidaritzant-se amb el seu gest sacrificial. El poble és, doncs, un personatge col·lectiu present en l'obra que m'ocupa, sense que la discreció amb què apareix vagi en detriment de la seva significació.

Des del punt de vista del contingut que prioritàriament vehiculen, classificaré els personatges en tres grups. En primer lloc, els representants del poder a Tebes, és a dir, Etèocles, Creont i els seus consellers. En segon lloc, la figura d'Antígona, l'encarnació d'una manera alternativa de creure i treballar per la ciutat, i la d'Eumolp, que se solidaritza amb la princesa. Finalment, els personatges supervivents a la tragèdia, concretament Tirèsias, Eurídice, les nodrisses Astimedusa i Euriganea, Ismene i el poble.

7.5.2 El poder a Tebes: Etèocles, Creont, els consellers

L'agrupació entorn del tema del poder d'aquests tres personatges individuals o col·lectius, als quals afegirem Polinices, el germà que apareix sense parlar i pràcticament per morir i ser enterrat, no respon només a raons d'operativitat en l'anàlisi, sinó que la mateixa Eurídice l'explicita, en la seva cinquena intervenció al moment 1 de la primera part, quan diu a les altres dones i a Eumolp:

El consell del meu marit és amb nosaltres. El valor d'Etèocles ens protegeix. (I: 23, els subratllats són meus)

7.5.2.1 Etèocles i Polinices

Dels dos germans que des del mite original protagonitzen la lluita fratricida, Etèocles —de nom parlant “el (príncep) de vertadera glòria”— i Polinices —de nom parlant “molta lluita” o “promotor de baralles”—, Espriu només fa sortir a escena Etèocles, a l’acte primer, mentre que Polinices és tan sols esmentat. En començar l’entrevista entre Antígona i Etèocles, i també quan Antígona s’enfronta a Tirèsias, queda clar que Antígona era la germana gran i que Etèocles era més gran que Polinices, que era el petit:

ANTÍGONA. — Pobre petit germà, rei de Tebes!

ETÈOCLES. — Sí, sóc rei, únic rei de Tebes. I no vull que em diguis “petit germà”, amb llàstima. (*Transició.*) Que cansat estic!

ANTÍGONA. — Petit germà! (*S’atansa somrient i li passa la mà pel cabell.*) Recordes?... Et portava a banyar a l’Ismenos, jo, la germana gran, i temia sempre que, jugant, t’ofeguessis. Et barallaves ja amb Polinices.

ETÈOCLES. — Ell tenia la culpa. Tu, però, l’estimaves més.

ANTÍGONA. — He estimat igualment tots dos.

ETÈOCLES. — Estimaves més Polinices.

ANTÍGONA. — Era el petit, però la mare et preferia.

(I: 27, els subratllats són meus)

TIRÈSIAS. — Etèocles salvà Tebes.

ANTÍGONA. — Qui lamentarà més que jo la seva pèrdua? Era gran al consell i a la guerra. Però Polinices era també el meu germà, el fill petit de Iocasta.

(IIa: 44, el subratllat és meu)

Sobre l’ordre d’edat dels germans mascles, Graves parla de Polinices i el seu bessó Etèocles (GRAVES 2009: 106), però ja adverteix Grimal que hi ha versions diferents sobre qui era el gran (GRIMAL 2008: 451), i el mateix Espriu dirà a RMB, justament en la prosa dedicada a Antígona, que no hi ha acord entre erudits i que la disputa és un exemple més de llur ofici, consistent a combatre’s acarnissadament (RMB: 125). En tot cas, però, vol dir que Espriu, quan fa Polinices el petit i Etèocles el gran, és conscient que fa una opció concreta de les dues possibles. Intentem interpretar la intenció o, si més no, el sentit d’aquesta tria.²⁹⁴

²⁹⁴ Segueix doncs, també en això, *Les fenícies* d’Eurípides i no pas l’*Èdip a Colonos* de Sòfocles. En aquesta última tragèdia, Polinices reivindica el seu dret superior al tron en tant que primogènit

Observem, d'entrada, que Espriu, més enllà de l'ordre de naixement dels prínceps, estableix, al seu voltant, dos bàndols dins de la família reial tebana.²⁹⁵ D'una banda, Etèocles, el germà gran i el preferit de Iocasta i, com veurem, de Creont, que considera que té més legitimitat per ocupar el tron. De l'altra, Polinices, el germà petit, que es beneficia de la preferència compensatòria d'una germana gran, Antígona —de nom parlant “en comptes d'una mare”—, que recorda que és Etèocles qui va trencar el pacte d'alternança en el govern, una semblança més amb *Les fenícies* d'Eurípides:²⁹⁶

ANTÍGONA. — La vostra ambició us perdé. Et dominava, a tu més que a Polinices.

ETÈOCLES. — M'acuses i el defenses. L'estimes més, no ho neguis.

ANTÍGONA. — No havíeu de regnar un any l'un, un any l'altre? Has respectat el pacte?

ETÈOCLES. — Si ho dius així, ell té raó. (I: 28, els subratllats són meus)

Tanmateix, l'Antígona espriuana no prefereix Polinices fonamentalment perquè tingui raó, sinó perquè es compadeix del germà petit, ella que és més gran que tots dos, i vol compensar la predilecció de Iocasta pel fill que Espriu fa el gran, és a dir, per Etèocles:

ANTÍGONA. — Petit germà! (*S'atansa somrient i li passa la mà pel cabell.*) Recordes?... Et portava a banyar a l'Ismenos, jo, la germana gran, i temia sempre que, jugant, t'ofeguessis. Et barallaves ja amb Polinices.

ETÈOCLES. — Ell tenia la culpa. Tu, però, l'estimaves més.

ANTÍGONA. — He estimat igualment tots dos.

ETÈOCLES. — Estimaves més Polinices.

(SÒFOCLES 1951b: 129, 179-180), però el seu pare Èdip l'igualava a Etèocles per sang i pel crim compartit d'expulsar-lo a ell de Tebes i que contrasta amb la pietat de les dues germanes. Per a aquestes dues possibilitats sobre l'ordre dels germans, i també per al protagonisme d'Etèocles en Èsquil contrastant amb l'interès creixent per Polinices en la tradició, vegeu l'assaig d'STEINER (1987: 124).

²⁹⁵ Com he dit, Espriu deixa de banda la interpretació eròtica, i en darrer terme incestuosa, d'aquesta preferència d'Antígona. En tot cas, el tema, que apareix amb força en l'*Antigone* de Rotrou i que arriba fins al retret que el Creont d'Anouilh adreça a Antígona en el sentit que guarda una flor del seu admirat i idealitzat germà gran Polinices, és explicat per FRAISSE (1974: 69-78, especialment 72-75).

²⁹⁶ En aquesta tragèdia, hi ha un pacte d'alternança en el regne i Etèocles és qui el vulnera, segons explica Iocasta en la seva primera intervenció que serveix de pròleg (EURÍPIDES 1977: 70). S'hi insisteix repetidament que la raó és de la part de Polinices (EURÍPIDES 1977: 73, 76, 78, 80, 83-84, 85, 88 i 122), la qual cosa no és obstacle perquè Antígona, al final, planyi igualment els tres morts, Polinices, Etèocles i Iocasta (EURÍPIDES 1977: 117-118).

ANTÍGONA. — Era el petit, però la mare et preferia. Ell no ho podia sofrir. Em feia pena. (I: 27, els subratllats són meus)

I és que, si bé en els termes de la preferència per Polinices Espriu podia assemblar-se a Alfieri,²⁹⁷ no pas a Racine,²⁹⁸ pel que fa als criteris que expliquen la seva predilecció, la coincidència és amb Sèneca i, una vegada més, crec que significativament.

En el primer fragment conservat de *Les fenícies* de Sèneca, Èdip explicita el pacte, el seu trencament i l'empat de raons entre els germans:

Déjà ont été jetées les semences du futur désastre: on méprise la parole qu'on a engagée dans le traité; l'un refuse de se retirer d'un pouvoir dont il s'est emparé, l'autre invoque le droit, les dieux, témoins du pacte conclu, exilé il pousse aux armes Argos et les villes grecques. (...) Ils rivalisent en forfaits de toutes sortes. (SÈNECA 1996: 132-133)

Intervé el missatger, que també insisteix en el fet que l'acord incomplet porta la guerra, i Èdip continua parlant en segona del plural equiparant-los. Tanmateix, al començament del segon fragment conservat, Iocasta sembla inclinar-se implícitament per Polinices, quan diu:

Que souhaiter, que décider? Je ne sais. Il [Polinices] revendique le royaume: sa requête est légitime, mais il est illégitime de chercher à l'obtenir d'une telle manière. Quels vœux puis-je former, moi leur mère? De l'un et de l'autre côté j'ai sous les yeux un fils: je ne peux agir selon mon devoir de mère sans porter atteinte à ce devoir: tout ce que je souhaterais pour l'un de mes fils se fera au préjudice de l'autre. Mais, j'ai beau les chérir l'un et l'autre d'une égale affection, où entraînent une meilleure cause et un coeur plus malheureux, là

²⁹⁷ En el seu *Polinice*, Antígona pren partit per Polinices exiliat, però Iocasta retreu que ha col·laborat amb estrangers —i que s'ha casat amb la filla d'Adrast— i més aviat defensa Etèocles.

²⁹⁸ En *La thébaïde ou les frères ennemis* de Racine, el govern dels dos germans a anys alterns que Etèocles no respecta és una ordre d'Èdip i és per sorteiig que comença ell. A grans trets, hi ha igualtat entre els dos germans i sovint Iocasta, en la seva funció pacificadora, s'adreça als dos, tal com també fa Creont com a pervers instigador que és. Tanmateix hi ha algunes diferències significatives que fan més complexa la qüestió. Primerament, tot i que es parla de la injustícia d'Etèocles (v. 851), el poble li dóna ple suport i està contra un Polinices aliat amb els estrangers. Segonament, Polinices és tingut per més cruel, tot i que Iocasta el vol afalagar dient-li el contrari. Finalment, quan rep la primera notícia que Polinices ha mort Etèocles, Antígona expressa, dialogant amb Olímpia, un aiguabarreig de preferències canviant: estimava molt més Polinices i tenia més interessos en la seva part, ja que Hèmon és del seu partit, però el crim comès per Polinices fa que ara es decanti per Etèocles.

incline mon coeur, toujours favorable au faible: ceux qui sont dans la détresse, la fortune les fait aimer davantage de leurs proches.
(SÈNECA 1996: 136, el subratllat és meu)

I seguidament abraça primer Polinices i diu a Etèocles que embeini la seva espasa ja que és qui primer l'ha desembeinada. En els versos que segueixen es confirmen la major feblesa, la desgràcia i la no culpabilitat de Polinices. En Espriu és Antígona qui compensa a favor de Polinices, el petit, el menys estimat ja des de la infantesa i el que ha tingut menys fortuna —s'ha hagut d'exiliar— fins que han mort els dos.

Sembla evident, doncs, després d'aquest estudi de detall del que la tradició oferia a Espriu en el moment de perfilar el personatge d'Etèocles, que el nostre autor opta per fer del Polinices absent el germà petit, el feble, l'injustament tractat i, per tant, el preferit, per compassió, d'Antígona.

Tanmateix, cal encara analitzar la caracterització d'Etèocles per ell mateix, pels seus gestos i paraules en escena. Concretament, intervé en els tres primers moments de l'acte primer. En el moment 1, Etèocles es mostra segur, autoritari, imperatiu, suficient. Només entrar en escena, deixa clar que no entén els planys de les dones; responent a Astimedusa, garanteix fermesa per suportar les adversitats; contestant a Eurídice, assegura que honorarà la memòria dels caiguts per la ciutat, actitud que, com veurem, és també una de les pedres angulars de la política de Creont. Quan, informat per Euriganeia i Eumolp, sap que Antígona s'ha entrevistat amb Polinices, la seva actitud és intransigent:

EUMOLP. — Conten que [Antígona] ha vist Polinices perquè pari la lluita.

ETÈOCLES. — La traïció ronda sempre el poder. (A ASTIMEDUSA.)
Busca Antígona.

(ASTIMEDUSA *surt.*)

EURÍDICE. — No castiguis la teva germana.

ETÈOCLES. — Jo sé el que em proposo.

EURÍDICE. — Recorda que és també germana de Polinices. Hagi fet el que hagi fet, recorda això.

ETÈOCLES. — No sóc ara el germà, sinó el rei. Em deu fidelitat. M'havia d'obeir.

EUMOLP. — Mira...

ETÈOCLES. — Calla quan els prínceps parlen.

EURÍDICE. — Si em vols escoltar... (I: 25, els subratllats són meus)

El moment 2, l'entrevista amb Antígona en forma d'esticomítia, té dues fases diferenciades. Primer, dret, manté les actituds que hem vist fins ara, a les quals s'afegeix una clara desconfiança envers la seva germana: “Què sé jo el que li has revelat? No em puc ja refiar ni de tu” (I: 27). Després, quan, segons l'acotació, s'asseu, amb un gran gest de fatiga, mostra per uns instants les seves febleses (el mateix cansament, que verbalitza, i una certa gelosia o greuge respecte a Polinices per l'amor d'Antígona) però també les seves raons:

Jo no desitjava, però, tot el poder: molta gent odià de seguida Polinices. Els meus partidaris i la seva injustícia m'obligaren a actuar. (I: 28)

Retinguem, per ara, que, segons Etèocles, Polinices es va fer odiar per molts “de seguida”. Etèocles reconeix que el seu trencament del pacte respon a la pressió del seu propi bàndol o partit i, alhora, a una reacció contra un capteniment injust del seu germà. Encara que aquests extrems no es precisin, fixem-nos que Espriu dona la possibilitat als dos germans d'exposar les seves raons, Etèocles per ell mateix, Polinices per boca d'Antígona.

Passat aquest breu instant de confessió íntima entre germà i germana, Etèocles reprèn el seu paper de jove príncep impetuós, tanmateix feble davant l'astúcia de Creont. En el moment 3, quan Creont entra en escena, li demana consell. Poc després, caurà en el parany verbal que li para l'oncle, sense que Antígona, desesperada, reïxi a evitar-ho. La trampa ha consistit a insinuar una hipotètica acusació popular a Etèocles de covardia si no combat personalment el seu germà. Aquest episodi, tan sovint comentat a propòsit de la caracterització de Creont, traeix també —i subratlla— la feblesa d'Etèocles. Diríem que el poder no és plenament identificable amb l'home que l'exerceix, car en ell conviuen la voluntat de ser fort i elements de feblesa innegables, que s'agreugen si l'interessat no n'és conscient. Més enllà de l'home i les seves raons, el sistema del poder ha actuat, en aquest cas mitjançant Creont.

7.5.2.2 Creont

Absent en *Els set contra Tebes* d'Èsquil, en l'*Antígona* de Sòfocles Creont, de nom parlant “governant”, representa la raó de la llei civil, és un personatge capaç de rectificar —encara que tard i en l'ordre incorrecte— i és víctima del mateix destí de la família dels Labdàcides, o pitjor si es vol, perquè sobreviu als suïcidis de l'esposa i el fill. Aquest plantejament explica la posterior lectura dialèctica hegeliana que el situa al mateix nivell que Antígona, portaveu de la llei natural, i no impedeix a l'espectador de ser sensible a la seva pròpia tragèdia personal. Finalment, en *Les fenícies* d'Eurípides, l'ambició i l'orgull d'Etèocles contrasten amb un Creont que no té aquests trets negatius. En aquest aspecte, però, Espriu no segueix Eurípides.

Són Estaci i certs autors moderns, com els francesos Rotrou i Racine i l'italià Alfieri, entre altres, que desenvolupen la línia temàtica de la perfídia de Creont. En el cas d'Estaci, hi ha dos elements que poden ser tinguts en compte per explicar trets del Creont espriuà. En primer lloc, la perversitat del personatge, quan incita Etèocles a combatre Polinices, responsabilitzant-lo de la desgràcia de Tebes i de la mort del seu fill Meneceu, que de fet s'ha immolat per salvar la ciutat (ESTACI 1994: 91-92). Etèocles s'adona —i ho expressa— que l'ambició personal pel tron és el que mou Creont més que el dol pel fill (ESTACI 1994: 92). En el cas del Creont espriuà, però, l'astúcia del personatge és superior, perquè amb un hàbil ús antifràstic del llenguatge, aconsegueix el mateix propòsit sense que Etèocles s'adoni de l'engany (I: 31-32).

En segon lloc, la crueltat del poder, que Estaci, a partir de Creont, predica certament com a discurs general:

C'était por lui [Creont] que les frères avaient combattu. Il est acclamé par le peuple né des semences de Mars et la mort récente de Ménécée sacrifié à la patrie lui concilie le peuple. Il monte sur le trône, fatal aux tyrans, de la pitoyable Aonie. O séduction du pouvoir, passion du sceptre, si mauvaise conseillère! Les leçons des anciens maîtres ne seront-elles donc jamais retenues par les nouveaux? Et le voilà heureux de demeurer en ce lieu néfaste et de tenir en main une tyrannie sanguinaire! Quelle puissance est la tienne, Fortune une fois meilleure! Pour commencer, maintenant qu'il possède le royaume, il se détourne du père qu'il était et du souvenir de Ménécée. C'est ainsi que, tout nourri des moeurs cruelles de ce palais, il donne un premier signe révélateur de sa

personne, en ordonnant d'exclure les Danaens du feu suprême,
d'abandonner sous le ciel nu leur malheureuse armée et de priver
d'un séjour ces tristes ombres. (ESTACI 1994: 105-106)

El procés del poder és descrit, doncs, en els passos següents: oblit del dolor pel fill mort, Meneceu, i aprofitament del rèdit que dóna al tirà en tant que li atorga el favor del poble; el poder absolut que no en veu els riscos és, de fet, una lliçó antiga, particularment a Tebes, però no apresada, ja que els nous governants tornen a ensopegar amb la mateixa pedra amb què han ensopegat els seus antecessors; i encara la crueltat envers els vençuts, als quals nega els honors fúnebres, i envers Èdip, que envia a l'exili tot seguit. Quina d'aquestes reflexions podia no ser assumida per un moralista com Espriu?

Racine sembla desenvolupar, en *La thébaïde ou les frères ennemis*, aquesta línia de degradació moral de Creont que acabem de veure en Estaci.²⁹⁹ La perversitat de Creont s'hi mostra en múltiples indicis. Creont fa servir l'argument de la veu popular que pateix per la sort d'Etèocles, argument que de fet l'esperona a entrar en batalla i que impulsa el mateix Creont, aparentment obedient, a seguir el príncep (acte I, escena IV). Iocasta és conscient i explicita aquesta malignitat, quan li retreu que té interès que els dos germans morin per governar ell (acte I, escena 5), per exemple quan diu a Creont: "Vous inspirez au roi vos conseils dangereux" (RACINE 1980: 19), referint-se, sense anar més lluny, a l'escena anterior. També l'Antígona espriuana s'adona de quan Creont manipula Etèocles (I: 29 i 32).

Més endavant, quan Antígona intenta convèncer Iocasta que l'autoimmolació de Meneceu pot portar la pau, Iocasta diu que la perfídia i l'interès de Creont faran que s'aprofiti d'aquest sacrifici en benefici propi (RACINE 1980: 34). De fet, Creont confessa les seves intencions reals al seu confident Attale (RACINE 1980: 38-41): la pau per salvar el seu fill Hèmon (Meneceu ja és mort), l'entrevista per encendre l'odi entre els dos germans i, en el fons, la diadema reial de Tebes per a ell. En aquesta mateixa escena, ho diu obertament:

D'Étéocle d'abord j'appuyai l'injustice;

²⁹⁹ Com hem vist en el capítol corresponent a FEn, la presència de Racine al *Fitxer* es limita a cinc citacions de *Phèdre*.

Je lui fis refuser le trône à Polynice.
Tu sais que je pensais dès lors à m'y placer;
et je l'y mis, Attale, afin de l'en chasser. (RACINE 1980: 39)

Fins i tot quan Attale li prediu remordiments futurs, es mostra com un personatge sense escrúpols que es pot acostumar a regnar despòticament (RACINE 1980: 40-41).

Després Creont diu astutament a Etèocles que ell i Tebes volen la pau d'Etèocles rei i no la de l'entesa:

Tout le peuple thébain vous parle par ma bouche;
Ne le soumetts pas à ce prince farouche (RACINE 1980: 42).

És un moment paral·lel a aquell altre de l'obra d'Espriu en què Creont s'erigeix en intèrpret de la veu popular per manipular Etèocles (I: 31-32). També Antígona, que havia confiat en la capacitat pacificadora de Creont a l'escena cinquena del tercer acte, acaba descobrint que és ell qui ho ha instigat tot plegat (RACINE 1980: 54).

Iocasta fins i tot generalitza, més enllà de Creont, pel que fa a la crueltat del poder:

Vous êtes son [de Tebes] tyran avant qu'être son roi.
Dieux, si devenant grand souvent on devient pire,
Si la vertu se perd quand on gagne l'empire,
Lorsque vous régnerez, que serez-vous, hélas!
Si vous êtes cruel quand vous ne régnerez pas? (RACINE 1980: 45)

En el desenllaç, Creont prioritza la seva passió amorosa per Antígona i l'ambició personal, per davant de la memòria dels dos fills que ha perdut (Meneceu i Hèmon) (RACINE 1980: 59).

En el cas de Vittorio Alfieri,³⁰⁰ l'astúcia, la capacitat manipuladora, en definitiva, la maldat de Creont s'aprecien tant a *Polinice*, tragèdia ideada el 1775, com a *Antigone*, concebuda l'any següent. Pel que fa al *Polinice*, Creont confirma interessadament la sospita de connivència entre Antígona i Polinices que Etèocles ha expressat

³⁰⁰ Alfieri no figura al *Fitxer*, però, en canvi, les seves *Opere* encapçalen la llista de llibres comprats per Rosselló-Pòrcel, datada a l'octubre de 1935, que s'ha conservat en el quadern titulat "Tomeu" (ABRAHAM 1999: 156).

(ALFIERI 1977a: 515). Quan, en aquesta mateixa escena, Etèocles impetuós arriba a dir que “la mia vita e il mio regnar, son uno” (ALFIERI 1977a: 513), Creont el manipula i li recomana l’astúcia, més que l’enfrontament directe, com a estratègia. A l’acte II, escena VI, Creont enganya l’altre germà, Polinices, fent-li creure que l’ajuda. A l’acte III, escena I, Creont torna a Etèocles per posar en marxa l’estratègia traïdora, que consisteix a simular una cessió del tron. Pel que fa a l’*Antigone*, es confirma la maldat de Creont, quan veu caure Antígona a la seva xarxa:

cadde l’incauta entro mia rete; uscir-ne
male il potrà. (ALFIERI 1977b: 571)

o quan planeja fer tornar Argia a Argos per aplacar la ira d’Adrast (acte IV, escena IV).

Sembla clar, doncs, que Espriu se situa en la línia d’un Creont astut i pervers —en la tradició d’Estaci, Racine i Alfieri— més que no pas en la d’un servidor de la llei civil com proposava originàriament Sòfocles. Tanmateix, cal analitzar el seu capteniment en escena per fer palesos els matisos pròpiament espriuans. Concretament, Creont intervé a l’acte primer (moments 3 i 6) i en tota la segona part de l’acte segon. La seva primera aparició en escena confirma el que he anat apuntant. En la seva primera rèplica pretén, amb un cert to llagoter, haver-se avançat a la convocatòria que Etèocles li ha tramès via Eumolp:

CREONT. — Príncep... Antígona... L’esclau m’ha trobat quan ja et buscava. (I: 29)

Immediatament després recorda la seva constància com a conseller d’Etèocles:

ETÈOCLES. — Necessito el teu consell.
(...)
CREONT. — El tens sempre (...) (I: 29)

Segueixen un parell de rèpliques èpiques, la sèrie d’intervencions que estableixen l’ordre dels defensors de la ciutat als portals i les paraules que, enganyosament, impel·leixen Etèocles a lluitar contra el seu germà i que ja he comentat a propòsit del príncep.

Al final d'aquest acte primer, Creont pronuncia el seu edicte taxatiu sobre els honors que cal retre al príncep vencedor i el deshonor amb què cal tractar el vençut, greuge que ratifica davant les objeccions de les dues germanes. L'argument confirma l'autoritarisme que ja havíem advertit a propòsit d'Etèocles: "He parlat, i la meua paraula és ara llei" (I: 37). Seguidament, precisa el càstig que tindrà qui gosi contravenir la seva ordre. Tanmateix, cal apuntar un altre component ja des d'aquesta primera intervenció de Creont com a nou rei de Tebes, i és que el tirà s'adreça a Eurídice, la seva esposa, en uns termes estratègicament calculats i probablement demagògics:

CREONT. — (...) Oh, el poder, Eurídice! Quin pes per a les meves velles mans! Em dec, però, al benestar del meu poble... (I: 36)

En la part segona de l'acte segon Creont té, com escau a la nova situació creada amb el seu accés al tron, un paper central. L'orientació de la seva política és clara, i els punts del seu programa es van desgranant en rèpliques successives. Es tractarà de desterrar els qui fomentin noves divergències:

Desterraré el culpable de fomentar divergències contràries a la unió i al ressorgiment de la ciutat. (IIb: 49)

També prioritzarà l'honor als caiguts, és a dir, la consolidació del nou règim, abans de resoldre la qüestió de la fam, com a exemple paradigmàtic de problema pràctic i punyent que afecta la població:

Examinarem demà aquests problemes [la fam de Tebes] davant tots els geronts. Honorem avui els caiguts. (IIb: 51)

I, sobretot, voldrà consolidar la seva situació personal, emparentant amb la família dels Labdàcides i emparant-se en el partit de "servidors fidels de Tebes" que li pot donar suport, atès que és inviable aconseguir-lo de tot el poble:

EURÍDICE. — (...) Quina raça, aquests Labdàcides!

CREONT. — No usurpem cap dret, tranquil·litza't. Porto la pau a Tebes i refaré la seva riquesa. Casaré, altrament, el nostre fill Hèmon amb Antígona.

EURÍDICE. — Emparentarem de nou amb aquesta família? La desgràcia és certa! (Iib: 51)

CREONT (...) (*Alt*, a TIRÈSIAS.) (...) No puc transformar tampoc en un amor únic les innumbrables rancúnies que agiten la ciutat. He d'enujjar ara els déus o els lleials a Etèocles. És millor d'atraure's els déus, però és més just d'aconterar els servidors fidels de Tebes. (Iib: 52)³⁰¹

Un programa de govern, evidentment, característic d'una tirania, en què el poder i les conveniències del dictador esdevenen absolutes. Tanmateix, Espriu hi introdueix una connotació de realisme constant. En una lectura atenta del text veurem que tant ell com els qui l'envolten formulen clarament que la seva política és l'única possible. És simptomàtic veure com es multipliquen les perífrasis d'obligació —del tipus *haver de*— o d'impossibilitat —del tipus *no poder*— en el discurs de Creont o dels qui l'envolten. Ja al final de l'acte primer:

CREONT. — (...) Em dec, però, al benestar del meu poble... Cal ara preparar els funerals d'Etèocles, uns funerals dignes d'ell i de la raça de Cadmos. (I: 36, els subratllats són meus);

Però sobretot en la segona part de l'acte segon:

CREONT (*a part*). — L'endeví ja amenaça... I l'he de respectar. Que durs són els deures de rei!

TIRÈSIAS. — Si l'enterres, afavoriràs la pau i l'oblit dels odis. Si no ho fas, tem els déus!

CREONT (*a part*). — Crida així durant anys i no s'ha cansat encara... (*Alt*, a TIRÈSIAS.) No puc escarnir la memòria dels caiguts per Tebes, Tirèsias: pregunta els meus consellers. No puc transformar tampoc en un amor únic les innumbrables rancúnies que agiten la ciutat. He d'enujjar ara els déus o els lleials a Etèocles. És millor d'atraure's els déus, però és més just d'aconterar els servidors fidels de Tebes. No donaré la pau a Polinices.

(...)

CREONT. — (...) (*a ANTÍGONA*) (...) Et destinava al meu fill: t'he de lliurar amb dolor a la mort. Sigui!

(...)

(CREONT *vacil·la*.)

³⁰¹ En la resposta a Tirèsias, Creont se'ns presenta com un rei sense escrúpols d'ordre religiós. No mostra respecte ni per l'endeví, ni pels mateixos déus, ni pels vençuts. Per aquesta idea d'aconterar els seus seguidors més que els déus, Espriu podria haver tingut en compte l'*Antígona* de Colom (vegeu *supra*, p. 312-313) però també el fragment 171 conservat d'una *Antígona* d'Eurípides: "Le tyran doit plaire à la foule" (EURÍPIDES 1966: 52).

CREONT (*als consellers*). — Què aconselleu?...

DEÍPILOS. — No pots exceptuar ningú d'obeir les lleis.

ÀSTACOS. — Honora la voluntat dels caiguts per Tebes.

PERICLIMEN. — No salvaràs aquesta dona.

VEUS (*dintre*). — Antígona!

ÈNOPS. — No et pots sentir misericordiós amb qui atrau contra tu els partidaris de Polinices. (IIb: 52-55, els subratllats són meus)

Cal observar, en tot cas, que aquestes expressions que traeixen el caràcter obligatori o necessari de l'actuació de Creont són referides a situacions de caràcter netament polític, no pas imposades pel destí, com s'esdevé amb altres personatges, especialment Tirèsias, que és cec per designi diví. Creont ha de fer el que ha de fer, o no pot fer el que no pot fer, perquè la posició per la qual ha lluitat amb totes les eines, lícites o il·lícites, i en la qual ara finalment es troba, no li deixa marge per actuar de cap altra manera.³⁰² És particularment significatiu que, després de vacil·lar i demanar parer als seus consellers, ja no torna a intervenir. La condemna dels quatre consellers de Creont, unànime, és l'última paraula del règim, enllà fins i tot del mateix Creont que l'encapçala.

Aquesta constricció a actuar d'una manera determinada, imposada pel rol i les circumstàncies del poder, també apareixia en el cas d'Etèocles:

ETÈOCLES. — Si ho dius així, ell té raó. Jo no desitjava, però, tot el poder: molta gent odià de seguida Polinices. Els meus partidaris i la seva injustícia m'obligaren a actuar.

(...)

ETÈOCLES. — (...) Jo no puc, però, com a príncep, parlamentar ni pactar amb l'enemic de Tebes, si no es sotmet abans al meu poder.

(...)

ETÈOCLES. — No em pots retenir. He de seguir el meu deure de rei.

(I: 28, 29 i 32, els subratllats són meus)

Però amb un matís important: el que obligava Etèocles no era només la seva condició de príncep defensor de la ciutat sinó que, més enllà d'aquest fet, hi havia el pes de la maledicció d'Èdip:

³⁰² Pòrtulas (1996) ha analitzat el Creont espriuà contrastant-lo amb Antígona i mostrant com l'autor li permet d'exposar les seves raons com ho fan els altres personatges.

ETÈOCLES. — [Èdip] Digué que ens partírem la seva herència amb l'espasa. Ens hem de combatre ara fins a la mort. (I: 28, el subratllat és meu)

Per tant, vista la tradició literària del personatge i la caracterització que en fa Espriu, la complexitat del Creont espriuà es pot formular en aquests termes: és alhora el pervers instigador capaç del captivament més fals per obtenir la corona, i una víctima de la nova situació que contribueix a crear. El que en diu Espriu en el quart paràgraf del “Prefaci de 1947” confirma aquesta dualitat del personatge, botxí i víctima d'un sistema:

S'atansarà Creont, amb els seus consellers, i proferirà de tard en tard una sentència justa. Aconseguida la corona amb tants esforços, amb tants consells perversos, et trobes a la fi, desenganyat Creont, afanyant-te a fer, des del setial màgic, un bé ja inútil. La teva llei condemna la princesa, mata el teu fill Hèmon, enfonsarà —ho diu Tirèsias— Tebes. I tu no anheles ara sinó el que és convenient als súbdits, ets ben intencionat, voldries la pau i l'oblit dels odis. Tot, tot, excepte consentir a enterrar Polinices —escèptic com ets, sense cap amor per la glòria d'Etèocles—, simplement perquè et contemples heureu presoner del teu consell i presideixes una perillósíssima veritat oficial. (P: 11-12)

Creont és, en aquest “Prefaci”, un dels aspectes a què es dedica més espai, després de la mateixa obra d'*Antígona* i de la ciutat de Tebes. I, de fet, l'autor només es dirigeix en segona persona del singular a ell mateix, com un pelegrí estranger a Tebes, i a Creont. És un passatge dens, que incorpora un retrat complet del personatge, objectiu i subjectiu alhora, basat respectivament en els fets i en la seva psicologia; i que inclou també un retrat fonamental i una explicitació de la seva raó de fons. Pel que fa als fets, Creont és injust —amb comptades excepcions—, constant a lluitar pel seu interès particular i reiteradament pervers, fins i tot quan aconsella. Pel que fa a la psicologia, és un personatge desenganyat i arriba a dir-se, amb un cert cinisme, ben intencionat, després d'haver fet tot el mal que coneixem. El retrat fonamental que li fa l'autor és no ser misericordiós envers el vençut, i això per una raó fonamental: perquè és, o si més no es veu, alhora l'hereu i el presoner del sistema que ha col·laborat a forjar, el seu consell i la mateixa veritat oficial.

“Una perillosíssima veritat oficial” que té prou elements de continuïtat amb Etèocles, però també alguna originalitat del mateix Creont. L’estudi d’aquests elements de continuïtat i d’agreujament és important per entendre la concepció del poder que desenvolupa Espriu en l’*Antígona* de 1939. En efecte, el nou rei comparteix amb el príncep que ho és al principi de l’obra l’autoritarisme, l’arrogància, la política d’honorar els caiguts del bàndol vencedor —que Etèocles garanteix per als fills d’Euriganeia i que Creont assegura per a Melanip, fill del conseller Àstacos— i la fatiga associada al poder —que Etèocles expressa en iniciar-se el moment més íntim de l’entrevista amb Antígona i que Creont verbalitza, com hem vist, adreçant-se a la seva esposa Eurídice.

Hi ha, però, en el Creont espriuà, tres característiques originals o, en tot cas, tres trets que, plegats i emfasitzats, el fan diferent d’Etèocles i el singularitzen respecte a la tradició: l’ús malvat de la potestat d’aconsellar, la mentida, i l’ús abundant i malintencionat de la paraula públicament pronunciada.

Pel que fa a la funció d’aconsellar que li atribueix el rol, li és reconeguda per Etèocles, quan demana consell a Creont: “Necessito el teu consell” (I: 29). I de fet, acabada la guerra, amb el desenllaç tràgic de la mort dels dos germans, aquest consell esdevé llei, en un pas claríssim cap al poder absolut. Eumolp ho anuncia: “La seva paraula [de Creont], que era consell, és ara llei” (I: 35). I ell mateix ho ratifica poc després: “He parlat, i la meva paraula és ara llei” (I: 37).

El que és més significatiu, però, no és que Creont, des de la seva posició rectora, aconselli els altres personatges, sinó la qualitat dels seus consells. En el “Prefaci de 1947”, Espriu deixa clar que Creont ha aconseguit la corona amb “tants consells perversos” (P: 11). El primer d’aquests mals consells ja el reporta el Pròleg: és el que va donar a Èdip perquè es casés amb Iocasta (Pr: 18). El segon, flagrant, es dona en el marc de la selecció dels guerrers que defensaran les set portes de la ciutat, quan empeny pèrfidament Etèocles a lluitar amb Polinices (I: 31-32). Antígona és plenament conscient de la maldat del consell de Creont i per això, just quan Etèocles l’hi demana, se’n distancia, amb ironia:

ETÈOCLES. — Necessito el teu consell.

ANTÍGONA. — El seu consell! (I: 29)

I, en el moment crític, gosa adreçar-se a Creont per fer-lo callar:

CREONT. — Fes-me cas. Que ningú no digui: “Creont aconsellà la impietat”. Et sentiràs cridar: “Covard!”. T’assenyalaran amb el dit i et cridaran “covard”, pels carrers. Jo sé, però, que no ets covard, tothom sap que no ho ets. Lluitaries amb Polinices, si no fos pel meu consell. No combatis contra la teva sang!

ANTÍGONA. — Calla! Etèocles no ha parlat encara. (I: 31-32, els subratllats són meus)

Ja al final de la peça, Antígona deixa meridianament clar el caràcter negatiu dels consells de Creont i els hi retreu, atribuint-los l’adjectiu fatals, de manera que el destí clàssic és substituït per un capteniment individual moral que té unes conseqüències tanmateix equiparables: “Els teus consells foren, tanmateix, fatals a la meva casa” (IIb: 54). I, per si en quedava algun dubte, Tirèsias ho ratifica, en la seva última rèplica, que adreça al tirà: “El teu consell ha perdut els Labdàcides” (IIb: 54). En definitiva, estem davant d’algú que utilitza la seva facultat d’aconsellar per mal, per perdre aquells a qui aconsella.³⁰³

Quant a la mentida, no apareix tan reiteradament com el mal consell, però sí de manera intensa en moments precisos i significatius. Quan Creont simula que vol convèncer Etèocles exactament del contrari del que en el fons vol persuadir-lo, no dubta a adreçar-se hipòcritament a Antígona:

CREONT. — Ajuda’m, Antígona. (A ETÈOCLES.) Escolta-la, si no em vols escoltar. (I: 32)

El moment més significatiu, però, és quan Creont obre la segona part de l’acte segon enunciant les raons del seu accés al poder:

CREONT. — La meva sang, la voluntat d’Etèocles i els vostres vots m’elevaren amb triple majestat a aquesta magistratura. M’ajudareu a governar ara amb el vostre consell. (IIb: 49)

³⁰³ Encara que no es puguin atribuir a Creont, també Polinices ha estat víctima dels mals consells, segons exclama Antígona en el moment d’enterrar-lo: “On és la teva gentilesa, príncep, causant de baralles, mal aconsellat?...” (IIa: 48). Una mostra més de la importància que Espriu atorga a aquesta realitat del mal consell.

No és gaire complicat de desemmascar una per una les raons d'aquesta pretesa legitimitat del nou rei. Pel que fa a l'argument de la sang, és clar que la de Creont no és pròpiament la dels Labdàcides, perquè, com ja ha deixat meridianament clar el Pròleg, la seva relació amb el llinatge reial teba ve del fet que "Iocasta, germana de Creont" (Pr: 17) es casà amb Laios. És evident que, en tant que parent mascle més pròxim als prínceps morts, té dret al tron.³⁰⁴ Però no és menys evident que Creont insisteix repetidament en la seva legitimitat, probablement un indicatiu que amaga el procediment que veritablement l'ha portat al tron de la ciutat. Per això quan, després d'empènyer Etèocles a combatre amb Polinices, el príncep li demana que protegeixi les seves germanes en el cas que ell mori, l'oncle no dubta a respondre:

Les estimo com si em fossin filles. (I: 32)

I quan entra en escena un cop acabat i resolt el combat, s'adreça a Eurídice i a unes "estimades filles" (I: 36) que sens dubte són Antígona i Ismene, la primera de les quals, d'altra banda, pensa casar amb el seu fill Hèmon. I encara cal subratllar el notori interès de Creont a deixar clar que no infringeix cap dret successori superior, quan així ho expressa a Eurídice: "No usurpem cap dret, tranquil·litza't" (IIb: 51).

Pel que fa als dos altres arguments que explicita Creont, és evident, d'una banda, que Etèocles no s'ha pronunciat en el sentit que Creont l'hagi de succeir, ni en l'obra d'Espriu ni en la tradició literària del mite, i, més encara, que en el cas de l'*Antígona* de 1939 la seva voluntat ha estat clarament manipulada pel mateix Creont; i, d'altra banda, tampoc no hem assistit a la votació al·ludida, la qual, en el cas que hagués tingut lloc, té el valor d'una votació dirigida des de la mateixa instància de poder que es pretén legitimar. En definitiva, doncs, ens trobem davant, per dir-ho suau, d'una llicència triple de Creont que constitueix un fonament fals per al nou regnat quan tot just s'anuncia.

El tercet tret que singularitza el Creont espriuà, a més del mal consell i de la mentida, és l'ús abundant i malintencionat de la paraula. Quan Eumolp ens informa que Creont

³⁰⁴ Vegeu, sobre aquest tema, la nota de Carles Riba en la seva versió d'*Antígona* (SÒFOCLES 1951a: 131, n. 2).

ja ha parlat cinc vegades al poble (I: 35), sembla com si l'abundància i la facilitat del seu discurs públic fos un mal que s'acumulés als que hem vist fins ara i els reforcés encara més.³⁰⁵ Amb el benentès que aquests mals no responen només a la concepció del poder, que, com hem vist, pot arribar a ser un càstig buscat, sinó també a un comportament que no té en compte la llei moral. I, per tant, Espriu, pot a l'ensem comprendre la desgràcia que finalment representa tenir el poder i condemnar sense pal·liatius el comportament amoral que hi ha portat.³⁰⁶

7.5.2.3 Els consellers de Creont

El cor de vells tebans de l'*Antígona* de Sòfocles no apareix com a tal en la d'Espriu, com tampoc no té equivalent el personatge del Corifeu, que acompanya l'entrada i la sortida dels personatges, així com la reflexió de Creont. D'un cap a l'altre de la tragèdia sofòclia, els cants lírics del cor i les constants apel·lacions al seny del Corifeu es complementen i ajuden a construir l'equilibrada i contrapuntada harmonia de la peça. La tradició literària ha tendit a prescindir del cor com a tal i, per contra, a desenvolupar uns personatges que fan costat a Creont, que en Espriu són els consellers i els geronts.³⁰⁷

Si busquem obres que haguessin pogut resultar suggerents per a Espriu o, en tot cas, obres amb les quals l'*Antígona* de 1939 té alguna semblança pel que fa a aquest aspecte, hauríem de començar pel relat èpic d'Estaci. En *La Tebaïda*, al final del

³⁰⁵ Espriu reprèn la valoració negativa de l'eloqüència que ja havia fet a propòsit del pastor de *Neg* esdevingut rei: "Les paraules rajaven ara fàcilment del[s] seus [llavis]. I això el feia més estimat dels seus. Perquè aquell poble, clàssic, desconfiat i garneu, podia tolerar la tirania. Mai, la manca d'eloqüència" (*Neg*: V, 185-186).

³⁰⁶ Pel que fa als fills de Creont, Espriu pràcticament en prescindeix. Hèmon és, probablement, el que en la tradició té un paper més destacat, com a promès d'Antígona, però Espriu es limita a posar-lo una vegada en boca de Creont (IIb: 51) i a esmentar-lo en el "Prefaci" com a víctima de la llei del seu pare (P: 11). Com ja hem vist, en certa manera el substitueix, en aquest paper d'espòs previst d'Antígona, per l'esclau geperut Eumolp, que estudiaré més endavant. L'altre fill de Creont que té importància en la tradició és Meneceu, que es sacrifica per la salvació de la ciutat seguint les prediccions de Tirèsias (vegeu, per exemple, Apol·lodor (III, 6,7) o *Les fenícies* d'Eurípides. Tot i que Espriu prescindeixi de Meneceu, i per tant del seu gest, el tema del sacrifici per salvar la ciutat és central en l'*Antígona* espriuana. La raó per focalitzar aquesta qüestió cabdal en els personatges d'Antígona i Eumolp, i no pas en Meneceu, pot tenir a veure amb el caràcter voluntari del capteniment dels dos primers i, per contra, amb el valor més aviat mecànic que té en el tercer com a simple acceptació de la profecia d'un endeví. Finalment, el tercer fill de Creont present en la tradició, també és objecte d'un sol esment en l'obra d'Espriu: es tracta de Megareu, que apareix en Èsquil (1933: 26, v. 474) i que en Espriu defensa la porta Neïte (I: 31).

³⁰⁷ La tendència a la desaparició del cor sofocli i algunes de les seves pervivències contemporànies, en l'*Antigone* de Brecht inclosa, són aspectes comentats per Steiner (1987: 133-135).

llibre XI, just quan acaba de decretar l'exili d'Èdip, torna cap al palau seguit per una claca d'acòlits que el segueixen fingint aprovació:

À ces mots il [Creont] regagna d'un air triomphant son palais royal
avec la feinte approbation de ses acolytes et de la foule gémissante.
(ESTACI 1994: 109, v. 755-756)

Rotrou, per la seva part, ja apunta les dissensions en el si del règim just quan neix. En efecte, al començament de l'acte IV, Creont defensa el seu edicte que discrimina els fidels —vencedors, als quals cal honorar— i els rebels —vençuts, als quals no cal tenir cap consideració. Dos senyors de Tebes, que formen part del cercle de Creont, difereixen: Cléodamas comparteix la política de fermesa del tirà, mentre que Éphise la contesta, i es mostra més aviat partidari d'un gest de grandesa contemporitzador.

També Alfieri, en el seu *Polinice*, subratlla la mala natura dels consellers, en aquest cas d'Èteocles. En la seva defensa de Polinices davant Iocasta, Antígona diu que prefereix Etèocles, i dóna com a argument que Etèocles està envoltat d'un immens estol de consellers que només busquen l'interès propi i en cap cas el de la pàtria, i que es glacen només de pensar en la possibilitat d'un príncep més just (ALFIERI 1977a: 531).

I, finalment, en la *Nausica* de Maragall també hi ha un desacord entre els consellers d'Alcínous, en aquest cas sobre si cal oferir o no una libació a Hermes, déu del comerç, discussió que no apareix a l'episodi de referència de l'*Odissea*. Efectivament, al començament de l'acte II, Eurimedon defensa que es faci la libació, mentre que Dimant s'hi oposa. Els diferents cortesans es posicionen, no sense acusacions mútues d'actuar interessadament (MARAGALL 1984: 112-117).

Tant aquesta tendència a la discrepància, que es pot justificar en part pel dinamisme que aporta a l'acció dramàtica, però que també pot respondre a una concepció de fons, com la mateixa idea d'un consell que acompanya el tirà de manera llagotera, fingida o obertament interessada, apareixen en Espriu. Pel que fa als consellers de Creont, hi ha dos moments de la segona part de l'acte segon que permeten caracteritzar-los, la primera individualment i la segona de manera col·lectiva.

En el moment 1 d'aquesta part és possible observar diferències entre els consellers, que són, per ordre d'intervenció: Ènops, Deípilos, Periclimen i Àstacos.³⁰⁸ Just quan Creont acaba de demanar-los la seva col·laboració en el govern de la ciutat, sorgeix la primera discrepància entre els dos primers, de tal manera que el nou rei ha d'intervenir per tallar d'arrel la polèmica:

CREONT. — La meva sang, la voluntat d'Etèocles i els vostres vots m'elevaren amb triple majestat a aquesta magistratura. M'ajudareu a governar ara amb el vostre consell.

ÈNOPS. — La teva prudència no el necessita.

DEÍPILOS. — Intentes aviat fer-te amic de les orelles reials.

ÈNOPS. — M'atribueixes els teus designis. No aconseguiràs humiliar-me davant el príncep.

CREONT. — Pau! L'hora de la lluita és passada. Desterraré el culpable de fomentar divergències contràries a la unió i al ressorgiment de la ciutat. (Iib: 49)

Poc després, l'enfrontament es reproduïx, i novament Creont ha d'avortar-lo amb una exortació a la pau i a la convivència, però alhora diferint el moment d'afrontar els problemes:

CREONT. — (...) Parla, Deípilos.

DEÍPILOS. — Les paraules que escolto ofeguen la meua veu. Demà, però, menjarem?

ÈNOPS. — El teu esperit no imita certament el vol de l'àguila. Hem de deliberar avui sobre això?

DEÍPILOS. — Tebes té fam tots els dies. L'exèrcit argiu tallà les oliveres de la plana. La ciutat ha sofert el foc i la destrucció de la guerra. No hem cultivat el camp des de fa temps: aquest hivern no tindrem blat. De què menjarem?

³⁰⁸ Miralles apunta que tant Àstacos com Ènops són pares de guerrers caiguts a les portes de Tebes segons *Els set contra Tebes* d'Èsquil, i veu en aquests personatges i aquests noms un indicatiu de la mordacitat de l'autor (MIRALLES 2013: 134, n. 23). En l'edició crítica d'*Antígona* precisa obertament aquesta intencionalitat mordaç d'Espriu: "pels noms de tots dos és suggerit que els acostats al tirà que han perdut els fills a la guerra ara proven de capitalitzar la mort d'aquests fills fent-se una posició principal, de privilegi" (JORI & MIRALLES 1993: IL). De fet, ja Apol·lodor, esmentat per Espriu en el "Prefaci de 1947" a propòsit d'un altre aspecte de la tradició del mite, parla, en plural, dels fills d'Àstacos, i precisa que Melanip era el jove, que va morir a mans de Tideu, el qual va menjar-se'n el cervell que li oferí Amfiarau després de tallar-li el cap (*Biblioteca d'Apol·lodor*, III, 6, 8). Espriu omet, evidentment, tots aquests extrems èpics i tanmateix escabrosos. Pel que fa a Periclimen, el mateix Miralles apunta que és el nom d'un dels defensors de les portes segons una altra tradició de Píndar (MIRALLES 2013: 134, n. 23), si bé és cert que també apareix al capítol esmentat d'Apol·lodor. Pel que fa al quart nom, Deípilos, que Miralles no comenta, es fa difícil de creure que tingui a veure amb Deípil, fill de Príam de Troia, i més encara amb Deípila, filla d'Adrast i dona de Tideu, gendre com Polinices del rei d'Argos, i doncs clarament situada en el bàndol que ataca Tebes. Aquests quatre noms propis seran substituïts, a la versió dels anys seixanta, per numerals ordinals, en la línia d'alleugerir el text de referents grecs, particularment els onomàstics, considerats massa erudits.

ÈNOPS. — Per què preguntes? Soluciona!

CREONT. — Pau! Que difícil és conviure a Tebes! Tens raó, Deípilos. Examinarem demà aquests problemes davant tots els geronts. Honorem avui els caiguts. (Iib: 50-51)

L'enfrontament entre Ènops i Deípilos és constant, i es pot llegir com una represa de l'eterna dissensió interna i consubstancial a Tebes. Deípilos apareix com un crític que retreu problemes concrets, com el de la gana, davant d'un Ènops que sembla acontentar-se amb les paraules i amb "el vol de l'àliga" d'una política diguem-ne d'aparador, si es vol més imperial que no pas pràctica.

Pel que fa als altres dos consellers, Periclímen també sembla més fidel a Creont, i Àstacos reivindica la mort en combat del seu fill com un mèrit que d'alguna manera vol capitalitzar:

PERICLIMEN. — Escoltem de tu sentències justes.

CREONT. — Us conec i em coneixeu. Necessito de l'esforç de tots per a refer Tebes.

PERICLIMEN. — Comptes amb el nostre ajut. Ens pots manar.

ÀSTACOS. — El meu fill Melanip caigué defensant una de les portes. Aquesta sang parla per mi.

CREONT. — Ets ben bé un veterà de Platees. Hem enterrat Melanip al costat d'Etèocles.

ÀSTACOS. — El soldat reposa prop del capità: no podia esperar millor llit de mort. Que la memòria d'Etèocles salvi per sempre la seva!

CREONT. — Puguin els teus fills continuar el teu nom i la glòria de Melanip!... (Iib: 49-50)

El moment 5, en canvi, és un moment de consens entre els consellers. Davant de la vacil·lació de Creont, imposen unànimement, i de manera, aquí sí, coral, la condemna d'Antígona, en un moment que, com ja hem dit, recorda aquell altre en què els dirigents jueus imposen a Pilat la condemna de Jesús:

(CREONT *vacil·la*.)

CREONT (*als consellers*). — Què aconselleu?...

DEÍPILOS. — No pots exceptuar ningú d'obeir les lleis.

ÀSTACOS. — Honora la voluntat dels caiguts per Tebes.

PERICLIMEN. — No salvaràs aquesta dona.

VEUS (*dintre*). — Antígona!

ÈNOPS. — No et pots sentir misericordiós amb qui atrau contra tu els partidaris de Polinices. (Iib: 54-55)³⁰⁹

Podem entendre globalment aquests quatre consellers que discuteixen entre ells i que semblen rivalitzar en fidelitat al rei per obtenir-ne alguna mena de privilegi, fins i tot aprofitant-se dels fills morts, com un símbol del règim de Creont. Si ens ho mirem més detingudament, però, i mirant que no ens passi per alt cap dels pocs i subtils indicis en un text tan lacònic i dens, veurem almenys dos altres detalls significatius. D'una banda, Creont els diu clarament que “[u]s conec i em coneixeu” (Iib: 49), és a dir, que formen part del nucli del poder tebà, referència reforçada encara per l'esment als fills i a la glòria dels llinatges que poden aportar víctimes.³¹⁰ D'altra banda, els consellers representen també la continuïtat del mal consell que hem vist en Creont. El nou rei els atorga aquesta funció: “M'ajudareu a governar ara amb el vostre consell” (Iib: 49). I, quan els en demana efectivament per primera vegada, la resposta unànime representa la condemna d'Antígona, tan contrària, com veurem, al que hauria pogut ser el fonament d'una pau autèntica. Un mal consell, per cert, que contrasta amb els que el Corifeu sofocli ofereix a Creont. Hi ha un moment en què el nou rei arriba a escudar-se en aquest mal consell diguem-ne orgànic; diu, adreçant-se a Tirèsias:

No puc escarnir la memòria dels caiguts per Tebes, Tirèsias:
pregunta els meus consellers. (Iib: 52)

Les línies de continuïtat entre els consellers i el rei recorden les que hem mostrat suara entre Creont i Etèocles. La “perillosíssima veritat oficial” de què Espriu parla en el “Prefaci” com a presó per a Creont, es perpetua sense solució de continuïtat en aquest règim de Creont, que potser només és nou nominalment parlant.³¹¹

³⁰⁹ És coherent, dins del consens, que Àstacos reiteri com a criteri l'honor als caiguts, entre els quals el seu fill; i que sigui Ènops, que abans ha retret a Déipilos que el seu esperit no imitava “el vol de l'àguila” (Iib: 50), qui tingui l'última paraula i parli en termes políticament ortodoxos. L'assimilació d'Antígona al partit de Polinices provoca, d'altra banda, la ira de la princesa, que arrenca el seu parlament final.

³¹⁰ En aquest sentit, Creont, que hauria pogut aportar la sang de Meneceu com a mèrit patriòtic si Espriu hagués volgut seguir aquest aspecte de la tradició, no pot fer valer sinó la sang d'Etèocles, el seu nebot. Espriu, però, com hem vist, reserva el valor del sacrifici per a Antígona i Eumolp, l'esclau geperut i estranger.

³¹¹ Pel que fa als geronts, terme grec que designa el consell d'ancians, especialment a Esparta, són esmentats tres vegades: a la llista inicial de personatges (15), a l'acotació que descriu l'entrada en escena de Creont al final de l'acte primer (I: 36) i en una al·lusió de Creont quan posposa el debat sobre la fam a Tebes (IIa: 51). A part d'aquest tres esments, però, no hi ha cap intervenció pròpiament dita dels geronts. Miralles s'hi refereix a l'edició crítica (JORI & MIRALLES 1993: 62-63, n. 95). No és clar ni tampoc descartable que la presència d'una institució de govern més típicament espartana que

7.5.2.4 Una possible lectura en clau espanyola (I)

Encara que la reflexió sobre els vicis associats al poder i sobre la desgràcia que acompanya consuetudinàriament el partit més feble tinguin valor universal i facin de l'*Antígona* de 1939 un text clàssic, no és ociós que ens demanem si és versemblant llegir-la també en clau històrica espanyola, i més atesa la transcendència dels fets que es van viure a l'Estat entre 1931 i 1939. La qual cosa no pressuposa que Espriu escrigui en clau, i que la descoberta de l'hipotètic codi ens permeti accedir al coneixement absolut i definitiu d'una obra que, en tant que literària, té la seva raó de ser en la capacitat de suggerir idees vàlides per a més d'un context i circumstància. Per dir-ho d'una altra manera, Espriu podia tenir al cap i al cor el que havia viscut i que aquesta vivència i aquest sentiment traspuessin a la seva obra, fins i tot si aquesta no es plantejava prioritàriament o exclusiva com un exercici de lectura de fets locals en codi mític.

En aquesta línia, són força significatius els elements de continuïtat del poder tebà i l'asimetria entre els dos germans que es donen mort a les portes de la ciutat. A través d'aquest bloc de personatges que acabem d'analitzar, Espriu radiografia —i, d'alguna manera, desemmascara— el poder que es perpetua a Tebes. Es tracta d'un ordre constant establert en la guerra (a l'acte primer) i mantingut en la pau (a l'acte segon), un ordre que afavoreix sistemàticament els forts, que tradueix llur victòria en falta absoluta de pietat envers els febles vençuts, i que utilitza els morts en la guerra fratricida de manera partidista. És un ordre absolut, intransigent i cruel, però també inoperant —per exemple, pel que fa a la gana de la població—, interessat —amb dirigents que no dubten a fer valer com a mèrit els fills morts— i basat en el mal consell, la mentida i l'eloqüència enganyosa. I és, encara, un poder sotmès a un caïnisme endèmic: Etèocles és manipulat per Creont, el qual, en arribar al poder, sembla sotmès a un consell que forma part des de sempre del seu entorn però que reproduceix inevitablement la dissensió interessada i que acaba constituint un sistema que l'empresona. Una “perillosíssima veritat oficial”, dirà Espriu en el “Prefaci de 1947”, potser pensant no només en el règim de Creont, sinó també en l'Espanya franquista, entre altres.

tebana tingui una intencionalitat desmitificadora de la democràcia atenenca i, en tot cas, veladament al·lusiva al caràcter absolut del govern de Creont.

Pel que fa a l'asimetria entre Etèocles i Polinices, és lícit arriscar-se a fer-ne una interpretació en clau històrica que crec prou versemblant. A diferència del que proposa Delor,³¹² si pensem en la història de la Segona República espanyola (1931-1936) veiem en Etèocles, preferit per la mare, rei de fet de Tebes i honorat per Creont, una representació de la dreta espanyola, que tradicionalment ha retingut el poder sense pràcticament oposició que li hagi fet ombra. No debades Antígona li retreu que, si bé l'ambició va perdre tots dos germans, el dominava “més que a Polinices” (I: 28). Polinices, en canvi, més feble, més desgraciat i més injustament tractat per la història, tot i que pogués tenir la mateixa legitimitat que el seu germà, fa pensar en l'esquerra, que va accedir breument al govern i que va cometre algun error que la va fer ben aviat odiosa a molta gent, posem per cas els Fets d'Octubre de 1934:

ETÈOCLES. — Si ho dius així, ell té raó. Jo no desitjava, però, tot el poder: molta gent odià de seguida Polinices. Els meus partidaris i la seva injustícia m'obligaren a actuar.

ANTÍGONA. — Ell té també partidaris, a la ciutat.

ETÈOCLES. — Hi ha homes, per arreu, enemics de les lleis. Aquests són, a Tebes, els seus partidaris.

ANTÍGONA. — Ell pensa el mateix dels teus. Parleu igual, amb paraules contràries. No vindrà la pau. (I: 28, el subratllat és meu)

A partir d'aquest error precoç, el qui gaudeix tradicionalment del monopoli del poder es creu autoritzat a actuar, i a fer-ho en termes de legitimitat exclusiva i d'exigència de submissió del bàndol rival. Cal observar que és Etèocles qui, escudant-se en els seus partidaris i en el que qualifica d'“injustícia” de Polinices, considera trencat el pacte. I, sense democràcia, s'obre el camí de la guerra civil, que porta a la perpetuació del sistema tradicional, és a dir, a la continuïtat d'un sistema que afavoreix la persistència del partit més fort i la negació del més feble. Amb el benentès que el nou tirà no resol cap dels problemes endèmics i, a diferència d'Etèocles, no gaudeix de la legitimitat que el pacte conferia als germans que s'alternaven. I no perdem de vista que, a diferència del que s'esdevé en la tragèdia de Sòfocles, en la qual Creont

³¹² Delor ha identificat els dos germans amb els dos bàndols que combaten durant la guerra civil (1936-1939), amb unes identificacions concretes en la seva tesi doctoral (DELOR 1989a: 566-567) que després modifica en publicar-la condensada (DELOR 1993: 444-446). Més aviat m'inclino a pensar que Etèocles i Polinices representen, no tant els dos bàndols contendents, com, en una etapa immediatament anterior (1931-1936), els dos partits irreconciliables en el si de la mateixa República. Espriu sembla insistir en el fet que l'episodi de la mort recíproca té le seves arrels en la mateixa infantesa dels germans, en una gelosia i uns greuges anteriors.

finalment esporuguit rectifica, aquí s'erigeix en rei beneficiant-se d'una situació que ell mateix ha provocat interessadament.

És una hipòtesi arriscada, però suggerent en termes de visió política espriuana, la que distingiria, a l'interior de la República, una dreta inicialment legitimada pel pacte, tot i que amb arrels i una marcada tendència autoritàries (Etèocles) i una esquerra històricament minoritària que oscil·la tràgicament entre la possibilitat moderada i reformista i la temptació revolucionària que paga ben cara (Polinices); i la resolució de l'enfrontament entre els dos bàndols a favor i en benefici del partit més fort, ara ja sense la legitimació del pacte, sinó amb la de la victòria (Creont).

Cau pel seu propi pes, crec, que la lectura política de l'*Antígona* de 1939 té molt més sentit en clau general espanyola que amb una referencialitat diferencial catalana. Altra cosa és el paper que s'insinua, en aquest marc, per als estrangers exiliats que s'acullen als pòrtics de Tebes, segons explica el "Prefaci". Però no és encara el moment d'abordar aquesta qüestió.

7.5.3 La dama i l'esclau, un destí compartit

7.5.3.1 Una alternativa al poder: els valors d'Antígona

Arribem així a la protagonista principal de la tragèdia espriuana, al costat probablement de la mateixa ciutat de Tebes i seguida de prop per Eumolp. De nom parlant 'en comptes d'una mare', Espriu opera certament un canvi curiós en aquest sentit respecte a la tradició i és que, com hem vist apuntat ja a propòsit de la caracterització d'Etèocles, la fa germana gran. La tradició parla de dos nois fills d'Èdip i Iocasta, Etèocles i Polinices, i de dues noies, Antígona i Ismene, en aquest ordre canònic per als quatre fills de l'incest.³¹³ Antígona és tradicionalment, doncs, la gran de les noies, no pas explícitament la de més edat dels quatre germans. Espriu, però, la fa la germana gran, i especialment per davant dels dos nois, dels quals té cura com una mare des de la seva més tendra infantesa. En l'entrevista amb Etèocles,

³¹³ Vegeu, per exemple, els diccionaris de Grimal (2008: 148, taula genealògica 9) i de Grant i Hazel (1997: 389).

Antígona recorda escenes quotidianes de banys i baralles entre germans que ella protegia:

ANTÍGONA. — [Adreçant-se a Etèocles] Petit germà! (*S'atansa somrient i li passa la mà pel cabell.*) Recordes?... Et portava a banyar a l'Ismenos, jo, la germana gran, i temia sempre que, jugant, t'ofeguessis. Et barallaves ja amb Polinices. (I: 27)

Més endavant, en l'escena cabdal de l'enterrament de Polinices, explica a Eumolp les cures maternals que, gairebé com un joc, Antígona dispensava al germà petit:

ANTÍGONA. — El vent allunya la pluja. Les estrelles miren amorosament tota la nit. Semblen els ulls de Iocasta, semblen els ulls dolços de Iocasta, innumbrables i potents, que ens esguarden des del misteri. Ella preferia Etèocles, però aquest cos és, tanmateix, el del seu fill, Polinices, el seu fill petit. Saps?... Jo el vestia i el despullava, de menut, i el bressolava com una nina. M'agafava les trenes i em feia mal... (Iib: 47-48)

Aquesta ordenació dels germans no és pas un reflex mecànic de la família de l'autor, ja que els tres nois —Francesc, el mateix Salvador i Josep— van néixer abans que les dues noies —Maria Isabel i Maria Lluïsa—,³¹⁴ tot i que és conegut l'ascendent de Maria Lluïsa sobre l'escriptor, que, de fet, li dedica *Antígona* (13).³¹⁵ Més aviat cal entendre el fet que Antígona sigui la germana gran, i actuï com a tal, i reculli com hem anat veient el rol pacificador i intercessor de la Iocasta d'Eurípides, com una intenció clara d'Espriu de realçar a l'extrem aquesta Antígona compassiva, maternal, pietosa que la tradició li ofereix des del seu mateix nom parlant. Recordem que la preferència compensatòria que conscientment desenvolupa per Polinices, a banda de la lectura històrica concreta que suara he apuntat, remet a una visió del poder en la línia de *Les fenícies* de Sèneca, si no a la idea cristiana de l'opció preferencial pels més febles, perspectives totes dues clarament universals.

Diu Espriu en el "Prefaci de 1947": "Mai no paràriem de mostrar el sacrifici de la princesa, la lliçó del seu alt exemple" (P: 10). En la meua lectura d'*Antígona* em proposo d'explicar en què consisteix l'alt exemple de l'Antígona espriuana, allò que

³¹⁴ Ho explica amb detall Espriu i Malagelada (2010: 436-437).

³¹⁵ En la segona versió explicitarà els motius de la dedicatòria ("que m'ha acompanyat i estimat", ANT: 2), potser traçant un paral·lelisme amb l'actitud de la princesa envers Polinices, potser evocant els moments de la guerra civil, potser al·ludint a tota una trajectòria biogràfica compartida.

constitueix una lliçó digna de ser ensenyada i apresada constantment, les raons de fons del seu sacrifici, els valors humans que la protagonista vehicula en el text espriuà. Més concretament, com harmonitza l'autor els valors que la tradició agombola al voltant de l'eix de l'Antígona que reverencia la llei dels déus que ordena d'enterrar els difunts, amb els valors que solen associar-se a la rebel·lia, a la reivindicació d'un ordre polític més just.

Cal observar, d'entrada, que tant la primera intervenció d'Antígona com l'admonició al poble que tanca la seva rèplica final reivindiquen per a Tebes el valor de la pau. Quan entra per primera vegada en escena, dóna crèdit al mal averany d'Euriganeia davant de la por que suscita en Etèocles: “Té raó, si no ordeneu la pau” (I: 26). I, abans de sortir-ne definitivament, de cara a l'àgora, s'adreça al poble: “Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat” (IIb: 55). La guerra és, per tant, la destrucció de la ciutat, mentre que el treball, la unitat i la pau són les bases per al futur i la grandesa de Tebes. Aquesta mateixa intenció de pregària expressa l'autor en el tancament del “Prefaci de 1947”: “preguem al déu secret del nostre culte, abans de dormir-nos de nou i qui sap si per sempre, per la vida i la grandesa de la ciutat” (P: 12).³¹⁶

Tanmateix, aquesta preocupació pel futur i la pau de Tebes és compartida també per Creont, i les seves afirmacions ho demostren repetidament. Per dues vegades el tirà atalla les discussions entre Ènops i Déipilos, i ho fa exigint pau i reivindicant la unió, el ressorgiment i la convivència dins de la ciutat:

Pau! L'hora de la lluita és passada. Desterraré el culpable de fomentar divergències contràries a la unió i al ressorgiment de la ciutat. (IIb: 49)

Pau! Que difícil és conviure a Tebes! (IIb: 51)

³¹⁶ Espriu acordà al concepte de grandesa de la ciutat un valor constant, i concretament amb relació a *Antígona*. Al *Fitxer*, per exemple, recull una citació del llibre bíblic dels *Proverbis* (11, 11) que diu així: “Por la bendición de los rectos la ciudad será engrandecida; mas por la boca de los impíos ella será trastornada” (*Fitxer*: 794). Pel que fa a *Antígona*, quan el 1972 —després per tant d'haver escrit i publicat la segona versió— dedica un exemplar de l'*Antígona. Fedra* de 1955 al seu amic advocat i bibliòfil Joan Enric Roig Santacana (Vilanova i la Geltrú, 1916-2004), escriu: “A l'estimat amic | J. E. Roig Santacana, | “que treballa per la | grandesa de la ciutat”. | Salvador Espriu. | Lavínia, 1-I-1972” (Fons Roig Santacana de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer).

I en dues ocasions més parla de pau, d'esforç comú, de refer Tebes i la seva riquesa, com a elements del seu programa polític:

Necessito de l'esforç de tots per a refer Tebes. (Iib: 49)

Porto la pau a Tebes i referaré la seva riquesa. (Iib: 51)

Si bé poc després reconeix la dificultat d'assolir el que es proposa:

No puc transformar tampoc en un amor únic les innumbrables rancúnies que agiten la ciutat. (Iib: 52)

És important, però, matisar que, si bé nominalment Antígona i Creont persegueixen genèricament el mateix —el bé de la ciutat—, les respectives trajectòries i les seves raons de fons els fan radicalment diferents. Creont, com hem vist, és un intrigant astut i sense escrúpols que es mou pel seu propi interès i que acaba presoner del sistema que ha aconseguit presidir. En Antígona, en canvi, l'amor a Tebes respon a un plantejament ben divers i que en cap cas persegueix el seu interès particular. D'antuvi, es tenyeix d'un lirisme davant del paisatge de la ciutat que, d'altra banda, també subscriu el mateix Espriu en el "Prefaci de 1947":

ANTÍGONA. — Recordaré els camps de Tebes, la font de Dirce, aquest cel tan blau... (Iib: 55)

El possible lector advertirà de seguida que ells i jo estimem Tebes, la font Dirce, el riu Ismenos, el cel blau. (P: 10)

I, més encara, aquesta estima pel país inclou la seva gent, el poble tebà. Tornem a la intervenció final d'Antígona i al "Prefaci":

ANTÍGONA. — (...) Privada de la llum, en la meua espera lenta, et [s'adreça i es refereix al poble de Cadmos] recordaré fins a l'última hora. (Iib: 55)

Sí, estimem Tebes, tal com és, amb Etèocles i Polinices, i la memòria dels altius dinastes, i la discòrdia perdurable dels apassionats de l'un i de l'altre príncep. Estimem la ciutat dels beocis i volem que sigui eterna (...) Però, criminosa com és, estulta, turbulenta i rica de males riqueses, que Tebes no sigui, en càstig,

destruïda. Perquè hi ha la font, el cel, el riu de tots, i pobres beocis que no en tenen gens la culpa. (P: 10-11)

Evidentment, però, la diferència fonamental, a favor d'Antígona, va més enllà de l'emoció davant del paisatge i de la gent que hi viu, que no és poc. És el que l'autor anomena "la lliçó del seu alt exemple". Cal buscar, per tant, en els fets més que en les paraules, les actituds i els valors que la princesa vehicula en l'obra.

La sensibilitat de la princesa es fa palesa, en primer lloc, en el seu plor. A diferència d'Etèocles, que en la seva primera intervenció desqualifica el plor de les dones —"Per què heu de plorar sempre a crits?" (I: 24)—, Antígona plora repetidament i el seu plor té matisos i valors diversos. Astimedusa la veu plorar pels qui guerregen a les portes de la ciutat:

ASTIMEDUSA. — La lluita s'ha generalitzat a l'entorn de Tebes i ens és favorable, per ara... Plores, Antígona? (I: 33)

En aquest cas, probablement plora perquè ha assistit al diàleg entre Etèocles i Creont i preveu el que està predestinat, com acaba d'exclamar abans de la llarga pausa musical i de l'entrada d'Astimedusa. Poc després, conegut ja el desenllaç de la batalla, plora per tots els morts, independentment del bàndol:

ANTÍGONA. — I ploraré per sempre, ploraré per sempre la sang d'Edip el pare, sang de Cadmos, sang vessada d'Etèocles i la teva, Polinices. (I: 36)

Immediatament després que Creont pronunciï l'edicte discriminatori, el plor silenciós de la princesa, dedicat específicament a Polinices, tanca l'acte primer i és ja contrari a l'anunci de Creont, n'és la primera desobediència i anuncia el gest que seguirà:

CREONT. — (...) Som lliures per l'esforç d'Etèocles: ploreu el rei. No lamenteu, en canvi, la mort del maleït enemic de Tebes, odiós als divins protectors de la ciutat...

(...)

(S'eleva un cant funerari que exalta les glòries d'ETÈOCLES i dels antics LABDÀCIDES. ISMENE i ANTÍGONA s'hi afegeixen. A poc a poc, l'escena es buida. Queda ANTÍGONA sola.)

ANTÍGONA (*lentament*). — Polinices, fill d'Edip, el meu germà...

(*Plora en silenci.*) (I: 36-37, els subratllats són meus)

El plor de l'Antígona espriuana, doncs, no és un plor més o menys histèric com el que desqualificava Etèocles de les dones, ni tampoc exactament els gemecs que relata el guarda a Creont en l'*Antígona* de Sòfocles, tragèdia en la qual la princesa també plora camí de la seva tomba, segons explica el tirà. És un plor conscient, voluntari (expressat en futur i repetidament: “ploraré per sempre, ploraré per sempre”) i silencios. Un plor, per cert, que, si ens atenem a les acotacions de l'autor, no es produeix ni en el moment d'enterrar Polinices a la primera part de l'acte segon, ni en la seva darrera intervenció, adreçada no pas als morts als quals va a trobar sinó al poble de Cadmos, al final de la peça: dos moments, doncs, de serenor màxima.

En segon lloc, una altra actitud d'Antígona, també reiterada, és la súplica, sempre a favor de la pau. Primerament, davant d'Etèocles, tot i que ha comprovat que és infructuosa: “És inútil de suplicar a favor de la pau. Tebes ha de seguir el seu destí” (I: 29). Segonament, davant de Creont, just quan acaba de fer públic el seu edicte, en aquest cas un prec reforçat pel d'Ismene:

ANTÍGONA. — Oh, això no!

ISMENE. — No, t'ho prego. Això no! (I: 36)³¹⁷

El plor i la súplica són expressions d'una actitud més profunda, que podem anomenar amb el terme genèric de pietat i que s'insereix en la línia fraternal, maternal, familiar, reconciliadora, que caracteritza Antígona a partir de *Les fenícies* d'Eurípides i que sovint, en la tradició, va aparellada a una cristianització del personatge que no és tan clara en Espriu. La pietat, evidentment, s'adreça al desvalgut. Per això Antígona retreu a Etèocles que ni ell ni el seu germà Polinices no foren “pietosos amb Edip”, que “[e]ra un cec sense pau” (I: 28), retret que remet al paper de la filla en l'*Èdip a Colonos* de Sòfocles. I com a pietat interpreta inequívocament Tirèsias el gest anunciat d'Antígona envers el germà desposseït de sepultura:

³¹⁷ En la tradició, aquesta resposta d'Antígona no és gaire freqüent, entre altres coses perquè Antígona no sol assistir a la proclamació de l'edicte. Tanmateix, sí que es rebel·la contra el que li informa l'herald al final d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil, també en l'*Antigone* de Ballanche (BALLANCHE 1814: 271-273) i també en l'*Antígona* de Colom, en aquest cas contra el mateix Creont (COLOM 1935: 26-30). D'altra banda, una actitud similar de súplica la descobrirem en Ismene i en Eurídice.

EUMOLP. — El cos de Polinices. Som al seu davant.

TIRÈSIAS. — Per què m’hi portes? Una llei no el priva de la pietat dels plors i de la tomba?

(...)

EUMOLP. — Per a Antígona era sols el seu germà. El vol enterrar aquesta nit. És obstinada, i temo per ella. Les meves reflexions no han pogut dissuadir-la. Potser tu podràs.

TIRÈSIAS. — No puc res contra l’insensat sentiment d’una dona. Deixa que la pietat es recolzi, un cop més, en el crim. (IIa: 41 i 42, els subratllats són meus)

Antígona és conscient de les raons profundes d’aquesta pietat, a saber, les lleis eternes i la pròpia sang, i així ho expressa a Tirèsius i a Ènops:

TIRÈSIAS. — No respectaràs la llei?

ANTÍGONA. — Em dec primer a les lleis eternes. (IIa: 45)

ÈNOPS. — No et pots sentir misericordiós amb qui atrau contra tu els partidaris de Polinices.

ANTÍGONA (*amb un gran crit*). — Tan sols tu gosaries acusar-me d’aquest crim! Sóc neta d’aquesta culpa. La meva sang m’ordenava arrencar aquell cos de la fam dels voltors, però no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessària! (IIb: 55)

Ara, el moment concret en què es materialitza més clarament la pietat d’Antígona és l’enterrament de Polinices, al final de la primera part de l’acte segon:³¹⁸

ANTÍGONA. — El vent allunya la pluja. Les estrelles miren amorosament tota la nit. Semblen els ulls de Iocasta, semblen els ulls dolços de Iocasta, innumbrables i potents, que ens esguarden des del misteri. Ella preferia Etèocles, però aquest cos és, tanmateix, el del seu fill, Polinices, el seu fill petit. Saps?... Jo el vestia i el despullava, de menut, i el bressolava com una nina. M’agafava les trenes i em feia mal... Allunya els ocells, allunya els ocells malignes!... La nit passa de pressa. Tebes aviat despertarà... Ulls de Iocasta, no mireu ara! Que la terra colgui aquests trossos! On és la teva bellesa, Polinices, el més estimat de tots els joves de Tebes? On és la teva gentilera, príncep, causant de baralles, mal aconsellat?... Que els

³¹⁸ De pietat parla Espriu en el “Prefaci de 1947” a propòsit d’aquest moment: “Els dits de la princesa eren massa delicats per a la pols, tan aspra, i és versemblant de creure que algú la va ajudar en la seva pietat” (P: 12).

ritus t'atorguin el repòs, que aquesta mare t'aculli! Besa en l'ombra
els ulls dolços de Iocasta!... (IIa: 47-48)

Ara bé, aquesta pietat envers el germà difunt no és exactament o exclusivament cristiana, perquè més aviat sembla que es pugui relacionar amb els cultes místics que, a la darrerria de la Grècia clàssica, van popularitzar les figures d'uns nous déus redemptors, ben diferents dels pròpiament clàssics, i uns rituals ben diferents dels de la religió de la ciutat. Eren cultes de procedència oriental que se solien celebrar en secret, de nit, en coves, criptes o soterranis, i que comportaven un cert grau de sincretisme entre diverses religions i sovint també un cert sectarisme. Mentre que els mites clàssics es podien explicar amb un relat articulat, en el cas dels cultes místics la iniciació passava necessàriament pels ulls de l'ànima mística. En aquesta línia se situarien almenys dues referències del passatge que acabo de citar: els trossos del cos de Polinices i la figura de Iocasta i els seus ulls que dominen el cel. Pel que fa a l'al·lusió als fragments corporals de Polinices, fa pensar en la recomposició del cos d'Osiris per part de la seva germana i esposa Isis, segons que explica Plutarc en *Els misteris d'Isis i Osiris* (PLUTARC 2002: 38, capítol XVIII).³¹⁹

Pel que fa a les estrelles que apareixen ara que ha amainat, podrien ser també una al·lusió, o una coincidència, amb el final de la *Fedra* de D'Annunzio, quan la reina s'aboca damunt del cadàver d'Hipòlit i proclama la seva victòria a les estrelles, la victòria de qui se sent inoblidable per la gesta que ha acomplert:

Nel mio cuore non è più sanguine umano,
non è palpito. E giugnere col dardo
non puoi l'altra mia vita. Ancóra vinco!
(...) Vi sorride,
o stelle, su l'entrare della Notte,
Fedra indimenticabile. (D'ANNUNZIO 1995: 363)

si bé en l'obra que ens ocupa estan personificades i constitueixen una al·legoria de Iocasta:

³¹⁹ Cal tenir present el triple paral·lelisme que ja apunta Castellet entre Antígona, Rispa —personatge bíblic semblant a Antígona, al qual Espriu dedica el poema “Resfà” de LCA— i Isis (CASTELLET 1971: 94-95). La duplicitat de rols femenins implícita en el fet que Antígona, germana de Polinices, actuï també com a mare —com a substituta de la mare morta, evocada, Iocasta— se sustenta en el nom parlant “en comptes d'una mare”; i es podria assimilar a la duplicitat d'Isis, germana i esposa d'Osiris, si tenim en compte que l'element eròtic podia ser versemblantment deixat de banda per Espriu, que en el poema “Barca osiríaca” de LCA es refereix a la “fidel germana”, no pas a l'esposa.

Les estrelles miren amorosament tota la nit. Semblen els ulls de Iocasta, semblen els ulls dolços de Iocasta, innombrables i potents, que ens esguarden des del misteri. (...) Ulls de Iocasta, no mireu ara! Que la terra colgui aquests trossos! (...) Que els ritus t'atorguin el repòs, que aquesta mare t'aculli! Besa en l'ombra els ulls dolços de Iocasta!... (IIa: 47-48)

En tot cas, aquesta presència innúmera d'estels contrasta, dins mateix de l'obra d'Espriu, amb la nit "òrfena d'estelada" en què Maria del Roser acompleix el seu crim, en *Auca*. El gest de la nova Judit és bàrbar, autèntic, aparentment salvífic, però també fosc i generador de remordiment o, si més no, de recança; mentre que el d'Antígona és radicalment pietós i lluminós. El paral·lelisme antitètic entre ambdues situacions es reforça encara si tenim en compte que, en *Auca*, el vent i la boira han guanyat la batalla a la lluna, mentre que, en aquest moment central d'*Antígona*, el cel s'asserena després de la tempesta.

En la tradició clàssica apareix una Iocasta a l'Hades,³²⁰ però en aquest passatge, tot i l'al·lusió a l'acolliment del difunt en la mare terra, és representada en el cel, i els seus ulls són dolços, misteriosos i regeneradors de vida després de la mort, atès que l'atribut del bes només és predicable d'algú que torna a viure. I, d'altra banda, és coneguda l'associació entre la deessa Isis i la Mare de Déu, representada sovint com a reina del cel i envoltada o coronada d'estrelles. Un sincretisme misteriós que, en aquest moment de l'obra, està al servei de realçar el sentit del gest pietós d'Antígona i potser fins i tot l'esperança en la redempció de l'ànima i en una vida més plena després de la mort.

La voluntat de ser pietosa la portarà, en darrer terme, al sacrifici, idea aquesta que sí que es tenyeix de connotacions cristianes, com ara quan es deixa detenir sense oferir resistència, moment que hem considerat com el segon indicatiu de presència del relat evangèlic en l'obra.³²¹ Antígona està convençuda que el seu sacrifici és motivat per la maledicció que afecta el seu llinatge i que, alhora, hi posa terme:

³²⁰ En l'*Odissea* (cant XI, v. 271-280) i sota el nom d'Epicasta (HOMER 1953: 201-202).

³²¹ Vegeu *supra* p. 351. Espriu no dubta a aplicar els substantius "sacrifici" i "suplici" a l'acció de la princesa (P: 10 i 12).

ANTÍGONA. — Ja ho sé. Ni ho pretenc [evitar el càstig]. No temo la mort. He estat sempre voltada de mort. He sabut des de sempre que no envelliria, que no coneixeria l'amor d'un marit i dels fills. Camino inexorablement a l'ombra. La maledicció d'una raça plana damunt meu. (IIa: 45)

ANTÍGONA — (...) Que la maledicció acabi amb mi! (IIb: 55)

I el que intenta de manera gairebé obsessiva la princesa és que el seu sacrifici sigui suficient i que no calgui el de ningú més, en una mena de recerca de la víctima mínima de la situació creada. Aquesta actitud es fa palesa quan Tirèsius li demana si ha ordenat que Ismene i Euriganeia l'acompanyin a enterrar Polinices:

TIRÈSIAS. — I has disposat que aquestes t'acompanyin?

ANTÍGONA. — No. Els manava de tornar-se'n. (IIa: 44)

Poc després manté el mateix criteri amb Eumolp ("Ets lliure d'anar-te'n", IIa: 45) i amb Ismene ("Per què no te'n tornes? Ningú no t'ho priva", IIa: 46). En tots dos casos els insisteix, si bé en moments diferents: abans de l'enterrament en el cas d'Eumolp ("No, no puc acceptar el teu sacrifici", IIa: 47); ja després, en la compareixença davant Creont en el cas de la germana ("Oblidaràs, Ismene, pobra espantadissa. Queda't. No et vull ara al meu costat", IIb: 54). En el cas d'Eumolp hi ha encara un tercer intent d'estalviar-li el sacrifici, que arriba a comportar que Antígona menteixi diguem-ne pietosament:

ANTÍGONA. — (...) Intercedeixo tan sols a favor d'Eumolp, que m'obeï. (IIb: 53, el subratllat és meu)

Ara bé, aquesta pietat i capacitat d'immolar-se de la protagonista espriuana no dona compte de la totalitat del personatge. Espriu li atorga també tot un seguit d'actituds i de valors que la línia més combativa de la tradició li havia atribuït. Em refereixo a una capacitat dialèctica i a un compromís amb el que és just que no ens haurien de passar desapercebuts pel fet que l'esticomítia més llarga no sigui precisament la que manté amb Creont, com s'esdevé en Sòfocles. La focalització d'una lectura com la de Palau i Fabre en aquest enfrontament, esperat i d'alguna manera mancat, ens fa córrer el risc d'obviar la contundència discursiva d'aquest personatge compromès personalment, familiarment, políticament i religiosament amb el germà més feble.

Fixem-nos, en primer lloc, en el debat amb Etèocles. Aquest diàleg té tres moments, el primer dels quals amb Etèocles dret:

ETÈOCLES. — Has vist Polinices?

ANTÍGONA. — Sí.

ETÈOCLES. — És un crim contra la ciutat.

ANTÍGONA. — Què és la vostra guerra?

ETÈOCLES. — Has parlat amb el meu enemic.

ANTÍGONA. — He parlat amb el meu germà.

ETÈOCLES. — Has passat sense dir-me res al camp contrari.

ANTÍGONA. — Si t'hagués comunicat el meu propòsit, ho hauries impedit.

ETÈOCLES. — Sí! Tebes sabrà ara que l'has traïda.

ANTÍGONA. — Quines grans paraules! Sabrà que he intentat salvar-la. (I: 26)³²²

La interrogació retòrica que Antígona adreça al seu germà en la segona rèplica d'aquest passatge inclou una punyent definició de la guerra fratricida com a crim.³²³

La subtil però radical correcció de la tercera rèplica —“enemic” per “germà”— representa una velocíssima i sintètica capacitat de proposar una alternativa positiva a la situació tebana. La quarta rèplica desemmascara la hipocresia subjacent en la legalitat que es deriva de la reclamació d'autorització que li exigeix Etèocles per parlar amb Polinices, i justifica que Antígona hagi obviat aquest tràmit. La cinquena i última rèplica d'aquest fragment tan dens té dues parts. En la primera frase, Antígona reacciona contra les paraules grandiloqüents però falses, contra la retòrica de l'enfrontament en definitiva;³²⁴ en la segona frase, puntualitza, contra el discurs del poder que la fa traïdora, que justament ella no cerca sinó la salvació de la ciutat, de manera que la seva proposta és tota una política alternativa.

³²² Aquest passatge devia tenir una certa rellevància per a Espriu, atès que és el que tria per a la dedicatòria a l'exemplar que signa a Manuel Sayrach el 12 d'abril de 1958, dies després que Espriu assistís a la lectura del primer acte de l'obra al Teatre-Fòrum de l'Acadèmia de Llengua Catalana, enmig d'un clima marcadament iberista, segons informa Delor (1993: 438 i 444). L'acte tingué lloc el 22 de març del mateix any, segons documenta Sayrach (2007: 157). Per les col·laboracions d'Espriu amb l'Acadèmia, vegeu la monografia de Sayrach (2007, especialment les pàgines 82-83 però també l'índex onomàstic, al qual cal afegir una remissió a la pàgina 192).

³²³ Molts anys més tard, Espriu reprèn aquesta identificació entre guerra civil o entre germans i crim, en el poema “Oració al cavaller sant Jordi”, datat el 13 d'abril de 1958. Per a les circumstàncies i la datació d'aquest poema, que finalment forma part de PBG, vegeu les aportacions de Sayrach (1985 i 2007: 77).

³²⁴ La inclinació històrica a revestir d'ideologia i de paraules sobredimensionades la tendència a la baralla que sembla inherent a la condició humana, també és expressada per Espriu, a propòsit dels grecs, en HG: “Las rencillas civiles de Atenas eran motivadas en buena parte por el odio existente entre las dos poderosas familias de los Alcmeónidas y de los Philaidas, que encubrían su eterno desacuerdo con señuelos ideológicos, pues siempre han necesitado las claras pasiones de los hombres de la confusión de las palabras para amenizar la historia” (HG: 211, el subratllat és meu).

Un cop Etèocles s'ha assegut, segons diu l'acotació "amb un gran gest de fatiga", la conversa passa per un segon moment, més distès i íntim, que ja he analitzat; al cap de poc, però, en la tercera i última fase, reprèn el plantejament dialèctic que permet a Antígona formular tres afirmacions lúcides que permeten una comprensió més completa dels fets, més enllà de les paraules que configuren la "perillosíssima veritat oficial" de Tebes, i que de fet, són, com veurem, quatre acusacions polítiques en tota regla:

ANTÍGONA. — La vostra ambició us perdé. Et dominava, a tu més que a Polinices.

ETÈOCLES. — M'acuses i el defenses. L'estimes més, no ho neguis.

ANTÍGONA. — No havíeu de regnar un any l'un, un any l'altre? Has respectat el pacte?

ETÈOCLES. — Si ho dius així, ell té raó. Jo no desitjava, però, tot el poder: molta gent odià de seguida Polinices. Els meus partidaris i la seva injustícia m'obligaren a actuar.

ANTÍGONA. — Ell té també partidaris, a la ciutat.

ETÈOCLES. — Hi ha homes, per arreu, enemics de les lleis. Aquests són, a Tebes, els seus partidaris.

ANTÍGONA. — Ell pensa el mateix dels teus. Parleu igual, amb paraules contràries. No vindrà la pau. (I: 28)

En la primera rèplica, Antígona retreu l'ambició dels dos germans com a arrel de la discòrdia i causa de perdició, si bé no s'està de precisar que la d'Etèocles fou superior. La segona intervenció d'aquest passatge aclareix per què: Etèocles no va respectar el torn d'alternança pactat. La tercera rèplica de la princesa deixa clar que no és possible negar l'existència de l'altre bàndol. I encara afegeix, en la quarta rèplica, que discursos aparentment contraris acaben sent idèntics en el resultat, perquè plegats impossibiliten la pau i, per tant, la salvació de la ciutat. Un ús pervers del llenguatge que, un cop més, caracteritza el sistema tebà i que cal denunciar perquè no condueix sinó a la destrucció de la mateixa ciutat.

Fixem-nos ara en com es materialitza la capacitat dialèctica d'Antígona i com s'expressa el seu sentit de la justícia davant d'un Tirèsias que no aspira sinó a acomodar-se a un ordre establert que tanmateix sap injust. En aquest cas, el debat es produeix a l'acte segon, ja després del fatal desenllaç de la batalla. El fragment és aquest:

ANTÍGONA. — Vinc a enterrar un cos. El de Polinices, el meu germà.
TIRÈSIAS. — I has disposat que aquestes t'acompanyin?
ANTÍGONA. — No. Els manava de tornar-se'n.
TIRÈSIAS. — Desconeixes la llei? Polinices intentà destruir Tebes.
ANTÍGONA. — Perdé. Si hagués guanyat, seria ara, a totes les boques, un príncep admirable.
TIRÈSIAS. — Conduí estrangers contra la pàtria.
ANTÍGONA. — Fou desposseït del seu dret. Això explica el seu odi.
TIRÈSIAS. — Acuses Etèocles?
ANTÍGONA. — Tothom el lloa. A aquest, en canvi, ningú no el plora.
TIRÈSIAS. — Etèocles salvà Tebes.
ANTÍGONA. — Qui lamentarà més que jo la seva pèrdua? Era gran al consell i a la guerra. Però Polinices era també el meu germà, el fill petit de Iocasta.
TIRÈSIAS. — Destructor de la pau!
ANTÍGONA. — Si hagués vençut, l'honoraríeu ara com al seu restaurador. Únicament jo ploraria Etèocles.
(...)
TIRÈSIAS. — No respectaràs la llei?
ANTÍGONA. — Em dec primer a les lleis eternes. (IIa: 44-45)

Davant de l'endeví, Antígona insisteix en el dret de Polinices i en l'origen comprensible del seu odi (la seva quarta rèplica en aquest passatge) així com en la seva opció pietosa i compensatòria a favor del menystingut (rèpliques cinquena i sisena) i en el fonament del seu gest en les lleis dels déus (rèplica vuitena). A més, però, afegeix un argument polític de primer ordre a la seva justificació: la història l'escriuen els vencedors i sempre ho fan a favor del seu partit (rèplica tercera, reblada a la cinquena). És la victòria la que explica el discurs públic hegemònic ("totes les boques"), però la veritat és molt més equilibrada i ponderada, per això Antígona també reconeix els mèrits d'Etèocles ("Qui lamentarà més que jo la seva pèrdua? Era gran al consell i a la guerra"). Tant després de la guerra com abans, les paraules semblen totes de la banda dels vencedors, un element més en la continuïtat del poder polític tebà que descobríem en els personatges que l'encarnen i que podia ser llegida en clau espanyola. I no hi ha dubte que durant la postguerra el discurs franquista fou una constant operació de discriminació en bons i dolents dels bàndols que havien combatut. La denúncia que Palau trobava a faltar està desplaçada, doncs, del debat amb Creont al debat amb altres personatges, Etèocles i Tirèsias, però no per això és menys lúcida ni menys contundent.

D'altra banda, el debat amb Creont està evidentment reduït respecte al crucial enfrontament que té lloc en l'*Antígona* de Sòfocles i en tantes tragèdies que al llarg de la història s'hi inspiren, però no totalment absent en l'*Antígona* espriuana. Analitzem les quatre rèpliques que ocupa en Espriu aquest moment, especialment les dues que pronuncia la princesa:

CREONT (*a* ANTÍGONA). — T'has alçat sempre en contra meu, has dubtat sempre del meu afecte. M'odies.

ANTÍGONA. — Ja no. Els teus consells foren, tanmateix, fatals a la meva casa. Ara ja ets rei: pots descansar.

CREONT. — L'altivesa de la teva raça tiranitza la teva raó. Els Labdàcides no teniu mesura.

ANTÍGONA. — No hem pogut mai viure humanament. (IIb: 53-54)

La primera de les intervencions d'Antígona té una densitat espectacular. En la primera frase, afirma que *ja* no odia Creont. En aquest sentit, el personatge espriuà representa una evolució respecte al de Sòfocles que, en un vers cèlebre que sovint s'ha llegit com una premonició del sentit cristià de la princesa tebana, deia:

No he nascut per a compartir l'odi, sinó l'amor. (SÒFOCLES 1950a: 142)

Hem d'entendre que, situada en un pla estrictament humà, l'Antígona d'Espriu pot haver odiat Creont, segons ell des de sempre. La princesa no entra en la història dels fets però, en tot cas, assegura lacònicament que ara aquest possible sentiment ja no existeix, probablement perquè, acomplert el ritu funerari pietós envers el seu germà, la seva vida ja està justificada i l'odi deixa definitivament de tenir sentit.

El cessament de l'odi, però, no comporta la pèrdua de la lucidesa. En la segona frase, Antígona, que en el diàleg entre Creont i Etèocles ja havia demostrat que era perfectament conscient de la perfídia de l'oncle, expressa d'una manera meridianament clara que el tirà té tant a veure amb la desgràcia del llinatge dels Labdàcides com el mateix destí, i ho fa atribuint l'adjectiu fatals als consells de Creont. Hi pot haver una denúncia més clara a la política intrigant i basada en la mentida que aquesta que Antígona etziba a Creont? En la tercera frase, la princesa rebla el clau: el poder serà el càstig de Creont. No cal insistir en el cinisme implícit en el verb descansar, que només es pot entendre per tota la maquinació anterior. I és

evident que els espectadors acaben d'assistir als enfrontaments entre consellers al si del nou règim naixent i que, per tant, perceben el sarcasme de l'afirmació.

Evidentment, Creont s'adona de la sòbria agressivitat de les paraules, breus però contundents, que li ha adreçat la neboda; per això l'acusa d'orgullosa, de desmesurada i, en definitiva, de no ser raonable. Novament, però, Antígona fa gala de la seva agudes dialèctica i, citació de Protàgores inclosa, sentència lapidàriament sobre el que ha estat la història de la seva família: la impossibilitat de regir-se per paràmetres humans, sigui perquè la maledicció dels déus els ho ha impedit, sigui perquè per a Antígona viure humanament a la manera diguem-ne política de Creont és sinònim de no respectar les lleis eternes. Des de la constatació de la desgràcia o des de l'orgull d'un tarannà, Antígona se situa als antípodes del realisme i del pragmatisme del tirà, i ens ofereix un contrast mínim però intens amb el poder que l'oncle representa.

Hi ha encara un parell de valors que realcen aquest aspecte lúcid, crític i de denúncia d'Antígona, demostrat amb la seva consciència però també davant Etèocles, Tirèsias i Creont: l'autoritat que demostra contra la mentida i la serenitat amb què assumeix la seva mort. Pel que fa al primer, es fa palesa en l'única avinentesa en què alça la veu:

ÈNOPS. — No et pots sentir misericordiós amb qui atrau contra tu els partidaris de Polinices.

ANTÍGONA (*amb un gran crit*). — Tan sols tu gosaries acusar-me d'aquest crim! Sóc neta d'aquesta culpa. La meva sang m'ordenava arrencar aquell cos de la fam dels voltors (IIb: 55).

Antígona profereix un gran crit responent a una acusació falsa d'Ènops, el conseller que hem caracteritzat com a màxim representant de l'ortodòxia del sistema o, si es vol, la "perillosíssima veritat oficial" de què parla Espriu en el "Prefaci de 1947". L'acusació és falsa i incideix en un aspecte que incomoda especialment Antígona, que no ha pres el partit de Polinices per enfrontar-se al d'Etèocles, sinó que, reconeixent els mèrits i els demèrits de tots dos, ha volgut compensar a favor del més feble.

Aquest crit, efectiu per la seva excepcionalitat, és una demostració de l'autoritat d'Antígona, que es torna a manifestar tot seguit quan s'adreça al poble de Tebes que coreja repetidament el seu nom:

ANTÍGONA. — (...) (*Es dirigeix a poc a poc al fons de l'escena, de cara a l'àgora. Les veus de fora van cessant. Antígona parla al poble.*) Torna a les cases, poble de Cadmos! (...) Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat. (Iib: 55)

Al meu entendre, aquestes paraules de la princesa, juntament amb unes veus populars que han evolucionat de la ira a una gran tristesa però que continuen corejant el seu nom, expressen la voluntat de l'autor que la raó moral de la protagonista tingui l'última paraula en la seva peça i que sigui assumida pel poble que l'estima i que, en la mesura que en demanava el perdó, hauria entès el seu missatge de reconciliació. És comprensible, tanmateix, que aquesta opció pacificadora, com hem vist compatible amb una càrrega crítica de gran profunditat i rigor contra el sistema polític tebà que es perpetua en els seus vicis endèmics, no encaixés amb les pretensions de revolta que propugnava Palau. I explica també les prevencions amb què crítics posteriors han llegit l'*Antígona* de 1939. Espriu apostava per la pau, però una pau que es basés en uns valors com els que preconitza Antígona contra els de l'*statu quo* tebà.

Aquesta actitud íntegra de la princesa explica la serenitat que mostra en el moment de la seva mort: “moro justament i amb alegria” (Iib: 55).³²⁵ L'Antígona de Sòfocles mor amb la convicció d'haver complert el seu deure i amb l'esperança de retrobar els seus familiars morts, als quals s'adreça camí de la tomba. La d'Espriu, en canvi, es dirigeix als vius i amb una íntima i diríem que lírica satisfacció que és un ingredient més, i potser no el menys important, de la seva victòria moral:

ANTÍGONA. — (...) La meua sang m'ordenava arrencar aquell cos de la fam dels voltors, però no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessària! (*A Tirèsias.*) Que les teves prediccions no s'acompleixin! (...) Moro justament i amb alegria. Privada de la llum, en la meua espera lenta, et recordaré fins a l'última hora. Recordaré els camps

³²⁵ En la versió dels seixanta ho matisarà: “No sé si moro justament, però sento que moro amb alegria” (ANT: 71, els subratllats són meus). De manera que relativitza la justícia de la situació en què es troba Antígona, però, en canvi, per contrast, en realça l'alegria.

de Tebes, la font de Dirce, aquest cel tan blau... Que la maledicció acabi amb mi! (IIb: 55)

Una alegria i un sentit de la justícia davant de la mort, potser de matriu estoica, o potser també cristiana, si ens atenem als indicis evangèlics que més amunt he exposat i que fan semblant l'Antígona espriuana a Jesús. Són uns valors que coronen tot d'atributs molt harmònics d'aquest personatge que es deixa acompanyar pel poble i alhora el guia cap a posicions de pau o (re)constructives, i que en definitiva, no tenen res a veure amb la desmesura.³²⁶

En aquest sentit, resulta suggerent l'estudi de George Steiner sobre les lectures filosòfiques del mite d'Antígona i, concretament, la seva contraposició de les visions que en tenen Hegel i Goethe. Mentre que per al primer Antígona i Creont són els dos pols d'un sistema dialèctic —en el qual la princesa representa la raó familiar i el nou rei, la raó d'Estat—, per al segon, el crim de Creont és també un crim polític:

A decir verdad, el decreto de Creonte, por cuanto causa la contaminación de toda la ciudad, es un *Staatsverbrechen*, “un crimen político”. (STEINER 1987: 47)³²⁷

La paraula “crim” és la que Tirèsias repeteix dues vegades per referir-se a l'actitud de Creont:

TIRÈSIAS. — Ai, aquesta sang! Qui pot penetrar les intencions dels déus? Polinices fou culpable, és cert, però és també un crim als ulls divins no perdonar els vençuts després de la mort. I una llei inviolable defensa aquest crim! (IIa: 42)

Pel que fa a Antígona, Steiner apunta:

Das Sittliche, el principi ético, está definitivamente implantado en el alma humana. En ciertos seres elegidos [com Antígona] ese principio se hace manifiesto por obra de la acción ejemplar. Si una

³²⁶ De fet, al llarg de l'obra, Antígona només és objecte de tres qualificacions negatives, que provenen, però, de tres personatges diferents. La més greu és la de Creont: “L'altivesa de la teva raça tirantitza la teva raó” (IIb: 54). La de Tirèsias s'explica per la tradicional misogínia (“No puc res contra l'insensat sentiment d'una dona”, IIa: 42) i perquè Eumolp, el tercer personatge al·ludit, l'acaba de qualificar d'“obstinada” (IIa: 42). L'excepcionalitat positiva d'Antígona respecte a altres personatges femenins espriuans ja ha estat destacada per Miralles, respecte a Ariadna, Esther o Fedra (MIRALLES 2013a: 135-150), i per Bosch, en aquest cas respecte a Laia i a Fedra (BOSCH 1980: 100).

³²⁷ També Fraisse recull aquesta qualificació goethiana de l'acció del tirà (FRAISSE 1974: 102, n. 2).

particular bellesa en el aspecte acompanya esa acció, lo ètic i lo estètic se combinen per inspirar emulació. La moralitat de Antígona no es un invento de Sófocles, “sondern es lag im Suje” (“sino que estaba más bien en el tema”). Creonte está al servicio de Antígona. La tranquila naturaleza de Antígona requiere una provocación compulsiva para exhibir su latente grandeza. (STEINER 1987: 48)

Sembla evident que, també en Espriu, Creont és un instrument per subratllar la radicalitat moral de la princesa, una moralitat que combina ètica i estètica i que és digna d'imitació, també en el pla polític. Ja Albini havia destacat aquesta subtileza de la princesa espriuana:

Di contro al rigore etico del personaggio tradizionale, rivela una sottile capacità di riflettere sulla sorte degli uomini, una più sollecita partecipazione alle aspirazioni dei suoi concittadini. (ALBINI 1989: 78)

I és que per a Espriu, més proper a la lectura de Goethe³²⁸ que a la de Hegel, Antígona no representa la pietat davant de la política, sinó la pietat com a una opció

³²⁸ En el *Fitxer*, hi ha recollides citacions de Goethe que presenten una clara sintonia amb els plantejaments d'*Antígona*. De les 79 fitxes dedicades al poeta de Weimar —només una menys que les que dedica a Shakespeare—, pel que fa a *Antígona* n'hauríem de destacar quatre. D'una banda, les fitxes 878 i 879, que contenen citacions de *Viatge a Itàlia* i que parlen, respectivament, de la infelicitat que provoquen les guerres i de l'estupidesa irredimible de la massa, en uns termes que recorden molt dues rèpliques consecutives d'Astimedusa i Eumolp: “ASTIMEDUSA. — Insensata guerra que tanta destrucció ens portes! Insensata baralla entre germans! / EUMOLP. — La nostra ciutat guerrejà sempre llargament, sense prudència. Oblidareu les generacions perdudes davant Platees?... Tebes és només un poble de pagesos beocis” (I: 23). Podem entendre beocí com a sinònim d'imbècil o estúpid, adjectiu aquest últim emprat en la versió dels anys seixanta (ANT: 17), pel seu significat en grec, també utilitzat en una carta de Rosselló-Pòrcel a Espriu datada el 9 de maig de 1936 i reproduïda per Abraham i Rosselló-Bover (1999: 68). D'altra banda, les fitxes 928 i 929, que contenen citacions de les *Converses amb Goethe* d'Eckermann i que mostren la cèlebre al·lèrgia goethiana a les revolucions, una prevenció que Espriu compartia sens dubte, a propòsit dels Fets d'Octubre de 1934, del cop d'Estat de 1936, de la Revolució Social subsegüent i de la possibilitat, relativament remota al març de 1939, d'una represa del conflicte. Com diu en el capítol dedicat a Egipte de HG: “Tal como acontece en todos los ciclos revolucionarios, el instinto primario y atroz de la plebe desborda a los prósperos autores de la subversión. Los siervos de la gleba (mertu) y los obreros esclavizados (hemtu) se sublevan a su vez contra el rigor de los nobles y del clero de Heliópolis. Ankhu, sacerdote de Ra, habla desesperado del «Mal que está en la cámara del Consejo». Los indigentes (horu) persiguen y asesinan a los privilegiados de la fortuna. Los proletarios triunfan y hacen gala de un lujo insolente. Las damas de la aristocracia entregan, para poder comer, sus hijas a la prostitución. Decece la vitalidad de la raza, el número de los nacimientos” (HG: 105-106, el subratllat és meu). Tanmateix, anys a venir, en un pròleg a una *Antologia inicial de la literatura catalana* datat el 1982, Espriu sembla prendre distàncies respecte a Goethe, sense esmentar-lo però referint-s'hi inequívocament: “Cap als tombants del primer terç del segle passat, un pompós geni teutó es va jactar, en una de les seves converses amb una mena d'honorífic secretari seu, tothora bocabadat, estupefacte, que havia hagut d'arribar a freqüència de vuitanta anys per enllestir l'aprenentatge de l'àrdua matèria [la lectura], tot i que es vanagloriava de ser un savi meritíssim —i no era més que un extraordinari escriptor. Tanmateix, en algun bocí dels seus monòlegs amb aquell meravellós oient, topem amb l'afirmació —si no ens és un miratge en el rovell del record—

política, la més moral perquè es basa en la compensació del feble, la reparació, la reconciliació, la reconstrucció d'una ciutat que ha de ser gran per la pau, el treball, la unitat dels ciutadans.³²⁹

7.5.3.2 La fe d'Eumolp

Eumolp no és pas el primer cas d'annexió d'un personatge en les reelaboracions espriuanes de mites bíblics i clàssics: ja amb el rabí i profeta Eliboseth, en *Ruth*, i amb l'eunuc negre, en *Mir*, havia practicat aquesta forma d'extensió. Ara bé, l'abast i la significació de la figura d'Eumolp són més rellevants, motiu pel qual el personatge de l'esclau geperut ha estat objecte reiterat d'atenció i estudi per part dels crítics que han intentat interpretar *Antígona*. Carles Miralles és qui, en el seu article "El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu" (1979), s'hi va interessar primer. Destaca l'originalitat d'Espriu en crear-lo, subratlla la substitució i la desvaloració que suposa respecte a Hèmon (en bellesa i en llinatge) i li troba tres possibles referents clàssics: el fill de Posidó, introductor dels misteris d'Eleusis; un "bufó que arrossega el grotesc absurd del drama", una mena de Sòcrates *avant la lettre*; i una espècie de cosí germà simbòlic de la poesia, si més no perquè el nom l'emparenta etimològicament amb una de les muses, probablement Melpòmene, relacionada amb el cant i la tragèdia (MIRALLES 2013a: 135-137).

Poc després, Maria del Carme Bosch dóna dos possibles orígens del nom: el flautista de Tènedos fet lapidar per difamador i el fill de Posidó, rei de Tràcia i fundador dels misteris eleusins. Tanmateix, diu que sembla que en aquest cas Espriu només aprofita el nom clàssic (BOSCH 1980: 100, n. 18).

La figura d'Eumolp, però, no va deixar d'interessar Miralles, que, en el capítol dedicat a Espriu de la *Història de la literatura catalana* de 1987, insisteix en el que

d'haver-se endinsat en l'estudi del persa i fins del xinès. Nosaltres, però, sempre hem gosat dubtar, cautelosos, de la veritat de l'últim punt" (OCN: 538).

³²⁹ Aquesta aspiració a la pau i a mirar pel poble sembla talment extreta, o si més no coincident, amb la que expressa Sant Cebrià, del qual n'hi ha cinc fitxes al *Fitxer*, la separadora i quatre citacions en llatí i català, la segona de les quals diu així: "Hem d'ésser dolços i humils en totes les coses, tal com pertoca a uns servents de Déu, i acomodar-nos a les circumstàncies actuals, i procurar la pau, i mirar pel poble" (*Fitxer*: 1817). La citació és tretada del primer volum dels dos de la Fundació Bernat Metge que recullen l'epistolari del sant i màrtir, publicats entre 1929 i 1931.

havia exposat anys enrere i afegeix que l'esclau geperut és una transposició literària de l'autor (MIRALLES 2013a: 50).

L'any 1989, Umberto Albini, en el seu article sobre "L'*Antigone* di Salvador Espriu", afegeix un possible precedent clàssic per a Eumolp, quan diu que és "una specie di Tersite" (ALBINI 1989: 79). Tersites és, a la *Iliada*, l'únic personatge grec de classe baixa; físicament repulsiu i llengut, rep un cop de bastó a l'esquena per part d'Ulisses.³³⁰

En l'edició crítica d'*Antígona* de 1993 Miralles completa la caracterització i la significació d'Eumolp. El descriu com algú "estrany (...) que sembla que hagi de ser imaginat en tons de Velázquez o entre músiques de Valle-Inclán" i recorda que el seu nom en grec vol dir "que canta bé". I l'interpreta com un *alter ego* de l'autor que, acompanyant Antígona, esdevé un símbol de la poesia, la llengua i el país catalans que fidelment i a consciència accepten el destí de mort imposat per les circumstàncies de 1939 (MIRALLES 2013a: 189 i 204).

Encara als anys noranta es refereixen a Eumolp tant Rosa Maria Delor com Marcella Trambaioli. Delor aporta noves dades i interpretacions sobre el personatge. En primer lloc, pel que fa al nom clàssic, entre les dues possibilitats presentades per Bosch, es decanta pel flautista Eumolp, que va ser condemnat a lapidació per fals testimoni alhora que la seva dona va ser enterrada viva,³³¹ sense descartar, però, totalment la relació del personatge amb els misteris d'Eleusis. En segon lloc, troba un antecedent immediat d'Eumolp en la *Nausica* (1937) de Sebastià Juan Arbó: l'esclau irònic i intel·ligent Dexió, del qual traça les coincidències amb la creació espriuana. Finalment, confirma la identificació d'Eumolp amb Espriu, i d'Antígona amb una Catalunya propensa al suïcidi que també descobreix darrere d'altres creacions femenines de l'autor (DELOR 1993: 461-466). Pel que fa a Trambaioli, en el seu estudi sobre la presència del teatre espriuà en LPB, identifica Eumolp amb el sastre Iehudi (TRAMBAIOLI 1996: 260).

³³⁰ *Iliada*, cant II, v. 211-277 (HOMER 1978: 48-50).

³³¹ De fet, a la versió dels anys seixanta, el Lúcid conseller augura que Eumolp serà estossinat o lapidat pels guardes (ANT: 72).

Recentment, Miralles ha insistit en el personatge, fins al punt de dedicar-li un interessant article titulat “L’esclau geperut Eumolp, company de mort de la princesa Antígona” (MIRALLES 2013a: 245-257).³³² Miralles precisa tres possibles orígens del nom espriuà: un Eumolpos, poeta grec dels orígens; un “salvador” vinculat als misteris d’Eleusis, i un poeta que apareix en el *Satiricó* de Petroni, alhora burlesc, procurador de pau i concòrdia, i que ve de fora de la història, en el context d’una obra que té com a rerefons una Itàlia arruïnada per les guerres civils, és a dir, un context coincident amb el que Espriu es trobava el 1939. Miralles ressegueix la construcció del personatge i fa tot de remarques interessants. Subratlla la dualitat que s’estableix entre el fet que sigui un bufó i la seva implicació en ritus religiosos. Es planteja la seva ubicació entre el dins i el fora de la ciutat i, tot i que més aviat l’exclouen Astimedusa, Etèocles o Creont, ell s’hi sent implicat quan utilitza el pronom feble de primera persona del plural *ens*. Subratlla el contrapunt de Tirèsias en la part central de la peça, temàticament focalitzada en la inescrutabilitat del diví i en la desemparança consegüent dels humans, de manera que Tirèsias representa la religiositat a l’empara del diner i dels poderosos, mentre que Eumolp encarna el descarament que acaba no sent sacríleg tot i la burla. Amb el benentès que tots dos personatges són prou miserables fins que Antígona porti una nova llum al conflicte. Finalment, assimila Eumolp al poeta, un boc expiatori que acompanya Antígona mentre el poble torna a les seves cases. Aquesta anàlisi li permet arribar a una interpretació general interessant sobre el personatge: Eumolp és esguerrat i albardà perquè el seu gest moral no tingui cap grandiloqüència, cap heroisme èpic. I aleshores esdevé heroi tràgic, el grotesc esdevé noble, digníssim. Com el mateix poeta. I així cobren ple sentit les últimes paraules del personatge sobre la solitud de l’home i no haver d’aprendre res més.³³³

³³² Aquest article recull una conferència pronunciada a l’Institut d’Estudis Catalans el 18 d’abril de 2013, en el marc de l’Any Espriu, celebració del centenari del naixement de l’escriptor. El títol de la conferència (“Diagnosi de l’esclau geperut Espriu, company de mort de la princesa Antígona”) traeix la necessitat que experimenta l’autor de determinar, gairebé a la manera d’un metge, la personalitat, si no la patologia, del personatge.

³³³ En aquesta visió d’Eumolp, fins ara la més completa, Miralles apunta dos contrastos. D’una banda, sense al·ludir explícitament a Albini, explica que Tersites, possible referent d’Eumolp segons l’helenista italià, era castigat per Ulisses, mentre que Eumolp pren el seu càstig ell mateix. D’altra banda, contraposa la dignitat de l’Eumolp de 1939 amb el cinisme i el pragmatisme del Lúcid conseller de la versió dels anys seixanta, de manera que es pot llegir entre línies que Miralles prefereix la versió de 1939, com explica en un altre estudi (MIRALLES 2013b). No veig clar l’argument de Miralles en el sentit que Tirèsias anomeni enigmàticament Eumolp “desgraciat fill de reis”, i que això l’acosti a l’Eumolp vinculat als misteris d’Eleusis (MIRALLES 2013a: 248), perquè em sembla que amb aquesta

En un article a la revista espriuana *Indesinenter* del mateix 2013, Miralles aporta encara una idea sobre Eumolp, quan posa en relació l'*Antígona* d'Espriu i la *Nausica* de Maragall i diu que l'esclau geperut "pot tenir com a antecedent privilegiat no tant el Daimó de la *Nausica* com la presència, al costat de Nausica, en l'Esquèria de Maragall, del poeta" (MIRALLES 2013a: 243). En aquest mateix número de la revista, Maria Moreno associa Eumolp al grotesc i a la figura del *fool* shakespearà (MORENO 2013: 40).

En conjunt, la figura d'Eumolp, de nom parlant "bona melodia", ha desvetllat l'interès dels estudiosos, que s'han esforçat a trobar-li múltiples precedents i interpretacions, que tanmateix no semblen conduir a una única pista interpretativa ni a poder delimitar amb claredat una significació lineal del personatge. Estudiarem successivament i sistemàticament, més que el nom d'Eumolp i els seus possibles referents clàssics, el rol que té en la peça, els hipotètics precedents no clàssics, la seva caracterització física i moral i la interpretació del seu sentit general, amb el benentès que potser el més versemblant, atesa la construcció de l'obra d'Espriu, és pensar en una suggeridora polisèmia més que no pas en un significat unívoc resultant d'una descodificació inequívoca d'un text escrit en clau.

Eumolp³³⁴ té, dins de l'acció dramàtica, rols subalterns diversos, com ara distreure la família reial i els altres personatges que viuen al palau; obeir les ordres dels seus superiors, com ara quan Etèocles l'envia a buscar Creont, o informar de fets que tenen lloc a l'exterior del palau. El més important d'aquests papers, però, és acompanyar Tirèsias, l'endeví cec que treballa per als Labdàcides. Com a pigall de Tirèsias, Eumolp té dos precedents: en l'*Antígona* de Sòfocles, fa aquesta funció un infant sense paper (SÒFOCLES 1951a: 158) i, en *Les fenícies* d'Eurípides, Tirèsias va acompanyat per la seva filla (EURÍPIDES 1977: 97), una filla que en Espriu diu que l'ha abandonat (IIa: 40). Espriu aprofita aquest rol que la tradició li ofereix per

expressió Tirèsias es refereix a Polinices, que Eumolp acaba d'esmentar en la rèplica immediatament anterior (IIa: 41).

³³⁴ Pel que fa al nom, a part del que ja ha estat dit per la crítica, cal fer notar que apareix en dues tragèdies que constitueixen en part l'hipotext de la d'Espriu. Em refereixo als esments ocasionals dels "llancers d'Eumolp" en *Les fenícies*, quan Eumolp és rei de Tràcia i s'enfronta als atenesos regits per Erecteu (EURÍPIDES 1977: 97), i als "ministres eumòlpides" en *Èdip a Colonos*, en el cant del cor quan Teseu lluita amb Creont per recuperar Antígona i Ismene raptades (SÒFOCLES 1951b: 168).

amplificar-lo i desenvolupar un diàleg profund entre cec i pigall a la primera part de l'acte segon, que analitzarem més endavant. I, tanmateix, el que és més significatiu d'aquesta funció d'Eumolp és justament el fet que, en un determinat moment, l'abandoni per acompanyar un altre personatge, Antígona, que es troba als antípodes de l'endeví. També en *Les fenícies* d'Eurípides, un vell esclau acompanya Antígona (EURÍPIDES 1977: 71-73), com després en Higí i Estaci ho fa Argia, la vídua de Polinices.³³⁵ Hi ha, tanmateix, una diferència rellevant entre Argia i Eumolp: mentre que la primera fuig i només Antígona és arrestada, Eumolp acompanya la princesa en el seu acte pietós i en la seva condemna.

Encara sobre aquest rol d'acompanyant d'Antígona, hi ha una dada que ens fa veure la importància que li atorga Espriu. En el "Prefaci de 1947" diu:

Els dits de la princesa eren massa delicats per a la pols, tan aspra, i és versemblant de creure que algú la va ajudar en la seva pietat. Ens ho contaren Apol·lodor i Pausànias, ho sentírem en rondar pels carrers i la plaça de Tebes? (P: 12)

El cert, però, és que ni Apol·lodor ni Pausànies esmenten cap ajut a Antígona: el primer explica com arrossega el cos ella sola perquè no pot aixecar-lo, i el segon informa que el va robar i enterrar en secret. I, si Espriu va passejar per Tebes recollint unes hipotètiques fonts orals, és que se situa ell mateix, en la ficció literària, a la mateixa Tebes i, de fet, dins de la tradició de reelaboració constant del mite. Una manera alambinada de dir que l'acompanyament d'Antígona per part d'un esclau és una aportació original d'ell mateix i, per tant, hem d'entendre que significativa.

Si ens demanem ara quins són els trets fonamentals amb què Espriu caracteritza el seu personatge, haurem de convenir que una part dels que més destaquen és explicitada en el mateix "Prefaci de 1947": "el geperut que potser coneix i practica ritus misteriosos del meu poble" i "l'esclau" que comparteix destí amb "la dama" (P: 12). A banda d'aquestes qualificacions de l'autor, que evidentment es confirmen al llarg de l'acció dramàtica, Eumolp aporta una dada rellevant: se sent castigat pels déus, tant quan respon a Astimedusa

³³⁵ Bosch detalla les referències d'acompanyament d'Antígona que es troben al llarg de la història del mite (BOSCH 1980: 101).

ASTIMEDUSA. — Te'n rius de tot. Els déus et poden castigar.
EUMOLP. — És improbable. No m'heu mirat mai bé? (I: 22)

com quan diu a Tirèsias que “Els déus perden els qui estimen” (IIa: 41). Apareix llengut, apallissat, estranger a Tebes, descarat amb Tirèsias —que el considera sacríleg—, coneixedor dels mots i de la condició humana, preparat per a la mort, tot plegat segons les seves pròpies paraules i d'algun altre personatge al llarg de la peça.

Per ser més exhaustius, pot ser operatiu establir un ordre d'anàlisi del personatge que es fixi primer en els seus trets físics, després en la seva personalitat psicològica, en tercer lloc en la seva condició social i, finalment, en les seves creences més íntimes. La caracterització física d'Eumolp és ben sòbria. Quan Astimedusa li recorda que els déus o els prínceps poden castigar el seu atreviment, ell mateix porta a col·lació les dues úniques parts del seu cos esmentades com a tals en la tragèdia:

ASTIMEDUSA. — Recorda que parles davant d'una princesa.
EUMOLP. — La meva esquena ho recorda sempre. La meva llengua té
meys memòria, sobretot quan us vol distreure, com ara. (I: 22)

Si la llengua és l'òrgan que materialitza i simbolitza la seva habilitat verbal, l'esquena com a espai on rep el càstig en forma d'assots esdevé l'única part pròpiament corporal d'Eumolp destacada. I més encara quan, poc després, ell mateix es defineix com a “esclau i geperut a Tebes” (I: 23, el subratllat és meu). Una esquena deformada, doncs, com ja havia estat anunciat al “Prefaci” (P: 12), que deu contribuir a les rialles dels qui l'envolten. De manera que no ens trobem davant d'una gran deformitat física, sinó d'una gepa que certament el desfigura però per a la qual es pot buscar un sentit eminentment al·legòric.³³⁶

³³⁶ Marta Nadal parla de grotesc “mínim” d'Eumolp (NADAL 1989a: 150). Núria Santamaria, en canvi, l'inclou en una mateixa llista, probablement massa heterogènia, de “personatges monstruosos”, juntament amb Paulina, l'escapçat, la desferra del llit número setanta-cinc o els cecs, entre altres (SANTAMARIA 2005: 543). Maria Moreno, en el seu estudi sobre el grotesc en *Antígona*, ha associat més aquest concepte a una degradació moral que física i, per tant, ha vist atitellats o grotescos personatges com Creont, Tirèsias o el mateix Etèocles, més que no pas Eumolp (MORENO 2013). En aquest aspecte, diria que Nadal i Moreno són més precises. Per contra, és suggerent la idea del cos com a llast, servitud o carcassa que defensa Santamaria (SANTAMARIA 2005: 544, n.1) per a *Psy* i “Thànatos”, que també valdria per a “Magnoliers en el claustre” i que es podria aplicar probablement a Eumolp. D'altra banda, en la versió dels anys seixanta, apareix com a novetat per descriure Eumolp l'adjectiu esguerrat, que ell mateix s'aplica, gairebé com un epítet, quan es defineix com “un esguerrat

Dels diferents personatges literaris adduïts com a precedents d'Eumolp, no tots són geperuts. Sí que ho és Tersites, el qual, segons Homer, és el més lleig dels grecs desplaçats a Troia perquè acumula també molts altres defectes: és guerxo o garrell, coix, té un cap deformat per punxegut i és gairebé calb (HOMER 1978: 48). En canvi, no són geperuts personatges que tenen altres semblances, psicològiques, socials o funcionals, amb Eumolp, com ara Dexió (*Nausica* d'Arbó), el Pidolaire (*Électre* de Giraudoux), “Hop-frog” (narració homònima de Poe)³³⁷ o el Bufó (*El rei Lear* de Shakespeare).

Ara bé, el geperut més cèlebre, gairebé diria que el geperut per antonomàsia, és Quasimodo, el campaner de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo, el qual presenta un paral·lisme amb Eumolp, en general i en tres moments concrets, que em sembla significatiu de destacar. El tema mític que hi ha en el fons de la relació entre Quasimodo, que també acumula altres deficiències a banda de la gepa, i la ballarina gitana Esmeralda és el de la bella i la bèstia, al qual sembla al·ludir Espriu quan en el “Prefaci” parla de “l'esclau i la dama”, referint-se a Eumolp i Antígona, que “partiren junts, a llur destí” (P: 12), desplaçant el contrast, això sí, de l'aparença estètica a la condició social. I és que, tot i que la diferència de posició social entre Antígona i Esmeralda és evident, no és menys cert que ambdues parelles, la d'Hugo i la d'Espriu, comparteixen un plantejament polar entre el sublim —sigui en forma de reialesa o de bellesa i dansa— i el grotesc —en aquest cas, un cert grau de deformitat, molt més moderat en Eumolp que en Quasimodo, en coherència amb el plantejament de sobrietat que l'autor català fa per a la tragèdia.

Vegem els tres episodis de la relació entre Quasimodo i Esmeralda que recorden sengles moments de la relació entre Eumolp i Antígona. En un primer episodi, cabdal en el desenvolupament argumental hugolià, Esmeralda és l'única que gosa alleujar la

albardà” (ANT: 54). En tot cas, aquest adjectiu més genèric no apareix en la versió de 1939 i, per tant, hem de continuar focalitzant la tara del personatge en la seva gepa.

³³⁷ Hop-frog és un nan esclau i esguerrat, concretament coix, del qual sabem, ja pel seu mateix nom, que camina fent una mena de salt de granota. Cal recordar la contaminació amb relats de Poe de narracions anteriors d'Espriu, com ara *Nov*, *Ore*, *Psy*, FEn o LE, però en aquest cas no sembla que la rebel·lió destructora dels seus senyors per part de Hop-frog, ajudat per la nana Trippetta, ni cap altre tret del personatge hagin passat al text espriuà, si bé és cert que aquest relat de Poe havia estat traduït per Carles Riba el 1916 (vegeu *supra*, n. 62).

set de Quasimodo quan és martiritzat (HUGO 1989: 278-287). Eumolp, que pot sentir-se maltractat per tothom, confessa a Antígona: “Tan sols tu fores bona per a mi” (IIa: 47). En un segon moment, Quasimodo s’emancipa de l’obediència a l’arxidiaca Claude Frollo i s’hi enfronta per defensar Esmeralda de la violència amb què vol tractar-la aquest fals religiós (HUGO: 459-462); per això al final de la novel·la el precipita de la catedral de Notre Dame a l’abisme (HUGO: 585-586). Aquest abandó de la falsa companyia de sempre en benefici d’una altra de basada en l’amor recorda, salvant les distàncies, l’abandonament de Tirèsias per part d’Eumolp i el seu compromís per acompanyar Antígona, a partir del moment 3 de la primera part de l’acte segon. És una semblança que s’intensifica si considerem la immoralitat de Frollo i Tirèsias, la moralitat d’Esmeralda i Antígona, i el creixement personal de Quasimodo i Eumolp, derivat dels respectius canvis de parella. Hi ha encara un moment final, quan Quasimodo s’abraça al cadàver d’Esmeralda, un cop penjada (HUGO: 585-586), que recorda la decisió d’Eumolp de morir amb Antígona (IIa: 53).³³⁸

És evident que els components medieval, romàntic i grandiloqüent propis de l’estètica hugoliana contrasten amb el classicisme, la sobrietat i el laconisme espriuans. Però aquest abisme no és obstacle per subratllar la similitud entre el desplaçament central del personatge que ens ocupa amb el de Quasimodo, i la subtil aliança entre el sublim femení i el grotesc masculí —en el cas d’Eumolp molt matisat—, en el marc del drama hugolià o d’una tragèdia contemporània que busca una amalgama compensada de tons que l’acostin al nivell humà.³³⁹

Tot i l’il·lustre precedent que acabo de plantejar per a la gepa d’Eumolp, no és menys cert que en la mateixa obra d’Espriu hi ha altres pistes. En primer lloc, la geperuda Paulina, neboda de Teresa Vallalta, que apareix en LA, en la narració d’ASP que porta el seu nom com a títol i en “Tereseta-que-baixava-les-escales” d’ALG. Si

³³⁸ A banda de la lectura que Espriu devia haver fet del clàssic francès, durant els primers anys trenta, etapa universitària d’Espriu, es projectà repetidament a Barcelona el film *The hunchback of Notre Dame* (1923) de Wallace Worsley, amb Lon Chaney en el paper de geperut. És una pel·lícula muda on les coincidències que he apuntat a propòsit d’Eumolp queden evidentment ben paleses, atesa la seva centralitat en l’argument d’Hugo.

³³⁹ Si bé és cert que el grotesc espriuà es relaciona amb el barroc i amb l’esperpent de Valle-Inclán, no es pot descartar tampoc que aquesta aliança de sublim i grotesc en una concepció global del drama humà tingui algun punt de contacte amb el paper que Hugo reserva al grotesc en el cèlebre prefaci a *Cromwell* (HUGO 1968).

Paulina representa la romanalla deformada que queda d'un món que, després de decaure, ha mort definitivament, s'assembla en un cert sentit a Eumolp en la mesura que es lliura a la mort després de sacrificar tot el coneixement que ha obtingut del seu contacte amb els homes, la seva solitud i els noms que l'amaguen (IIb: 53). Supervivent Paulina, sacrificat Eumolp, comparteixen la tara, en forma de gepa, d'una inadaptació als medis respectius.

Hi ha dos personatges, però, posteriors i més propers a Eumolp que no pas Paulina. El primer no apareix pròpiament en cap obra de creació de l'autor, sinó en una entrevista amb Robert Saladrigas de 1965. Quan l'entrevistador demana "Què fora del Salvador Espriu home sense el Salvador Espriu escriptor?", l'entrevistat contesta amb una curiosa comparació:

És materialment impossible de separar-los. Bàsicament no he fet sinó escriure. I escriure tant em neguiteja, m'obsessiona talment, que tant de bo no m'hi hagués embrancat mai! Detesto terriblement l'Espriu escriptor perquè m'ha impedit de viure intensament la vida, assaborir a cor què vols cada moment. Ha estat com una mena de facècia de mal gust, de la qual no he obtingut cap tipus de compensació, perquè la meua obra no em produeix ni goig, ni satisfacció, ni alegria. Sóc —què us diré?— com un geperut que desitja amb totes les seves forces desempallegar-se del gep i no pot. Pateix, s'amarga la vida, però l'ha d'aguantar com un estigma que l'encadena. L'Espriu home odia l'Espriu escriptor perquè no es concep altrament. (SALADRIGAS 1965: 48, el subratllat és meu)

El segon personatge apareix anys més tard, el 1980, aquest cop sí en una obra de creació, concretament en DUVIET, i confirma la identificació entre la figura del geperut i l'escriptor, de fet el mateix Espriu, que en aquest cas s'amaga darrere la figura de l'erudit pedant Pulcre Trompel·li:

Geperut sense parella,
sovint ensenyo l'orella. (DUVIET: 273)

Per poc que associem la solteria de l'autor i les seves prominents orelles amb el personatge, entendrem que la deformitat de la gepa s'associa també a Espriu, en aquest cas simbòlicament. A la llum d'aquests indicis, Eumolp pot ser llegit

efectivament com un *alter ego* de l'autor, també per aquest gep metafòric, és a dir, per la seva obra literària.³⁴⁰

Un tret que caracteritza la psicologia d'Eumolp és la seva habilitat i gosadia verbal, que portarà Tirèsias a associar la seva llengua amb una serp i a intentar colpejar-lo (IIa: 40). Són diversos els personatges literaris que mostren una capacitat semblant i que corren el mateix risc de represàlies per part de qui té el poder. El mateix Tersites no sembla tenir límits a l'hora de burlar-se dels cabdills aqueus, Agamèmnon inclòs, actitud que li val un dolorós cop de ceptre a l'esquena i a les espatlles (HOMER 1978: 48-49). Delor ha assenyalat l'esclau Dexió, a la *Nausica* d'Arbó, com un precedent immediat d'Eumolp. I, efectivament, el recorda tant pels seus comentaris irònics i sarcàstics com perquè rep el càstig que mereix el seu atreviment, en forma d'escambell que li llença Amfial, pretendent de Nausica, i que li fa un trau al cap (ARBÓ 1937: 49). Encara els acosten altres trets, com el fet de moure's amb facilitat enmig de les dones i el fet que tots dos parlin dels déus.

A més, però, hi ha algunes frases pronunciades pels personatges d'Espriu que semblen al·lusions textuais a la *Nausica* d'Arbó. Dexió afirma que “els déus ens castiguen del nostre orgull” i que “Per això [per orgull] els déus em van castigar” (ARBÓ 1937: 23); i Eumolp afirma davant Tirèsias que “Els déus perden els qui estimen” (IIa: 41). Més endavant, es fa palesa una complicitat entre Nausica i Dexió

DEXIÓ. — (...) Si hi ha un ésser en el món a qui desitjo que els déus curullin amb totes les alegries, aquest ésser ets tu. Em perdones?

NAUSICÀ. — Ni que ho haguessis dit [un consell sobre els pretendents], et perdonava.

DEXIÓ. — Adéu, Nausica... Sense tu que seríem?... (ARBÓ 1937: 25, els subratllats són meus)

³⁴⁰ En una postal enviada al seu germà Josep des d'Itàlia, el 5 de juliol de 1955, Espriu signa com a Salvatore Quasimodo, l'escriptor italià que va viure entre 1901 i 1968. La broma bàsica rau en el nom de pila dels dos escriptors, però no es pot descartar que, amb el cognom, al·ludeixi també al cèlebre geperut (la postal es troba reproduïda a *Espriu. L'escriptor compromès, el místic, el gran sarcàstic*: 114). El que és curiós és que el joc de noms es doni en el context de la publicació, per fi, d'*Antígona*: una setmana abans, el 27 de juny, Espriu n'anunciava la imminència a Marià Villangómez (MARÍ 2009: 61, n. 81) i, de fet, el 20 de juny s'havia acabat d'imprimir a les Gràfiques Miramar de Mallorca. D'altra banda, Espriu i Quasimodo són posats en relació, pel que fa al vessant social o històric de les respectives obres, en el pròleg de Josep Maria Bordas a la seva traducció al català de l'obra poètica de l'italià (BORDAS 1961).

que recorda la que s'estableix entre Antígona i Eumolp:

EUMOLP. — Qui em plorarà? Tan sols tu fores bona per a mi. (II: 47)

En un últim fragment que sembla que d'alguna manera Espriu ha pogut tenir present per Espriu, Nanteu acusa Dexió de riure's de tot, però també li reconeix que, en el fons, darrere de la seva rialla, hi ha un coneixement cert de les coses:

NANTEU. — Deus estar-ne cansat, d'aquesta vida, oi Dexió? Et rius de tot, però els teus ulls diuen que no et rius de tot.

DEXIÓ. — Escolta, me'n ric o no m'en ric. Entenem-nos.

NANTEU (*Amb la seva idea*). — Ja m'entens el que et dic, Dexió. Jo als teus ulls t'hi veig una mica d'amargor i odi, i sovint sota la rialla t'hi endevino la veritat. (ARBÓ 1937: 50-51, els subratllats són meus)

Tots dos aspectes apareixen també a propòsit d'Eumolp:

ASTIMEDUSA. — Te'n rius de tot. (I: 22)

EUMOLP. — (...) Sé tots els noms que amaguen la solitud de l'home. No he d'aprendre res més. (IIb: 53)

Altres personatges que demostren una gran capacitat dialèctica i provocadora són el Pidolaire de l'*Électre* de Jean Giraudoux (1937), no pas quan produeix discursos fantasiosos, sinó quan s'exercita en rèpliques curtes, tallants, mordaces o descarades; i, sobretot, el bufó d'*El rei Lear* de Shakespeare —combinat potser amb el pigall del cec Gloucester—, que també és agosarat, llengut i parla desacreditant els déus.³⁴¹

Vistos aquests antecedents, pertoca ara l'anàlisi de com es concreta la capacitat dialèctica d'Eumolp en els diferents moments de l'acció dramàtica. A l'acte primer, durant la guerra de Tebes i tot just acabada, les rèpliques ens el mostren com un personatge amb una visió realista de la situació, informador objectiu del que s'esdevé, fins i tot previsor:

EUMOLP. — Apol·lo ens és advers des de fa anys. (I: 21)

³⁴¹ També és cert que aquesta rapidesa a respondre que observem reiteradament i que li retreu Eurídice (I: 22) podria estar inspirada en un fragment conservat d'una *Antígona* d'Eurípides, concretament el número 165: "Écoute: non, les hommes frappés par l'infortune ne perdent pas la parole avec leur bonheur" (EURÍPIDES 1966: 22). Si més no, aquesta observació sembla talment pensada per a Eumolp, un esclau geperut però no per això menys hàbil a l'hora de parlar.

EUMOLP. — Els moments són greus, però. Tirèsius ha advertit el rei d'esperar avui l'atac suprem de les forces enemigues. Podria ser la fi. (I: 23)

Destaca també per la seva incredulitat o escepticisme sistemàtic:

ASTIMEDUSA. — Diuen que Antígona ha vist Polinices per acabar la lluita.

EUMOLP. — No sé si és veritat. (I: 21)

EUMOLP.— No feu massa cas de les prediccions. El mateix Tirèsius no encerta sempre. (I: 22)

Fins al punt de fer servir un terme pròpiament estadístic (“improbable”) per referir-se al càstig dels déus:

ASTIMEDUSA. — Te'n rius de tot. Els déus et poden castigar.

EUMOLP.— És improbable. No m'heu mirat mai bé? (I: 22)

Ara bé, aquesta actitud desinhibida, que és la que provoca la diversió de la cort però, alhora, el càstig, no impedeix que es trasllueixen dues característiques més d'Eumolp que expliquen la seva evolució posterior. D'una banda, el seu dolor de fons:

EURÍDICE. — Ets ràpid a respondre. T'he de perdonar, perquè fas riure.

EUMOLP. — Voldria no plorar tan sovint. (I: 22)

De l'altra, la seva capacitat crítica, el seu judici a Tebes:

EUMOLP. — La nostra ciutat guerrejà sempre llargament, sense prudència. Oblidareu les generacions perdudes davant Platees?... Tebes és només un poble de pagesos beocis.

EURÍDICE. — Judiques com un habitant del Ceràmic.³⁴²

EUMOLP. — Sóc esclau i geperut a Tebes. Puc contemplar els fets sense passió. (I: 23)

³⁴² Segons informa Miralles, el Ceràmic és un barri d'Atenes, cap al nord-oest de l'àgora, on hi havia el cementiri, i per on passava un carrer que duia a l'Acadèmia de Plató. En la versió dels anys seixanta, en el marc de l'opció de suprimir referències onomàstiques gregues, Espriu canviarà la rèplica per aquesta altra: “Judiques com si et consideressis un habitant d'algun altre indret més intel·ligent” (ANT: 17, n. 20).

Cal fer notar que aquest judici, però, és fet des d'una posició no només desapassionada, sinó des de l'òptica del marginal i l'estranger.

Després d'aquestes intervencions que ens han permès de fer-ne una primera caracterització, entra Etèocles, i Eumolp ja només pot pronunciar una rèplica estrictament informativa sobre l'entrevista d'Antígona amb Polinices, atès que en el segon intent de parlar és interromput bruscament per Etèocles: “Calla quan parlen els prínceps” (I: 25). I no reapareix fins al final de l'acte, quan informa del desenllaç de la guerra i de la nova situació política. Només en una afirmació es deixa traslluir la seva visió crítica del nou règim quan diu, a propòsit de Creont, que arribarà a no trigar perquè “[h]a parlat ja cinc vegades al poble” (I: 35). Si tenim en compte la crítica espriuana a l'abús de discurs públic per part del poder, veiem que Eumolp confirma subtilment el seu distanciament sobre el que s'esdevé, també ara, a la ciutat.

En la primera part de l'acte segon, Eumolp canvia d'interlocutor. En la seva esticomítia amb Tirèsias, aprofundeix en aspectes de la condició humana que acaben de perfilar la volada del personatge. Per entendre plenament el contrast amb Tirèsias, és important descriure prèviament la personalitat i els sentiments de l'endeví. Si hem de fer cas de les seves paraules, Tirèsias se sent maleït amb el seu do de profecia i desgraciat amb el seu tracte amb els prínceps:

TIRÈSIAS. — No vius en la meva nit, a la tenebra poblada tan sols pels crits dels ocells i la maledicció divina. El meu do és ben miserable. He d'escoltar i revelar tothora les calamitats dels altres.

EUMOLP. — Ets temut dels prínceps.

TIRÈSIAS. — M'odien. Els meu auguris harmonitzen rares vegades amb el que volen. (IIa: 39)

TIRÈSIAS. — Anem! Imatges d'espant manen ja en la meva tenebra. Com criden aquests ocells enmig del tro! Quan descansaré? He d'escoltar novament les veus de la fosca? (IIa: 42)

En el pla personal, no se sent pas millor que en el professional: la seva vellesa és trista, la seva filla l'ha abandonat i s'ha de refiar d'Eumolp:

TIRÈSIAS. — Ets pervers, però et necessito. La meva filla m'ha deixat. M'he de fiar ara de tu.

EUMOLP. — Tolera, doncs, que parli com vulgui. No et lleigeix bé el vol dels ocells, les carns de les víctimes? No et condueixo fidelment pels camins?

TIRÈSIAS. — Camins d'una vellesa trista. Anuncio a la força la desgràcia dels altres. No sé res de mi. (IIa: 40)

Observem, de passada, que reconeix no saber res d'ell mateix. Però per a això ja té Eumolp, que s'encarrega, sense pèls a la llengua, de recordar-li una motivació molt més prosaica del seu capteniment:

TIRÈSIAS. — [Els prínceps] M'odien. Els meu[s] auguris harmonitzen rares vegades amb el que volen.

EUMOLP. — El diner interpreta sovint millor que les teves orelles.
(IIa: 39- 40)

Tirèsius s'ofèn, qualifica Eumolp de "sacríleg" i assimila la seva llengua a l'animal que en la tradició bíblica simbolitza el mal però també un cert coneixement, és a dir, la serp. Després d'un intent de colpejar Eumolp, Tirèsius reconeix que, tanmateix, el necessita. Al pigall li faltaria temps per insistir en la corrupció de l'endeví, que haurà d'acabar acceptant que no és insensible al benefici econòmic que obté de la seva actuació, que tendeix a adaptar-se al poder:

TIRÈSIAS. — Servir-los [els déus] és el meu únic consol.

EUMOLP. — I el diner dels prínceps. Confessa-ho sense enuig.

TIRÈSIAS. — Alguna llum ha de penetrar la meua tenebra... (IIa: 41)

Eumolp, doncs, continua fent gala de la seva desinhibició a l'hora de fer paleses les contradiccions humanes, en aquest cas les d'un endeví hipòcrita capaç d'acomodar-se al que els poderosos volen sentir més que limitar-se a fer de portaveu dels déus.

El desengany d'Eumolp és extrem, i ara es fa palès en la seva visió dels déus: "Els déus perden els qui estimen" (IIa: 41). Aquesta visió de la injustícia amb què la divinitat correspon els rectes, que fa entrar en crisi la doctrina tradicional de la justa retribució divina del comportament humà, és molt propera a la queixa de Job: "Als íntegres, els toca l'infortuni" (Jb 12: 4-5).³⁴³ En aquest diàleg sobre els déus, també Tirèsius, que teòricament n'és un intèrpret privilegiat, es demana: "Qui pot penetrar

³⁴³ Miralles relaciona aquesta sentència amb una dita grega ("qui és estimat pels déus mor jove"), però personalment veig més versemblant el referent bíblic (MIRALLES 2013a: 253).

les intencions dels déus?” (IIa: 42). Sense que calgui descartar del tot una coincidència amb el Protàgores de *Sobre els déus*, que tanmateix serà més clar en el parlament del lúcid conseller de la versió dels anys seixanta, la pregunta retòrica de l’endeví fa pensar en la Carta de Sant Pau als romans: “Que en són d’insondables els seus [de Déu] judicis, i d’impenetrables els seus camins!” (Rm 11: 33).³⁴⁴ En conjunt, aquestes dues referències als déus per part d’Eumolp i de Tirèsias donen una visió misteriosa i negativa de la divinitat com un ésser superior i d’alguna manera contrari als homes (o al seu orgull). D’altra banda, no ens hauria de passar per alt que els termes del debat entre el cec i l’esclau en el marc d’aquesta nit tempestuosa se situen en uns paràmetres tan o més judeocristians que grecs.³⁴⁵

Tampoc la ciutat continua quedant gaire ben parada en els sentiments d’Eumolp. Quan Tirèsias prediu que Tebes es perdrà pel crim de Creont, Eumolp fingeix que la situació no l’afecta, en una rèplica marcadament sarcàstica si no cínica:

TIRÈSIAS. — Ai, aquesta sang! [de Polinices] (...) Aquesta sang perdrà Tebes.

EUMOLP. — La visió em commou. (IIa: 42-43)

Ara bé, cap d’aquests elements negatius en la visió del món i de la vida que expressa Eumolp li impedeix de dirigir la seva actuació cap a la salvació d’Antígona: és per això que ha portat Tirèsias al lloc on es troba el cadàver de Polinices i on es dirigeix Antígona amb una intenció que ha de condemnar-la. Eumolp apel·la a l’autoritat de l’endeví, però el vell se’n desentén després de declarar la seva impotència al·legant que el sentiment femení de la princesa supera la seva capacitat de persuadir-la, de la

³⁴⁴ Popularment aquest versicle paulí es recorda sota la forma de màxima: “Els camins del Senyor són inescrutables”; i, de fet, aquest últim adjectiu és el que apareix a la Bíblia de Nàcar-Colunga (1944). Ara bé, la idea d’impenetrabilitat de les intencions divines és potser més clarament expressada amb dos adjectius de la versió de la Bíblia que Cipriano de Valera que, segons Delor (1994: XI-XV), consultava Espriu: “¿Cuán incomprendibles son sus juicios, e impervestigables sus caminos!” (Rm 11: 33, els subratllats són meus). En un sentit semblant s’expressa Goethe, en una reflexió recollida al *Fitxer*: “¿Qué sabemos nosotros y hasta dónde podemos llegar con todas nuestras ingeniosidades. El hombre no ha nacido para resolver el problema del mundo, sino para averiguar dónde está el problema, cuidando de detenerse en los límites de lo comprensible. = La razón del hombre y la razón de la Divinidad son cosas muy distintas. (Goethe, *Conversaciones*)” (*Fitxer*: 902).

³⁴⁵ Fraisse parla de dos esquemes tràgics, un de pròpiament grec i l’altre de produït pel judeocristianisme, i els defineix, respectivament, com a “fatalité anonyme qui frappe les enfants pour les erreurs des pères” o com a “divinité toute-puissante qui exerce avec rigueur sa justice souveraine”. En el segon cas, no hi ha arbitrariedad sinó càstig merescut, és a dir, culpa (FRAISSE 1974: 136).

mateixa manera que Eumolp acaba de reconèixer que l'obstinació de la germana del difunt també ha estat més forta que el seu intent de dissuadir-la:

EUMOLP. — Desitjo, al contrari, que la teva autoritat m'ajudi a convèncer Antígona. Ella vol donar la pau a aquest cos, segons els ritus.

TIRÈSIAS. — Com gosa desobeir Creont? Polinices era l'enemic de Tebes.

EUMOLP. — Per a Antígona era sols el seu germà. El vol enterrar aquesta nit. És obstinada, i temo per ella. Les meves reflexions no han pogut dissuadir-la. Potser tu podràs.

TIRÈSIAS. — No puc res contra l'insensat sentiment d'una dona. Deixa que la pietat es recolzi, un cop més, en el crim. Plou, i els meus anys vacil·len. Torna'm al meu repòs. (IIa: 41-42)

Eumolp, doncs, havent-se entrevistat amb Antígona i buscant ara el suport de Tirèsiàs per impedir que la princesa consumi la infracció contra l'edicte de Creont, no actua diferentment de com ho ha fet abans la germana dialogant successivament amb els dos germans mascles. I l'esclau insistirà en la salvació de la princesa encara al final de la primera part de l'acte segon.

Abans, però, torna a intervenir sarcàsticament, o cínicament, en aquest cas contestant Antígona:

ANTÍGONA. — Si hagués vençut [Polinices], l'honoraríeu ara com al seu restaurador. Únicament jo ploraria Etèocles.

EUMOLP. — És inútil de retreure els efectes coneguts de l'èxit. (IIa: 44)

Les intervencions següents mostren un Eumolp equidistant entre el vell endeví i la jove princesa, a qui intenta encara reconduir cap al palau, evidentment sense èxit. I, després que les dones i Tirèsiàs hagin decidit tornar a palau i no comprometre's, Eumolp expressa la seva determinació de quedar-se a ajudar Antígona i, en un moment d'anagnòrisi recíproca, concreta la raó de la seva presa de partit:

ANTÍGONA. — No, no puc acceptar el teu sacrifici.

EUMOLP. — Qui em plorarà? Tan sols tu fores bona per a mi.

ANTÍGONA. — Et tenia a la vora i t'ignorava. (IIa: 47)

La bondat és el que decanta aquest personatge realista, escèptic, sarcàstic, cínic, castigat pels déus i pels altres homes. I per la bondat del personatge més pietós abandona el fals profeta que es belluga per diners i sense cap convicció ni esperança. Caldrà interpretar el sentit d'aquest gir eumolpià, d'aquest compromís amb la princesa en aquest moment central de la peça. D'entrada, vegem que no es fa en detriment de la coherència del personatge que, enlestides les honres de Polinices, insisteix a Antígona que fugi i se salvi (IIa: 48).

En la segona part de l'acte segon, Eumolp fa una sola intervenció, i en aquest cas no es caracteritza per la ironia, ni per l'escepticisme o el sarcasme a què ens tenia acostumats. El seu abandonament del cec endeví i la seva adhesió a la princesa el porten ara, just després de refusar un intent d'exculpació per part d'Antígona, a confessar els seus sentiments més íntims:

EUMOLP. — No, t'ho prego. M'allibero finalment dels vostres cops i de les vostres rialles. Sé tots els noms que amaguen la solitud de l'home. No he d'aprendre res més. (IIb: 53)³⁴⁶

Eumolp, que s'ha compromès amb el personatge que havia estat bo amb ell i a qui ha ajudat a ser-ho amb el vençut proscrit, ara se sent alliberat i el seu coneixement és complet.

Vistos el rol i la caracterització física i moral del personatge, ens hem de demanar per la seva posició social a Tebes. Quan Eurídice li retreu que judica com un habitant del Ceràmic, és a dir, com algú que es creu superior, la seva resposta és contundent, i Astimedusa acaba de reblar el clau de per què Eumolp pot pensar i parlar de la manera que ho fa:

EUMOLP. — Sóc esclau i geperut a Tebes. Puc contemplar els fets sense passió.

ASTIMEDUSA. — Tu no tens res a perdre. Ningú no pensarà a fer-te mal. Si caus captiu, divertiràs els nous senyors i seràs ben tractat. Pots ser així espectador de la desgràcia que arribi. (I: 23)³⁴⁷

³⁴⁶ Segons Capmany, la rèplica “conté tot l'esperit de l'ètica estoica que Salvador Espriu admirava tant i al mateix temps insinua un pensament molt espriuà: el de la buidor de les paraules” (CAPMANY 1989: 75-76).

³⁴⁷ En aquest sentit, contrasten les dues construccions amb el verb *poder* que s'apliquen en aquesta citació a Eumolp (“Puc contemplar els fets sense passió” i “Pots ser així espectador de la desgràcia que

Eumolp no és, posem per cas, un metec, perquè, en tant que esclau, no té reconeguts ni un ofici concret ni el dret de residència, encara que sense drets polítics, de què gaudien aquesta mena de persones. En aquest sentit, a diferència del que hem vist en altres aspectes, Eumolp contrasta amb Tersites, que és qualificat per Ulisses com el grec de més baix valor dels que han anat a Troia. En el cas d'Eumolp, més aviat tot fa pensar que és algú que és a Tebes però que no acaba de ser de Tebes. De fet, tot i el seu compromís amb Antígona, que el portarà a sacrificar-se amb ella, hi ha una gran diferència entre ells dos: mentre que per a la princesa la grandesa de la ciutat, la regeneració de Tebes, és tan irrenunciable com la pietat envers el seu germà a qui es nega la sepultura, per a Eumolp qui s'ha d'acompanyar de totes totes, per la seva bondat, és Antígona, i mostra per salvar-la una obstinació semblant a la que la princesa demostra per Tebes. Amb Eumolp el gest d'Antígona es fa menys estrictament tebà, més universal, alhora que traspasa les diferències socials.

El "Prefaci de 1947" ens aporta, un cop més, una pista. Eumolp és definit com "el geperut que potser coneix i practica ritus misteriosos del meu poble" (P: 12). I és que l'autor pertany a un poble:

Jo sóc d'una vella i cansada raça que ha peregrinat i ha escoltat. Alguns de la meva sang saben, antics senyors captaires, com és bo de reposar i acollir-se a l'ombra dels pòrtics de Tebes. Estrangers! Després del desert i de la set, una mà t'allarga una conquilla plena de l'aigua de la ciutat. I, en beure, no preguntes si has d'agrair el benefici al seguidor d'Etèocles o al partidari del Promotor de baralles. Només desitges quedar-te i esborrar amb somnis la fatiga del camí. (P: 11)

L'autor forma part d'una raça, d'un poble que comparteix un culte secret: "nosaltres, temorosos dels vaticinis de Tirèsias, dels triomfadors passos de la fosca, preguem al déu secret del nostre culte" (P: 12).

Un poble que busca el sentit de la transcendència, més enllà de la mort i de la religió oficial de la polis, en un déu secret que es troba en la iniciació del desert, de la set, de la peregrinació, de l'almoïna, de la fatiga, del culte, de la pregària. Amb el benentès

ens arribi") amb les construccions d'obligació, de necessitat i de prohibició que s'acumulen en el cas dels personatges, com Etèocles i Creont, vinculats al poder (vegeu *supra* p. 380-382).

que els seus membres sempre se sentiran estrangers a la ciutat, Tebes en aquest cas. En el fons, però, no hi ha contradicció entre el judici sever a la ciutat que Eumolp formula —per entendre'ns, el març de 1939— i la voluntat ètica de, malgrat tot, estimar-la, que expressa Antígona ja el mateix 1939, i que l'autor assumeix explícitament, paratextualment, en el “Prefaci de 1947”.

Atès que l'estrangeria d'Eumolp no sembla purament geogràfica, és pertinent que ens aturem a determinar quina és la religió d'aquest personatge tan poc grec i que ja hem vist que s'expressa amb termes prou jobians en el seu debat amb Tirèsias.

Una mirada a la història de la cultura, en el període hel·lenístic, ens dóna algunes referències. Arnaldo Momigliano estudia les moltes relacions entre el judaisme i l'hel·lenisme: el prestigi del grec en aspectes clau com la traducció de la Bíblia, la penetració del pensament grec en llibres bíblics com ara l'Eclesiastès o Qohelét —cabdal per a Espriu—, l'Eclesiàstic o Siràcida, o les resistències a l'hel·lenització per part de l'apocalíptica i els fariseus. Més concretament, parla també de la diàspora jueva al món grec, a partir del segle III aC:

La emigración de Judea y el cambio de idioma abonaron plausiblemente los incentivos de la apostasía. El caso de Dositeo, hijo de Drimilo, un sujeto del siglo III a. de C. conocido por unos papiros se cita en III Macabeos, 1,3. Pero parece que la apostasía fue rara y que estuvo más que compensada por el proselitismo. Incluso una dinastía de Adiabene, en la Mesopotamia septentrional, abrazó el judaísmo en el siglo I d. de C. Tampoco hubo ninguna espectacular decadencia en la piedad. Los peregrinajes a Jerusalén mantenían los lazos religiosos y, por lo menos una minoría devota, cierta competencia lingüística en el hebreo litúrgico. Al templo se mandaban donativos anuales de dinero. La práctica de vivir juntos en lo que serían las juderías favoreció la conservación de las costumbres y creencias ancestrales. Hubo cierto acomodo a las costumbres griegas. El “primer judío griego” es, característicamente, un esclavo de comienzos del siglo III a. de C. que quiso recuperar la libertad encerrándose en el templo oracular de Anfiarao de Beocia. Los judíos se acostumbraron a recibir y tomar nombre griego, no sólo en la diáspora sino también en Judea. A comienzos del siglo II a. de C., uno de los sumos sacerdotes se llamaba Menelao y uno de los rabinos más populares, Antígono (de Soco). A menudo, los judíos recibían dos nombres, uno hebreo para el interior de la comunidad y otro griego para los contactos externos (y posiblemente la vida

doméstica). (MOMIGLIANO 1981: 337-338, els subratllats són meus)

Sembla versemblant, doncs, que Eumolp fos una mena de jueu fet grec, nom inclòs, però que mantingués un culte secret al déu bíblic.

Tanmateix, també cal considerar que el nom de l'esclau espriuà remet, com hem dit, a Eumolp, fill de Posidó i que tocava bé la lira, sacerdot dels misteris eleusins. Els misteris d'Eleusis, indret de l'Àtica, estaven dedicats a Bacus i sobretot a Demèter, deessa de la fertilitat, que havia aconseguit un pacte amb Hades pel qual la seva filla Persèfone, raptada, passava mig any a l'Hades (hivern) i mig any fora (bon temps), en una idea de renovació anual, de regeneració natural.³⁴⁸ Aquests misteris es relacionen ja des d'antic amb l'orfisme, un moviment religiós d'iniciació que va sorgir a Grècia a l'època arcaica i que va florir-hi, particularment, durant els segles VI i V aC, amb relació a la figura mítica d'Orfeu. A grans trets, l'orfisme creu en la natura divina de l'ànima humana que es va purificant després de successives reencarnacions (metempsicosi), atès que el cos és la presó o la tomba de l'ànima, segons la fórmula *σώμα σήμα*.³⁴⁹ Els iniciats en aquests misteris apareixien com una secta respecte a la religió grega més comunament acceptada. Al final de l'època clàssica, els cultes místics van anar estenent-se, però solien celebrar-se en secret, de nit, en coves, criptes o subterranis. Ja en època hel·lenística, etapa per la qual, com hem vist, mostra preferència Espriu, es van popularitzar les sectes dedicades al culte de divinitats, sovint d'ascendència oriental, que oferien la redempció de l'ànima i l'esperança d'una vida més plena després de la mort.

Si ens demanem què hi ha d'òrfic en Eumolp, podem convenir que la seva tara física, que pot ser a l'origen de la seva condició d'esclau i de bufó, representa per a ell una certa presó, de la qual s'allibera mitjançant el coneixement ple de les paraules i de la condició humana, un coneixement que li permet iniciar-se en una nova vida, abandonant la mentida encarnada per Tirèsius i associant-se a la bondat d'Antígona.

³⁴⁸ Espriu havia visitat Eleusis el 14 de juliol de 1933, en el marc del cèlebre creuer pel Mediterrani.

³⁴⁹ La importància del component òrfic en l'obra d'Espriu, especialment en la poètica, ha estat posada de relleu per Ruiz Soriano (2005). Tot i que no s'hi fa cap esment d'*Antígona*, sí que es parla dels misteris de renaixement d'Eleusis, dels quals Eumolp era sacerdot. També l'estudi de Pijoan (2005) se centra en l'element òrfic en la poesia espriuana.

De fet, és possible relacionar l'orfisme dels misteris d'Eleusis amb una certa idea monoteïsta que seduïa Espriu ja des de la seva primera pàgina publicada, la "Portada" d'IS (IS: 7-8). Pembroke ho expressa d'aquesta manera:

Otro maestro de doctrinas secretas fue el legendario poeta tracio Orfeo, bajo cuya autoría circulaba en la Antigüedad una buena cantidad de hexámetros (incluso un poema épico sobre los Argonautas, cuya tardía fecha no se pudo establecer hasta comienzos del siglo XIX). La autenticidad de los tratados herméticos y los oráculos sibilinos fue finalmente pulverizada por el gran estudioso Isaac Casaubón en el año de su muerte (1614), aunque Orfeo contó con una vida más larga: todavía en 1738, el obispo Warburton manifestaba la opinión (luego refrendada por Voltaire) de que la doctrina secreta impartida en los misterios eleusinos era la doctrina órfica del Dios uno y verdadero, y que la mutilación de las estatuas de Hermes durante la guerra del Peloponeso fue una expresión espontánea de protesta contra el politeísmo, llevada a cabo por los borrachos a quienes Alcibíades reveló ilícitamente el secreto. (PEMBROKE 1981: 323, el subratllat és meu)

Al terme d'aquests apunts sobre la religiositat d'Eumolp, entenc que el sincretisme és el que millor relliga tot el que hem anat descobrint en el rerefons de l'*Antígona* espriuana. Jueu o òrfic, tant és, si ret culte a un déu únic i personal que dóna vida veritable als humans. També hem descobert que Antígona actuava amb significatives coincidències amb el Jesús de la Passió, sacrifici de la pròpia vida inclòs, i, alhora, recomponia el cos de Polinices gairebé a la manera d'Isis amb Osiris. El punt que tenen en comú totes aquestes doctrines és la creença en la permanència de la vida, en forma de resurrecció, reencarnació o regeneració. Una creença que val tant en el pla individual com en el col·lectiu i que contrasta amb la ceguesa de Tirèsias. En paraules del "Prefaci de 1947":

Estimem la ciutat dels beocis i volem que sigui eterna, a desgrat dels pressentiments de Tirèsias, el qual mou, pesarós, el cap i ens prediu que serà destruïda. Però ell és cec i, encara que expert en el crit i el presagi dels ocells, ignora la claror de les estrelles. (...) nosaltres, temerosos dels vaticinis de Tirèsias, dels triomfadors passos de la fosca, preguem al déu secret del nostre culte, abans de dormir-nos de nou i qui sap si per sempre, per la vida i la grandesa de la ciutat. (P: 10 i 12)

Antígona expressa l'amalgama d'una manera sintètica, encara que paradoxal i potser negativa. Diu: "Serem ara tres en una solitud" (IIa: 47). Es refereix a Polinices, el cos del qual és recompost a la manera d'Osiris; a ella mateixa, alhora Isis que salva Osiris i Jesús que se sacrifica per la salvació de la humanitat; i a Eumolp, potser iniciat de l'orfisme o potser jueu, que comença una nova vida abandonant la mentida i al costat de la pietat.

7.5.3.3 Una possible lectura en clau espanyola (II)

Si bé eren relativament identificables certs trets de la constitució diacrònica del poder a Espanya en els personatges d'Etèocles, Creont, els consellers, i en les actituds i raons de tots plegats, en canvi, no són tan evidents, al meu parer, altres identificacions que s'han proposat per a Antígona i Eumolp. No he sabut trobar cap indicatiu concret en la meua lectura d'*Antígona* que em permeti assimilar el personatge de la princesa a Catalunya. Tot fa pensar, més aviat, que Antígona, que forma part de la família reial tebana i que hi està compromesa fins al sacrifici de la pròpia vida, representa una alternativa global a l'estat de coses tradicional de la ciutat. Antígona és una alternativa per a Tebes, si es vol per a una regeneració radical d'Espanya, basada en tot un elenc de valors positius, com ara el treball, la unitat, la pau, la justícia, l'amor, el perdó, la pietat, la veritat, l'aspiració a la grandesa de la ciutat. Per dir-ho d'una manera breu, una prefiguració en tota regla de LPB.

Pel que fa a Eumolp, sí que és raonable la seva identificació amb l'autor, com hem vist amb múltiples indicis, amb el benentès que potser caldria fer una interpretació biogràfica o en clau d'evolució de la seva obra literària del fet crucial de l'abandonament de la vella actitud descreguda que manté amb i respecte a Tirèstias, en benefici d'un reconeixement i d'un compromís amb la figura bona d'Antígona. Una nova fe per a uns nous temps.

Molt més arriscada és, al meu entendre, la identificació d'Eumolp amb Catalunya, si bé hi ha dos elements que poden tenir un valor com a prefiguracions d'idees que seran desenvolupades ulteriorment en el corpus espanyol. En primer lloc, la condició d'estranger a Tebes que reclama Eumolp per a ell mateix, com després ho explicita el mateix autor en el "Prefaci". En segon lloc, la pertinença del misteriós geperut i del

mateix Espriu a una raça, un poble, una fe diferents de les tebanes; una raça, un poble i una fe que tenen un aire jueu i que, a la llarga, podran ser identificats, també, amb el poble català i el seu etern peregrinatge en una estructura estatal en la qual s'ha de sentir sempre estranger, fins i tot si n'estima la realitat geogràfica, cultural i humana, com fou el cas d'Espriu.

7.5.4 Les supervivències

7.5.4.1 Tirèsias, la vella i falsa religió

Segons Simone Fraisse, el personatge de Tirèsias només apareix en aquelles reelaboracions del mite en les quals els autors no es limiten al sentit polític del conflicte, sinó que també tenen en compte el component religiós (FRAISSE 1974: 83). El cert, però, és que en Espriu el cec endeví més aviat sembla apuntar a la dissortada condició humana, la qual inclou un aprofitament poc espiritual de la religió, i que l'element pròpiament espiritual o místic més aviat està vehiculat a través d'Eumolp o de la mateixa Antígona.³⁵⁰

De fet, si ens fixem en els precedents del personatge en la història de les reelaboracions del mite, constatem que té molt poca tradició. En Sòfocles apareix a l'episodi cinquè i aconsegueix el que ni Ismene ni Hèmon havien aconseguit: fer que Creont canviï d'actitud, encara que sigui per por. La força de Tirèsias és, efectivament, important, i no s'autocensura davant del poder, com veiem, per exemple, quan a l'acusació d'avarícia dels endevins que li formula Creont respon que els prínceps es complauen en els guanys bruts (SÒFOCLES 1951a: 160).³⁵¹ En *Les fenícies* d'Eurípides, Tirèsias demana a Creont el sacrifici del seu fill Meneceu per salvar la ciutat i, tot i que Creont vol esquivar la situació fent-lo fugir, el noi acaba

³⁵⁰ Espriu reprèn el personatge al setè poema de MD, titulat justament “Cançó de Tirèsias”, en el títol de la quarta part de FV i en el tercer dels tres poemes que la componen, datat el 1978. Castellet ha analitzat la ceguesa en Espriu i en conclou que el cicle tebà d'Antígona, però també dels cecs Èdip i Tirèsias —Ismene diu i reitera que l'endeví li recorda Èdip (IIa: 43 i 47)— i de la guerra fratricida, és a la base dels grans temes espriuans i que, via Job, enllaça amb la teologia negativa i la visió tràgica (CASTELLET 1971: 124-126). Delor, per la seva banda, ha assimilat Tirèsias al jo poètic d'Espriu (DELOR 1993: 163) i també ha relacionat la ceguesa amb el llibre de Job i el *deus absconditus* (DELOR 1989b: 172-201). Centrant-se en el personatge de l'obra teatral que m'ocupa, Moreno l'interpreta com una figura grotesca de la degradació moral del món espriuà (MORENO 2013: 39-40).

³⁵¹ De fet, el Creont sofocli sembla obsessionat per la qüestió dels diners obtinguts de manera immoral, perquè també retreu al guarda que s'ha deixat subornar (SÒFOCLES 1951a: 135).

immolant-se, en una demostració diferent però complementària del poder de previsió, o de condicionar l'actuació dels altres personatges, que té l'endeví.

En l'*Antigone* de Rotrou, que segueix Sòfocles de prop, Tirèsias entra en escena, guiat per un noi, i adverteix Creont dels funestos presagis. El nou rei l'acusa d'avariciós, com tots els del seu ofici, però ell li torna l'acusació, insisteix en la seva admonició i li vaticina la mort d'Hèmon. Esporuguit i aconsellat per Éphise i Cléodamas, Creont cedeix: comença per ordenar l'enterrament de Polinices i que Argia, deslliurada, assisteixi a l'ofici amb les germanes del mort.

En l'*Antigone* de Hasenclever, concretament a les escenes sis i set de l'acte tercer, Creont refusa amb males maneres l'advertiment de Tirèsias i no reacciona sinó per la revolta dels morts, de les víctimes de les guerres i de la misèria, que, això sí, l'endeví Tirèsias ha evocat prèviament.³⁵²

Vistos aquests escassos precedents, hem d'entendre que és força significatiu que Esprui mantingui aquest personatge i cal fixar-se en la manera com el desenvolupa. En el Pròleg, se'ns diu que l'endeví, Tirèsias, de nom parlant "el que es delecta amb els signes", intenta inútilment salvar Antígona (Pr: 19), i en l'acte primer Eumolp el presenta com algú que no l'encerta sempre (I: 22) però que ha advertit al rei de l'atac imminent de Polinices (I: 23). El gruix de la participació, sobretot de les intervencions, de Tirèsias el trobem a la primera part de l'acte segon i, de fet, ja l'hem analitzat, tant pel que fa al seu diàleg amb Eumolp com al seu intent, que sap inútil, de dissuadir Antígona. Amb Eumolp, es descobreix com algú que se sent maleït amb el seu do de profecia, desgraciat amb el seu tracte amb el poder, protagonista d'una vellesa trista i abandonat per la seva filla. Reconeix que no sap res d'ell mateix i que les intencions dels déus són impenetrables i, gràcies a la insistència impertinent d'Eumolp, confessa a desgrat que sovint es belluga pel diner dels prínceps. En síntesi, en el diàleg descarnat amb Eumolp, al ras, durant una tempesta nocturna i davant del cos insepult de Polinices, Esprui ens mostra Tirèsias per darrere, la seva humanitat, la seva misèria: de fet, no és tant un vident com un observador i intèrpret de la realitat.

³⁵² En l'*Antigone* de Ballanche, Tirèsias és un mer narrador dels fets, acompanyat per la seva filla Daphne a la lira.

D'entrada, hi ha la constatació, perfectament versemblant atès que és cec, que hi veu a través d'Eumolp:

EUMOLP. — (...) No et llegeixo bé el vol dels ocells, les carns de les víctimes? No et condueixo fidelment pels camins? (IIa: 40)

De fet, detecta la presència del cos de Polinices mitjançant el sentit de l'olfacte i l'explicació d'Eumolp (IIa: 41), de la mateixa manera que ho farà poc després Antígona, pels ocells i l'olor (IIa: 43). I és que les descripcions d'Eumolp constitueixen la base real, empírica, de les seves visions, pretesament sobrenaturals:

EUMOLP. — Quin violent torb! Els voltors no abandonen, tanmateix, la presa.

TIRÈSIAS. — Guia'm a la meua solitud.

EUMOLP. — Com s'acarnissen damunt Polinices! Devoren amb presses. Arriben als ossos: no sents el soroll? La carn penja dels becs massa plens.

TIRÈSIAS. — Anem! Imatges d'espant manen ja en la meua tenebra. Com criden aquests ocells enmig del tro! Quan descansaré? He d'escoltar novament les veus de la fosca? (IIa: 42)

Cal fer notar que “els ocells fatídics” de què parla (IIa: 43) no són pas els emprats en l'art devinatòria, sinó els que ataquen realment el cadàver de Polinices.

La situació arriba gairebé a l'autosarcasme, si se'm permet el mot, quan, després de comprovar *in situ* el compromís d'Antígona amb la seva decisió de donar sepultura a Polinices, declara: “Advertiré Creont dels meus presagis” (IIa: 47). Podem dir que es confirma que l'art predictor de Tirèsiat té molt de farsa, d'impostura, i, en tot cas, té una base real que l'allunya del misteri i que, a més, persegueix un interès crematístic evident.

Pel que fa a l'enfrontament amb Antígona, assumeix fil per randa el discurs oficial: Polinices és l'enemic que “intentà destruir Tebes” i “[c]onduí estrangers contra la pàtria”, mentre que Etèocles és el qui “salvà Tebes” (IIa: 44-45). Insinua que Antígona s'ha fet acompanyar per Ismene i Euriganeia i recorda a la princesa que la llei de Creont no tindrà en consideració el seu rang a l'hora de castigar la seva desobediència. El fracàs de Tirèsiat a l'hora d'intentar dissuadir Antígona amb els

arguments oficials i els de la por es dobla quan Eumolp fa costat a la princesa: és el fracàs de la falsa profecia quan es limita a reproduir el discurs del poder i, per tant, a adaptar-s'hi. La seva veu és la veu de la maledicció permanent, persistent i antiga, per això el vell recorda dues vegades Èdip a Ismene, en tots dos casos associat a la por i l'horror:

ISMENE (*a part*). — L'endeví! Aquest vell m'horroritza. Em recorda Edip. (IIa: 43)

ISMENE (*a part*). — M'espanta. Sembla Edip cec. El prefereixo, però, als horrors d'ara. (IIa: 47)

Quan, a la segona part de l'acte segon, Tirèsias intervé davant Creont, es capgira totalment el que s'esdevé en l'*Antígona* de Sòfocles. Creont no respecta Tirèsias, de fet el troba amenaçador, cridaner, reiteratiu i, d'alguna manera, enutjós. Tirèsias insisteix, però, evidentment, no impressiona ni convenç Creont:

TIRÈSIAS. — Duc al rei auguris de dolor. Molt dolor esdevindrà, si no enterres aquell cos.

CREONT (*a part*). — L'endeví ja amenaça... I l'he de respectar. Que durs són els deures de rei!

TIRÈSIAS. — Si l'enterres, afavoriràs la pau i l'oblit dels odis. Si no ho fas, tem els déus!

CREONT (*a part*). — Crida així durant anys i no s'ha cansat encara... (*Alt, a TIRÈSIAS.*) No puc escarnir la memòria dels caiguts per Tebes, Tirèsias: pregunta els meus consellers. No puc transformar tampoc en un amor únic les innombrables rancúnies que agiten la ciutat. He d'enutjar ara els déus o els lleials a Etèocles. És millor d'atraure's els déus, però és més just d'acontentar els servidors fidels de Tebes. No donaré la pau a Polinices.

TIRÈSIAS. — Aquesta sang caurà damunt la teva casa. Escolta la meva veu! (IIb: 52).

Les seves últimes intervencions ja només serviran per constatar que l'abandonament definitiu per part de Creont el deixa perdut en la seva tenebra (IIb: 53) i per arrengher-se, de fet, amb el retret d'Antígona en el sentit que el consell del nou rei ha estat letal per a la família reial tebana (IIb: 54). Es confirma, però, el fracàs de Tirèsias, de la religió convencional de la ciutat. Pot sobreviure però, a diferència del sacrifici d'Antígona i Eumolp, la seva supervivència no és capaç de regenerar la ciutat, ni tan sols ho pretén.

El “Prefaci de 1947” ens acaba de donar la clau del personatge. Aquest element paratextual és una reflexió al voltant de tres actituds diferents: en primer lloc, la del poder, fracassat però resistent, de Creont i els seus seguidors; contraposant-s’hi, la del nosaltres ètic i alhora estranger de l’autor i de l’esclau sacerdot i, finalment, la visió lúcida però alhora generadora de por i resignació, de Tirèsias, que inevitablement fa el joc a la primera actitud:

Estimem la ciutat dels beocis i volem que sigui eterna, a desgrat dels pressentiments de Tirèsias, el qual mou, pesarós, el cap i ens prediu que serà destruïda. Però ell és cec i, encara que expert en el crit i el presagi dels ocells, ignora la claror de les estrelles. Prou comprenem, tan bé com l’endeví, que cal sepultar i perdonar, que cal procurar complir la llei moral, entre els cadmeus tan escarnida. (...) [La llei de Creont] enfonsarà —ho diu Tirèsias— Tebes. (...) nosaltres, temorosos dels vaticinis de Tirèsias, dels triomfadors passos de la fosca, preguem al déu secret del nostre culte” (P: 10-12).

En síntesi, el nosaltres que representa la veu de l’autor entén la visió negativa, catastròfica de Tirèsias, però proclama que el mou una altra fe, la del “déu secret del nostre culte”, la dels “ritus misteriosos” d’Eumolp, la de la claror de les estrelles o ulls de Iocasta que acompanyen Antígona en la recomposició del cos de Polinices, la que vol, en definitiva, que Tebes es pugui regenerar i ser eterna.

7.5.4.2 Eurídice, al costat del poder

Eurídice, de nom parlant “àmplia justícia”, és un dels personatges que més desenvolupa Espriu amb relació als models clàssics i la tradició. En l’*Antígona* de Sòfocles apareix una sola vegada i la seva única intervenció és per demanar al missatger que la informi. Tot just assabentada de la mort del seu fill Hèmon, entra al palau a penjar-se. Només en l’*Antigone* de Hasenclever té també un cert paper, quan apareix en la primera escena de l’acte cinquè: humil, benefactora del poble i dels pobres, canvia el seu vestit reial per un vestit negre. En l’escena següent s’assabenta per Ismene, muda, de la mort d’Hèmon, i seguidament surt.³⁵³

³⁵³ En Racine, Creont té un confident masculí, Attale, que evidentment no té res a veure amb Eurídice, tot i que també l’adverteix, però no pas en termes de somnis premonitoris, sinó de remordiments futurs, si ara causa perversament el mal (RACINE 1980: 40).

Ja hem vist com Espriu desenvolupa sobretot la seva caracterització en tant que esposa de Creont, de manera que en el moment 2 de la segona part de l'acte segon protagonitza un advertiment al marit que recorda Calpúrnia, l'esposa de Juli Cèsar, o, millor encara, la dona de Pilat en l'Evangeli de Mateu. I, en efecte, si analitzem l'Eurídice espriuana,³⁵⁴ veurem que és un personatge satèl·lit de l'estructura de poder que hem comentat: no debades apareix a l'acte primer i a la segona part de l'acte segon i, evidentment, és absent de l'acció nocturna que té lloc al ras i en la qual Antígona consuma els ritus deguts al seu germà tot contravenint les ordres de Creont. Cal fer notar que en aquesta nit crucial hi són presents Tirèsias, Eumolp, Ismene, Euriganeia, a banda de la mateixa Antígona. Tot fa pensar que ella està dins del palau, però no absent del tot, sinó sensible d'alguna manera als fets extraordinaris que tenen lloc en l'erm al voltant de Tebes; si més no, així ho permeten suposar les visions que reportarà més endavant al seu marit.

A l'acte primer, Eurídice mostra un optimisme militant, que es concreta en una oposició conscient al discurs pessimista d'Euriganeia, que atribueix al fet que ha perdut els fills a la guerra, i en un suport constant al poder establert:

EUMOLP. — Apol·lo ens és advers des de fa anys.

EURÍDICE. — El seu odi no durarà sempre.

EURIGANEIA. — No ens atraurem l'Arquer. Veig arribar la ruïna de la ciutat.

ASTIMEDUSA. — Parles tenebrosament, com una Erínia.

EURÍDICE. — Ha perduts els fills a la guerra. (I: 21)

EURIGANEIA. — Sí! Plorareu també els fills. Res no aturarà la ira de Polinices, el poder d'Adrast.

EURÍDICE. — La ciutat és morta als teus ulls, ho comprenc. El teu desesper endevina i desitja el mal que ens ha de venir. (I: 22)

EURÍDICE. — El consell del meu marit és amb nosaltres. El valor d'Etèocles ens protegeix. (I: 23)

Quan Euriganeia insisteix en el seu mal averany, la fa callar dues vegades, la segona més taxativa i des d'una posició de poder sobre la nodrissa:

³⁵⁴ Nadal la defineix com "un personatge neci, que no tem els déus" (NADAL 1989a: 147) i Moreno la presenta entre histèrica i macbethiana (MORENO 2013: 35), però penso que podem ser més precisos si ens fixem en el seu lligam amb Creont i en les seves actituds concretes.

EURIGANEIA. — L'espasa d'Adrast ferirà els defensors! La flama cremarà la ciutat! Serem venudes als mercats de Micenes.

EURÍDICE. — Calla!

EURIGANEIA. — Els meus fills han mort. Els vostres també moriran. Les boques estrangeres profanaran la font de Dirce. La nostra grandesa passarà.

EURÍDICE. — Calla, t'ho mano! (I: 23-24)

Amb Eumolp, un altre personatge crític amb la situació creada i les perspectives de futur, les relacions també són tenses, com quan el perdona perquè fa riure o quan li retreu que es consideri superior (I: 22-23).

L'entrada en escena d'Etèocles confirma que les profecies d'Euriganeia fan nosa a algú com Eurídice, interessada a mantenir una situació que l'afavoreix:

EURIGANEIA. — Ai, casa de Cadmos!

EURÍDICE. — No escoltis els planys d'aquesta dona, príncep. Està enfollida per la mort dels fills.

ETÈOCLES. — Eren joves i caigueren amb honor. No els oblido.

EURIGANEIA. — L'hora dels Labdàcides s'apropa! Els pres d'Antígona no aturaran Polinices.

ETÈOCLES. — Què parla d'Antígona?

EURÍDICE. — No facis cas d'aquesta dona. No sap el que diu.

(I: 24-25)

També en aquest moment, quan Etèocles vol castigar-la per haver-se entrevistat amb Polinices, intercedeix a favor d'Antígona, però sense èxit.

Més endavant, després de la llarga pausa musical, l'optimisme d'Eurídice reprèn amb força quan dona bones notícies del desenvolupament del combat a les portes de la ciutat, en aquest cas fent duet amb Astimedusa, la nodrissa més positiva:

EURÍDICE. — Parleu del gegant? Un llamp l'ha ferit, jo ho he vist. El pas de Tramuntana està també lliure.

ASTIMEDUSA. — Sàpigues que han defensat amb èxit la sagrada Onka.

EURÍDICE. — Tebes no serà ja presa! Hi ha pau davant Neïte.

ASTIMEDUSA. — Làstenes pot reposar: l'adversari pertany al regne dels morts. (I: 33)

Els últims moments d'aquest acte primer fan palesa una evolució significativa de la posició d'Eurídice. Primer, en conèixer el tràgic desenllaç de la lluita entre Etèocles i Polinices, es plany amb les altres dones:

EURÍDICE. — Que aquest dia arribés per a Tebes! Que aquesta sang es vessés sota la indiferència del sol!

(...)

EURÍDICE. — Sota el cel indiferent, sota la crueltat de la llum jeu en uns cossos sense vida. Unes ombres entenebreixen les aigües negres.
(I: 34)

Però, tan bon punt entra Eumolp i la saluda com a la nova reina que és, la seva actitud canvia radicalment: s'interessa ja només per Creont i deixa que continuïn la lamentació les dues germanes i Astimedusa (I: 35). La major proximitat al tron fa que el seu interès sigui ara més intencionat, com també el seu silenci: quan Antígona i Ismene pregunten a Creont que es faci enrere en el seu edicte discriminatori, Eurídice es manté en silenci (I: 36).

En la segona part de l'acte segon, Eurídice reapareix i, en aquest cas, moguda per la por que li provoquen unes visions, demana a Creont de no tornar a emparentar amb els Labdàcides:

EURÍDICE. — No he temut mai, com saps, particularment, els déus. No sóc, per sort, com Tirèsias o Euriganeia, afavorits per Apol·lo. Temo ara, però, la desgràcia. Per què hauré deixat el meu palau?... Sento en la nit els passos vacil·lants d'Edip, veig l'ombra sangonosa de Laios, rebo la mirada de Iocasta en la fosca... Quina raça, aquests Labdàcides!

CREONT. — No usurpem cap dret, tranquil·litza't. Porto la pau a Tebes i reftaré la seva riquesa. Casaré, altrament, el nostre fill Hèmon amb Antígona.

EURÍDICE. — Emparentarem de nou amb aquesta família? La desgràcia és certa! (Iib: 51)

Marca distàncies amb els profetes de mal averany, Tirèsias i Euriganeia, i fa la llista de Labdàcides difunts que se li han aparegut. A part de Laios i d'Èdip, crida l'atenció la mirada de Iocasta, provinent d'aquells mateixos ulls que han il·luminat la pietat d'Antígona envers Polinices. Creont, evidentment, no li farà cas, però ella encara li

suplicarà que escolti Tirèsias (IIb: 52) i que s'apiadi d'Antígona (IIb: 54), totes dues súpliques infructuoses.

Eurídice representa l'adaptació optimista a la situació, la col·laboració amb el poder per interès propi, el temor a sortir perdent en l'operació orquestrada pel marit, en definitiva una supervivència a la guerra amb un guany net: la corona de Tebes i la pràctica eliminació de la nissaga maleïda i, sobretot, de la princesa que representava el perill de tornar-hi a emparentar. Aquesta supervivència d'Eurídice és especialment significativa si la contrastem amb el seu suïcidi en l'*Antígona* de Sòfocles.

7.5.4.3 Astimedusa i Euriganeia, les nodrisses supervivents

La incorporació del personatge de la nodrissa a la tragèdia és un tret original en la tradició de la represa del mite i una de les coincidències entre les *Antígones* d'Espriu i Anouilh. Cal reconèixer, però, que Espriu ja s'havia valgut d'aquest personatge en tractar els mites de Mirra i de Fedra (DELOR 1993: 460). A més, el que en el drama del francès és un personatge de la societat burgesa, en Espriu és un referent clàssic erudit (per això s'hi refereix com a “aquelles dues nodrisses, rivals de Iocasta en l'amor d'Edip, si t'avens a atorgar crèdit a una erudició mordaç”, P: 11) i, alhora, una contribució al record del cor esquilià d'*Els set contra Tebes*, transformat en un conjunt de veus individuals que expressen matisos i raons diverses.

Astimedusa és el primer personatge que intervé després del Pròleg, i apareix només a l'acte primer. Segons Miralles, el seu nom significa “la que té cura de la ciutat” (MIRALLES 2013a: 249). Bosch en detalla l'origen: és filla d'Estènel i, segons una vella tradició, es va casar amb Èdip un cop fou vidu de Iocasta. Va calumniar els seus fillastres davant del marit acusant-los d'haver intentat violar-la —de manera semblant al que fa Fedra—, i això donà lloc a la guerra fratricida (BOSCH 1980: 99).

En contrast amb Euriganeia, representa una visió explícitament optimista de la situació. Confia en la mediació d'Antígona:

ASTIMEDUSA. — Diuen que Antígona ha vist Polinices per acabar la lluita. (I: 21)

I confia en els déus:

ASTIMEDUSA. — (...) Els déus estimen Tebes i volen que sigui eterna.
(I: 21)

A diferència d'Euriganeia i a semblança d'Eurídice, els seus fills viuen i són joves. Necessita creure en un futur positiu, fins al punt de pronunciar un oxímoron punyent:

ASTIMEDUSA.— El destí pot canviar. (I: 22)

Pràcticament no distingeix entre fortuna i destí quan, poc després, fa una afirmació paral·lela a la que acabo de citar i que confirma el seu optimisme:

ASTIMEDUSA. — La sort pot variar. No hi ha solament vells i dones, a la ciutat. No faltarà coratge per a defensar-la. (I: 23)

Tanmateix, aquest optimisme entra en crisi a mesura que s'imposa la realitat de la guerra:

ASTIMEDUSA. — Insensata guerra que tanta destrucció ens portes!
Insensata baralla entre germans! (I: 23)

ASTIMEDUSA. — El deú parla hostilment pels seus llavis [d'Euriganeia]. Ai, la nostra sang! Ai, si Antígona no ha convençut Polinices! (I: 24)

Com hem vist suara, Astimedusa s'encarrega de donar les bones notícies de la resistència de la ciutat assetjada en duet amb Eurídice (I: 33), però aquest optimisme o excés de confiança una mica cega deixa de tenir sentit amb el tràgic desenllaç de la mort d'Etèocles i Polinices que Ismene anuncia. Ara Astimedusa ja és com Euriganeia, perquè acaba de perdre els prínceps que ha criat com una mare:

ASTIMEDUSA. — Prínceps, jo us he criat, us he fet de mare.
Poguessin els meus anys redimir la vostra joventut! (I: 34)

Com que la redempció dels germans que s'han donat mort l'un a l'altre no és possible, el sacrifici d'Astimedusa no té sentit:

ASTIMEDUSA. — El sacrifici d'una vella, qui el voldria? Prínceps que he criat, fills de llinatge: ningú no us retornarà de les ribes dels morts! (I: 35)

I s'imposa la supervivència, com ja s'esdevenia en els casos de Paulina, en ASP, d'una de les dues germanes de "Thanatos", en ALG, o de Carolina Tour de Montigny, en FEn:

ASTIMEDUSA. — Altres aigües us banyen, que no les sagrades de Dirce ni les clares de l'Ismenos, fecundadores de la terra tebana. Prínceps, els meus fills: la meva vellesa us sobreviu! (I: 35-36)

Pel que fa a Euriganeia, també Bosch en detalla l'origen: és filla d'Hiperfas i, segons una vella tradició que ignora l'incest d'Èdip amb Iocasta, esposa d'Èdip i mare dels quatre prínceps (BOSCH 1980: 99-100). En aquest cas sí que, a diferència del que he comentat a propòsit de l'acompanyament d'Antígona, Espriu pogué inspirar-se en Pausànies:

Creo que [Èdip] no tuvo hijos de ella [Iocasta], y tomo por testigo a Homero, que escribió en la *Odisea*: "He visto a la madre de Edipo, la hermosa Epicasta [nom que en la tradició èpica rep Iocasta] / la que realizó un gran crimen sin saberlo, / casándose con su hijo. Éste mató a su padre, / y se casó con ella, y en seguida los dioses esto lo hicieron bien conocido a los hombres". ¿Cómo pudieron darlo a conocer en seguida, si Edipo tenía cuatro hijos de Epicasta? Es que los había tenido de Euriganea, la hija de Hiperfante. También lo manifiesta el que compuso el poema que llaman *Edipodia*. Onasias pintó en Platea a Euriganea abatida por la batalla de sus hijos. (PAUSÀNIES 1994: 254-255)

Euriganeia contrasta amb Astimedusa per la seva actitud més pessimista, deguda en gran part al fet d'haver perdut els fills a la guerra.³⁵⁵ També a diferència d'Astimedusa, apareix, a part de l'acte primer, en la primera part del segon. A l'acte primer, actua com una profetessa de mal averany, assumint el rol que correspondria més aviat a Tirèsias, des de la seva primera intervenció:

³⁵⁵ Ja hem comentat que aquesta contraposició de visions podria tenir un precedent en *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, concretament en el debat inicial entre una Andromaca que confia en la pau i una Cassandra que preveu la guerra que imposa el destí (GIRAUDOUX 1972: 7-14).

EURIGANEIA. — Molts guerrers han caigut. A Tebes no queden sinó mares i vells. Serem ara destruïts del tot. (I: 21)

Les seves rèpliques van accentuant el leitmotiv de la destrucció de la ciutat, fins al punt d'irritar la interessada Eurídice, que la fa callar (I: 24) i que demana a Etèocles que no se l'escolti (I: 25). Euriganeia surt d'escena pronunciant una sentència sobre la guerra que devia ser propera al pensament de l'autor:

EURIGANEIA (*anant-se'n amb EURÍDICE*). — Tebes, ciutat de discòrdies! Dos germans es disputaven la corona, germans de pare i de mare. I tots els nostres moriren, a causa dels qui es disputaven la corona de la ciutat. (I: 26)

En l'*Antígona* de 1939 Euriganeia no reapareix fins al moment 2 de la primera part de l'acte segon, acompanyant les germanes.³⁵⁶ Vol quedar-se i desitja reunir-se amb les ombres dels seus fills (I: 43). Finalment, però, Antígona li encomana la cura d'Ismene per retornar al palau, de manera que, en la seva última intervenció sentència:

EURIGANEIA. — M'he de resignar a viure. (IIa: 47)

Si el seu pessimisme l'acosta a Eumolp i Tirèsias, per la seva resignació és semblant a Ismene. I, en tot cas, un exemple més de supervivència com els que he esmentat a propòsit d'Astimedusa.

Per tant, sigui des del pessimisme d'Euriganeia o bé des de l'optimisme d'Astimedusa, Espriu rebla el clau de la idea de supervivència, en contrast, això sí, amb la mare autèntica Iocasta, que es va penjar en conèixer l'incest que havia comès amb el seu fill Èdip (Pr: 18) i a qui Antígona invoca en honorar Polinices (IIa: 47-48).

³⁵⁶ En la revisió dels anys seixanta, en canvi, Euriganeia torna a entrar en escena, acompanyant Eurídice, en el moment 4 d'aquest acte primer. En aquesta segona versió del mite Euriganeia és un personatge que amplia significativament el seu paper, concretament en aquest acte primer, en el qual passa de vuit rèpliques a dotze, l'última estrofa del cant funeràri afegit inclosa. Núria Santamaria recorda que Salvat atribueix aquest allargament del paper d'Euriganeia al fet que Maria Aurèlia Capmany l'havia de representar (SANTAMARIA 2000: XXII, n. 65). Però això no treu que, de fet, el que Espriu amplia és la sintonia i la integració d'ANT amb la seva obra poètica i la seva reflexió sobre la mort. És un cas paral·lel al que passa amb els alexandrins del pròleg de FET, segurament retocats en aquest sentit. I és que les noves intervencions d'Euriganeia reforcen el moment coral de les dones planyent els prínceps en plural alhora que permeten incorporar a l'obra una visió negativa de la divinitat propera a la que Espriu ha desenvolupat en la seva poesia: un déu impassible a la desolació humana, que porta inexorablement a l'oblit i al no-res.

7.5.4.4 Ismene, la por i la resignació

El personatge d'Ismene ha atret l'atenció de diferents autors que han reelaborat el mite. Si en resseguim la història, veurem coincidències amb Espriu o, en alguns casos, possibilitats versemblants d'inspiració. Els manuscrits d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil suposen, en la part final, que es plany alternativament amb Antígona per la mort dels germans; però és només Antígona qui anuncia a l'herald que pensa incomplir l'ordre de Creont. De fet, el paper consolidat d'Ismene es troba en l'*Antígona* de Sòfocles, concretament en dos moments clau. En primer lloc, en el pròleg en forma diàleg entre les dues germanes, un cop conegut l'edecte de Creont (SÒFOCLES 1951a: 125-128). Les raons d'Ismene són exposades en uns termes clars: pot ser que l'acte d'Antígona plagui als morts que honorarà, però ella té diverses raons per no cometre la follia, entre les quals el respecte degut a la llei de la ciutat, la conveniència de no perseguir objectius impossibles per a la seva feblesa i, encara, la seva condició de dona que no ha d'enfrontar-se als homes. Per contrast, queda realçat el valor d'Antígona, que, a més, no atén el suggeriment d'Ismene de dur a terme l'acte en secret. Amb aquest plantejament, Ismene reconeix que té por per Antígona.

El segon moment clau en la caracterització sofòclia d'Ismene arriba a l'episodi segon, quan Ismene mostra la seva intenció d'acompanyar Antígona en el càstig. De fet, Creont les equipara i mana lligar-les totes dues, tot i que l'altiva Antígona refusa ara el gest de la germana, que no mereix els honors perquè no ha actuat com ella ho ha fet (SÒFOCLES 1951a: 142-144). Ismene protagonitza la primera objecció a Creont amb relació al matrimoni previst d'Hèmon amb Antígona.³⁵⁷

Esprriu recull aquests dos moments. Situa el primer episodi sofocli en el moment 3 de la primera part de l'acte segon, és a dir, davant del cadàver de Polinices. El que fonamentalment mou —o millor, immobilitza— Ismene és la por que no pot vèncer, l'horror. Pel que fa al segon moment sofocli, el retrobem en el moment 4 de la segona part de l'acte segon, en el qual, però, no hi ha retret d'una germana a l'altra, sinó que Antígona adverteix que Ismene oblidarà pel seu caràcter poruc, en una situació que

³⁵⁷ Encara en l'*Antígona* de Sòfocles, més endavant, concretament a l'episodi tercer, Creont li estalviarà de fer-la morir també, com era la seva intenció inicial.

recorda la de Jesús envers Pere en el relat de la Passió. A part d'aquests dos moments, però, Espriu revalor a aquest personatge secundari, per cert femení, fent-lo missatger de la mort dels dos germans en l'acte primer. Seguidament anirem veient en quins autors s'ha produït una operació similar.

Rotrou, com ja passava en el cas de Tirèsias, segueix de prop Sòfocles. Pel que fa al primer episodi, Antígona proposa a Ismene d'enterrar el germà, però Ismene se sent una noia feble i serà Antígona sola qui ho farà. A diferència del que passa en Sòfocles, l'argumentació d'Ismene no fa èmfasi en el respecte a la llei, sinó en les seves condicions personals: "l'impuissance excuse le devoir", "l'espérance me manque, et non pas le courage", "[j]'abhorre l'ordonnance [de Creont] et redoute la peine" (ROTROU 1820: 43-44). També com en Sòfocles, Ismene recomana sense èxit a Antígona que actuï secretament.

Pel que fa al segon episodi sofocli, hi ha poques modificacions: d'entrada Ismene es vol fer passar per promotora de l'acte pietós, però Antígona ho refusa i la refusa. Els retrets segueixen de prop Sòfocles i, com en el grec, Creont diu que les dues són boges i Ismene assaja l'argument del casament d'Antígona amb Hèmon. Com a novetat, al final de l'escena Ismene acusa Creont de tirà (ROTROU 1820: 62-65).

Al final de la tragèdia de Rotrou, concretament a les dues darreres escenes del cinquè acte, Ismene té un paper que no apareixia en Sòfocles: informa Hèmon que Antígona s'ha matat amb un punyal, alhora que vol aturar el suïcidi del noi. Entra Creont amb els dos senyors, Éphise i Cléodamas, i no pot impedir el suïcidi d'Hèmon. Creont es desmaia (ROTROU 1820: 84-87). Les darreres paraules de l'obra són deixades als supervivents, els dos senyors i Ismene, que, en apart, es demana:

Lâche, ne puis-je donc faire un dernier effort?
Mourrai-je mille fois pour la peur d'une mort?
(ROTROU 1820: 87, els subratllats són meus)

L'anunci de la mort d'algú i la covardia són dues característiques desenvolupades en la Ismene de Rotrou que coincideixen amb sengles trets de la Ismene espriuana.

Ismene no apareix en les represes de Racine i d'Alfieri, però la retrobem en l'*Antigone* de Ballanche, que, per la seva part, manté els trets sofoclis, però amb alguna modificació argumental. El contrarevolucionari francès hi afegeix el moment esquilià de la guerra de Tebes en marxa, quan Ismene es declara dona i jove verge feble i no es veu amb cor de seguir Antígona en el seu impuls per parar la lluita. Es compara ella mateixa amb una pobra coloma domèstica quan la seva germana és una àliga; i, a més, està enamorada d'Acis, un motiu més per no comprometre's (BALLANCHE 1814: 198-202).

Més endavant, empeny Antígona, que no sembla gaire convençuda, a demanar a Creont una rectificació de l'edicte, evidentment sense èxit (BALLANCHE 1814: 271-273). Aquest moment coincideix amb els sengles "Això no!" de les dues germanes en Espriu (I: 36). Que no hi hagi cap altre precedent en la tradició d'aquesta presa de posició coincident de les dues germanes s'explica en gran part pel fet que Antígona no sol assistir a la proclamació de l'edicte. En *Els set contra Tebes* d'Èsquil, per exemple, es rebel·la contra allò de què la informa l'herald al final de l'acció.

Quan és l'hora de l'acte pietós, la Ismene de Ballanche repeteix els arguments de la feblesa, la feminitat i la joventut, com en el primer moment de Sòfocles, i acaba fugint (BALLANCHE 1814: 270-273). I, finalment, cal remarcar que no apareix el segon moment de la tragèdia clàssica intentant afegir-se a la condemna d'Antígona, sinó que es troba acompanyada per Daphne (BALLANCHE 1814: 295-296) i amb l'esperança de comptar amb un altre suport a partir d'ara —si més no, així ho diu Antígona al·ludint probablement a Acis (BALLANCHE 1814: 288-289). Una evolució, doncs, que subratlla la noció de supervivència, que serà central en Espriu.

El personatge d'Ismene té un protagonisme important en l'*Antigone* de Hasenclever. En el marc d'una presentació expressionista del mite, també Ismene i la seva relació amb Antígona presenta trets que ens poden semblar estridents. A la segona escena de l'acte primer, a part de reprendre els arguments clàssics, com ara l'excusa de la condició femenina i la consideració d'estar soles, n'afegeix algun de nou, com ara el fet de ser pobres, de confiar la justícia a Déu i fins i tot la possibilitat d'estimar també Creont. Amb una violència característica de la reelaboració expressionista de Hasenclever, Antígona etziba a la seva germana que, si és dona, es doni als homes.

En l'acte segon, Ismene es declara culpable però Antígona no li ho accepta, en els mateixos termes del debat sofocli. Aquí, però, el poble agrideix les dues germanes abraçades, i només Antígona, amb el seu discurs, el fa recular. A la segona escena de l'acte III, Ismene vol salvar la seva germana, però Antígona replica que el seu gest farà dignes totes les dones.

Finalment, en els dos últims actes de la peça, es produeixen uns anuncis d'Ismene que podrien haver inspirat Espriu. En la segona escena de l'acte quart, Ismene anuncia al poble la mort d'Antígona (HASENCLEVER 1919: 46). En la segona escena de l'acte cinquè, Ismene, que s'ha quedat muda per l'impacte que li ha produït la mort d'Hèmon, ho anuncia a Eurídice mostrant-li el ganivet homicida (HASENCLEVER 1919: 56). Recordem que una de les originalitats de la Ismene espriuana és que anuncia, sense saber-ho, la mort dels dos germans, fins al punt que Antígona l'anomena "missatgera de mort" (I: 34).

Però en l'*Antígona* de Guillem Colom també és Ismene qui, al pròleg, anuncia al cor de vells els set combats, l'últim dels quals el dels dos germans (COLOM 1935: 12-15). El resultat doblement mortal, però, l'anuncia l'herald poc més endavant, a la primera escena de l'acte primer (COLOM 1935: 21-22). Després Creont anuncia el seu edicte discriminatori en presència d'Antígona i Ismene, fet excepcional en la tradició. El cert, però, és que només Antígona protesta la decisió, a part dels comentaris crítics i en apart de tres vells, mentre que Ismene resta silenciosa (COLOM 1935: 26-29). Aquest moment és coincident amb Espriu, si bé en l'*Antígona* que estudio totes dues germanes supliquen que la decisió es revoqui. Segueix el que he anomenat primer moment sofocli, amb contraposició entre la follia d'Antígona i el seny d'Ismene, i amb l'argument de la feminitat que impedeix d'actuar (COLOM 1935: 31-33). Ve després el segon moment sofocli, amb poques modificacions: d'entrada Ismene vol compartir amb Antígona l'acte pietós, però Antígona ho refusa i la refusa. Els retrets, l'acusació de bogeria que Creont adreça a les dues germanes i l'argument del casament d'Antígona amb Hèmon que assaja Ismene són elements que ja apareixien en Sòfocles (COLOM 1935: 53-57). Ismene

reapareix al final, amb un protagonisme afegit, planyent-se de la situació i acompanyant Antígona i Hèmon (COLOM 1935: 88-94).³⁵⁸

En síntesi, Espriu aprofita l'essencial de la tradició, és a dir, els dos moments rellevants del paper d'Ismene en Sòfocles, esporga l'argument de la condició femenina; amplifica, com també ho fan Rotrou, Hasenclever i Colom, el paper d'Ismene com a missatgera i anunciadora de mort. En síntesi, intervé relativament poc però en moments clau que aniré analitzant tot seguit.

Ismene, de nom parlant “coneixedora”, és, juntament amb Antígona i Eumolp, l'únic personatge que surt en l'acte primer i en les dues parts de l'acte segon. Això ens dona una primera idea de la importància que li atorga Espriu. En l'acte primer, no apareix fins al moment 5. La seva primera intervenció expressa el neguit de la guerra:

ISMENE. — Quant neguit, Antígona! Melanip ara queia, amb l'enemic. La calma s'havia restablert aleshores als altres portals, excepte al setè. (I: 33)

El neguit, un concepte clau que hem anat descobrint en la narrativa espriuana anterior a *Antígona*, aquí es materialitza en la situació de guerra que viu Tebes, amb la mort de Melanip i la continuació de la baralla al setè portal.

El gruix d'intervencions d'Ismene en aquest acte són per informar de la mort dels dos guerrers que combatien en el setè portal i, un cop coneix llur identitat, per plànyer-los. Destaca poderosament la seva sensitivitat, és a dir, com la guerra i els seus efectes destructius incideixen en els seus sentits, en parts concretes del seu cos. Els ulls que d'entrada no reconeixen els germans però que, de fet, veuen el crim i el bassalot de sang que els engoleix, també la boca que informa les altres dones:

ISMENE. — Dos guerrers lluitaven sense repòs, coberts de ferides. La sang impedia que els reconeguessin. Ningú no sabia ni endevinava

³⁵⁸ A part d'aquests precedents, ja hem comentat que la humanització d'un personatge com Ismene era un dels elements que podia incomodar Espriu en la mesura que acostava el seu plantejament al d'Anouilh, si bé els dos autors en fan un tractament que té matisos prou diferents. El francès fa d'Ismene la germana gran, més dolça i condescendent, incapaç d'entendre que hom mori per idees, però també amb un punt de frivolitat; Espriu, en canvi, es val d'Ismene per donar relleu als horrors de la guerra i a l'instint de supervivència.

qui eren, al meu costat. Un mateix bassalot de sang els ha engolits a la fi.

ANTIGONA. — Ai, Ismene, missatgera de mort! Has vist com morien els nostres germans, fills d'Edip!

ISMENE. — Ai, els meus ulls que ho han vist, la boca que ho ha contat! (I: 34)

L'última rèplica d'aquest acte és, com hem vist, per suplicar clemència a Creont, just després d'Antígona i sense èxit.

En la primera part de l'acte segon, les intervencions d'Ismene responen a tres motivacions complementàries, a tres dimensions de la seva personalitat que coincideixen en una por de fons. Primerament, el passat familiar, que condiciona negativament la manera d'enfrontar-se al present que té Ismene, concretament pel que fa a la figura d'Èdip, que li és obsessivament recordada per Tirèsias:

ISMENE (*a part*). — L'endeví! Aquest vell m'horroritza. Em recorda Edip. (I: 43)

ISMENE (*a part*). — M'espanta. Sembla Edip cec. (I: 47)

En segon lloc, el respecte a la llei. Tot i que anuncia repetidament la seva voluntat d'acompanyar Antígona:

ISMENE. — Vull seguir la teva sort. (I: 43)

ISMENE. — Sóc la seva germana i la teva. El que facis, faré. (I: 43)

ISMENE. — (...) No vull quedar, però, l'última del nostre llinatge. Si hem de morir, morirem juntes. (I: 45),

finalment li impedeix de consumir aquest compromís el respecte a la llei de la ciutat:

ISMENE. — Per què no reflexiones de nou el que vas a fer?

ANTÍGONA. — Tot està pensat.

ISMENE. — Escolta el meu prec, Antígona. Escolta, una vegada més, el meu prec. És terrible fer-se culpable de sacrilegi contra la ciutat. (I: 46)

Un tercer factor determinant en el comportament d'Ismene és l'horror que experimenta davant dels efectes de la guerra, expressats a partir de les sensacions que

li produeixen el cos insepult de Polinices, els ocells que s'hi acarnissen, la mateixa nit tempestuosa que, com ja hem vist, té un valor al·legòric de destrucció i càstig:

ISMENE. — (...) La nit m'espanta, aquesta nit del tro, plena de terrors. (I: 45)

ISMENE. — Ai, germana! Les ales dels voltors freguen el meu rostre! No reconec Polinices, en aquest cos podrit. No puc suportar aquesta visió. (I: 46)

ISMENE. — Defalleixo davant la tempesta i la nit, davant l'olor repugnant d'aquest cos, davant aquests ocells carnissers... (I: 46)

Ismene ho expressa de manera ben sintètica en la seva darrera intervenció abans de tornar cap al palau amb els altres dos supervivents d'aquest moment central, Tirèsius i Euriganeia:

ISMENE. — No puc, trista poruga, ni violar la llei ni triomfar dels meus temors. (I: 47)

A la segona part de l'acte segon les intervencions d'Ismene són una última demostració de la seva feblesa, quan torna a dir a Antígona que la seguirà perquè no sabia què fer sense la seva companyia:

ISMENE. — Aniré amb tu, Antígona! Què faria sense tu? (IIb: 54),

i una última súplica infructuosa a Creont, a qui demana una compassió col·lectiva per a un nosaltres que, tot i que probablement inclou Antígona, també fa referència a ella mateixa i als altres supervivents:

ISMENE. — Compadeix-te de nosaltres! (IIb: 54)

En síntesi, doncs, la Ismene espriuana és un testimoni directe del luctuós fet del crim recíproc dels seus dos germans, entenent que el testimoniatge inclou la doble pena successiva de presenciar-lo i relatar-lo. I, horroritzada per la guerra i les seves conseqüències, entre les quals l'edicte, injust però real, de Creont, no és capaç de

vèncer la por que la faria comprometre's amb Antígona i Eumolp, sinó que pren el partit de la supervivència, amb Tirèsias i Euriganeia.³⁵⁹

7.5.4.5 El poble tebà: de la ira a la tristesa, de l'àgora a les cases

La presència del poble com a personatge col·lectiu, i d'alguna manera coral, i la seva sintonia amb la princesa és una originalitat de l'*Antígona* espriuana de 1939, per a la qual només he sabut trobar un precedent en l'*Antigone* de Walter Hasenclever. En Espriu no apareix mai en escena, però el Missatger deixa ben clara la seva posició:

MISSATGER. — El poble ha sabut de seguida la nova i demana que els perdonis. Volta amb torxes el palau. (Iib: 53)

El poble està informat de l'acte d'Antígona i la seva presa de posició, de partit, és diàfana: demana l'opció del perdó tant per a la princesa com per a Eumolp i manté una actitud que podem entendre com a amatent i disposada a la revolta. A part d'aquest report del missatger, sentim el poble a través de les Veus que, des de dintre,³⁶⁰ expressen repetidament la mateixa idea de solidaritat amb la princesa amb l'únic crit del seu nom, exclamatiu, alternativament doblat (Iib: 53, 54, 56) o simple (Iib: 53, 55). Al final, les veus evolucionen amb una inflexió induïda per Antígona: “*van cessant*” a mida que ella gira l'esquena als estadants del palau i parla de cara a l'àgora. I, de fet, representen l'última rèplica de la peça, repetint el mateix crit, això sí, “ara sense ira però amb molta tristesa” (Iib: 56). La ira del poble es transforma en tristesa però no es perd la fidelitat a Antígona i, així cal entendre-ho, al seu sacrifici per la causa de la reconstrucció de la ciutat.

La ira continguda i les torxes que, a part de fer llum, són una arma potencial en cas de revolta, fan pensar molt en l'*Antigone* de Hasenclever. Pel que fa a les torxes, en

³⁵⁹ Moreno la presenta també com a incapaç de sobreposar-se a les circumstàncies, però destaca la seva contradicció grotesca entre l'horror i el pragmatisme o l'adaptació submissa (MORENO 2013: 33-34). Personalment, em decanto per concebre l'horror del personatge com una raó més de les diverses raons que el Pròleg ens ha convidat a escoltar al principi de la peça, i certament ben plausible en el cas d'algú que contempla com la fatalitat s'acarnissa damunt el seu llinatge.

³⁶⁰ La ubicació del poble fora d'escena, en el rerefons, pot respondre a una qüestió purament escenogràfica —evitar una hipotètica massa en una hipotètica representació— però també a una intenció de l'autor de presentar-lo com un agent menystingut a palau però present en el conflicte. Significativament, en la versió dels anys seixanta, aquestes Veus populars desapareixeran i el Missatger parlarà només d'una “callada multitud” que “volta amb torxes el palau” i que es limita a acompanyar els presos, no pas a demanar que se'ls perdoni (ANT: 67).

aquesta obra de joventut de l'expressionista alemany tenen un valor simbòlic, d'exaltació de la vida o de mort, segons si flamegen o s'apaguen. També al final de l'acte quart es produeix un incendi espectacular com a expressió de revolta. Pel que fa a la relació entre la princesa i el poble, en l'acte segon, a l'escena quarta, de la tragèdia de Hasenclever, Antígona se'l fa seu (HASENCLEVER 1919: 26-28); a més, finalment, a l'escena quarta del cinquè i últim acte, una veu des de la tomba, potser de la princesa o qui sap si de la divinitat mateixa, tanca la peça aturant el previsible saqueig popular del palau (HASENCLEVER 1919: 61).

En l'*Antígona* d'Espriu, la princesa advoca pel cessament de la violència i pel silenci del poble, el seu retorn a les cases i al treball, prioritzant per tant la unitat i el treball per la grandesa de la ciutat, potser a l'espera de temps millors si hem sabut llegir el misteriós valor regenerador del sacrifici d'Antígona i d'Eumolp. L'honor degut al nou príncep és un peatge forçós que cal pagar en aquesta hora tràgica.

7.5.4.6 Una possible lectura en clau espanyola (III)

La victòria del bàndol que tradicionalment ha retingut el poder no és obstacle perquè la raó moral estigui, en gran part, de la banda dels febles vençuts. El sacrifici d'Antígona i Eumolp, però, no és pas un gest de revolta sinó, ben al contrari, una renúncia a revoltar-se en benefici de la reconstrucció de la grandesa de la ciutat, malmesa per la guerra. I els supervivents, diversos, haurien de col·laborar en la tasca.

Sobreviuen, en el règim de Creont, la vella religió, la impostura de Tirèsias; l'interès d'Eurídice i les seves ganes de fer net i passar pàgina de la maledicció del llinatge dels Labdàcides; el dolor d'Euriganeia, ara doblat pel d'Ismene, i també el silenci forçat del poble de Cadmos. Potser com a l'Espanya de 1939 sobreviuen molts vençuts silencisats, al costat de bastants acomodats a la nova situació, al nou poder. Tots estaven cridats, però, a l'amor de l'autor, per a qui potser sí que, a diferència de Creont, havia de ser idealment possible "transformar (...) en un amor únic les innombrables rancúnies que agiten la ciutat" (Iib: 52).

7.6 Les raons de l'autor: *Antígona*, obsessions i novetats temàtiques

D'una anàlisi temàtica detallada de l'*Antígona* de 1939 es desprèn que la tragèdia representa un punt d'inflexió important respecte a la seva obra anterior entre 1929 i 1937. Aquest canvi d'orientació es concreta en els temes fonamentals de cadascuna de les parts de l'obra, que són: la guerra fratricida en l'acte primer, la pietat en la primera part de l'acte segon i el poder absolut en la segona part de l'acte segon. Encara que cap dels tres temes no representa una novetat absoluta, el tractament de cadascun dels tres sí que és radicalment nou, i molt marcat per la perspectiva ètica o cívica de l'amor a la ciutat. També caldrà veure quins altres temes o motius es mantenen o desenvolupen i, en particular, el nou equilibri que es crea entre el neguit i la llum. Finalment, veurem com apunten alguns temes cridats a ser molt significatius en l'obra espriuana posterior.

7.6.1 Els quatre grans temes de l'*Antígona* de 1939

7.6.1.1 La guerra fratricida

La baralla entre semblants és un tema constant en l'obra espriuana pràcticament des dels seus orígens. Ja en DR n'hi ha dos indicis. El primer, l'odi entre el narrador, Pere Rip, i Enric Sauler, el seu company d'estudis universitaris de Medicina: "fou des del primer dia, enemic meu". Els motius són la rivalitat com a estudiants, l'enveja, el menyspreu, la repulsió, encara que totes aquestes actituds i sentiments de fons quedin emmascarats sota una hipòcrita cordialitat (DR: 19). El segon indicatiu, en canvi, és ben explícit: la baralla nocturna i tavernària que té lloc entre dos companys, l'Esparver i en Ramon, i que, per la brutalitat i per l'al·lusió als "cèntims rebotent de la butxaca de l'Esparver", sembla una prefiguració de la "Baralla de dos cecs captaires" de LCA (DR: 21). A aquests indicis de baralla entre semblants s'afegeix un tercer element en DR, la crueltat dels espectadors davant de l'agonia d'un cavall ferit: "El públic té una predilecció accentuada per la sang vessada estúpidament" (DR: 26).

En LA hi ha també un indicatiu de crueltat, quan els vailets es rabegen a esclafar ous de merla i a esqueixar i matar formigues (LA: 15-16), i diversos indicis de baralla entre

semblants, el primer dels quals justament una baralla entre dos d'aquests insectes.³⁶¹ Però a LA hi ha també la baralla entre calderins i patacots, encapçalats per la Laia i el Negre Xomaco, com a cas d'agressivitat recurrent entre els vailets de pobles veïns (LA: 19-23), la pallissa que els homes que juguen a cartes a la taverna infligeixen al Sagristà quan descobreixen que ha fet trampes, fins al punt de pràcticament ofegar-lo (LA: 207-209), i, sobretot, la baralla de l'Esteve i en Quelot, a la barca, durant la tempesta tràgica (LA: 215-217). En aquest darrer cas, que dóna sentit a la trama central de LA, la protagonista voldria que no tornés cap dels dos: “Que restessin allí [a la mar], tots dos sols, barrejats com dos bons amics, en un mateix llit de glaç, als abims, on la mar és tan bonica” (LA: 227).

En ASP, concretament a la narració “Venda i passió de la Malera”, es relata una lluita d'arma blanca entre bergants. Quan guanya en Saragossa, l'Hereu, veient-se perdut, fa callar la Malera i li ordena d'ajudar en Saragossa, perquè “[h]om ha d'estar bé amb els vencedors” (ASP: 70).

En MC, la rivalitat entre la narradora Carlota i la seva companya d'internat Clàudia, una “enemiga deliciosa” (MC: 18), es tradueix a fer-se la guitza, delatar-se, i la relació arriba a ser qualificada de “pugilat a mort” (MC: 36). Per altra banda, la presència en el rerefons d'aquests fragments de memòries escolars d'una revolta extremista que provoca el pànic de les noies (MC: 38-41) és una primera al·lusió a un conflicte social històric més precís —una revolta amb aires anticlericals— que el que s'expressa, de manera més genèrica i al·legòrica, darrere de les lluites de formiguers o d'enfrontament entre bordegassos de pobles veïns.

En ALG Espriu reprèn aquests temes que hem anat descobrint en les obres anteriors. En la narració “Hildebrand” assistim a la guerra declarada entre dos universitaris, erudits pedants, que són el mateix narrador i el que dóna títol al relat. La història acaba en assassinat del segon per part del primer, atiat perquè aquest ha mantingut relacions amb la seva dona. En “Thanatos”, hi ha una doble disputa familiar: la major, que dóna sentit al conte, consisteix en la pretensió que té la moribunda, teòricament

³⁶¹ La represa de la imatge del formiguer com a símbol de la guerra d'extermini, tant a la prosa “El marge” (PPB: 51) com a propòsit de la constatació històrica de les innombrables batalles entre les polis gregues (HG: 205) ha estat resseguida en l'edició crítica de LA (LA: 232, n. 7), inclosa la seva utilització en ANT en substitució d'una al·lusió topogràfica grega.

protagonista, que la seva germana organitzi per a ella un enterrament més que digne, una voluntat que la supervivent aconsegueix de manera molt relativa; la menor, que rebla el clau, la disputa final de dos familiars de la finada per la custòdia de la clau del fèretre. Finalment, en la narració “Introducció a l’estudi d’una petita girafa”, hi ha, semblantment al que s’esdevé en MC, un enfrontament entre tropa i extremistes, amb el resultat d’uns quants soldats morts: el que és rellevant, però, és que la mort dels soldats té, per a la frívola Emma Raquel i fins i tot per al conegut patriota Carranza i Brofegat, menys rellevància que un fet divers de l’actualitat com és el naixement en captivitat i la mort d’una girafa a la ciutat on passen els fets. Tres narracions on el grotesc característic del recull es concreta en dues direccions: les disputes entre iguals, una vegada més, i el contrast entre fets tanmateix tràgics i el seu tractament frívol o, assimilant-se a la frivolitat, patriòtic.

En PPB hi ha dos indicis de guerra i de crueltat: a la prosa “El marge”, quan “[d]os formiguers s’han declarat ara la guerra” (PPB: 51), i a la prosa “Després de ploure”, quan el morro de la cruel gata Dinah regalima de sang després d’una cacera (PPB: 52).

Pel que fa a LP, destaca el caràcter marcial de la “Pluja d’agost” contra la rosa sola del jardí, una prosa significativament datada el 1936 i dedicada a Enric Bagué, un dels amics que assistirà a la lectura privada d’*Antígona* (LP: 127-131). També en “Pluja de tardor”, datada el 1937 i en aquest cas dedicada a Pilar Costa, esposa d’Enric Bagué, s’insisteix en aquesta imatge destructiva de la pluja, en tensió, en aquest cas, amb l’al·legoria d’un sol orfebre que pretén treure benefici de la destrucció (LP: 132-136).

Abans d’*Antígona*, doncs, la crueltat de les baralles i de la guerra, que sovint es produeix entre iguals (éssers de la mateixa espècie, germans, companys d’estudis, membres d’una mateixa classe social, minyons de pobles veïns, elements naturals com la pluja o el sol), ja havia atret de manera recurrent l’atenció d’Espriu. Ara bé, en *Antígona* es produeixen algunes evolucions significatives. En primer lloc, el plaer morbós davant del sofriment, com en el cas de la contemplació pública de l’agonia d’un cavall en DR, es transforma en dolor profund per la mort d’Etèocles i Polinices. En segon lloc, el tractament sarcàstic o frívol de les tragèdies col·lectives, com en el

cas del naixement i mort de la petita girafa, que sembla eclipsar els enfrontaments armats que tenen lloc a la ciutat, deixa pas a una preocupació sincera i greu pel futur de Tebes, tant abans del desenllaç de la batalla com un cop Creont esdevé rei. El plany de les dones en l'acte primer d'*Antígona* i les actituds de Tirèsias, Eumolp i, sobretot, de la mateixa princesa, ja a l'acte segon, mostren aquest dolor i aquesta preocupació. En tercer lloc, també contrasta el capgirament en la manera de presentar la constatació objectiva que cal estar a bones amb els vencedors. En la narració "Venda i passió de la Malera", d'ASP, l'Hereu, veient-se derrotat per en Saragossa, fa callar la Malera i li ordena d'ajudar el seu nou amo per aquest motiu. En *Antígona*, també la princesa és lúcida i recomana al poble que honori el seu príncep i que treballi per la grandesa de la ciutat. Evidentment, la situació, els personatges i el to són totalment diferents, però permeten veure com una mateixa constatació dels fets —els vençuts supervivents han d'adaptar-se al poder dels vencedors— és tractada d'una manera descarnada en ASP i d'una manera molt més subtil en *Antígona*.

El que de fet ha canviat en *Antígona* respecte a l'obra anterior són dues coses. D'una banda, és l'abast prioritàriament civil, polític, que ara té el discurs espriuà, que abans estava més decantat cap al pla de les relacions personals o de l'al·legoria més general. D'altra banda, l'enfocament, abans crític i de denúncia oberta, ara ha esdevingut netament constructiu. La paradoxa està en el fet que en una època de llibertat política Espriu sembla consagrar-se a la denúncia rigorosa d'una realitat que no el complau, mentre que en una etapa de dictadura adopta actituds constructives que aparentment podien reforçar un ordre il·legalment establert i que evidentment tampoc no li agradava. Com totes les paradoxes, aquesta també és una contradicció fins a un cert punt: en tots dos moments Espriu s'aprofita del marge de llibertat existent, amplíssim primer, pràcticament nul després, per defensar els seus ideals civils, que diria que són constants pel que fa a valors com la pau o la pietat, contra la guerra i la crueltat.

Per entendre fins a quin punt la represa d'un mite clàssic grec com el d'Antígona era pertinent en aquesta evolució de l'obra espriuana, hem de fer una certa digressió per la visió gens convencional —de Winckelmann o de Riba— del món grec que mostra l'autor en HG, publicada el 1943 però que, evidentment, ja tenia des de l'etapa universitària. Cal dir d'entrada que la visió que Espriu té del món grec s'explicita en la part III del volum "Tiempos antiguos" d'HG, concretament als capítols XI-XV

(HG: 174-253) i que és més complexa, més crítica i menys idealitzada que la que té del “formidable proceso espiritual” del monoteisme d’Israel (HG: 126). A part de la visió grega de la pàtria circumscrita al territori estricte de la polis abastable amb la mirada (HG: 177-178), que es pot relacionar amb la concepció espriuana de pàtria sinerrenca, destaca la crítica desmitificadora a la visió convencional, idealitzada, beata, d’una Grècia culta que amaga un pòsit bel·licós considerable, de fet una constant històrica, amb comptades excepcions limitades en el temps, que Espriu deixa ben palesa en tota l’explicació de les guerres intestines, especialment entre Atenes i Esparta, però també la del Pel·loponès o a l’interior de cada polis, i les mèdiques, amb Pèrsia. Sembla com si Espriu subratllés que les idealitzacions convencionals i beates del món grec no deixen de ser una deformació de la realitat històrica de base.

Per exemple, en la presentació d’Atenes, just després de la d’Esparta, es declara incapaç d’intentar desmentir el tòpic, tan assumit, de la ciutat àtica com a model de civilització:

En contraposición con el ideal aristocrático y guerrero espartano (imperante en todo el Peloponeso y, adoptando formas más rudas, en las regiones montañosas de la Grecia Central y en los territorios semibárbaros de Tesalia, Epiro y Macedonia), la ciudad de ATENAS encarna, con inusitado genio, el sentido intelectualista vital de los jonios. Dos milenios de beatería, justificada y servida por un arte excelso y una literatura grandiosa, han deformado para siempre la comprensión del fenómeno ático, y sería inútil y peligroso, para quien no tuviera autoridad para ello, atreverse a remover un tan venerable lugar común. Para la mente occidental media, necesitada de síntesis, Atenas puede simbolizar, entre otras cosas, la conquista de la sonrisa, empresa difícil, aunque se concrete en el gesto un poco vacío e ininteligente de los efebos clásicos. (HG: 187)

Més endavant, a propòsit de Pèricles, reprèn la idea:

Logrado el equilibrio exterior, comienza en Atenas el ágil y brillante período del gobierno incontrastable de Péricles, el hombre que conquista en quince años, para su patria, los más imperecederos tópicos del entusiasmo estético, el aplauso beato y casi unánime de la posteridad. (HG: 215)

O, com conclou el capítol XIV, que abraça des de la guerra del Pel·loponès fins a Alexandre:

Noventa y cinco agitadísimos años habían transcurrido desde el inicio de la guerra del Peloponeso hasta la muerte de Filipo. Es un periodo de luchas enconadas y de calamidades sin medida, pero también de una espléndida inquietud artística e intelectual. En Atenas, sobre todo, se mantiene y continúa el glorioso impulso nacido en los tiempos de Pisístrato, acrecentado por Cimón y Péricles, que culmina en las excepcionales figuras de SÓCRATES, PLATÓN y ARISTÓTELES. En las enseñanzas de los tres pensadores, se hermana la más exigente austeridad moral con una altísima poesía y una inteligencia implacable y aguda. La aparición de estos tres hombres, padres de la ulterior especulación griega y occidental, justifica para siempre a los limitados, mezquinos y crueles helenos ante el juicio de la Historia. (HG: 234-235, el subratllat és meu)

Aquesta visió obertament crítica de les discòrdies permanents entre grecs coincideix també amb la que expressa Goethe en una citació de les *Converses* recollida al *Fitxer*, en què el poeta alemany relativitza la importància de la història antiga:

La historia romana es extemporánea, propiamente, para nosotros. Nos hemos humanizado mucho para que no nos repugnen los triunfos de César. Y la historia griega ofrece también pocas cosas agradables... Es insoportable la diseminación de los Estados y las eternas guerras civiles en que unos griegos vuelven sus armas contra otros. Además, la historia de nuestra época tiene bastante grandeza e importancia. Las batallas de Leipzig y de Waterloo sobresalen tan poderosamente, que dejan obscurecidas a las de Maratón y demás del mundo antiguo. Tampoco nuestros héroes desmerecen de los suyos. Los mariscales franceses y Blücher y Wellington pueden parangonarse con los guerreros de la Antigüedad. (*Fitxer*: 894, el subratllat és meu)

Aquesta visió dels grecs com una civilització en brega interna constant s'adiu plenament amb la visió de Tebes, amb al·lusió espanyola inclosa, que volia plasmar Espriu el març de 1939, tot just acabada una guerra civil que ell veia com a fratricida. El judici sever d'Eumolp traeix el d'Espriu:

EUMOLP. — La nostra ciutat guerrejà sempre llargament, sense prudència. Oblidareu les generacions perdudes davant Platees?... Tebes és només un poble de pagesos beocis. (I: 23)

Finalment, la imatge que millor expressa la violència de la guerra fratricida i, en particular, el seu lamentable resultat, és posada en boca d'Ismene:

Un mateix bassalot de sang els ha engolits a la fi. (I: 34)

La imatge del bassalot de sang únic que engoleix els dos germans contendents, Etèocles i Polinices, té uns precedents clars en el tractament clàssic i modern del mite (ÈSQUIL 1933: 42, ESTACI 1994: 100-101, RACINE 1980: 56, ALFIERI 1977a: 545-546), la qual cosa, però, no és obstacle perquè també els tingui en la prosa espriuana anterior. D'una banda, en "El molí", dins de PPB:

Podríeu veure encara, a les runes del molí, el bassalot de la sang
(PPB: 113).

En aquest cas, la sang és la del caminant intrús assassinat al molí pels bandolers que s'hi amaguen. Cal recordar que les PPB van ser datades, a partir de la segona edició, amb la indicació 1935-1937 i, per tant, en uns anys immediatament anteriors a la primera redacció d'*Antígona*.

D'altra banda, hi ha una imatge anterior que no conté el motiu de la sang però sí el fet que els dos rivals comparteixin un mateix fluid que els fes de llit de mort, que els engolís definitivament. Em refereixo al desig de Laia respecte a en Quelot i a l'Esteve:

Que restessin allí [a la mar], tots dos sols, barrejats com dos bons
amics, en un mateix llit de glaç, als abims, on la mar és tan bonica.
(LA: 227)

També a través d'aquesta imatge observem que el que era una lluita entre individus per l'embriex d'una dona ha esdevingut en *Antígona* la lluita de dos germans pel tron de la ciutat.

7.6.1.2 La pietat

Si el primer gran tema d'*Antígona*, la guerra fratricida, queda focalitzat en l'acte primer, el segon gran tema, el gest pietós envers el feble, arriba al seu zenit en la primera part de l'acte segon. El tema de la pietat, però, ja havia aparegut anteriorment

en l'obra d'Espriu. Concretament, hi ha dues fases entre 1929 i 1935 pel que fa al tractament espriuà d'aquest valor. En DR i LA els indicis són majoritàriament positius, mentre que en ASP i ALG més aviat assistim a una negació de la possibilitat real de diferents formes de pietat.

En IS, destaquen les figures pietoses de Rut, a qui espera més glòria que a la venjativa Jael “porque eres buena y socorres al necesitado” (*Ruth*: III, 27); i de Joan, que perdona una dona leprosa (IS: 86-87).

En DR és molt clar el gest pietós del protector del protagonista quan el recull essent un infant maltractat, orfe i, en definitiva, feble:

Un any més tard [el meu pare] va morir. Un parent seu llunyà que l'havia oblidat en els seus llargs anys de sofriment i necessitat, pagà els funerals i se m'endugué a viure amb ell, apiadat de la meua solitud i orfenesa. (DR: 16)

Al llarg del capítol cinquè de la primera versió de DR, el narrador descriu l'excelsitud positiva del seu protector en el marc d'una infantesa desgraciada que li féu desenvolupar una concepció negativa de la humanitat (DR: 17-18).³⁶²

Aquest pessimisme sembla diluir-se quan, al final de la seva vida, Pere Rip formula una aspiració genèrica a la bondat de la humanitat:

Aquest [el dolor] sempre m'ha governat. De petit, d'home, de vell. En va m'he revoltat; ell m'ha perseguit, ha fet de mi el que sóc i m'ho ha destruït tot, vida, il·lusions, esperances. Totes les esperances menys una. La d'una magnífica humanitat, forta i bona, vencedora de les tenebres i de tota debilitat. Sí, vindrà un dia en què seran esclafats el dolor i la guerra i totes les tares que oprimeixen, ara, l'home. Crec en tot això i, quan sigui, ja no es concibirà ni remotament una existència torturada com la meua.

³⁶² No queda eximit d'aquesta consideració tan negativa, ans al contrari, el rector del poble, un dels personatges que més s'acarnissa contra la feblesa del narrador infant (DR: 15-16). De fet, la seva violència contra el noi recorda la del sacerdot que, a IS, maltracta un esclau mig idiota que l'únic mal que fa és repetir mecànicament una pregària (*San*: 26-27). La constatació reiterada que la religió diguem-ne oficial no és sinònim automàtic de pietat sinó, sovint, d'hipocresia, ens torna a portar al tema de la falsedat, que també hem trobat a propòsit de Tirèsias.

Mentrestant és forçat que jo no ho vegi. Ni els meus fills, ni els fills dels meus fills. Però vindrà, no em cap el més petit dubte que vindrà. És necessari, abans, que la humanitat abandoni el seu mesquí egoisme i que treballi activament pel benestar i la comprensió generals. I, llavors, girarà el cap enrera i la boirosa i trista existència d'un Pere Rip serà recordada amb tendresa i respecte. (DR: 49)

En canvi, el gest ambigu d'Andreu Sauler de facilitar al narrador moribund l'accés a la morfina que ha d'alleujar-li el dolor terminal, es pot interpretar com un gest de falsa pietat (DR: 45) o, més probablement, com un acte inconscient, si més no pel que fa a la dosi (DR: 47).

En LA, tot i el tràgic retaule dels mals de la humanitat que la novel·la presenta, hi ha tres indicis clars de gest pietós. En primer lloc, quan Laia estima el seu fill, tot i ser esgarrifós com un llimac (LA: 79). En segon lloc, quan algunes vegades "la pietat d'alguna dona es condolia" de la misèria del rodamón que porta la pesta el poble (LA: 169). Finalment, quan Laia acudeix a assistir Teresa Vallalta, empestada, quan tothom ha tancat les portes a la neboda Paulina que demana ajuda (LA: 187-188). Aquest gest pietós de Laia, tan maltractada per la vida i la gent, guanyarà relleu quan a la narració "Paulina", d'ASP, descobrirem que la neboda geperuda de Teresa Vallalta no havia estat gens pietosa amb Laia, quan ella tenia la pesta i li demanava suport amb el fill en braços (ASP: 97-99).

De fet, en ASP, a banda d'aquesta falta de pietat de Paulina que acabem de veure, hi ha dos indicis clars del que podríem denominar un antimodel de pietat molt característic d'aquest recull de narracions i del següent, ALG. D'una banda, en "La llàstima" es qüestiona radicalment la mateixa idea de llàstima pels altres, que ja representa en si mateixa una degradació respecte a la noció de pietat, i es barreja amb el concepte de mentida pietosa. De l'altra, en "Santa Caritat i el senyor Perot Lolladre", el que es posa en entredit és la virtut cristiana de la caritat: el senyor en fa només per quedar bé, i encara descobrim que amb moneda falsa; l'apòstol comunista la nega al·legant que no fa justícia; el pobre i, de fet, tot el col·lectiu social, que inclou el narrador i els mateixos lectors, acaben fent seva l'estratègia d'engany del senyor...

En ALG proliferen els exemples de falta absoluta de pietat, fins al punt que es pot considerar el tema com a recurrent. La mort d'un titellaire no és obstacle perquè continui un estèril debat erudit ("Mort al carrer") i es multipliquen els casos de menyspreu o agressivitat envers els captaires pobres ("Glòria i caiguda d'Esperança Trinquis"), els tuberculosos moribunds ("El cor del poble"), els tarats oferts en espectacle ("L'escapçat"), els malalts mentals ("Mama mes ti bemol") i, en certa manera, uns quants soldats morts a mans d'extremistes ("Introducció a l'estudi d'una petita girafa"). També la mort en accident laboral de l'obrer Eleuteri ("Tòpic") sembla respondre a aquest patró de llàstima funcional de l'amo i, de fet, del poble en pes, si bé en aquest cas destaca l'excepció del narrador que el recorda emocionadament com un amic d'infantesa i es resisteix a acceptar que la mort del difunt sigui considerada purament com un tòpic.

El gest d'Antígona de retre els honors funeraris deguts al cadàver del seu germà Polinices, desobeint la llei discriminatòria i injusta de Creont, representa una recuperació per la porta gran del tema de la pietat que ja hem vist aparèixer en IS, DR i LA. Aquest tema pren una volada moral i cívica col·lectiva perquè Antígona pretén honorar el seu germà però també limitar el seu gest a això, de manera que no representi l'inici de cap revolta, sinó un gest reparador sense el qual no serà possible la veritable reconstrucció de la grandesa de la ciutat. A més, l'exemplaritat del gest de la princesa, la seva bondat, arrossega l'esclau Eumolp a assumir també una actitud pietosa envers ella, primer intentant salvar-la mitjançant dues estratègies successives —la persuasió de Tirèsias i la fugida—, després acompanyant-la al seu destí.

7.6.1.3 El poder absolut

Passa amb el tema del poder el mateix que hem vist a propòsit de la crueltat i la guerra entre semblants i la pietat: n'hi ha vestigis significatius en l'obra anterior però pren una major volada en l'obra que m'ocupa. La primera obra d'Espriu, IS, presenta ja dos models de poder, dos pols en la comprensió del fenomen. El més negatiu es percep a *San*, quan el despòtic i hipòcrita sacerdot Elí maltracta el seu esclau no pas perquè li hagi causat cap greuge objectiu, sinó per un pur malestar interior de l'agressor que el porta a insultar, colpejar amb una cadena i riure's de la víctima (*San*: 26-27). Tot fa pensar que Espriu vol incidir sobre el caràcter absolut d'aquesta mena

de poder sàdic sobre els subordinats, tan contrari al que seria l'autèntica religió, quan, a manera d'epifonema, conclou la narració amb aquest contrast:

Así, magnífico en su pompa sacerdotal, Heli ejecutaba el sacrificio agradable a Elohim, mientras, en el atrio, destacábase de la blancura de las losas, el rojo y mate color de la sangre esclava, ya coagulada.
San: 28)

D'altra banda, trobem el poder, també absolut però en aquest cas magnífic, perquè es basa en la saviesa, concretament la del rei hebreu Salomó, que rep Belkis, reina de Saba, que també destaca per la seva bellesa i el seu talent. La llum i l'or són els atributs d'aquest rei savi del qual tots els pobles vénen a contemplar "la grandeza y sabiduría" (*Mag: 45-52*).

Del contrast entre aquestes dues formes de poder, que en tots dos casos tendeix a ser absolut, es desprèn una idea important en el pensament primer d'Espriu sobre el tema: l'exercici del poder pot orientar-se al mal, si es basa en la falsedat i l'odi, o al bé, si es fonamenta en el talent i la saviesa.

En LA hi ha una al·lusió puntual al poder, en clau netament realista: les autoritats que tanquen la processó de Setmana Santa i que inclouen l'alcalde i els regidors i, més enrere, el cacic, que el poble identifica com el veritable amo (LA: 149-150). En canvi, en *Neg* hi ha una primera reflexió sobre el poder, plena de contradiccions i d'ambigüitats: la intercessió de Nausica davant el seu pare pesa més que la inflexibilitat dels consellers; el pastor esdevé rei sense l'ajut de les paraules, fet excepcional, però governa bé i inevitablement esdevé eloqüent, tret que consolida el seu èxit; i, finalment, assistim a la relativització de la idea contemporània del poder quan, al final de la narració, llegim que l'abat fulleja a la lleugera el *Contracte social* de Rousseau, fonament de l'Estat i dels drets i deures dels individus després de l'Antic Règim.

Una altra visió, inquietant, sobre el poder, la trobem a la prosa "El marge", la quarta de les dotze que conformen PPB, datables entre 1934 i 1937 i que, per tant, pot tenir a veure amb l'esclat de la guerra, al·legoritzada també en les proses de LP, aquestes de 1936-1938. Es tracta del poder absolut, destructor i arbitrari del narrador sobre els

altres elements de la natura, que el porta a aixafar un gripau i a destruir un dels dos formiguers en guerra, després d'un tímid intent d'arbitratge, condemnat al fracàs. Quan el narrador és tanmateix atacat pel formiguer que ha defensat, declara que no el destruirà “[p]erquè sóc parcial” (PPB: 51). Tan arriscat és intentar fer una lectura en clau històrica d'aquest breu apunt narratiu com veure-hi una al·lusió al déu veterotestamentari que suporta i perdona les infidelitats del seu poble; en canvi, és clar que Espriu denuncia, valent-se d'una primera persona narrativa característicament humana en un context d'elements naturals, la crueltat i l'arbitrarietat dels humans en l'exercici de la força.

En *Antígona*, doncs, i pel que fa al tema de poder, Espriu fa tres operacions. En primer lloc, recupera elements centrals del seu pensament en la matèria, com són la crueltat i l'arbitrarietat inherents a la condició humana en l'ús de la força —cas de Creont—, la tendència del poder a esdevenir absolut i destruir el feble —el vençut en el cas de Polinices—, o encara la distinció d'una segona manera d'exercir el poder, evidentment excepcional, des de la saviesa magnífic —cas del rei Salomó— o des de la pietat més absoluta i sacrificada —cas d'Antígona. En segon lloc, però, Espriu amplia i aprofundeix la seva reflexió i formula la qüestió de les preferències i el poder, a l'interior de la família dels Labdàcides i a Tebes en general, en termes més elaborats, com són l'opció compensatòria envers el més feble, d'arrel senequista o cristiana, o la visió del poder com un càstig per al mateix que ha fet tot el que ha pogut, lícit o no, per ostentar-lo. Finalment, Espriu atribueix unes característiques al poder tebà que difícilment podem deixar d'associar a una determinada visió del poder a Espanya: l'ús sistemàtic de l'eloqüència, el mal consell i la mentida per conservar el poder per part d'aquell dels dos bàndols endèmics que tendeix fatalment a monopolitzar-lo; i, complementàriament, la discriminació perpètua del bàndol feble, marcat també fatalment per la tendència a fer un mal ús del poder quan excepcionalment l'ateny.

7.6.1.4 L'amor a la ciutat

Si hi ha un fil conductor entre els tres temes que acabo d'analitzar, aquest ha de ser el tema de l'amor a la ciutat. L'interès per la ciutat és un tema antic, consubstancial, en l'obra espriuana, si bé en *Antígona* experimenta un capgirament radical. Des de DR

fins a ALG, Espriu oscil·la entre l'elegia d'un passat esplendorós però definitivament perdut i la crítica oberta i sovint implacable, als defectes d'un país decadent, que tant pot ser el català com l'espanyol o tots dos alhora. Vegem-ho amb deteniment. DR s'obre amb un paràgraf que censura l'enaltiment públic d'un patriotisme que considera no educat, sinó fruit de l'estupidesa humana (DR: 5). Però, per altra banda, també és cert que en la visita que fa al poble de la seva infantesa, Pere Rip, tot i que redescobreix la tradicional brutícia dels espais i dels pobletans, experimenta sentiments d'estimació i perdó envers aquest seu lloc d'origen (DR: 35).

En LA, en canvi, en capítols com “La «Fragata»”, “El va tocar Chopin” o “Camins”, predomina l'elegia pel món perdut de Teresa Vallalta, el cavaller Pastor i les famílies patrícies i la seva època d'auge i viatges per Europa. L'autor fa referència a un patriotisme esbravat, de tertúlia, en les “Odes patriòtiques” (LA: XVI, 129).

El to amb què aquest tema és tractat a ALG és, com correspon a l'orientació general del recull, molt explícitament crític. Per citar-ne només alguns exemples, esmentarem el fracàs de Salom com a redemptor del seu país (“El meu amic Salom”), la sàtira dels directius que no paguen els treballadors excusant-se en la idea patriòtica de la independència (“Els subalterns”), l'ús de la perífrasi “totes les misèries coronades de les Espanyes” per referir-se a la llista de reis espanyols (“La tertúlia”, ASP: 89), el subratllat de la maniquea divisió tradicional de la societat espanyola quan en Quim Federal és considerat “poc espanyol” per no creure en la fe catòlica (“Conversió i mort de Quim Federal”, ASP: 95) i la decadència i mort definitiva del país català (“El país moribund”).

El capgirament que es produeix en *Antígona* no ve, evidentment, de la mà de Creont, que confessa que no pot “transformar tampoc en un amor únic les innombrables rancúnies que agiten la ciutat” (IIb: 52), sinó del discurs final d'Antígona que advoca per la grandesa de Tebes, una grandesa de la ciutat desitjada i fonamentada en la pau, el treball i la unitat (IIb: 55). L'autor, a través del *nosaltres* ètic del “Prefaci de 1947”, assumeix aquest amor a Tebes, aquest compromís constructiu amb la bona gent i amb el futur de la ciutat, la seva vida i la seva grandesa. Ben segur que en el canvi d'actitud de l'autor hi té a veure la destrucció que ha comportat la guerra civil, si no ja els últims temps de l'experiència republicana. El que Espriu fa és una reivindicació

en tota regla del valor de la ciutat i el compromís amb ella: l'opció per la pietat envers els vençuts és una presa de posició crítica envers el règim despòtic instaurat a Tebes i, al·legòricament, també envers el nou règim espanyol.

7.6.2 Entre el neguit i la llum, un nou equilibri

Al llarg de la meua anàlisi de les diferents obres hem anat descobrint que el neguit, entès com a insatisfacció inherent a la condició humana, pren diferents formes, des de l'“hastío” inicial d'IS, passant per les tonalitats predominantment fosques o grotesques que predominen, respectivament, en ASP i ALG, i fins a les obsessions temàtiques que FEn sintetitza, com ara la decadència del món occidental, l'amor concebut com a miratge o com a dominació, la tirania que el propi ànim imposa als individus amb els dubtes i les contradiccions que els tenallen. Pel que fa a *Antígona*, el neguit apareix sobretot en clau col·lectiva en l'acte primer, quan a palau se segueix angoixadament el desenvolupament la lluita fratricida i se n'espera el desenllaç fatídic:

ISMENE. — Quin neguit, Antígona! (Ia: 33)

Però també en personatges concrets, per exemple quan en la primera part de l'acte segon, en la nit tempestuosa i fins que amaina, la majoria opta per sobreviure, amb l'excepció d'Antígona i Eumolp, o bé, ja en la segona part de l'acte segon, en la figura d'Eurídice, tenallada per la por d'emparentar amb els Labdàcides.

Una altra forma de neguit, en certa manera l'altra cara o una conseqüència del neguit, és la fatiga, que en Espriu va més enllà del cansament estrictament físic. Això és així ja des de les primeres obres i es confirma en *Antígona*. D'entrada és un motiu recurrent en IS, tot i que potser té poc pes semàntic en la majoria de casos. Noemí i Rut, per exemple, poden atribuir la seva fatiga al camí que han recorregut però potser també a les vicissituds que han hagut de suportar i que han deixat empremta en els seus rostres:

Por él [un camí polsós del desert], en direcció a Beth-lehem, van dos mujeres; una ya anciana [Noemí], apóyase en un cayado, la otra,

joven y hermosa [Rut], vestida a la usanza de Moab, tiene la luminosa serenidad del cielo del Genezareth. Sus vestidos son pobres, las sandalias están cubiertas por el polvo de muchos caminos. Y la fatiga ha dejado huella en el semblante de las dos mujeres. (*Ruth*: II, 24, el subratllat és meu)

Altres ocurrències del motiu es refereixen als ulls del vell sacerdot Elí, que miren “cansadament” (*San*: 31); a una esclava de Nabal, que es posa “cansadament” la mà a les parpelles (*Abig*: I, 40); als criats de David, que estan “fatigados” de la recerca d’una noia jove per al rei ancià (*Abis*: I, 51), o, fins i tot, al “cansancio del polvo” de Bethulia (*IS*: 77).

En DR, només començar el relat, fatiguen els diaris per reiteratius i vulgars, i “cansa, sobretot, la inutilitat de l’esforç” (DR: 5). En LA, destaquen sobretot la fatiga, l’abaltiment i la lassitud de la protagonista, també la demacració, conseqüències de la seva malaltia i que es contraposen als períodes d’activitat febril, si es vol al neguit frenètic que la fa companya i capdavantera dels minyons en la lluita contra els veïns i rivals (LA: 5-8 i 26). Però també hi ha altres manifestacions d’aquesta fatiga més que física: el “vell gest de cansanci” de la plaça del poble, personificada, quan al capvespre s’adorm (LA: 95); la mort, definida en el pensament d’Anton com “un cansament prenatal de la vida” (LA: 113), i potser fins i tot el tedi, encara en el pensament del pobre pescador:

La mort per sortir del tedi. Caure en un altre tedi per ventura. Tedi de la vida i de la mort. Tedi per arreu: més enllà de la mort i de la vida. El tedi, ja abans i després de la vida i de la mort. (LA: 116)

En LE, els qui acaben d’enterrar Letizia se’n tornen “lassos” i, d’altra banda, “molt pàl·lids” (LE: 73). En FEn la fatiga pren tota una dimensió psicològica, patològica i, en definitiva, existencial: Carolina Tour al·ludeix a la seva “fatiga nerviosa” (FEn: 66), paral·lela a la “pal·lidesa ciutadana” de Lili Degrain; Fedra comença a parlar “amb fatiga” a Carolina (FEn: 79), i Hipòlit és presentat amb un halo de “fatiga d’horitzons ja conquerits” d’Hipòlit (FEn: 82).

Esprui, en *Antígona*, manté el motiu de la fatiga i, concretament, fa que el comparteixin Etèocles i la mateixa raça estrangera a Tebes de l’autor. Pel que fa a

Etèocles, “[s]’asseu, amb un gran gest de fatiga” (I: 27) i, tot seguit, exclama: “Que cansat estic!” (I: 27). Exclamació que repeteix i tanca el seu diàleg amb Antígona (I: 29), de manera que tot fa pensar que el seu cansament no és merament físic, sinó que va més enllà. Com hi va en el cas de l’autor, que en el “Prefaci de 1947” l’associa al peregrinatge pel desert previ al repòs i l’aigua de la ciutat:

Jo sóc d’una vella i cansada raça que ha peregrinat i ha escoltat. Alguns de la meua sang saben, antics senyors captaires, com és bo de reposar i acollir-se a l’ombra dels pòrtics de Tebes. Estrangers! Després del desert i de la set, una mà t’allarga una conquilla plena de l’aigua de la ciutat. I, en beure, no preguntes si has d’agrair el benefici al seguidor d’Etèocles o al partidari del Promotor de baralles. Només desitges quedar-te i esborrar amb somnis la fatiga del camí. (P: 11, el subratllat és meu).

Més enllà, però, del neguit i la fatiga, hi ha en *Antígona* una declaració inèdita, que l’autor posa en boca d’Eumolp. L’esclau, havent patit com ningú les arbitrarietats que el poder establert imposa a la seva condició personal, proclama que se sent alliberat després d’haver atès un coneixement suficient de les diferents formes de solitud que li estalvia haver d’aprendre res més:

ANTÍGONA. — No m’he de defensar. Accepto el càstig. Intercedeixo tan sols a favor d’Eumolp, que m’obeï.
EUMOLP. — No, t’ho prego. M’allibero finalment dels vostres cops i de les vostres rialles. Sé tots els noms que amaguen la solitud de l’home. No he d’aprendre res més. (IIb: 53, el subratllat és meu)

No és gens evident, si més no si ens limitem al text datat el 1939, que aquest alliberament d’Eumolp tingui a veure amb la “luz singular e inextinguible” que des de la seva proclamació a la “Portada” d’IS hem anat intentant descobrir en les diferents obres analitzades. En el cas d’*Antígona*, en sentit estricte, aquesta llum no apareix.³⁶³

La protagonista de la tragèdia es demana:

³⁶³ En canvi, el motiu del sol poderós i absolut que hem estudiat a propòsit de FEn, sí que apareix en l’*Antígona* de 1939. Concretament, el sol hi apareix en tres moments. En els dos primers, està clarament associat a la despietada guerra fratricida que assola Tebes. Es tracta de dues expressions paral·leles d’Eurídice en el cor de dones de la primera part: “Que aquesta sang es vessés sota la indiferència del sol! (...) Sota el cel indiferent, sota la crueltat de la llum jeuen uns cossos sense vida” (I: 34, els subratllats són meus). En la tercera referència, la indiferència i la crueltat del sol té una manifestació aparentment contradictòria però en el fons complementària. Es produeix quan Creont amenaça amb el càstig de la privació de la llum solar que dóna vida: “Qui intenti enterrar-lo serà privat del sol i morirà lentament en una cova” (I: 37).

Ai, per què he vist la llum? Qui fos cec, com el pare, per no veure aquest dia! Qui hagués mort, com la mare, per no viure aquest dia!
(I: 32)

I més endavant proclama que és un personatge destinat a l'ombra:

Camino inexorablement a l'ombra. (IIa: 45)

I, efectivament, “privada de la llum” (IIb: 55), morirà lentament dins de la cova on la porta el seu sacrifici.

Antígona, que en el punt culminant del seu gest pietós s'ha sentit acompanyada per les estrelles que signifiquen que el torb ha encalmat i que simbolitzen els ulls de la seva mare, refusa la llum de les torxes del poble que coreja el seu nom, en solidaritat. La seva actitud és tan essencialment moral que no admet cap hipotètica contaminació política partidària: altra cosa, ben diferent, és que, des de la seva òptica, una tal actitud sigui també la millor actitud imaginable per al bé del poble i de la ciutat. Per part d'Antígona, doncs, és només implícitament que ens acostem a la llum de la veritat.

De fet, és en el “Prefaci de 1947”, text que manté amb l'*Antígona* de 1939 una relació de paratextualitat en els termes en què la defineix Genette, on Espriu recupera subtilment aquesta referència a la llum primigèniament proclamada i durant molts anys negada, amagada o, en el millor dels casos, intuïda. Vegem-ho amb un cert deteniment. Després d'un primer paràgraf en què la fosca i la llum al·ludeixen respectivament a la situació de clandestinitat i de tímida publicitat de la pràctica literària en llengua catalana —amb la tendra ironia d'uns personatges pàl·lids que no han pogut prendre el sol inclosa—, els pols fosca i llum ho són d'un binomi no pas històric, sinó obertament moral:

Però ell és cec i, encara que expert en el crit i el presagi dels ocells, ignora la claror de les estrelles. Prou comprenem, tan bé com l'endeví, que cal sepultar i perdonar, que cal procurar complir la llei

moral, entre els cadmeus tan escarnida. La llei moral, aquesta flameta, dèbil, vacil·lant, tanmateix inapagable. (P: 10)

En tot cas, partiren junts, a llur destí, l'esclau i la dama. I la tristesa avança, amb la tenebra, cases i palau endins, mentre nosaltres, temorosos dels vaticinis de Tirèsias, dels triomfadors passos de la fosca, preguem al déu secret del nostre culte, abans de dormir-nos de nou i qui sap si per sempre, per la vida i la grandesa de la ciutat. (P: 12)

A la ceguesa de Tirèsias i a la tristesa, la tenebra i la fosca victorioses, s'oposen la claror de les estrelles que han acompanyat Antígona en el seu gest pietós, la pregària al déu secret del culte que aquesta primera persona del plural d'abast cívic comparteix amb Eumolp, "el geperut que potser coneix i practica ritus misteriosos del meu poble" (P: 12), i, sobretot, la llei moral del perdó, que cal saber complir i que és metaforitzada com una "flameta, dèbil, vacil·lant, tanmateix inapagable" (P: 10). Aquest últim adjectiu pot ser llegit com una subtil reaparició de l'adjectiu "inextinguible" de la "Portada" d'IS, i més si tenim en compte el caràcter misteriós i secret de la creença d'Eumolp, de l'autor i del seu poble, en el context grec de Tebes. Antígona pels seus gestos crítics, Eumolp per la seva sobrietat que tanmateix no amaga a l'autor que rendeix culte a un déu secret i compartit, i *Antígona* pel seu missatge de fons, fet més explícit el 1947 amb la flameta dèbil de la llei moral que no pas el 1939 amb les torxes acallades, representen també una recuperació intel·ligent, sincrètica, molt prudent, d'una idea latent en el plantejament espriuà des de 1929.

7.6.3 Suïcidi, supervivència, sacrifici

Dins del paradigma del que podríem anomenar actituds ètiques de fons, és a dir, de preses de posició davant de la vida i de la mort, el suïcidi apareix, sota diferents formes, en les primeres obres d'Espriu.³⁶⁴ Les hem vistes en presentar les diverses obsessions temàtiques que culminaven d'alguna manera en FEn: en DR, Pere Rip és

³⁶⁴ Espriu es va manifestar reiteradament contrari al suïcidi per raons d'ordre moral. L'any 1966 declarava a Baltasar Porcel que, tot i ser un lector constant de Sèneca, no contemplava l'opció del suïcidi (EE/1: 52). Un any més tard ho reiterava a Salvador Pàniker (EE/1: 87). L'any 1972, en una altra entrevista, amb Damià Ferrà-Ponç, també esmenta els estoics però argumenta el seu refús per la pertinença a la civilització cristiana o occidental (EE/1: 173). L'any 1980, en una enquesta que *El Correo Catalán* va fer específicament sobre aquest tema, Espriu va introduir alguns matisos, com ara la comprensió envers els suïcides, especialment si duen a terme la seva acció per altruisme, o la fonamentació de la seva opinió al marge del cristianisme (EE/2: 110). Tanmateix, aquesta posició personal contrària no va ser obstacle perquè el tema fos tractat en les seves obres, com veurem.

un exemple d'eutanàsia assistida per part del seu amic i rival Andreu Sauler; en LA, Anton es penja com a conseqüència de l'atracció fatal que sent per Laia; finalment, en FEn, el suïcidi de la protagonista, exigit per la tradició mítica, es produeix aprofitant la feblesa d'Enone, a qui Fedra indueix a servir-li les pastilles que li han de provocar la mort. En el cas d'*Antígona* i respecte a la tragèdia de Sòfocles, Espriu prescindeix dels suïcidis d'Hèmon —com és d'esperar des del mateix moment que elimina aquest personatge del seu plantejament— i d'Eurídice. En aquest segon cas, la modificació consisteix a canviar el suïcidi de l'esposa de Creont per la seva supervivència poruga al costat del poder.

Efectivament, el tema de la supervivència, que tenia una primera formulació en FEn pel que fa a Carolina Tour de Montigny, guanya relleu en *Antígona*, com hem vist, a banda d'Eurídice, a propòsit també d'altres personatges: Tirèsias, símbol de la vella i falsa religió oficial; les nodrisses Astimedusa i, havent sobreviscut als seus fills, Euriganeia; Ismene, entre la por i la resignació, i el mateix poble de Tebes, que passa de l'àgora a les cases i evoluciona de la ira a la tristesa. Al meu entendre, aquest desenvolupament del tema de la supervivència té molt a veure amb una nova orientació de l'obra espriuana, en la qual, després de l'experiència traumàtica de la guerra, la sàtira sagnant cedirà protagonisme a una proposta explícitament constructiva de regeneració de la ciutat.

Ara bé, si alguna actitud ètica de fons present en *Antígona* representa una novetat indiscutible en l'obra espriuana, és el sacrifici, encarnat en la protagonista i indirectament, per solidaritat amb ella, en Eumolp. Encara que el resultat aparent del sacrifici de la pròpia vida és el mateix que el del suïcidi, és a dir, la mort, hi ha una gran diferència entre totes dues actituds: mentre que el suïcidi és la culminació d'una destrucció que pot tenir causes exògenes (el càncer en el cas de Pere Rip, l'embruix en el cas d'Anton) o endògenes (el narcisisme que fa de Fedra una Esfinx autodestructora, fins i tot la disbauxa extrema que porta Hipòlit al naufragi), el sacrifici tendeix al bé, en el cas d'Antígona en forma de desig de reconstrucció de la ciutat de Tebes i, en el cas d'Eumolp, com un reconeixement del bé que ha rebut de la princesa, a banda del propi alliberament. D'altra banda, la noció de sacrifici porta en

germen la de salvació, si bé aquesta serà desenvolupada ulteriorment en la producció poètica i, pel que fa al vessant col·lectiu, sobretot en PHE i LPB.³⁶⁵

7.6.4 La tendresa i la protecció maternals

Un últim tema que caracteritza *Antígona* i que també representa una evolució respecte a l'obra anterior és el motiu de la tendresa i la protecció maternals, focalitzat en les mans i els ulls de Iocasta. Etèocles, en efecte, evoca l'amor de Iocasta, ja morta, i el centra en les seves mans, caracteritzades amb un tret físic —la llargada— i un de físic amb connotacions subjectives de tracte —la suavitat:

ETÈOCLES. — Sí, la mare m'estimava molt. Tenia les mans llargues, suaus... Fa anys que és morta. (I: 27)

Les mans de la mare ja havien estat associades a la saviesa en ser les responsables de l'arquitectura del pessebre, en la narració “Les figuretes de pessebre” d'ALG:

La quitxalla removia l'arquitectura sàvia del pessebre, eixida de mans maternals, i prosseguia l'enrenou fins que l'hi entrava son. (ALG: 57)

Però la sinècdope de les mans per referir-se a la mare no atenyirà el seu zenit fins als poemes “Les roses recordades”, “Des del mateix teatre” i “Aquest Nadal prop del mar”, de la primera part d'ECM, referits concretament a la mare del poeta. En el primer, la mare queda simbolitzada en unes mans que porten roses de Sant Jordi als infants, una persona “olorosa, benigna” que diu els noms dels menuts i els protegeix del drac. En el tercer, d'ambientació nadalenca, es refereix explícitament a les mans de la seva mare, en el seu moment també “oloroses de molsa” i “benignes”, però que ara ja reposen “sota la nit dels xiprers”. Cal recordar que la mare d'Espriu havia mort l'any 1950, just abans de l'escriptura d'ECM.

Pel que fa als ulls de Iocasta, és Antígona qui els associa a les estrelles de la nit. S'hi refereix fins a quatre vegades en les paraules que pronuncia en acomplir el ritus funerari amb Polinices:

³⁶⁵ Per a la relació entre *Antígona*, PHE i LPB, vegeu els estudis de Trambaioli (1996) i Gassol (2003).

ANTÍGONA. — El vent allunya la pluja. Les estrelles miren amorosament tota la nit. Semblen els ulls de Iocasta, semblen els ulls dolços de Iocasta, innumbrables i potents, que ens esguarden des del misteri. (...) Ulls de Iocasta, no mireu ara! (...) Besa [Polinices] en l'ombra els ulls dolços de Iocasta!... (IIa: 47-48, els subratllats són meus)

La segona i la quarta ocurrencies del nom, sempre en plural, van acompanyades de l'epítet "dolços", que podem associar amb la suavitat a què al·ludia Etèocles referint-se a les mans de Iocasta. La tercera ocurrencia, d'altra banda, és un apòstrofe, possible perquè des de la primera utilització del mot els ulls han estat imatge i comparació de les estrelles que en aquest moment de l'acció omplen el cel. El bes que Polinices, ja mort i dignament enterrat, farà a les estrelles o als ulls de la seva mare celeste serà la font de la seva nova vida.

El cas és que aquesta visió benigna de la volta estelada metaforitzada com uns ulls que contempen i acompanyen l'ésser humà ja havia aparegut en LA, quan el rodamón empestat i rebutjat les té per únic consol, ell que no coneix la identitat dels seus pares:

Tingué les estrelles per úniques amigues. Elles el gronxaven amb l'ullejar de llur llum deixatada en la negror de la nit. El rodamón gaitava llarga estona l'harmonia dels seus cossos perfectes i s'adormia amb somnis de benaurança. (LA: 170)³⁶⁶

Per tancar aquest motiu, cal apuntar un parell més de constatacions de la importància de la maternitat en la visió espriuana. D'una banda, cal veure com Laia, des de la desemparança més absoluta que experimenta en el moment d'engendrar el seu fill ferit de la medul·la, arriba a valorar els cops de la seva mare:

³⁶⁶ Aquests ulls positius, assimilats a les estrelles i, d'alguna manera, a la protecció maternal, res tenen a veure amb la majoria d'ocurrencies dels ulls en l'obra anterior d'Espriu: els ulls de Laia, malèfics i mortals per a Anton (LA: 115); l'ull terrible, únic i sense parpella, del poema "El sotjador" (LCA: 68-69); l'"ullot enemic de la lluna (...), vice-Déu de la celístia" (LE: 94), o els ulls "sense esperança", "duríssims", de Fedra (FEn: 77 i 85). Però, en singular i excepcionalment positiu, hi ha també l'ull gegantí que tanca la primera versió de DR, pràcticament assimilable a l'omnipotència del repòs i el perdó divins: "Tinc com la sensació que algú em contempla. És un ull gegantí que em despulla de tot pensament. Veu amb claredat tot el meu interior i està per tot arreu embellint-ho amb una llum daurada. No té res de terrible, ans al contrari, tot ho endolceix i ho perdona. Em vaig adormint lentament... Tinc una lleugera intuïció de què la fi s'acosta... S'apodera de mi una agradable sensació de repòs... Al fi... És com una porta que s'obri..." (DR: 49-50).

Ella pidolava afectes i no tenia més amics que el sol i la mar i els cops de la mare que, encara que cops, eren de la mare... (LA: 80)

D'altra banda, descobrim aquesta pietat i protecció maternals en personatges que adopten el paper de mare tot i no ser-ho realment. És el cas de Fedra quan evoca Hipòlit com un “pobre estimat petit de pell daurada” (FEn: 41) o de la mateixa Antígona quan tracta Etèocles de “Pobre petit germà” o de “Petit germà” (I: 27). Observeu que en tots dos casos es destaca la petitesa i la desgràcia del personatge estimat com un fill.³⁶⁷

7.7 Visió de síntesi

En l'*Antígona* de 1939 hi ha, pel que fa al tractament dels mites, elements de continuïtat amb l'obra anterior però també unes quantes novetats molt significatives. Si ens fixem primer en el que podríem anomenar tendències espriuanes consolidades, constatem que es mantenen constants l'expressió concisa i l'essencialització dels mites. En una breu tragèdia —el text de la peça pròpiament dita amb prou feines omple una quarantena de pàgines en octau en la primera edició— Espriu condensa la problemàtica de la guerra fratricida entre Etèocles i Polinices, la rebel·lió d'Antígona contra la llei de Creont, així com una profunda reflexió sobre el poder, la ciutat i la mateixa condició humana. En *Antígona* es confirma també la predilecció per mites femenins que he resseguit fins ara (en IS, ALG, FEt i FEn), amb l'única excepció d'ASP.

Per altra banda, en *Antígona* es desenvolupen algunes vies obertes en les Fedres. En primer lloc, el fet de prendre un mite grec com a títol, centre i eix d'una obra. En segon lloc, l'increment de la densitat temàtica i conceptual, operació complementària de la concisió dels clàssics que actuen com a hipotext d'aquestes reelaboracions espriuanes. En tercer lloc, en *Antígona* com en FEt, Espriu integra en el seu text la tradició literària prèvia de repeses del mite (clàssiques, neoclàssiques o

³⁶⁷ Deixo de banda, en aquest repàs de temes i motius, la identificació entre el poble d'Espriu (el poble català) i el poble jueu exiliat, perquè aquesta idea apareix fonamentalment al “Prefaci de 1947” més que pròpiament a l'*Antígona* de 1939 i perquè, per tant, ja té molt a veure amb la proposta cívica de PHE i LPB. Com ja he dit, per a les concomitàncies entre *Antígona*, PHE i LPB, es pot consultar TRAMBAIOLI 1996 i GASSOL 2003.

contemporànies), i concretament ho fa mitjançant una selecció i una ordenació intencionades de materials diversos.

Com deia, però, en l'*Antígona* de 1939 es produeixen també algunes grans novetats respecte al que havia estat fins aleshores el tractament espriuà dels mites grecs. En primer lloc, la qüestió del gènere, és a dir, l'abandonament de les diferents modalitats narratives assajades fins ara (escena, evocació, confessió, monòleg, conte, diàleg, "nouvelle") i l'adopció del gènere dramàtic, si bé és cert que FET ja havia representat, al començament de la guerra, una primera incursió en aquest terreny. Val la pena citar *in extenso* la consideració d'Olívia Gassol sobre la versatilitat d'Espriu a l'hora d'experimentar en els diversos gèneres literaris:

Espriu no va lligar-se a un[s] pocs gèneres sinó que va avançar en una cursa frenètica cap a totes bandes: novel·la, relat, conte, prosa poètica, tragèdia, poesia lírica, satírica, cívica. No és estrany, doncs, que la seva obra manqui, en aquest sentit, de coherència, sinó que més aviat traci un itinerari que progressi a còpia de provar, hibridar o de dur al límit tècniques, recursos o mecanismes literaris de tota mena. A *El doctor Rip* (1931) avalua el monòleg interior. *Laia* (1932) analitza la viabilitat de la novel·la modernista. *Aspectes* (1934) incorpora les tècniques de distanciament de la realitat com el comentari metaliterari o la sàtira. A *Ariadna al laberint grotesc* (1935) experimenta amb les formes del grotesc properes a l'expressionisme. *Miratge a Citera* (1935) combina la sàtira i els recursos al·legòrics amb la paròdia dels gèneres propis de la cultura de masses, com el cinema. *Letizia* mescla l'estil impressionista amb el gènere de misteri. *Fedra* (1937) aborda la traducció i el diàleg interliterari. A *Petites proses blanques* (1937) i *La pluja* (escrites entre 1936 i 1938) practica la prosa poètica.

Amb *Antígona* (escrita el 1939) actualitza la tragèdia clàssica; i si amb *Les cançons d'Ariadna* (1949) transita pels viaranys de la tradició de la poesia satírica i de les formes populars, a *Cementiri de Sinera* (1946) avança en canvi sobre el llegat de l'herència simbolista. *Primera història d'Esther* és ja al 1948 la suma de tot; l'híbrid total. (GASSOL 2013: 25-26)

Tot i que Gassol explica aquest neguit de recerca en gèneres tan diversos com els que enumera per la navegació erràtica que imposen les revolucions de tot ordre "que s'han encadenat diabòlicament des de tombant de segle" i que han fet complexa i inaprehensible la realitat, el cert és que, en el cas concret d'*Antígona*, és possible determinar unes motivacions concretes. En primer lloc, convé no perdre de vista que

al novembre de 1936 Espriu ja havia versionat la *Fedra* de Villalonga acostant-la més als pressupòsits del gènere tràgic. En segon lloc, i de manera principal, cal entendre que el context històric —la guerra primer i el seu desenllaç després— poden inspirar fàcilment una tragèdia, com explica Rosa Maria Delor:

Em pregunto per què Espriu va necessitar escriure una obra dramàtica quan sembla que l'evolució literària el portava de la novel·la a la narrativa breu i d'aquí a la prosa poètica que el feia interessar-se indefectiblement en la poesia. Recordant la rima 46 de Dante, haurem de convenir que la violència i la confusió que en aquells moments es vivien rebutjaven el llenguatge sempre ambigu de la poesia. Calia, en una època en què la paraula (el Parlament) havia estat substituïda pels gestos i els crits de la mort, que la gent aprengué a dialogar de nou: "Escolteu ara, si voleu, les raons dels personatges." (*Antígona*, 1955, 19). I calia fer-ho amb una retòrica despallada dels ornaments que engavanyen el sentit. (DELOR 1993: 442-443)

Amb una tragèdia, doncs, Espriu es proposa, quan la guerra ha acabat a Catalunya, llançar un missatge entenedor i amb una intencionalitat molt precisa. I, tanmateix, l'espai on es desenvolupa l'acció dramàtica i els mateixos personatges de l'*Antígona* de 1939 no es fan contemporanis com en repeses de mites que hem vist, el de Fedra sense anar més lluny, sinó que continuen sent grecs i, per cert, amb una profusió d'antropònims i topònims hel·lènics que conformen un plantejament homodiegètic clar i que no serà rebaixada a la mínima i essencial expressió fins a la segona versió, la dels anys seixanta.³⁶⁸ Podem interpretar provisionalment aquesta opció que trenca amb la tendència anterior com una recuperació conscient del gènere tràgic clàssic i, sobretot, com una voluntat de no limitar-se a reflectir ni tan sols a reflexionar sobre una experiència històrica concreta, per punyent que fos, sinó d'abstreure'n allò que de lliçó universal podia oferir-li encara el mite clàssic.

En coherència amb aquest plantejament innovador respecte a les reelaboracions anteriors, els personatges de l'*Antígona* de 1939 no representen una degradació total

³⁶⁸ Per trobar una repesa de mites sense desplaçament cap a temps més actuals hem de remuntar-nos a IS, si bé en aquella primera obra, a diferència del que s'esdevé en *Antígona*, no hi havia cap intencionalitat contemporània en el missatge del text. No crec que sigui determinant un hipotètic component d'autocensura en l'abandonament de la tendència a la transposició heterodiegètica actualitzadora, perquè tampoc els plantejaments classicitzants tenien cabuda en l'òptica d'un règim que volia estroncar d'arrel les pretensions nacionals d'una literatura que volia traduir i fer-se seus els clàssics universals.

respecte als seus referents clàssics —com seria el cas dels d'ASP o d'ALG— ni tan sols una desvaloració matisada —com en les Fedres. Ben diversament, els personatges d'aquesta obra tenen unes “raons” que el Pròleg ens convida a escoltar (Pr: 19), i això és així perquè se situen o aspiren a situar-se en un nivell de dignitat humana:

CREONT. — L'altivesa de la teva raça tiranitza la teva raó. Els Labdàcides no teniu mesura.

ANTÍGONA. — No hem pogut mai viure humanament. (IIb: 54)

D'aquest breu però profund diàleg entre Creont i Antígona es desprèn la identificació radical entre raó, mesura i humanitat. Tot i admetre que els personatges d'*Antígona* són també titelles, com totes les altres criatures espriuanes, cal convenir que el que diuen ho diuen “gairebé amb coturn” i que, en tot cas, té un abast filosòfic que els singularitza. Dels dos pols, idealització admirativa i degradació moral, que he pogut establir en el cas d'IS, passem a una *Antígona* de nivell humà, com a mostra de la maduresa de l'autor deu anys més tard del seu primer títol, tan precoç. No debades ha integrat una extensa i profunda formació universitària i literària, ha viscut una guerra i hi ha sobreviscut: ara l'operació creativa consisteix a amalgamar un poc de grotesc i un poc de sublim, subtils i en una proporció ben ponderada, per produir un molt d'humà.

Com a última novetat significativa en les repeses que fa dels mites antics, Espriu deixa de contaminar explícitament la reelaboració del d'Antígona amb altres autors i obres contemporanis, com podia ser el cas de Poe, Maragall o Víctor Català, per citar alguns exemples, en obres anteriors. Tanmateix, això no vol dir que no hi hagi coincidències, possibles fonts inspiradores, potser alguna influència directa, amb peces com *Nausica* (1937) de Sebastià Juan Arbó, *Antígona* (1935) de Guillem Colom, o *La guerra de Troie n'aura pas lieu* (1935) o *Électre* (1937) de Jean Giraudoux. Més aviat el que fa Espriu en *Antígona* és una subtil síntesi cultural, un velat sincretisme de creences que tenen el comú denominador de l'aspiració humana a la regeneració més enllà de la mort i la destrucció.

Pel que fa a la tensió entre la llum i el neguit, aquests dos paràmetres també ajuden a explicar *Antígona*. En la banda del neguit, hi ha la guerra i la discriminació dels

febles i vençuts, que només troben una via d'apaivagament del dolor en el sacrifici, tant d'Antígona, que ja no odia Creont, com d'Eumolp, que ha completat el seu coneixement del món i de l'ésser humà. En la banda de la llum, l'accent no es posa en les torxes que envolten el palau reial de Tebes, sinó en les estrelles que il·luminen el gest pietós d'Antígona i en la flama vacil·lant però inapagable que és la llei moral. És subtil, evidentment, la transformació de la llum singular i inextingible que aportava Israel a la història de la humanitat en aquesta reivindicació d'una llei moral que, enllà de creences concretes, s'orienti a la reparació de les injustícies i, en definitiva, a la bondat.

8. CONCLUSIONS

Al terme del meu treball, puc confirmar que l'apropiació de mites bíblics i clàssics que Espriu fa en les seves primeres obres, des d'*Israel* (1929) fins a l'*Antígona* de 1939 (1955), respon a les inquietuds fonamentals de l'autor en aquells anys i, encara més, evoluciona en funció d'aquests interessos. L'anàlisi de les successives obres que contenen reelaboracions mitològiques ha demostrat a bastament aquest primer vessant de la meva hipòtesi.

En el cas d'IS, tot i que es tracta d'una obra molt precoç, escrita en una llengua diferent de la que serà al cap de poc i per sempre el vehicle literari utilitzat per l'autor, i tot i que mai no va ser revisada ni incorporada a l'obra completa —a diferència del que s'esdevingué en el cas de DR, publicada en la seva primera versió tan sols dos anys més tard—, és interessant considerar-la el punt de partida del treball literari espriuà, especialment pel que fa a l'apropiació de mites antics i per les idees que el sustenten, sobretot la primacia atorgada a la idea monoteista judeocristiana i la consideració, de moment només teòrica, de les potencialitats formals i de fons de la mitologia grega. En aquest sentit, cal entendre que en analitzar les obres d'Espriu s'han de tenir en compte no tan sols aquells components explícits, evidents, que es despleguen davant del lector en tota la seva capacitat semàntica i retòrica, sinó també aquelles referències, potser més subtils o velades, però que en tot cas marquen tant o més la seva manera d'entendre el món. Amb aquests components em refereixo, respectivament, a la mitologia grega, elegant, fastuosa, decadent, engendradora de pensament, i a la religió israelita i cristiana, fruit de l'aridesa, la pobresa i l'esforç d'un poble en el desert. La superioritat del segon element respecte al primer resideix en la llum única i eterna, en definitiva, divina, que il·lumina el poble d'Israel i que encega els qui en busquen les lliçons en el llibre sublim que és la Bíblia, un llibre que també desvetlla la sensibilitat del poeta que s'hi acosta.

En ASP el plantejament de l'autor és tot un altre: ja no es tracta de jerarquitzar històricament els pobles i els valors que encarnen, sinó d'aproximar-se a la realitat que l'envolta i de donar compte d'alguns dels caires que la conformen. A diferència d'IS, ja no es qüestió de fer explícit el sentit donat i no qüestionat de la història

—sagrada—, sinó d'intentar definir un hipotètic sentit global en la realitat. Per això, en part, la referència a mites clàssics guanya terreny respecte als bíblics, perquè es tracta de pensar el món, de reflexionar, d'especular. Amb l'excepció, evidentment, d'un mite bíblic, el de Judit, cridat a ser recurrent en l'obra d'Espriu, el de la dona que salva el poble d'Israel, com més endavant farà Esther en PHE. El caràcter fragmentari de la realitat, que obliga el lector a reconstruir una estructura parabòlica velada que mostra una llum excepcional en el seu punt més alt, té el seu correlat en el fet que els mites clàssics incorporats ho són a través d'autors i textos de la tradició modernista catalana i, per tant, de manera mediatitzada. Si en IS Espriu tot just es permet aplicar algunes transposicions semàntiques que donen curs al pensament propi dins de l'esquema bíblic, en ASP prima la contaminació amb obres contemporànies, la transformació heterodiegètica actualitzadora i, obertament, l'aprofitament dels mites per vehicular certes obsessions temàtiques, com ara el neguit, el remordiment o el sentit de culpabilitat. Sembla que Espriu es val del mite bíblic de Judit i, sobretot, dels mites grecs d'Hefest, Orestes, Nausica i Ulisses per capgirar el component més idealista d'autors modernistes com Joaquim Ruyra, Caterina Albert o Joan Maragall, alhora que fon aquesta tradició amb un autor maleït com Edgar Allan Poe. Oscil·lant entre l'estil ferreny de moltes descripcions i la delicadesa aparent d'unes poques, Espriu es mostra extremadament incisiu en la dissecció dels problemes de fons de la condició humana.

ALG representa, al meu entendre, l'aprofundiment en la negació d'una hipotètica harmonia del món. Aquesta actitud no és cap novetat si pensem en LA o en ASP, posem per cas. El que en aquest recull es consolida és la presentació del món contemporani —estrictament català, ibèric o occidental, tant és— com un laberint perdedor, frívol, ple de veus i personatges grotescos que substitueixen el mateix Minotaure i per escapar dels quals el guiatge d'Ariadna no sembla valer prou. Justament aquesta és una novetat del recull pel que fa a la utilització dels mites: el mite grec d'Ariadna i el laberint serveix alhora com a al·legoria de l'estructura de l'obra i del món mateix. Ens trobem, doncs, per primera vegada, davant d'un mite que dona sentit al conjunt d'una obra de l'autor i a la seva visió del món. Com ens trobem també per primera vegada, en el cas del mite de Mirra, amb un relat que segueix, almenys fins a un determinat moment, el desenvolupament narratiu de l'hipotext clàssic en el qual s'inspira segons explicita una de les dues citacions inicials. Tot fa

pensar, doncs, que els mites, especialment els clàssics, van consolidant la seva funció d'expressar les inquietuds fonamentals de l'autor. Paral·lelament, desapareix el filtre que poc o molt representaven els autors modernistes catalans, en benefici de la consolidació d'una personalitat literària ja del tot original.

I arribem així a un altre mite femení, el de Fedra, que tanmateix Espriu no aborda de manera directa, a partir dels textos clàssics que s'hi refereixen, sinó amb la intermediació de la reelaboració de Villalonga, un autor amb el qual mostra en aquells anys sintonia ideològica i literària. F*Et* i, sobretot, F*En* són repeses d'un mite grec que Espriu fa tenint en compte la tradició literària grega, llatina, neoclàssica i contemporània, i sense dubtar a contaminar diverses obres de cara a la configuració d'una lectura personal de la història i dels seus protagonistes. Val a dir que, com passarà també en el cas d'*Antígona*, no sempre és fàcil discernir les influències explícites d'aquells elements hipotextuals que intuïtivament semblen fer-se presents en la creació espriuana. En tot cas, ni les unes ni els altres ofeguen l'originalitat de l'autor, que es manifesta en la combinació de lectures i referents diversos, als quals incorpora elements estrictament personals. D'altra banda, en F*Et* i F*En* es confirmen també la tendència a la densitat temàtica i l'opció per la transposició heterodiegètica. La "nouvelle" és, com hem vist, una síntesi de les obsessions temàtiques de la prosa narrativa espriuana fins a 1937: la decadència del món, l'amor com a miratge i com a dominació, l'ànim que no sap fugir d'ell mateix i que sotmet l'individu a un estat de neguit constant, l'autocontrol i l'autodestrucció, la glòria solar i la síntesi de contraris, l'evasió i la supervivència, el refugi en l'art...

L'*Antígona* de 1939 és la culminació del treball d'apropiació de mites antics entre 1929 i 1939 per part d'Espriu, per tal com el coneixement aprofundit de la tradició literària que el mite genera (autors grecs, llatins, moderns i contemporanis) es tradueix en la creació d'una nova tragèdia, contemporània, que és alhora una resposta a una situació històrica concreta (la guerra civil espanyola i la victòria d'un bàndol que té la pretensió de continuar ofegant l'altre), una interpretació temporalment més dilatada del problema del poder en aquest territori (l'endèmica imposició del fort damunt del feble) i la formulació d'un missatge d'abast universal a favor de la primacia del bé comú i de la pietat. En aquest cas, Espriu abandona el plantejament heterodiegètic i opta per una presentació grega pel que fa al marc i als personatges; i,

al meu entendre, ho fa en coherència amb el to elevat que vol donar a la seva obra i per reforçar el missatge atemporal i universal esmentat. Temàticament, el canvi respecte a les reelaboracions anteriors és, com hem vist, notori, de manera que, encara que no desapareixen certes línies substancials, com ara la idea de supervivència, els paràmetres de llum i neguit o la figura de la mare tendra i protectora, destaquen sobretot la incorporació o el desenvolupament de nous temes cridats a ser cabdals en l'obra espriana ulterior, com ara la guerra fratricida, la pietat, el poder absolut, l'amor a la ciutat o el sacrifici redemptor. És evident que la mateixa tria del mite d'Antígona té molt a veure amb la necessitat autorial d'abordar aquests temes i no uns altres en el context de 1939.

En síntesi, en el període 1929-1939 hi ha una progressió en l'origen dels mites utilitzats, i aquesta evolució no sempre és paral·lela a les idees de fons de les obres successives. Després d'una primera obra en què els mites bíblics i la fe judeocristiana tenen un protagonisme absolut (IS), aquests components són encara presents en ASP i en ALG, si bé la tendència a la utilització dels clàssics és creixent en aquestes dues obres i, evidentment, en FEt, FEn i *Antígona*. Tanmateix, la presència de l'element judeocristià, que decau a partir d'ALG, repunta subtilment, gairebé subrepticiament, en *Antígona*, un dels mites clàssics més celebrats en la tradició literària.

Pel que fa al segon vessant de la meua hipòtesi, confirmo també que les nocions de llum i neguit han estat paràmetres útils per explicar, no només el treball de reelaboració mitològica sinó, més en general, les obres d'Espriu i l'evolució que hi ha entre elles, sigui per la presència o l'absència d'aquestes idees, per la forma que puguin adoptar o per la distància que l'autor pren respecte a l'una o l'altra, segons els casos. En la meua lectura dels textos objecte d'estudi, però també a propòsit d'altres obres, com ara DR i LA, he donat valor a la llum emanada de Déu que il·lumina Israel i que constitueix una "lección trascendental" per al món (IS: 8) i n'he una referència a tenir en compte en les obres successives, tant si apareix veladament com si és combatuda. Aquesta referencialitat de la llum "singular e inextinguible" (IS: 7) esdevé excepcional en ASP i negada en ALG. L'excepcionalitat de la llum en el fosc conjunt d'ASP es concreta en una opció de pietat redemptora mai duta a terme ("Paulina") o en un instant místic del qual es davalla immediatament i brusca ("Tarda a muntanya"). En ALG, la presència enutjosa de la corporalitat, la negació de la

immortalitat de l'ànima i de la seva aspiració a Déu, juntament amb l'accentuació dels elements transgressors i grotescos, són trets característics, particularment dels relats estudiats. FEn confirma la pràctica desaparició d'aquesta llum religiosa en el plantejament espriuà: l'ambientació esteticista i decadentista de la "nouvelle", plena d'elements transgressors, no li deixen lloc: "la vida és prou breu per enlletgir-la amb misticismes confusos" (FEn: XXI, 44). Caldrà esperar a *Antígona* perquè la pietat i el sacrifici tinguin un paper central i recuperin l'anhel de llum en els textos estudiats. En tot cas, però, pel que fa a la llum, la seva presència és sempre discreta, tret de la "Portada" i el capítol "Antes del Amor", ambdós en IS.

En canvi, la noció de neguit apareix obsessivament repetida en la narrativa espriuana d'aquells anys i és central per comprendre els textos. Aquest neguit adopta diverses formes en els mites que he estudiat: des de l'"hastío" inicial de certs personatges d'IS, fins a la neurosi de Fedra, passant pel remordiment o sentit de culpa dels titelles grotescos d'ASP, o la inadaptació constant de personatges que busquen el que no tenen, és a dir, l'ànim que no sap fugir d'ell mateix. Un aspecte particularment interessant d'aquest neguit és, justament, el posicionament respecte a la fe cristiana, o judeocristiana. En aquest terreny, Espriu segueix una evolució significativa en els primers deu anys de la seva trajectòria literària. Així, en IS la fe cristiana té un pes específic explícit, ja que la figura de Jesús, assimilada a l'Amor, és el punt d'arribada de tota una tradició de jutges i reis que culmina en el clam profètic de Joan Baptista com a precursor. En ASP el component judeocristià apareix no només en *Auca* a propòsit de Maria del Roser, presentada com a nova Judit, sinó també contaminant les tres últimes narracions al·lusives o dedicades a mites grecs, en forma de mala consciència però també d'impossibilitat de jutjar els altres. A més, un dels plans en què es concreta el neguit del pastor de la narració que tanca ASP és justament la seva crisi d'identitat entre la fe en el Baptista i l'encís del món pagà que representa la princesa que el rep amb les paraules de Nausica. En canvi, en ALG, la manca de fe porta a la negació de la transcendència i altres creences fonamentals del cristianisme. La distància respecte a la fe es manté en FEt i FEn i cal esperar a *Antígona* perquè la idea cristiana reaparegui en un pla més subtil i al costat d'indicis d'altres cultures i creences. En conjunt, sembla clar que Espriu, com a bon moralista, combat aferrissadament la hipocresia religiosa, que sovint troba la seva plena formulació en el culte oficial, i que, des d'un punt de vista més profund, reconeix el valor de la

pietat o la bondat, fins i tot de l'experiència mística, encara que mai no acabi d'abraçar la fe. En certa manera, la predilecció per la figura profètica de Joan Baptista ens mostra un Espriu que es quedaria a les portes del gran salt al buit que la fe en Jesús pot semblar a un racionalista.

En tot cas, el terme a aquest recorregut per tots els neguits humans, no només el de la fe religiosa, sembla posar-lo Eumolp, en *Antígona*, quan diu: “M'allibero finalment dels vostres cops i de les vostres rialles. Sé tots els noms que amaguen la solitud de l'home. No he d'aprendre res més” (IIb: 53). El sacrifici compartit amb Antígona i el reconeixement recíproc de la pietat i la bondat representen una victòria sobre el neguit, més que l'autocontrol fallit, la pura supervivència, l'evasió o la sublimació estètica. Almenys en el cas d'Antígona, a més, hi ha el factor del compromís ètic amb el futur de la ciutat. I, pel que fa a Eumolp, que se sacrifica per purificar-se, podria assimilar-ser a un jo autorial que abandona el punt de vista del narrador moralista mordaç d'abans de la guerra i assumeix el silenci que demana la situació del país després del trauma de la guerra, com una mena d'ànima nova que s'allibera del cos grotesc anterior.

En síntesi, doncs, i si s'entén que IS té molt encara d'esbós, d'exercici pràcticament escolar, encara que marca algunes tendències posteriors, s'arriba a la conclusió que l'evolució vertiginosa de la producció espriuana almenys fins a 1939 té també el seu reflex en el tractament dels mites antics per part de l'autor, aspecte en el qual sembla cremar etapes. Efectivament, en un primer moment, que correspon a la fase anterior a la guerra civil (ASP i ALG), sembla que la prioritat sigui entendre la vida i la decadència del món en què viu l'autor, actitud que comporta la degradació dels mites represos i l'ús del grotesc com a forma literària predominant. En canvi, en una segona etapa (FEt i FEn), que se situa en temps de guerra, el plantejament és més elegíac, i el que es pretén és suportar la vida, sobreviure, sublimar el dolor, actitud que comporta recuperar o salvar el mite. Finalment, en l'*Antígona* de 1939, escrita tot just acabada la guerra, l'orientació és didàctica i el mite està al servei d'una actitud compromesa amb la reconstrucció i el futur col·lectiu de la ciutat.

BIBLIOGRAFIA

1. *Israel*

ESPRIU, Salvador (1929). *Israel*. Barcelona: Oliva de Vilanova.

— (1994). *Israel*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 1).

2. *Aspectes*

ESPRIU, Salvador (1933). “Orestes”. “La Veu de Catalunya” (16 d’abril), p. 5.

— (1934). *Aspectes*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

— (1998). *Aspectes*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 4).

3. *Ariadna al laberint grotesc*

ESPRIU, Salvador (1935). *Ariadna al laberint grotesc*. Barcelona: Josep Janés i Olivé (“Quaderns literaris”, 69).

— (1936). “Psyche”. “Brisas”, 24 (abril).

— (1950). *Ariadna al laberint grotesc i altres narracions*. Barcelona: Aymà (“Col·lecció literària Aymà”, 13).

— (1953). “Psyche”. “Ínsula”, 95 (15 de novembre), p. 11.

4. *Fedra (teatre i “nouvelle”)*

ESPRIU, Salvador (1937). *Fedra*, dins *Letícia i altres proses*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents (“Biblioteca de la Rosa dels Vents”, 27), p. 25-44.

— (2002). *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 7).

5. *Antígona*

ESPRIU, Salvador (1953). “Pròleg a *Antígona*”. “Raixa. Miscel·lània de literatura catalana”, 1, p. 5-6.

— (1955). *Antígona. Fedra*. Palma de Mallorca: Editorial Moll (“Raixa”, 5), p. 7-56.

— (1957). “Proemi a «Antígona»”, dins *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes*. Barcelona: Joaquim Horta (“Signes”, 3), p. 133-135.

— (1965). *Antígona*. Traducció al castellà de Ricard Salvat. “Primer acto”, 60 (gener), p. 27-37.

— (1969). *Antígona*. Barcelona: Edicions 62 (“Antologia catalana”, 54).

— (1993). *Antígona*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 8).

— (2013). “Antígona. Prefaci de 1947”, dins *Ocnos i el parat esglai*. Barcelona: Balasch Editor, p. 601-603.

6. Altres obres d’Espriu per ordre cronològic de primera edició

ESPRIU, Salvador (1931). *El doctor Rip*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

— (1932). *Laia*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

— (1934). *Laia*. Barcelona: Josep Janés i Olivé (“Quaderns literaris”, 19).

- (1935). *Miratge a Citerea*. Barcelona: L.E.D.A.
- (1937). *Letizia*, dins *Letizia i altres proses*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents (“Biblioteca de la Rosa dels Vents”, 27), p. 5-24.
- (1937). *Petites proses blanques*, dins *Letizia i altres proses*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents (“Biblioteca de la Rosa dels Vents”, 27), p. 45-61.
- (1997). *Miratge a Citerea. Letizia. Petites proses blanques. La pluja*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 6).
- (1943). “Prehistoria. Oriente. Grecia”, dins CASTILLO, Alberto del. *Historia general*, volum I (*Tiempos antiguos*). Barcelona: Apolo.
- (2003). *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 10).
- (1995). *Primera història d'Esther*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 11).
- (1949). *Les cançons d'Ariadna*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa Menor.
- (1952). *Anys d'aprenentatge*. Barcelona: Selecta.
- (1952). *Obra lírica*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa Menor.
- (2008). *El caminant i el mur. Final del laberint. La pell de brau*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 12).
- (1957). *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes*. Barcelona: Joaquim Horta (“Signes”, 3).

— (2006). *Llibre de Sinera. Per al llibre de salms d'aquests vells cecs. Setmana Santa*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 13).

— (1963). *Obra poètica*. Barcelona: Santiago Albertí.

— (2000). *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 14).

— (1996). *Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 15).

— (2001). *Les ombres. Proses de “La Rosa Vera”. Altres proses disperses*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 18).

— (1987). *Fragments. Versots. Intencions. Matisos*, dins *Obres completes/2 (Poesia/2)*. Barcelona: Edicions 62 (“Clàssics catalans del segle XX”).

— (2013). *Ocnos i el parat esglai*. Barcelona: Balasch Editor.

7. Altres materials d'Espriu

CABRÉ I MONNÉ, Rosa (2010). “«Per a Joaquim Molas, l'estimat amic». Cartes i targetes de Salvador Espriu a Joaquim Molas”, dins *Estudis de llengua i literatura catalanes / LXI. Miscel·lània Joaquim Molas*, 6. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 173-228.

CID, Felip (2002). *Correspondència de Salvador Espriu (1959-1969)*. Palma de Mallorca: Perifèrics.

ESPRIU, Salvador (1995). *Enquestes i entrevistes I (1933-1973)*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, A-1). Edició crítica i anotada a cura de Francesc Reina.

— (1995). *Enquestes i entrevistes II (1974-1985)*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, A-2). Edició crítica i anotada a cura de Francesc Reina.

—. *Fitxer Espriu*. Es pot consultar en versió digital a www.catedramariustorres.udl.cat/materials/manuscrits/_autors/espr/fitxer/index.php [data consulta: 7.8.15]

MARÍ I PRUNELLA, Jaume (2009). *La “carpeteta 49”: de Salvador Espriu a Marià Villangómez*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 410), p. 59-62.

SALADRIGAS, Robert (1965). *Salvador Espriu*, dins *El llibre de tothom*. Barcelona: Alcides, p. 47-49.

SANTAMARIA, Núria (2011). “La conversa civilitzada: cartes de Salvador Espriu a Ricard Salvat (1959-1965)”. “Indesinenter”, 6, p. 129-131.

8. Altres materials de la família d’Espriu

Memòries del notari Espriu (1996). Barcelona: edició no venal.

RIUS I MOSOLL, Ramon (1990). *Converses amb Josep Espriu*. Barcelona: ELAIA – Fundació Espriu.

9. Crítiques i estudis sobre Espriu

ALBINI, Umberto (1989). “L’*Antigone* di Salvador Espriu”. “Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica”, 5, p. 75-80.

ALZAMORA, Sebastià (1999). “Drama i tragèdia dins el cicle de Fedra de Llorenç Villalonga i Salvador Espriu”, dins ROSSELLÓ BOVER, Pere (ed.). *Actes del col·loqui Llorenç Villalonga, celebrat a Palma del 20 al 22 de novembre de 1997*. Barcelona: Universitat de les Illes Balears – Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Miquel dels Sants Oliver”, 10), p. 85-99.

BAKUCZ, Dóra (2010). “Unes altres Fedres i unes altres Antígones... Personatges dels mites d’Antígona i de Fedra en el llibre de narrativa breu *Les roques i el mar, el blau*, de Salvador Espriu”, dins CREUS, Imma, et al. (ed.). *Actes del quinze col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, volum II (La literatura i les arts). Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 407-415.

BADIA, Alfred (1985). “*Antígona*” i “*Fedra*”, de Salvador Espriu. Barcelona: Empúries (“Les Naus d’Empúries. Quaderns de Navegació”, 2).

BALLART, Pere (2007). “D’un gènere a l’altre: «Quim Federal», entre la narració i el teatre”. “Indesinenter”, 2, p. 19-58.

BATISTA, Antoni (1985). *Salvador Espriu: itinerari personal*. Barcelona: Empúries (“Tros de paper”, 8).

BENET I JORNET, Josep Maria (1976). “Visita al laberint grotesc de Salvador Espriu”. “Els Marges”, 7 (juny), p. 115-121.

BOIX I SELVA, Josep Maria (1934). “«Aspectes»”. “El Matí” (13 de juliol), p. 7.

BRAMON, Dolors (1971). “La Bíblia i la mística jueva a *Setmana Santa* de Salvador Espriu”. “Serra d’Or” (octubre), p. 59-61.

CAPMANY, Maria Aurèlia (1969). “Pròleg”, dins ESPRIU, Salvador. *Antígona*. Barcelona: Edicions 62 (“Antologia catalana”, 54).

— (1970). *Pedra de toc*. Barcelona: Nova terra, p. 53 i 91.

— (1972). *Salvador Espriu*. Barcelona: Dopesa.

— (1976). *Cada cosa en el seu temps i lectura cada dia*. Barcelona: Dopesa (“Pinya de rosa”, 27), p. 116-119.

— (1989). “Salvador Espriu. *Antígona*: de la tragèdia antiga al drama modern”, dins *Comentaris de literatura catalana de COU 1989-1990*. Barcelona: Columna, p. 69-77.

CASALS, Glòria (1987). “D’Israel a Grècia: Espriu”. “Faig. Revista literària”, 28 (maig), p. 45-50.

CASTELLANOS, Jordi (1991). “C. A. Jordana i Salvador Espriu: un camí cap a l’expressionisme”. “Els Marges”, 43 (febrer), p. 69-76.

— (2009). “L’herència modernista en la narrativa d’Espriu: un camí cap a l’expressionisme”. “Indesinenter”, 4, p. 19-42.

CASTELLET, Josep Maria (1971). *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*. Barcelona: Edicions 62, p. 120-126.

CERDÀ, Jordi (2013). “Pensament i literatura en Espriu: un itinerari forçós”. “Indesinenter”, 8, p. 183-188.

COCOZZELLA, Peter (1993). “Salvador Espriu i la seva «forma enciclopèdica»: aspectes d’un sincretisme literari”. “Catalan review”, VII, 1, p. 38-49.

[COLL, Juli] (1948). “Rigor matemático en la literatura de Salvador Espriu”. “Destino”, 569 (3 de juliol), p. 14.

COLL, Juli (1956). “Nueva «Antígona»”. “Destino”, 961 (7 de gener), p. 38.

CORNADÓ I TEIXIDÓ, Ma Pau (1982). *Els orígens literaris de Salvador Espriu. Assaig de lectura de la seva prosa narrativa 1931-1937*. Tesi de llicenciatura. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

— (1990). “La identificació entre Catalunya i Israel en l’obra de Salvador Espriu”, “Serra d’Or” (maig), p. 48-50.

— (1991). *La influència de la Bíblia en l’obra de Salvador Espriu*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

CULLETON, Colleen P (2003). “Reflexions al laberint: un diàleg imaginari entre Salvador Espriu i Juan Goytisolo”. “Nexus”, 31, p. 43-49.

DEL RÍO SANZ, E. (1996). “Variaciones de Espriu sobre el mito de Fedra”, dins PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè (ed.). *Tradició clàssica. Actes de l’XI Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d’Estudis Clàssics. Sant Julià de Lòria – La Seu d’Urgell, 20-23 d’octubre de 1993*. Andorra: Govern d’Andorra, p. 585-591.

DELOR I MUNS, Rosa Maria (1989a). *Per una hermenèutica de l’obra de Salvador Espriu*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

— (1989b). *Salvador Espriu o “el cercle obsessiu de les coses”*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 89).

— (1992). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Israel*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 1).

— (1993). *Salvador Espriu, els anys d’aprenentatge (1929-1943)*. Barcelona: Edicions 62 (“Estudis i documents”, 47).

— (1994). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *El Doctor Rip*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 2).

- (2006). “Salvador Espriu vist per Joan Fuster”. “Indesinenter”, 1, p. 47-84.
- (2014). *La Càbala i Espriu. Una poètica de la llum*. Barcelona: Balasch Editor.
- DUPREY, Jennifer (2009). “*Anagnôrisis*, political *recognition*, and justice in Salvador Espriu’s *Antígona*”. “Catalan Review”, 23, p. 211-227.
- EDO, Miquel (1997). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Miratge a Citerea. Letizia. Petites proses blanques. La pluja*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 6).
- (2002). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 7).
- Espriu. L’escriptor compromès, el místic, el gran sarcàstic* (2013). Edició de Julià Guillamon. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- ESCLASANS, Agustí (1934). “«Aspectes»”. “La Humanitat” (6 de juliol), p. 8.
- ESPRIU I MALAGELADA, Agustí (1996). *Salvador Espriu*. Barcelona: Columna (“Gent nostra”, 115).
- (2010). *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Edició revisada, corregida i augmentada. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 424).
- FULLOLA I PERICOT, Josep Maria; GRACIA ALONSO, Francisco (2010). “Salvador Espriu i la Universitat de Barcelona. D’arqueòleg frustrat a Doctor *honoris causa*”. “Indesinenter”, 5, p. 47-77.
- GALLÉN, Enric (2013). “Pròleg”, dins ESPRIU, Salvador. *Teatre*. Barcelona: La Butxaca.

— (2014). “Primera història d’*Esther* en el seu temps”. “Indesinenter”, 9, p. 9-41.

GASSOL I BELLET, Olívia (2003). “*La pell de brau*” de Salvador Espriu o el mite de la salvació. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 304).

— (2009). “Maragall en Espriu”. “Indesinenter”, 4, p. 43-73.

— (2013). “Salvador Espriu a l’ombra del mite. Notes per a una poètica”. “L’Avenç”, 392, p. 24-33.

GAVAGNIN, Gabriella; MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1992). *Laià*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 2).

— (1995). “*Laià* o la tensió entre el conflicte psicològic i l’espectacle grotesc”, dins *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 151), p. 71-105.

— (1998). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Aspectes*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 4).

— (2013). “Salvador Espriu, narrador”, dins ESPRIU, Salvador. *Prosa narrativa*. Barcelona: La Butxaca.

GIMFERRER, Pere (1975). “Narrativa de Salvador Espriu”. “Destino”, 1971 (6-13 de juliol), p. 35.

GUANSÉ, Domènec (1934). “«Aspectes» per Salvador Espriu”. “La Humanitat”, 29-VII, p. 2.

HERNÁNDEZ, Santos (2005). “Potser sense escriure teatre” dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 511-526.

JORDANA, Cèsar August (1934a). “Excursions literàries. Aspectes d'uns «Aspectes»”. “L'Opinió” (8 de novembre).

— (1934b). “Excursions literàries. Més aspectes d'uns «Aspectes»”. “L'Opinió” (9 de novembre).

JORI, Carmina; MIRALLES, Carles (1993). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Antígona*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 8).

— (1996). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 15).

JUANMARTÍ, Eduard (1991). “*Lectura d'Antígona*” de Salvador Espriu. Barcelona: Universitat de Barcelona, tesi de llicenciatura.

— (2012). “La «nouvelle» Fedra, al terme de la prosa narrativa espriuana dels anys trenta”. “Indesinenter”, 7, p. 21-70.

MALÉ, Jordi (2006). “Letizia: un conte de Poe, però amb Espriu i amb un humor de por” dins *Estudis de llengua i literatura catalanes / LII. Miscel·lània Joan Veny*, 8. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 69-94.

— (2007). “«Car hem après que l'amor venç la mort». L'amor en els mites femenins de Salvador Espriu” dins MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia (eds.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona – Aula Carles Riba, p. 123-145.

— (2013). “Vigència del teatre de Salvador Espriu”. “Serra d'Or”, 641, p. 32-35.

MARTÍ FARRERAS, Celestí (1958). “Antígona”. “Destino”, 1077, p. 38.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2000). “«El meu poble i jo»: construcció literària i representativitat col·lectiva en Salvador Espriu, dins CARBÓ, F. *et al.* (cur.). *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (“Biblioteca Abat Oliba”, 228), p. 243-260.

— (2009). “Salvador Espriu”, dins *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat* (dir. Enric Bou). Barcelona: Vicens Vives, p. 175-185.

MAYANS, Francisco J (1949). “Noticia de Salvador Espriu”. “Ínsula”, 44 (agost), p. 3.

MIRALLES, Carles (1966) “1939: Grècia i la literatura catalana”. “Convivium”, 22 (gener-abril), p. 63-72.

— (2013a). *Sobre Espriu*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

— (2013b). *Reescriptures d'autor*, dins *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX*. A cura de Joan R. Veny-Mesquida i Jordi Malé. Lleida: Pagès editors – Aula Màrius Torres (“Trossos”, 6), p. 87-103.

MOLAS, Joaquim (1964). “La poesia de Salvador Espriu”. “Serra d'Or” (abril), p. 43-46.

— (1965). “Salvador Espriu y el teatro catalán”. “Primer acto”, 60 (gener), p. 9-12.

— (2005). “Salvador Espriu o l'obra total” dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 567-573.

MONTOLIU, Manuel de (1934). “Realisme i pessimisme”. “La Veu de Catalunya” (3 d’octubre), p. 6.

MORENO, Maria (2013). “El tractament del grotesc a *Antígona* de Salvador Espriu”. “Indesinenter”, 8, p. 21-45.

NADAL I BRUNÉS, Marta (1989a). “*Antígona* de Salvador Espriu”, dins *Lectures de COU 1989/1990*. Barcelona: La Magrana (“L’Esparver Llegir”, 13), p. 127-167.

— (1989b). “La raó tràgica d’Espriu”. “Diari de Barcelona” (25 de juliol), Suplement de Llibres, p. IV.

PAGÈS JORDÀ, Vicenç (2013). “El narrador escamotejat”. “L’Avenç”, 392, p. 34-47.

PALAU I FABRE, Josep (2005). “La tragèdia a Catalunya” i “Problemàtica de la tragèdia a Catalunya”, dins *Obra literària completa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg – Cercle de lectors, vol. II, p. 190-202 i 229-249.

— (2008). *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Barcelona: Galàxia Gutenberg – Cercle de lectors (“L’alquimista”, 1), p. 214-217.

PÉREZ ESCALERA, Miquel (2005). “Els usos del grotesc a *Ariadna al laberint grotesc*” dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 157-173.

— (2006). “*A mode d’Ariadna, visita guiada a «Ariadna al laberint grotesc» de Salvador Espriu: estudi sobre l’ús del grotesc*”. Tesina de llicenciatura. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

PIJOAN, Maria Isabel (1995). “Salvador Espriu: hel·lenisme i modernitat”, dins *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 151), p. 137-149.

— (2005). “Salvador Espriu: «una vella resposta que t’haurà de servir»”, dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 175-187.

PONS, Agustí. *Espriu, transparent* (2013). Barcelona: Proa (“Perfils”, 93).

PÒRTULAS AMBRÒS, Jaume. (1996). “El Creont que us mereixeu”, dins PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè (ed.). *Tradició clàssica. Actes de l’XI Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d’Estudis Clàssics. Sant Julià de Lòria – La Seu d’Urgell, 20-23 d’octubre de 1993*. Andorra: Govern d’Andorra, p. 553-557.

PRATS, Antoni (1995a). “El pessimisme historicista en Salvador Espriu”, dins SCHÖNBERGER, A.; STEGMANN, T.D. (Cur.). *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, volum I. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Abat Oliba”, 164), p. 155-164.

— (1995b). “La fidelitat als orígens en la poesia de Salvador Espriu”, dins *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 151), p. 151-160.

— (2001). “Trets existencialistes *avant la lettre* en les primeres narracions de Salvador Espriu. Envers una visió tanatocèntrica” dins *Estudis de llengua i literatura catalanes / XLIII. Miscel·lània Giuseppe Tavani, 2*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 231-248.

— (2013). *Salvador Espriu o la fidelitat als orígens (Literatura i Pensament)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 460).

PRATS SOBREPÈRE (1992). *Salvador Espriu, missatge personal*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Serra d’Or”, 111).

ROSSELLÓ, Ramon X. (2005). “Fedra en l’escritura teatral de Salvador Espriu”. “Quaderns de Filologia. Estudis literaris”, 10, p. 33-47.

RUIZ SORIANO, Francesc (2005). “La veu òrfica de Salvador Espriu” dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 203-222.

SALTOR, Octavi (1934). “Salvador Espriu: Aspectes. Narracions”. “La Veu de Catalunya” (3 de juny), p. 9.

SANTAMARIA, Núria (1995). “Espriu i les retòriques de la teatralitat” dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 533-547.

— (2000). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D’una vella i encerclada terra*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 8).

SALVAT, Ricard (2005). “Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional de Catalunya” dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, p. 465-484.

SERRAHIMA, Maurici (1934). “Violència, genialitat i perfecció”. “El Matí” (15 d’agost), p. 7.

TASIS, Rafael (1934a). “«Aspectes» per Salvador Espriu”. “La Publicitat” (22 de juliol), p. 2.

— (1934b). “Novel·listes catalans. Salvador Espriu. Alexandre Plana”. “La Publicitat” (4 de setembre), p. 2.

TRAMBAIOLI, Marcella (1996). “La presencia del teatro de Salvador Espriu en *La pell de brau*”, dins BOVER I FONT, A. *et al.* (Cur.). *Actes del Setè Col·loqui d’Estudis*

Catalans a Nord-Amèrica. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat ("Biblioteca Abat Oliba", 165), p. 249-266.

TRIADÚ, Joan (1985). "Els contes de Salvador Espriu". "Serra d'Or" (maig), p. 17-18.

— (1988), dins *Memòria de Salvador Espriu*. Barcelona: Edicions 62-Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, p. 193-195.

TURULL, Isabel (1990) "La relació de Salvador Espriu amb el món i la mitologia clàssics: «Les roques i el mar, el blau»" dins *Estudis de llengua i literatura catalanes / Miscel·lània Joan Fuster, II*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat ("Biblioteca Abat Oliba", 82), p. 257-269.

— (1995). "Fonts antigues i modernes de *Les roques i el mar, el blau*, de Salvador Espriu", dins *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat ("Biblioteca Serra d'Or", 151), p. 179-214.

VALLVERDÚ, Francesc (1964). "*Antígona i Gent de Sinera*, de Salvador Espriu". "Serra d'Or" (gener), p. 49-50.

VENY-MESQUIDA, Joan Ramon (2003). Introducció i notes, dins ESPRIU, Salvador. *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu ("Obres completes – Edició crítica", 10).

VIDAL MAYNOU, Cecília (2013). "Del llibre de Salvador Espriu *Xavier Nogués i la seva circumstància*", dins *En homenatge a Salvador Espriu*. Barcelona: Fundació Xavier Nogués, 2013, p. 21-42.

VILANOVA, Antoni (1950). "La obra de Salvador Espriu". "Destino", 686, 30 setembre, p. 14-15. Traduït al català a CASTELLANOS, Jordi (1997). *Guia de la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62, p. 257-260.

VILLALONGA, Llorenç (1935). "Ariadna al laberint grotesc 1935". "Brisas" (novembre).

— (1936). “Un cuento de Salvador Espriu”. “Brisas” (abril).

10. Textos sobre mites bíblics

GIRAUDOUX, Jean (1971). *Judith. Tragédie en trois actes*, dins *Théâtre*, volum I. París: Grasset, p. 179-252.

La Bíblia (1994). Traducció interconfessional. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya – Editorial Claret – Societats Bíbliques Unides.

MIRÓ, Gabriel (1984). *Figuras de la Pasión del Señor*. Barcelona: Plaza Janés, 1984.

SAGARRA, Josep Maria de (2009). *Judit* dins *Obra completa*, volum 18. València: Tres i quatre, p. 507-593.

Sagrada Biblia (1990). Edició facsímil de la traducció de Casiodoro de Reina, revisada per Cipriano de Valera. Madrid: Sociedad Bíblica.

11. Textos sobre el mite d’Orestes

ALFIERI, Vittorio (1977c). *Oreste*, dins *Opere*, volum I. Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi Editore (“La letteratura italiana. Storia e testi”, volum 50, tom I), p. 709-763.

ÈSQUIL (1934). *Les Coèfores*, dins *Tragèdies*, volum III. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció de Carles Riba, p. 75-127.

12. Textos sobre el mite d’Ulisses i Nausica

HOMER (1919). *Odissea*, volum I. Barcelona: Editorial Catalana. Traducció poètica de Carles Riba, p. 133-142.

JUAN ARBÓ, Sebastià (1937). *Nausica*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents. (“Biblioteca de la Rosa dels Vents”, 12).

MARAGALL, Joan (1984). *Nausica*. Text establert sobre el manuscrit de l'autor per Carles Riba. A cura d'Enric Sullà. Barcelona: Ariel (“Clàssics catalans”, 4).

13. Textos sobre el mite de Mirra

ALFIERI, Vittorio (1977d). *Mirra*, dins *Opere*, volum I. Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi Editore (“La letteratura italiana. Storia e testi”, volum 50, tom I), p. 1037-1087.

CORELLA, Joan Roís de (2001). *Lamentacions*, dins MARTOS, Josep Lluís. *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (“Biblioteca Sanchis Guarner”, 55), p. 175-198.

OVIDI NASÓ, Publi (1930). *Les metamorfosis*, volum II. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció d'Adela Ma Trepal i Anna Ma de Saavedra. Llibre X, v. 298-502, p. 114-119.

VILLALÓN, Cristóbal de (1926). *Tragedia de Mirrha*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez (“Seria escogida de autores españoles”, I).

14. Textos sobre el mite de Fedra

D'ANNUNZIO, Gabrielle (1995). *Tutto il teatro*. Roma: Grandi Tascabili Economici.

EURÍPIDES (2002). *Hipòlit*. Barcelona: La Magrana (“L'Esparver Clàssic”, 45). Introducció, traducció i notes de Joan Alberich.

HORACI FLAC, Quint (1927). *Sàtires i epístoles*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció de Llorenç Riber.

OVIDI NASÓ, Publi (1927). *Heroides*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció d'Adela Ma Trepat i Anna Ma de Saavedra. Capítol IV, p. 18-22.

RACINE. *Phèdre* (1980), dins *Théâtre complet*. París: Garnier, p. 571-631.

SÈNECA, Luci Anneu (2002). *Fedra*. Barcelona: La Magrana ("L'Esparver Clàssic", 44). Introducció, traducció i notes de Paco Carbajo.

UNAMUNO, Miguel de (1987). *La esfinge. La venda. Fedra*. Madrid: Clásicos Castalia.

VILLALONGA, Llorenç de (2002). *Fedra*, dins ESPRIU. *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu ("Obres completes – Edició crítica", 7), p. 185-269.

15. Textos sobre el mite de Tebes i d'Antígona

ALFIERI, Vittorio (1977a). *Polinice*, dins *Opere*, volum I. Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi Editore ("La letteratura italiana. Storia e testi", volum 50, tom I), p. 505-556.

— (1977b). *Antigone*, dins *Opere*, volum I. Milà-Nàpols: Riccardo Ricciardi Editore ("La letteratura italiana. Storia e testi", volum 50, tom I), p. 557- 604.

ANOUILH, Jean (1990). *Antigone*. París, La Table Ronde.

APOL·LADOR (1985). *Biblioteca*. Madrid: Gredos ("Biblioteca Clásica Gredos", 85), llibre III, 5,5 a 7,4, p. 149-160.

BALLANCHE, M. P. S. (1814). *Antigone*. París: P. Didot l'aîné.

COCTEAU, Jean (2003). *Antigone*, dins *Théâtre complet*. París: Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade", 500), p. 303-328.

COLOM, Guillem (1935). *Antígona*. Barcelona: Barcino. “Biblioteca Nou Esplet”, 4.

ÈSQUIL (1933). *Els set contra Tebes*, dins *Tragèdies*, volum II. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció de Carles Riba, p. 5-46.

ESTACI (1994). *Thébaïde*. París: Les Belles Lettres. Traducció de Roger Lesueur. Llibres IX-XII, p. 81-128.

EURÍPIDES (1966). *Antigone* [fragments], dins *Théâtre complet*, volum IV. París: Garnier-Flammarion, p. 350-351.

— (1977). *Les fenícies*, dins *Tragèdies*, volum III. Barcelona: Curial. Traducció de Carles Riba, p. 67-127.

HASENCLEVER, Walter (1919). *Antigone*. Berlín: Paul Casirer.

HIGÍ (2011). *Faules. Volum I*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció d'Antònia Soler i Nicolau. Faules LXVI-LXXVI, p. 157-168.

HOMER (1953). *L'Odissea*. Barcelona: Editorial Alpha (“Clàssics de tots els temps”). Traducció poètica de Carles Riba. Cant XI, v. 271-280, p. 201-202.

— (1978). *La Ilíada*. Barcelona: Editorial Alpha (“Clàssics de tots els temps”). Traducció poètica de Miquel Peix. Cant II, v. 211-277, p. 48-50. Cant IV, v. 366-400, p. 96-97.

PAUSÀNIES (1994). *Descripción de Grecia*. Madrid: Gredos (“Biblioteca Clásica Gredos”, 198), llibre IX, 5, 10-13 i 25, 2, p. 253-255 i 297.

PEMÁN, José María (1946). *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

RACINE. *La thébaïde ou les frères ennemis* (1980), dins *Théâtre complet*. París: Garnier, p. 3-61.

ROTRON, Jean (1820). *Antigone*, dins *Oeuvres*, volum 4. París: Th. Desoer, p. 1-87.

SÈNECA (1996). *Les fenícies*, dins *Hercule furieux, Les troyennes, Les phéniciennes, Médée, Phèdre*. París: Les Belles Lettres, p. 117-147.

SÒFOCLES (1951a). *Antígona*, dins *Tragèdies*, volum I. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Traducció de Carles Riba, p. 109-169.

SÒFOCLES (1951b). *Èdip a Colonos*, dins *Tragèdies*. Barcelona. Traducció de Carles Riba, p. 101-123.

TOVAR, Antonio (1960). “Antígona y el tirano, o la inteligencia en la política”, dins *Ensayos y peregrinaciones*. Madrid: Guadarrama (“Crítica y ensayo”, 26), p. 13-35.

16. Estudis sobre el mite, el món grec, la mitologia clàssica i els mites estudiats

BLUMENBERG, Hans (2003). *Trabajo sobre el mite*. Barcelona: Paidós.

BOSCH, Maria del Carme (1974). *Antígona en la literatura moderna*. Barcelona: Universitat de Barcelona, tesi doctoral (per a Espriu, p. 386-404 i 421-424).

— (1980). “Les nostres Antígones”. “Faventia”, 2/1, p. 93-111.

DIAZ-PLAJA, Guillem (1932). “Narcís”. “La revista” (juliol-desembre), p. 20-26.

FRAISSE, Simone (1974). *Le mythe d'Antigone*. París: Armand Colin.

GRANT, Michael; HAZEL, John (1997). *Diccionari de mitologia clàssica*. Barcelona: Enciclopedia Catalana (“Diccionaris temàtics”).

GRAVES, Robert (2009). *Los mitos griegos*. Barcelona: RBA (“Grandes obras de la cultura”).

GRIMAL, Pierre (2008). *Diccionari de mitologia grega i romana*. Barcelona: Edicions de 1984.

KIRK, Geoffrey Stephen (1984). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Argos Vergara.

MALÉ, Jordi (2014a). “Les recreacions catalanes del mite de Fedra: entre les passions i les tensions socials”, dins MALÉ, Jordi (ed.). *Dones i literatura. Autores, lectors, personatges*. Lleida: Pagès editors – Aula Màrius Torres, p. 85-106.

— (2014b). “El mite d’Antígona en el teatre català contemporani”, dins JUFRESA, Montserrat; GARRIGA, Carles; MIRALLES, Eulàlia (eds.). *Som per mirar (II). Estudis de literatura i crítica oferts a Carles Miralles*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 149-177.

MURGADES, Josep (2007). “Recepció de Nausica en la literatura catalana” dins MALÉ, Jordi; MIRALLES, Eulàlia (eds.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona – Aula Carles Riba, p. 83-105.

MOLINARI, Cesare (1977). *Storia di Antigona da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*. Bari: De Donato.

MOMIGLIANO, Arnaldo. “Cultura griega y judíos”, dins FINLEY, M. I. (ed.) (1981). *El legado de Grecia*. Barcelona: Crítica (“Serie general. Estudios y ensayos”, 117), p. 333-354.

MORENILLA, Carmen (2008). “La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)” dins POCIÑA, Andrés; LÓPEZ, Aurora (eds.). *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada: Universidad de Granada, p. 435-480.

NUSSBAUM, Martha C. (1995). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor (“La balsa de la Medusa”, 77), p. 89-128.

PEMBROKE, S. G. “Mitos”, dins FINLEY, M. I. (ed.) (1981). *El legado de Grecia*. Barcelona: Crítica (“Serie general. Estudios y ensayos”, 117), p. 309-332.

RAGUÉ, Maria Josep (1990). *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Sabadell, AUSA (“Orientalia barcinonensia”, 9).

SBARDELLA, Amaranta (2013). *Di fili e abbandoni: le metamorfosi di Arianna nel Novecento*. Siena: Università di Siena, tesi doctoral (per a Espriu, p. 118-128).

SECCI, Lia (1969). *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*. Roma: Mario Bulzoni Editore (“Studi di Filologia Tedesca”, 2).

STEINER, George (1987). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.

17. Història literària

ABRAHAM, Xavier; ROSSELLÓ BOVER, Pere (1999). *Bartomeu Rosselló-Pòrcel: a la llum*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma.

ARBONÈS, Jordi (1973). *Teatre català de postguerra*. Barcelona: Pòrtic (“Llibres de butxaca”, 75), p. 117-126.

BOIX, Jaume; ESPADA, Arcadi (2002). *Mens sana in corpore insepulto. Últimes converses amb Mariano de la Cruz*. Barcelona: Edicions 62 (“Biografies i Memòries”, 52), p. 47-68.

BORDAS, Josep Maria (1961). “Pròleg”, dins QUASIMODO, Salvatore. *Obra poètica*. Barcelona: Selecta (“Biblioteca Selecta”, 314), p. 5-26.

“Bulletin des Bibliothèques de l’Institut Français en Espagne” (1948), 26 (maig-juny), p. 24.

CAMPILLO, Maria; VILANOVA, Francesc (Cur.) (2000). *La cultura catalana en el primer exili, 1939-1940: cartes d’escriptors intel·lectuals i científics*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer (“Quaderns de l’arxiu Pi i Sunyer”, 4), p. 149.

CARNER, Josep (1947). “Represa”. “Revista de Catalunya”, 102 (abril-juny), p. 3-5.

CARRATALÀ, Ernesto (2007). *Memorias de un piojo republicano*. Pamplona: Pamiela, p. 307-319.

COLOM I FERRÀ, Guillem (1972). *Entre el caliu i la cendra. Memòries (1890-1970)*. Barcelona: Pòrtic, p. 321-327.

CORTÈS I VIDAL, Joan (1931), “La «Judith» de Giraudoux”. “Mirador”, 147 (26 de novembre), p. 5.

CRUSET, José (1963). “Nada”. “La Vanguardia” (22 d’octubre), p. 11.

—(1965). “Una lágrima sobre la gaceta”. “La Vanguardia” (16 de juny), p. 8.

DIAZ-PLAJA, Guillem (1964). “Prólogo”, dins CRUSET, José. *San Juan de Dios. Una aventura iluminada*. Barcelona: Aedos, p. 7-10.

FAULÍ, Josep (1981). *L’interludi tràgic (1939-1975). Notes i documents sobre la resistència cultural catalana*. Barcelona: Edicions 62 (“L’Escorpí”, 46).

FERRÀ-PONÇ, Damià (1997). *Escrips sobre Llorenç Villalonga*. Edició a cura de Pere Rosselló Bover. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat (“Biblioteca Miquel dels Sants Oliver”, 6).

FULLOLA I PERICOT, Josep Maria; GRACIA ALONSO, Francisco (2006). *El sueño de una generación. El crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

GALLÈN MIRET, Enric (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre (“Monografies de teatre”, 19).

GALLOFRÉ I VIRGILI, Maria Josep (1991a). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (“Biblioteca Abat Oliba”, 99).

— (1991b). “Les «nuevas normas sobre idiomas regionales» i les traduccions durant els anys cinquanta”, “Els Marges”, 44 (setembre), p. 5-17.

PÉREZ D'OLAGUER, Gonçal (1970). *Teatre independent a Catalunya*. Barcelona: Bruguera (“Quaderns de cultura”, 62).

PERMANYER, Lluís (1987). “Espriu no era descaradament franquista pero sí partidario del orden”. Entrevista a Josep Palau i Fabre. “La Vanguardia” (15 de març), p. 26.

PLA, Josep; CRUZET, Josep Maria (2003). *Amb les pedres disperses. Cartes 1946-1962*. Edició i pròleg de Maria Josepa Gallofré i Virgili. Barcelona: Destino.

POMAR, Jaume (1995). *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*. Mallorca: Moll.

— (2005). “Espriu/Villalonga: història d'una amistat” dins *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. A cura de Víctor Martínez-Gil i Laia Noguera. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 417-429.

SALVAT, Ricard (1966). *El teatre contemporani. 1. El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*. Barcelona: Edicions 62 (“Llibres a l'abast”, 39), p. 266-275.

SAMSÓ, Joan (1994-1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2 vols. (“Biblioteca Abat Oliba”, 1941 i 1947).

SARSANEDAS, Jordi (1994). “El cercle literari” dins PORTER MOIX, Miquel (coord.). *Memòria dels cercles de l’Institut Francès*. Barcelona: Hacer, p. 144.

SAYRACH, Narcís (1985). “Sobre uns versos d’Espriu”. “Serra d’Or”, 308 (maig), p. 1.

SAYRACH, Manuel; SAYRACH, Miquel-Àngel (2007). *Pas a pas, camí de l’alba. Memòria de l’Acadèmia de Llengua Catalana*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

SERRAHIMA, Maurici (1974). *Del passat quan era present, II*. Barcelona: Edicions 62, p. 38.

TEIXIDOR, Joan (1948). “Una obra dramàtica de Salvador Espriu”. “Destino”, 573 (31 de juliol), p. 16.

TRIADÚ, Joan (1978). *Una cultura sense llibertat*. Barcelona: Proa (“La mirada”).

VIDAL I ALCOVER, Jaume (1980). “Petita història de Fedra i les seves versions” dins *Llorenç Villalonga i la seva obra*. Barcelona: Curial, p. 122-133.

18. Altres referències literàries

ALBERT I PARADÍS, Caterina (1972). *Obres completes*. Barcelona: Selecta (“Biblioteca Perenne”, 28).

GARCÍA LORCA, Federico (1995). *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.

GIDE, André (1937). *El Prometeu mal encadenat*. Traducció de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents (“Biblioteca de la Rosa dels Vents”, 44).

GIRAUDOUX, Jean (1972). *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. París: Le livre de poche.

— (1981). *Électre: pièce en deux actes*. París: Le livre de poche.

GUIMERA, Àngel (1979). *Terra baixa* dins *Teatre*. Barcelona: Edicions 62 – La Caixa (“Les millors obres de la literatura catalana”, 26), p. 161-221.

HUGO, Víctor (1968). “Préface” dins *Cromwell*. París: Garnier Flammarion, p. 61-109.

— (1989). *Notre-Dame de Paris*. París: Pocket.

LLOR, Miquel (1935). *El premi a la virtut o un idil·li a la plaça de Sant Just*. Barcelona: Llibreria Verdager.

MARAGALL, Joan (1981). “L’Empordà” dins *Obres completes*. Barcelona: Selecta (“Biblioteca Perenne”, 4), p. 178-179.

— (2010). *El comte Arnau*. Barcelona: Educaula (“Educació 62”, 63).

NIETZSCHE, Friedrich (2011). *El naixement de la tragèdia*. Barcelona: Adesiara (“Vagueries”, 7).

POE, Edgar Allan (1915). *Històries extraordinàries. Primera sèrie*. Barcelona: Societat Catalana d’Edicions. Traducció de Carles Riba.

— (1916). *Històries extraordinàries. Segona sèrie*. Barcelona: Societat Catalana d’Edicions. Traducció de Carles Riba.

PLUTARC (2002). *Los misterios de Isis y Osiris*. Mataró: Indigo.

RUYRA, Joaquim (1982). *Obres completes*. Barcelona: Selecta (“Biblioteca Perenne”, 10).

SAGARRA, Josep Maria de (1981). *El comte Arnau* dins *Obres completes*. Barcelona: Selecta (“Biblioteca Perenne”, 19), p. 331-583.

SHAKESPEARE, William (1984). *Juli Cèsar*. Barcelona: Vicens Vives-TV3. Traducció de Salvador Oliva.

— (1988). *Macbeth*. Barcelona: Vicens Vives-TV3. Traducció de Salvador Oliva.

— (1988). *El rei Lear*. Barcelona: Vicens Vives-TV3. Traducció de Salvador Oliva.

SIMENON, Georges (1992). *Tout Simenon*. París: Presses de la Cité, vol. 20, p. 819-850.

TERENCI (1994). *L'eunuc*. Barcelona: La Magrana (“L'Esparver Clàssic”, 12).

TURGUÉNEV, Ivan (2011). *Un mes al camp*. Barcelona: Proa.

UNAMUNO, Miguel de (1967). *La agonía del cristianismo, Mi religión y Otros ensayos*. Madrid: Plenitud.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1999). *Romance de lobos. Comedias bárbaras III*. Madrid: Espasa Calpe, (“Colección Austral”, 344).

19. Teoria literària

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.

TIBI, Pierre (1995). “La «nouvelle»: essai de compréhension d'un genre”, “Pour une poétique de l'épiphanie”, dins CARMIGNANI, Paul (coord.). *Aspects de la “nouvelle” (II)*. Perpinyà: Universitat de Perpinyà (“Cahiers de l'Université de Perpignan”, 18), p. 9-76 i 183-235.

20. Altres referències bibliogràfiques

HEERS, Jacques (1981). *Christophe Colomb*. París: Hachette.

NAVARRETE, Martín Fernández de (1922). *Viajes de Cristobal Colón*. Madrid: Calpe.

REGOYOS, Darío de; VERHAEREN, Émile (1983). *España negra*. Barcelona: José J. de Olañeta, editor.

SAN NICOLÁS SANTAMARÍA, Juan (1990). *Darío de Regoyos*. Barcelona: Edicions Catalanes. Diccionari Ràfols.

THOMAS, Hugh (2003). *El imperio español*. Barcelona: Planeta.

TAULA

1. Introducció	3
1.1 Hipòtesi i textos estudiats	3
1.2 Referències bibliogràfiques i metodològiques	9
1.3 Criteris de citació	10
2. Estat de la qüestió en la crítica.....	13
3. <i>Israel</i>	19
3.1 Recepció crítica.....	19
3.2 Sentit general	24
3.3 Anàlisi per capítols	26
3.3.1 “Portada”	26
3.3.2 “Jahel” (<i>Jah</i>)	27
3.3.3 “Ruth” (<i>Ruth</i>)	29
3.3.4 “El santuario de Silo” (<i>San</i>)	31
3.3.5 “Abigail” (<i>Abig</i>).....	35
3.3.6 “Abisag” (<i>Abis</i>).....	37
3.3.7 “Magnificència” (<i>Mag</i>).....	38
3.3.8 “Jezabel” (<i>Jez</i>)	40
3.3.9 “Bethulia”	43
3.3.10 “Antes del Amor”	44
3.4 Visió de síntesi.....	47
4. <i>Aspectes</i>	51
4.1 Recepció crítica.....	51
4.2 Sentit general	62
4.3 Anàlisi per narracions	73
4.3.1 “Auca tràgica i mort del Plem” (<i>Auca</i>)	73
4.3.2 “Novembre. Diada de difunts” (<i>Nov</i>).....	91
4.3.3 “Orestes” (<i>Ore</i>)	98
4.3.4 “Neguit” (<i>Neg</i>).....	107

4.4 Visió de síntesi.....	122
5. <i>Ariadna al laberint grotesc</i>	127
5.1 Recepció crítica.....	127
5.2 Sentit general: el mite d’Ariadna i el laberint (<i>Ari</i>)	136
5.3 Anàlisi per narracions	141
5.3.1 “Psyche” (<i>Psy</i>), “Magnoliers al claustre” i “Thanatos”	141
5.3.2 “Nabucodonossor” (<i>Nab</i>).....	151
5.3.3 “Mirra” (<i>Mir</i>)	157
5.4 Visió de síntesi.....	168
6. Fedra	173
6.1 Recepció crítica.....	174
6.1.1 Una filigrana sense gaire tema?	174
6.1.2 L’apropiació d’un mite clàssic.....	175
6.1.3 Almenys dos nivells de lectura	177
6.1.4 L’edició crítica i les últimes aportacions	181
6.2 L’estadi previ a la “nouvelle”: la versió lliure de la <i>Fedra</i> de Villalonga.....	185
6.2.1 Aspectes generals.....	187
6.2.2 Alguns indicis	193
6.2.2.1 De Josefina a Carolina	193
6.2.2.2 D’una setmana al camp a un mes llarg	196
6.2.2.3 Fedra de Frau i amb algunes característiques noves.....	197
6.2.2.4 Un Hipòlit ros immortalitzat en un quadre	200
6.3 La “nouvelle” <i>Fedra</i> : tradició del mite, narrativització i contaminacions.....	202
6.3.1 De l’ <i>Hipòlit</i> d’Eurípides a la <i>Fedra</i> de Villalonga, passant per les de Sèneca, Racine i Unamuno	204
6.3.2 La volada lírica i la <i>Fedra</i> de D’Annunzio	211
6.3.3 La primera persona narrativa i “La caiguda de la casa Usher” de Poe	217
6.3.4 El desdoblament Fedra / Carolina i <i>Un mes al camp</i> de Turguénev.....	220
6.4 Les obsessions de la narrativa espriuana anterior, en <i>Fedra</i>	222
6.4.1 La decadència d’un món, la decadència total	223
6.4.2 L’amor com a dominació i com a miratge.....	233
6.4.3 L’ànim que mai no sap fugir d’ell mateix.....	238

6.4.4 La síntesi de contraris, l'harmonia de la mort, sota la mirada del sol.....	247
6.4.5 Una supervivència provisional en companyia de l'art.....	253
6.5 Visió de síntesi.....	257
7. <i>Antígona</i>	263
7.1 Recepció crítica.....	263
7.1.1 Una primera crítica breu però ajustada	263
7.1.2 Una <i>Antígona</i> franquista?	264
7.1.3 Entre el context català, les <i>Antígones</i> d'Anouilh i Brecht i la tradició clàssica	267
7.1.4 L'apropiació d'un mite clàssic.....	267
7.1.5 L'aportació de Rosa Maria Delor	276
7.1.6 Últimes aportacions crítiques.....	279
7.2 Entre la redacció de 1939 i la publicació de 1955	286
7.2.1 La datació de l'autor	287
7.2.2 Març de 1939: unes quantes nits dins de la nit col·lectiva de la primera postguerra.....	289
7.2.3 1945-1948: anys d'Antígones	291
7.2.4 L'edició de l'obra.....	298
7.3 Alguns referents en la recerca d'un llenguatge tràgic contemporani.....	311
7.3.1 Els referents catalans: Maragall, Arbó, Colom.....	311
7.3.2 Els referents francesos: Cocteau, Gide, Giraudoux	319
7.3.3 La “desnudez trágica” d'Unamuno	322
7.3.4 La recerca espriuana d'un llenguatge tràgic	323
7.4 L' <i>Antígona</i> de 1939: de l'estudi de la tradició a la comprensió del món	328
7.4.1 L'estructura general de l' <i>Antígona</i> de 1939.....	330
7.4.2 El pròleg.....	334
7.4.3 L'acte primer.....	334
7.4.4 La primera part de l'acte segon.....	341
7.4.5 La segona part de l'acte segon	354
7.5 Els temes d' <i>Antígona</i> : les raons dels personatges.....	367
7.5.1 El <i>dramatis personae</i> de l' <i>Antígona</i> de 1939	371
7.5.2 El poder a Tebes: Etèocles, Creont, els consellers	372
7.5.2.1 Etèocles i Polinices	373

7.5.2.2 Creont.....	378
7.5.2.3 Els consellers de Creont.....	389
7.5.2.4 Una possible lectura en clau espanyola (I)	394
7.5.3 La dama i l'esclau, un destí compartit	396
7.5.3.1 Una alternativa al poder: els valors d'Antígona	396
7.5.3.2 La fe d'Eumolp	414
7.5.3.3 Una possible lectura en clau espanyola (II)	435
7.5.4 Les supervivències	436
7.5.4.1 Tirèsias, la vella i falsa religió	436
7.5.4.2 Eurídice, al costat del poder.....	440
7.5.4.3 Astimedusa i Euriganeia, les nodrisses supervivents.....	444
7.5.4.4 Ismene, la por i la resignació	448
7.5.4.5 El poble tebà: de la ira a la tristesa, de l'àgora a les cases.....	455
7.5.4.6 Una possible lectura en clau espanyola (III).....	456
7.6 Les raons de l'autor: <i>Antígona</i> , obsessions i novetats temàtiques	457
7.6.1 Els quatre grans temes de l' <i>Antígona</i> de 1939	457
7.6.1.1 La guerra fratricida	457
7.6.1.2 La pietat	463
7.6.1.3 El poder absolut	466
7.6.1.4 L'amor a la ciutat	468
7.6.2 Entre el neguit i la llum, un nou equilibri	470
7.6.3 Suïcidi, supervivència, sacrifici	474
7.6.4 La tendresa i la protecció maternals.....	476
7.7 Visió de síntesi.....	478
8. Conclusions.....	483
Bibliografia	489