

# DONA I EROTISME EN LA NARRATIVA ESPRIUANA DELS ANYS TRENTA

DE LAIA (1932) A FEDRA (1938)

**Treball final de grau en Llengua i Literatura Catalanes  
Universitat Oberta de Catalunya**

**Bet Grau Balví  
Directora: Olívia Gassol Bellet**

## **Agraïments**

Als meus fills, l'Oriol i l'Aina, a qui demano disculpes per les hores robades. Només espero haver-vos transmès amb el meu exemple la constància, la perseverança i la tenacitat en l'estudi. Espero que sigueu capaços d'aplicar aquests valors a qualsevol meta que us proposeu.

A en Quim, el meu company de vida. Gràcies per creure en mi.

Als meus pares, pel seu impecable mestratge en la vida.

A l'Olívia Gassol, la meva guia.

## **Abstract**

Salvador Espriu (1913-1985) ha passat a la història com un dels grans autors de la literatura catalana. La seva producció literària durant els seus primers anys de creació va estar més encarada a la narrativa. Posteriorment, es va dedicar al teatre i sobretot poesia, per poder esquivar la censura franquista i com a resultat de la tendència a hibridar gèneres. Espriu ens ha deixat un llegat d'incalculable valor.

En aquestes pàgines intento estudiar l'erotisme que amaguen els personatges femenins de les narracions que va escriure entre els anys 1932 i 1938, any a partir del qual la seva narrativa evoluciona cap a la prosa poètica.

La dona apareix a gairebé tota la narrativa inicial d'Espriu lligada a responsabilitats i culpes. A les narracions inicials trobaré l'amor a l'argument de les històries, tot i que veuré que a les relacions sempre s'interposarà algun element que en dificultarà el compliment del desig. En obres posteriors, trobaré personatges en què Espriu va desenvolupar la seva teoria sobre l'amor. Per tant, a través d'aquestes pàgines, veuré com Salvador Espriu s'apropa al tema de l'home com a objecte de desig, de maneres diferents.

## **Paraules clau**

Espriu, erotisme, Eros, narrativa, dones.

## Índex

Introducció.....	5
1. Estat de la qüestió.....	7
2. Sigles.....	9
3. Descripció del corpus.....	9
4. Els amors prohibits.....	11
5. L'amor lèsbic.....	17
6. Els amors secrets.....	18
7. Pas de noia a dona.....	21
8. Mite de la bella i la bèstia.....	23
9. La buidor moral del matrimoni.....	24
10. Somnis eròtics.....	28
11. La teoria de l'amor com a miratge: els mites de Narcís i l'Esfinx i l'autoconeixement.....	31
12. Conclusió.....	34
Bibliografia.....	40

## Introducció

Com el títol i el subtítol volen indicar, en aquest treball em proposo estudiar les obres de Salvador Espriu que va escriure entre els anys 1932 i 1938 i que engloben de la novel·la *Laia* a la *nouvelle Fedra*. A les obres d'aquest període, el primer que crida l'atenció és que moltes porten per títol el nom d'una dona: Laia, Fedra, Letizia. En altres obres, les dones tenen un paper principal dintre de la història: Carlota, Maria el Roser, Melera, Paulina. En qualsevol cas, queda palès que en aquest període la dona té un protagonisme a les obres espriuanes. Per aquest motiu el meu estudi es fixarà especialment en aquestes figures femenines que protagonitzen les històries, o que simplement en formen part de manera més indirecta, però que en qualsevol cas són interessants per complementar-ne la visió. Concretament em fixaré en l'erotisme, en les situacions que viuen, els seus pensaments, en les seves actituds, en els seus comportaments i també en la idea de culpa que molts cops hi és associada. Perquè com aniré veient al llarg de les obres, tots aquests personatges seran artefactes culturals que es representaran a partir dels models educatius que rebin. Per aquest motiu, serà interessant buscar el que culturalment representen.

L'any 1929, als quinze anys, Salvador Espriu va escriure la seva primera obra, *Israel*, un conjunt de proses escrites en castellà. Josep Pla, en els seus *Homenots*, fa referència a l'aparició d'Espriu al panorama literari: "Recordo perfectament l'aparició de Salvador Espriu en les nostres lletres. Fou una aparició? No. Fou una irrupció, cosa diferent [...] Era, en fi, la pura, nerviosa, contundent novetat" (Pla 1975: 207-209). Durant els primers anys de la seva carrera com a escriptor, Espriu es va dedicar essencialment a la narrativa, fins a l'any 1940, en què va començar a escriure més poesia i teatre. Reprendrà aquest gènere de manera més residual, escrivint algun conte i editant un recull de proses al final de la seva vida. Malgrat que no va arribar a abandonar mai la narrativa, l'Espriu narrador és sobretot el d'abans de la guerra, perquè és quan va escriure bona part de la seva obra narrativa. Posteriorment Espriu va ser més conegut com el poeta, que de tant en tant escrivia algun conte (Gavagnin & Martínez-Gil 2013: 9).

Després de la Guerra Civil espanyola, Salvador Espriu escriurà algunes peces narratives més i començarà una revisió profunda de les seves obres editades fins al moment. Les seves creacions no van parar de ser revisades, reeditades i corregides fins als darrers anys de la seva vida, amb l'objectiu de convertir la seva producció literària en un tot orgànic. Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil destaquen que a Espriu no li agradava catalogar les seves obres segons els gèneres literaris en què eren escrits, i que ell mateix no considerava els gèneres com a definidors, sinó "vasos comunicants d'una obra que es volia total" (Gavagnin & Martínez-Gil 2013: 10). La seva obra narrativa dels anys trenta representa l'inici de l'univers literari que Espriu anirà creant al llarg de la seva carrera com a escriptor. Miralles ressalta: "Vaig entendre que la unitat de la seva obra —prosa, vers, teatre— era inseparable

del fet que ell s'havia creat un món, un ordre de paraules, amb una autoexigència que havia de ser corresposta per l'autoexigència del lector" (Miralles 2013:11).

Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil han volgut explicar el pas de l'Espriu narrador a l'Espriu poeta com un procés d'interiorització de l'escriptor davant la crisi col·lectiva que es va iniciar amb la Guerra Civil i la postguerra, època en què a causa de la censura i els anys de repressió severa de la llengua i la cultura, era més fàcil esquivar-la escrivint poesia i menys costosa econòmicament (Gavagnin & Martínez-Gil 2013: 10). L'evolució simbolista i conceptista de la seva narrativa va anar derivant a la prosa poètica i a la hibridació de gèneres. Va seguir publicant regularment poesia i es va fer popular en aquest gènere.

Pel que fa als textos espriuans cal indicar que s'han citat sempre segons l'*Obra narrativa*, que es va publicar l'any 2013 a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, i que recull els textos establerts en l'Obra completa – Edició Crítica (Barcelona: Edicions 62 / Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu). Quan al llarg del treball faci la transcripció d'algun fragment, m'hi referiré seguit de les sigles del llibre a què pertany recollides en l'apartat "Sigles", i de la pàgina on es troba localitzat. Com els curadors apunten, les últimes versions que Salvador Espriu va fer dels seus textos, són molt diferents de les primeres. Així, les *nouvelles* van partir autèntiques reescriptures, *El Doctor Rip* una reescriptura total i una expurgació en el cas de *Laia*. A *Ariadna al laberint grotesc* hi va afegir contes i les obres en general van patir canvis estilístics que perseguen donar unitat al conjunt de la seva obra (Gavagnin & Martínez-Gil 2013: 25).

La seva obra és complexa i inabastable totalment per fer-ne un estudi de les característiques que es requereix. El treball, per tant, se centrarà en les seves obres més primerenques, narracions, novel·les i *nouvelles* que va escriure entre els anys 1932 i 1938. La selecció de totes elles s'ha basat principalment en el fet que la protagonista fos una dona, o bé que la figura femenina tingués un pes destacat dintre de la història, però sense oblidar que el que mou aquest treball és buscar-hi l'erotisme, la tendència a tot allò que pot suscitar l'impuls sexual. Per aquests motius, les obres que seran objecte d'estudi són les següents: les novel·les *El Doctor Rip* (1930) i *Laia* (1932); les narracions "Auca tràgica i mort de Plem", "Venda i passió de Melera", "Cactus", "Paulina", "Novembre, diada de difunts" i "Orestes", incloses dintre el volum *Aspectes* (1934); la *nouvelle* *Miratge a Citerea* (1935); "Tereseta-que-baixava-les-escals", "Nabucodonosor" i "Mirra", inclosos dintre el recull narratiu d'*Ariadna al laberint grotesc*. Per finalitzar, dues *nouvelles* més, *Letizia* i *Fedra*.<sup>1</sup>

L'estructura del treball que he seguit per desenvolupar l'estudi és la divisió per capítols segons la temàtica de l'obra. Ho he distribuït en vuit apartats, tot i que alguna de les obres

---

<sup>1</sup> És complicat, a l'obra d'Espriu, establir fronteres entre novel·la i *nouvelle*. Durant el treball, tal com proposa Miralles, em referiré a *nouvelles* a les narracions relativament llargues que no arriben a l'extensió d'allò que anomenem novel·les: *Miratge de Citerea*, *Letizia* i *Fedra*. *El Doctor Rip* i *Laia* són novel·les. (Miralles 2013: 34).

tindrà cabuda a més d'un espai. Al primer capítol, "Els amors prohibits", tractaré temes com l'amor incestuós o marcats per les infidelitats. Després tractaré "L'amor lèsbic" que trobem a l'obra *Miratge a Citerea*. Seguiré amb els "Amors secrets", en els quals podrem veure que al llarg de la narrativa d'Espriu, aquest tipus de relacions són recurrents. Citaré des d'amors breus fins a vides senceres amagant el gran secret. En el "Pas de noia a dona", em fixaré en dos personatges concrets d'obres diferents, Laia i Maria del Roser, que patiran la mateixa transformació simbòlica. Aquests dos personatges seran els que apareixeran novament al "Mite de la bella i la bèstia". A "La buidor moral del matrimoni", es veurà com Espriu, de manera generalitzada als seus escrits, ironitzava i satiritzava sobre aquesta institució. "Els somnis eròtics" serà un apartat que estarà focalitzat en les protagonistes de dues obres concretes: Carlota de *Miratge a Citerea* i Paulina, de la narració que porta el seu nom. Per finalitzar, "La teoria de l'amor com a miratge: els mites de Narcís i l'Esfinx i l'autoconeixement", un capítol extens, en el qual intentaré desgranar aquesta teoria que Espriu va anar creant, perfilant i esgotant al llarg de les seves obres.

Així doncs, faré un recorregut per les obres narratives d'entre els anys 1930 i 1938 que he comentat anteriorment i focalitzaré l'interès en les figures femenines i en el seu entorn. En els primers llibres que escriurà Espriu, trobem el descobriment del poder de seducció femení que anul·la la capacitat de raonar en l'home (Delor 1993: 98). A través d'aquest recorregut pels capítols, podré anar resseguint l'evolució que Espriu va fer de la seva narrativa, aniré descobrint el retaule de personatges que es va creant però, sobretot, intentaré respondre què entenia Salvador Espriu per erotisme i per què normalment sempre es refereix a l'amor des d'una visió negativa (tret d'algunes excepcions, com quan parlava de la seva amistat amb Rosselló-Pòrcel o quan es referia a la seva mare). A partir d'aquí, intentaré analitzar quin paper juga l'erotisme en els personatges femenins, l'impuls sexual i el sensualisme, com una de les seves representacions culturals. L'erotisme serà, de vegades subtil, a través de gestos, mirades, fets. D'altres serà més tangible, a través de somnis, comportaments. En altres ocasions, serà gairebé imperceptible, ja que s'al·ludirà a través de símbols o metàfores. En qualsevol cas, s'obre un ventall de situacions i escenes que valdrà la pena desgranar i aprofundir.

## **1. Estat de la qüestió**

Per a l'elaboració del present estudi, compto amb una àmplia selecció de bibliografia, que podria dividir en tres blocs: l'obra literària de Salvador Espriu, de la qual parlaré més endavant, les edicions crítiques de les diferents obres que són objecte d'estudi i la bibliografia més generalista sobre l'autor.

Serà imprescindible per al meu estudi les edicions crítiques de les obres: a càrrec de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil l'edició crítica de *Laia* (1992), de Rosa Maria Delor i Muns l'edició crítica d'*El Doctor Rip* (1992), de Miquel Edo l'edició crítica de *Miratge a Citerea*,

*Letizia, Petites proses blanques i La pluja* (1997) i de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, l'edició crítica d'*Aspects* (1998). Totes les edicions crítiques compten amb estudis introductoris de gran interès, a més de notes finals amb informacions més lligades a la crítica literària que han sigut indispensables per tractar l'Eros en la narrativa d'Espriu i per a la interpretació de les obres. En elles hi he trobat informació valuosa del tema que tracto i m'han ajudat a interpretar el paper que juga cada dona dintre de cada peça.

Pel que fa a la bibliografia més generalista sobre l'autor, prenc en consideració les obres de Maria Aurèlia Capmany *Salvador Espriu* (1972) i d'Agustí Pons *Espriu transparent* (2013), en què els autors fan un repàs de la biografia i l'obra d'Espriu. Destaco l'obra de Rosa Maria Delor i Muns *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge 1929-1943* (1993), en la qual l'estudiosa, a més de comentar aspectes biogràfics d'Espriu, fa una exegesi molt exhaustiva de les seves primeres obres. M'ha servit de gran ajuda per aprofundir en les obres i poder-me dibuixar una visió general de la narrativa de l'època que m'interessa. M'hi he basat en general, però en algunes ocasions, m'he trobat davant d'una interpretació una mica hermenèutica del text. Per aquest motiu m'he desviat de la interpretació platònica que l'estudiosa fa de l'amor. Considero que Salvador Espriu no interpretava Plató com un filòsof sobre el qual es pogués basar cap teoria, ja que no era precisament el seu pensament filosòfic el que li interessava. Sempre que Espriu es referia a Plató, ho feia des d'un punt de vista irònic.

L'obra de Carles Miralles *Sobre Espriu* (2013) m'ha ajudat a interpretar els mites, la dimensió tràgica de la seva obra i les dones. A través d'un recorregut per totes les seves obres, Miralles s'atura en la importància del món clàssic en l'obra d'Espriu, en la creació de la seva literatura i també en els mites clàssics. M'ha servit per analitzar el to grotesc d'algunes de les narracions objecte d'estudi i a interpretar el nucli del tràgic, que Miralles defineix com el sofriment de l'heroi, la seva situació, no pas el conflicte en si mateix (Miralles 2013: 262). Així mateix, Miralles ofereix una visió de les dones com a representants de la realitat en la seva multitud de veritats, que m'ha ajudat a interpretar el paper que tenen dintre de les obres.

Cal destacar també dues publicacions, de Jordi Malé, que m'han ajudat molt a comprendre determinats personatges femenins i les seves maneres d'actuar. En primer lloc, en el seu capítol "Car hem après que l'amor venç la mort..." dins del llibre *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània* (2007), en què he trobat les pistes que m'han ajudat a analitzar l'amor incestuós que trobem a dues de les obres que formen part del meu estudi: "Mirra", dintre del recull narratiu d'*Aspects* i la *nouvelle Fedra*. En segon lloc, l'article "Letizia: un conte de Poe, però amb Espriu i amb un humor de por", dins dels *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* (2006), en què a través d'una lectura àgil ens mostra els paral·lelismes entre la *nouvelle Letizia* i diferents obres d'Edgar Allan Poe.



Per últim, la tesi doctoral d'Eduard Juanmartí: *D'Israel (1929) a Antígona (19369). L'apropiació espriuana de mites bíblics i clàssics, entre la llum i el neguit* (2015). Aquesta recerca m'ha ajudat a interpretar les obres del meu estudi i, en concret, molts comportaments dels personatges femenins relacionats amb l'amor i l'erotisme. Una de les hipòtesis de la tesi és demostrar l'apropiació de mites bíblics i clàssics que Salvador Espriu va fer a les seves primeres obres. Aquesta hipòtesi que planteja Juanmartí, encara que difereix força de l'objecte del meu estudi, en algun punt m'ha ajudat a classificar alguns personatges femenins.

## 2. Sigles

Les Sigles de les obres de Salvador Espriu que citaré durant el treball són les següents:

ALG: *Ariadna al laberint grotesc*

ASP: *Aspectes*

DR: *Doctor Rip*

FE: *Fedra*

LA: *Laia*

LET: *Letizia*

MC: *Miratge a Citerea*

## 3. Descripció del corpus

El corpus que serà objecte d'estudi el conformen les obres següents: les novel·les *El Doctor Rip* i *Laia*, les *nouvelles Miratge a Citerea*, *Letizia* i *Fedra*. “Auca tràgica i mort de Plem”, “Venda i passió de Melera”, “Cactus”, “Paulina”, “Novembre, diada de difunts” i “Orestes” dins el recull de narracions *Aspectes*, i “Tereseta-que-baixava-les-escales”, “Nabucodonosor” i “Mirra”, inclosos dintre el recull narratiu d'*Ariadna al laberint grotesc*. Les obres estan integrades dins l'obra *Prosa narrativa* (2013), a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez Gil i que conformen la versió definitiva de tots els textos. El recull de les obres objecte d'estudi, juntament amb les seves edicions crítiques, desglossades anteriorment, conformen un gruix important de la informació que he utilitzat per realitzar el treball.

La primera obra, DR, és la primera novel·la que Espriu va escriure quan tan sols tenia divuit anys. No serà una de les que tindrà més citacions durant el treball, però en ella és interessant fixar-se en un personatge secundari femení (en aquest cas estrany, ja que la majoria de protagonistes que trobaré a les obres seran dones), que em servirà per enllaçar amb alguns dels temes que vull analitzar. Es tracta de la dona del Doctor Rip, sense nom conegut i que servirà per reflectir la imatge de la immoralitat del matrimoni convencional, com a raó social.

A la següent novel·la, LA, la història em portarà a fer un recorregut per la vida de la protagonista a través de l'evolució d'aquest personatge en tres moments de la seva vida: la infantesa, la joventut i la maduresa, que s'aniran enllaçant amb altres moments de la seva vida. La protagonista de la novel·la té força pes dintre del tema de l'amor, ja que Laia és un personatge femení carregat de simbolisme i amb una forta càrrega d'erotisme. A més a més, a la novel·la, hi ha una sèrie de personatges i escenes que aniran reapareixent en algunes obres posteriors. A mesura que la lectura de la novel·la avança, també ho faran la violència i les passions. Al voltant de Laia, hi ha d'altres figures femenines que també aniran apareixent a l'estudi, com Paulina o Teresa Vallalta.

ASP és un recull de dotze contes o narracions, que segons explicava el mateix Espriu a causa de la seva quarta edició l'any 1980, "constitueixen un pont entre *Laia*, la meua immediata obra anterior, i la vinent, *Ariadna al laberint grotesc*" (Miralles 2013: 27). De totes les narracions del recull únicament em fixaré en sis, ja que les altres fugen de la temàtica amorosa que vull tractar: A "Auca tràgica i mort de Plem" apareixerà una relació d'amor i odi entre els dos protagonistes en què ella s'acabarà lliurant a l'amor prohibit de Plem. "Venda i passió de Melera" ens mostrarà una visió de l'amor totalment degradada, en què la dona serà tractada com una mercaderia. A "Cactus", Salvador Espriu parlarà de l'amor sensual i del sexe per mitjà del simbolisme d'aquesta planta, en la qual, a més a més, farà una crítica a l'atracció pel primitivisme. A "Paulina", Espriu recupera un personatge que ja havia aparegut a LA i que em servirà per introduir el tema dels somnis eròtics. A "Novembre, diada de difunts", el ferrer Jep matarà la seva dona acusada d'infidelitats. I per finalitzar, a "Orestes" una mare adúltera assassinarà el seu home, i el fill, se'n venjarà assassinant els dos amants. Aquestes dues últimes narracions serviran per parlar dels amors prohibits.

MC és una *nouvelle* que jugarà un paper molt important al llarg d'aquestes pàgines. Són les memòries que Carlota escriurà des del pensionat, on se'ns explicaran l'atracció que sent la protagonista per Maria de Llodio, una monja jove i professora de literatura. Espriu intenta dibuixar la dificultat de l'amor homosexual i a la vegada, el naixement de l'amor en una adolescent (Pons 2013: 146). També explicaré els desvaris nocturns de la seva protagonista. Cal destacar que Espriu, en aquesta obra, comença a desenvolupar la seva teoria sobre l'amor com a miratge narcisista.<sup>2</sup>

ALG és considerada una de les grans obres de Salvador Espriu i una de les millors obres de la narrativa catalana del segle XX (Pons 2013: 157). Consta de trenta-dues narracions. El títol de l'obra és la definició que Espriu fa de la vida com un laberint grotesc on els éssers humans intenten orientar-se. Com en el cas d'ASP, no analitzaré totes les narracions, ja que

---

<sup>2</sup> Segons Delor, la teoria sobre l'amor s'inicia amb MC, i es refereix a l'amor com un miratge, que és produït per un element a través del qual veiem l'objecte del desig. Així doncs, a la *nouvelle*, el que realment serà objecte de desig serà l'home, però aquest estarà reflectit en el mirall de Tarzan (personatge amb el qual Carlota tindrà els desvaris nocturns) o Maria de Llodio. Per tant, ens trobem davant el mirall de Narcís. (Delor 1993: 148).

n'hi ha que defugen el tema que m'interessa. A "Tereseta-que-baixava-les-escales" la seva protagonista, Tereseta, és un personatge que ja apareixia a LA i en la qual ja se'ns explicava el seu amor frustrat i secret vers Frank. "Nabucodonosor" és una narració en la qual se'ns mostrarà com el protagonista assisteix, impotent, a l'adulteri de la seva dona i la prostitució de les seves filles. A "Mirra" apareixerà la relació sexual entre parents, dins els graus en què està prohibit el matrimoni. Per tant, plantejarà la màxima transgressió a les relacions de parentesc, l'incest.

Les dues últimes *nouvelles*, LET i FE, serviran per seguir desenvolupant la teoria de l'amor que hauré iniciat amb MC, el mite de Narcís i l'Esfinx. A LET, Espriu tornarà a assajar el miratge però des d'un punt de vista masculí. A FE apareixerà una atracció física de la protagonista cap al seu fillastre Hipòlit que no podrà dominar. Aquest tema que pot anar en la direcció de l'incest, juntament amb la teoria de l'amor que Espriu va desenvolupar i el mite del Narcís femení, seran els punts que en destacaré.

Aquestes obres són les que analitzaré al llarg del treball. Al final, anirem veient com les obres poden ser tractades des de perspectives diferents. Per aquest motiu, no tindran cabuda només a un apartat, sinó que s'aniran entrelaçant i apareixent a diferents parts. Veurem com al llarg del redactat, acabarem trobant continuïtat de memòries personals d'alguns personatges, repetició d'escenes i un entramat de retaule de personatges que serà interessant de descobrir.

#### 4. Els amors prohibits

De tots els amors prohibits que trobem a les narracions, em centraré en dos tipus: l'amor incestuós, que trobem a FE i a la narració "Mirra" d'ALG, i de les infidelitats, que trobem a la novel·la LA o a les narracions "Novembre, diada de difunts", "Orestes" i "Nabucodonosor".

La narració "Mirra" està inspirada en un mite de l'antiguitat clàssica. Segons Jordi Malé, Espriu es va emmirallar en el llibre desè de les *Metamorfosis* d'Ovidi, que és on es troba la versió més coneguda d'aquesta història. En ella, Mirra, que estava enamorada del seu pare, aconseguirà allitar-s'hi gràcies a l'ajuda de la seva dida.<sup>3</sup>

A la Mirra espriuana trobem un personatge fred i calculador, que davant del desig d'allitar-se amb el seu pare, no demostra ni un bri de culpa per l'acte que pretén cometre. Mirra utilitza la pregunta dues vegades a la seva dida "m'has entès bé" per assegurar-se que li queden clares les intencions mentre tramen el pla per tal d'aconseguir el seu objectiu; la vella

---

<sup>3</sup> Malé explica que entre l'obra d'Ovidi i la d'Espriu es troben dues diferències significatives: primerament, a la Mirra espriuana no existeix la culpa per l'acte comès. Segonament, tampoc hi ha amor cap al seu pare, ja que el que ella realment estima és el desig de transgressió (Malé 2007: 132).

horroritzada li contesta: «No t'atreveixes a pronunciar-lo, el nom maleït. Crim, incest: paraules buides per a mi, mots sense sentit en altres indrets, segons diuen.» (ALG: 331). Amb aquestes paraules comença la història, en què es pot veure que en la intenció del seu acte no existeix cap ombra de culpabilitat i que busca clarament transgredir el tabú de l'incest, a consciència. És un acte totalment buscat i intencionat perquè segons paraules de Mirra, ho vol fer “perquè l'estima”. Mirra es defensa de les seves intencions amb les següents paraules:

— I he de ser condemnada a suportar una llei injusta? [...] Les bèsties prou es mesclen entre elles, sense recordar parentiu, i elles són també obra dels immortals.

— He viscut molt i no m'espanto gairebé de res [...], però, és massa. No saps que el teu desig viola la prohibició més sagrada dels déus? (ALG: 331).

La història segueix i Mirra satisfà el seu desig amb l'ajuda de la dida, que claudica, l'ajuda i admet que no existeix cap manament establert pels Immortals que no es pugui transgredir. Una vegada consumat l'acte i satisfet el desig, la felicitat de Mirra és tangible a través de les seves paraules: «Moltíssim, sí, sóc feliç. Ara sé el valor del que anomenem vida. [...] Que bell i fort que és Cíniras, un heroi incansable!» (ALG: 332). Però a causa de la indiscreció de la vella, Mirra s'acaba assabentant que possiblement no és la filla biològica del seu pare, Cíniras. És en aquest moment quan les bones paraules que tenia cap al seu pare i les afirmacions de gust que pronunciava, fan un gir inesperat i comença a referir-se a ell com un home impotent i innoble: «I a ell havia de cedir la meva honestedat, la meva vergonya? I jo que me pensava que havia violat la llei més severa dels Silenciosos! Ara seré la riota dels déus i dels homes» (ALG: 333). És precisament en aquesta sentència, en aquesta reacció, quan es veu que Mirra esclata en ira perquè no ha comès incest, que és el que ella buscava i desitjava. Per tant, no estava enamorada del seu pare quan afirmava que l'estimava, sinó que el que estimava era el desig de transgressió, saltar-se la llei que prohibeix l'amor físic entre pare i filla (Malé 2007: 132).

La *nouvelle* FE també està inspirada en un mite de l'antiguitat clàssica. Espriu es va emmirallar en l'obra teatral *Fedra*, que va escriure Llorenç Villalonga en castellà el 1932<sup>4</sup> i que Salvador Espriu va traduir al català. En ella, trobem el desig amorós que Fedra sent cap al seu fillastre Hipòlit, però en cap moment s'acaba consumant l'incest. Per tant, en aquesta història, l'amor queda reduït a la passió purament física i l'atracció que una dona madura sent per un home jove. Per aquest motiu, es pot interpretar una actitud eròtica de Fedra cap a Hipòlit. A Fedra se la descriu com una dona forta, dominant i dura en la vida en general,

---

<sup>4</sup> Salvador Espriu va traduir lliurement al català l'obra publicada l'any 1932 per Llorenç Villalonga perquè li havia agradat molt. L'any 1937 Espriu publicava FE, una recreació en prosa del mite, que segueix de prop l'obra de Villalonga. Per tant, és la *Fedra* teatral de Villalonga qui el guia a fer-ne la seva versió en prosa (Ibid: 131). Aquesta *nouvelle* va sortir publicada l'any 1937 dins el volum *Letizia i altres proses*.

però sobretot cap a Hipòlit: «A mesura que esdevenia home, Fedra accentuava la duresa envers ell, ferida amb l'excés pel desordre de la conducta d'Hipòlit» (FE: 461). És aquesta conducta ferma cap a ell que en certa manera la conduirà a perdre'l, ja que per Hipòlit, Fedra mai havia estat una mare. Hipòlit se'l descriu com un jove bell, lliurat als vicis, que li agradava el joc, que bevia, enamorava i que estava enganxat a la cocaïna. Als ulls de Fedra, Hipòlit portava una mala vida.

Fedra emmalalteix i la seva dissort va en augment. Ara, ens trobem davant d'una dona feble que es redueix a la mínima essència de la Fedra forta que havia sigut, una dona pansida, debilitada i magra que amagava un gran secret: «Quin secret ocultava Fedra sota el seu autodomini, les cefalàlgies i les crisis cardíques? [...] D'altra banda, els seus ulls em demanaven que em disposés a rebre una greu confiança» (FE: 465). La història fa un tomb durant l'escena que té lloc en una festa: Fedra observa Hipòlit amb la seva parella Arícia, tots dos embriagats, abraçant-se davant de tothom i totalment faltats de pudor. Davant d'aquesta escena, Fedra demana a la seva amiga Lili que adverteixi Hipòlit que la seva conducta és inconvenient, la qual, en fer-ho, cau a les mans del joc sensual d'Hipòlit, qui:

M'oferia contínuament de beure i em premia una mà. El xampany em marejava una mica i m'obligava a fixar-me amb insistència en els punys d'Hipòlit, uns punys forts, massissos, ingenus. [...] Ara Hipòlit em besava la mà, i jo reia molt complaguda, però sentia de sobte com, al nostre costat, els duríssims ulls de Fedra ens observaven. [...] qui no trigaria a tornar-se folla, o potser ja n'era. (FE: 469-470).

Ens trobem davant d'una madrastra dura que sent una passió física pel seu fillastre, i d'un fillastre que sent animadversió per la madrastra. Davant d'aquesta relació únicament es podia avançar a un desenllaç tràgic, com es presagia a l'obra, en què la passió de Fedra barrejada amb la destructora manca de consciència d'Hipòlit, impedié el seu salvament i desmoralitzaven qualsevol esforç per intentar-ho. Lili va intercedir entre ells: «No es tractava de transgredir normes i codis (d'un o un altre legislador, tant se valia), sinó d'invitar a superar obstacles de temperaments, lleis fonamentals de la sang» (FE: 473). Lili tenia molt clar el que pensaven i sentien Fedra i Hipòlit:

[...] perquè Fedra l'estimava, l'estimava com no tenia idea de fins a quin punt. Sí, ell ja ho sabia, però jo havia de convenir que Fedra dissimulava molt bé el seu efecte. Hipòlit no la perdonava ni li guardava cap rancúnia: era evident que estava malalta i que la disbauxa d'ell la feia sofrir [...] El conflicte no tenia remei [...]. (FE: 473).

Si el conte "Mirra" plantejava directament l'incest, la màxima transgressió de la llei que regula les relacions de parentesc i s'acabava executant de manera intencionada, a FE, el sentiment de desig que la mare sentia pel seu fillastre no era generat per una relació antinatural, sinó que era pura passió, física i no corresposta, entre una dona i un home (Malé 2007:135). Per tant, a Fedra, no s'arribarà a consumir l'acte sexual, com sí que passarà a "Mirra".

Quant a les infidelitats, a la narrativa espriuana dels anys trenta en trobem moltes. De manera breu en comentaré una que trobem a LA: Laia es va casar amb Quelot, però a qui realment va desitjar és l'Esteve: «Va estimar la dona, i ella es va mofar de les seves paraules i va ser d'un altre. Avui ella se li ofería i li prodigava afalacs i promeses [...]» (LA: 119), tot i que també jugava amb l'Anton: «A la platja, Laia ajudava a desamorrar una barca i tenia al seu davant l'Anton. Laia mirava el noi de fit a fit, es tombava després a l'Esteve i reia amb aquella rialla d'abans i de sempre, aquella rialla feridora i estranya» (LA: 127). Laia es casarà amb Quelot, dominarà l'Esteve i conduirà Anton a la mort. Però la història no tindrà un desenllaç feliç, ja que després d'una vida de menyspreu i pallisses de Quelot a Laia, aquesta desitjarà la mort del seu home. Un dia de pesca que l'Esteve i en Quelot surten a la mar, Laia desitjarà més que mai que el seu home mori en ella: qui no tornarà serà l'Esteve:

[...] Ara enganyava l'home, però aquesta no era una suficient compensació de tants mals tractes, ja n'estava tipa [...]. El sant però sabia la seva voluntat i el seu desig: que el seu home no tornés avui de mar [...]. Repetia ja d'esma el prec que el seu home es negués avui a mar. (LA: 168).

Finalment, mentre s'atansen les barques, el desig de Laia es va fent més fort i incontrolat. Laia, apartada de la multitud, pregava perquè el seu desig es complís. L'obra acaba amb l'arribada del seu marit amb l'última barca i la certesa que l'Esteve no tornarà perquè ha mort a la mar:

[...] la barca entrava a la badia, i en saltava un home sol, el patró. Unes veus li preguntaven per l'Esteve, i l'arribat assenyalava vagament endins. Buscava després la Laia i l'agafava amb duresa per l'esquena. Que no li deia res? [...] En Quelot i la seva dona eren els últims, dues ombres als carrers silenciosos. (LA: 171).

Hem pogut veure com no només en Quelot, el seu home, va caure a les mans de Laia. Hi va haver més homes que van caure a la destrucció sotmesos a ella. Això és una conseqüència inevitable de la natura, perquè com veurem, Laia representa les forces ancestrals del cosmos, la fatalitat, la desgràcia i el simbolisme d'un determinisme còsmic que la fa objecte misteriós del mal.

“Nabucodonosor”<sup>5</sup> és una narració breu que trobem dintre del recull *ALG* i té com a referent un personatge bíblic, el rei babiloni Nabucodonosor. Pons diu que és una crítica, en clau de paròdia, a les relacions de parentesc que formen la família (Pons 1993: 165), en la qual Nabucodonosor assisteix, impotent, a l'adulteri de la dona i a la prostitució de les seves filles. Delor, en aquesta narració, hi veu com les relacions socials bàsiques passen pel llit embrutat

---

<sup>5</sup> “Nabucodonosor” porta el nom d'un rei babilònic del mateix nom, que va morir a la mateixa edat que Nabucodonosor «Tenia, en deixar la vall, seixanta-dos anys, tres mesos i algun dia» (*ALG*, 309) i a qui també van escurçar el nom quan va passar a dir-se Baltasar (Delor 1993: 254). El rei babiloni va ser el monarca causant de la destrucció de Jerusalem i de l'exili dels dirigents jueus a Babilònia (Juanmartí 2015: 151).

de Nabucodonosor, com l'adulteri de la seva dona i la prostitució de les seves filles. Puntualitza que Espriu parodia aquesta escena com "l'evolució dels grups socials a través de l'intercanvi de dones, a la llarga lucratiu ofici i el més antic del món" (Delor 1993: 254).

A Nabucodonosor se'l descriu com un home assenyat i partidari del matrimoni, tot i que no creia en les probabilitats de trobar una dona per ell, fins que finalment va conèixer Evangelina, amb la qual es va casar. A partir d'aquest moment comença la paròdia de la paràbola bíblica que trobem darrere la humiliació del rei Nabucodonosor. Al cap de sis mesos d'haver-se casat amb Evangelina, aquesta va parir una filla que no era seva. Nabucodonosor, a canvi de diners, va acceptar la filla com a pròpia, de manera que es va convertir en l'escarni dels veïns. A causa d'això, s'aficiona a la beguda, deixa la feina i entristeix: «Estàs najabat. No et mereixes el Nabucodonosor. Massa llarg. T'anomenaré Nab. Saliva en estalvi. Crisi, noi» (ALG: 307). A partir d'aquest moment, serà anomenat Nab. Al banyut patriarca li escurçaran el nom en saber que un altre home li havia fet la filla que ell creia tenir amb Evangelina (Delor 1993: 254). Per tant, Nabucodonosor, marit banyut i feble, se'l degrada encara més amb l'abreviació del seu nom.

La història segueix, tal com he anunciat al principi, amb un adulteri reiteratiu d'Evangelina, ja que amb el mateix home amb qui va tenir la primera filla, el senyor Pepa Sastre, un home ric que s'aprofitava dels pobres i vulnerables, en va tenir dues més:

El senyor Pepa Sastre, potentat, va augmentar encara la família de Nab amb dos exemplars més: Oliva i Perpètua. D'aquella felicitat unió no varen néixer barons, i el senyor Pepa Sastre, que desitjava un hereu, es va cansar a la llarga de mantenir Evangelina i la seva nissaga satisfactòria i va retirar quasi del tot el seu ajut financer. (ALG: 306-307).

Les tres filles seguiran el rol de la mare, amb el consentiment de Nab, el seu pare adoptiu, que és clar que en treia un benefici que li permetia treballar poc:

Nab era redimit de la mica d'ataconar que encara arrossegava, d'ençà de la deserció del senyor Pepa Sastre, per l'esforç de les filles lucratives. [...] Les filles s'afanyaven en la seva disciplina, i ell s'entendria en parlar-ne. «Gran capacitat per al negoci, lloat sigui Déu» [...] «Això sí. Arraconen centimets i aviat, si Déu vol, es podran retirar». Ecolampadi Miravittles, un reformador tocat de quixotisme que visitava sense distinció totes tres, va judiciar: «Un cas egregi d'amor filial». (ALG: 308-309).

Les dues narracions que trobem dintre el recull d'ASP, "Novembre, diada de difunts"<sup>6</sup> i "Orestes"<sup>7</sup> recreen temes de la mitologia grega. A les dues històries hi trobem un parell de

---

<sup>6</sup> "Novembre, diada de difunts", recrea el mite de la figura mítica d'Hefest, un ferrer de l'Olimp torturat per les infidelitats de la seva dona Afrodita i que va estar temptat, per gelosia, de matar-la. (Gavagnin & Martínez-Gil 1998: 188). A la narració espriuana, Jep, el ferrer, mata la seva dona i això li provoca una vida de patiment i neguit.

<sup>7</sup> "Orestes", s'inspira en la tragèdia d'Èsquil *Les coèfones*, la segona de la trilogia de *l'Orestíada*, on la mare adúltera assassina el pare i el fill assassina els dos amants. A la versió d'Espriu del conte

paral·lelismes entre els dos protagonistes: per un costat estan embriagats pel sentit de culpa pels actes comesos. En el cas d'en Jep, el ferrer de "Novembre, diada de difunts", expressa que no només els records i la malaltia de la seva difunta esposa, Antònia, el consumien, sinó que el fet que realment l'angoixava era un succés fatal proper. En el cas d'Orestes, demostrava la seva culpa tractant-se de maleït i empastat. Per l'altre costat, se'ns presenten els dos personatges com assassins cretins: en el cas d'en Jep comparant-lo amb un pallasso cínic d'expressió malvada i estúpida i d'imbècil assassí moribund. D'Orestes, en destaquen els ulls malignes i carnissers. Delor, en aquestes dues narracions, remarca que pels grecs un parricida o un irresponsable són previsibles, i que és una força obscura que obliga els assassins a cometre el crim, però que després, per la seva cristianització de la culpa, perden tota la dignitat tràgica (Delor 1993: 214). Això és el destí individual, el *daimon*, que posa en relació l'home amb els déus. En aquest cas, Espriu ho fa entre el seu *daimon* literari i el personatge: el seu destí està condicionat per la literatura, pel personatge que té com a referent. Precisament per això, en Jep sap que només amb la seva mort trobarà el repòs dels seus remordiments de consciència. Però lluny de ser-li un alliberament, la realitat de la seva mort és el seu autèntic turment, perquè essent cristià, sap que després de mort la condemna que li espera serà pitjor, perquè sent un assassí, allà trobarà el seu autèntic càstig.

A "Orestes" ens trobem el seu protagonista, que porta el nom del títol, complint cadena perpètua per haver matat la seva mare i el padrastre. Espriu recull l'esquema general de l'obra *Les Coèfores*, d'Èsquil, però n'elimina alguna part segons el seu interès. Per tant, se serveix de la idea del mite clàssic per reconvertir-lo i adaptar-lo a la seva obra. Amb aquest assassinat, Orestes va complir l'última voluntat del seu pare, que volia venjança. És un relat ràpid, fred, sense compassió, on en tres pàgines se'ns detalla l'acció amb un càlcul aclaparador. El relat és explicat per un Orestes degenerat. Se'ns descriu la infidelitat de la mare i el descobriment del pare, el qual davant dels primers indicis de sospita, es va amagar juntament amb el seu fill i van poder veure junts la infidelitat de la mare. Aquest secret desvelat porta el pare a la mort, ja que d'ençà que va viure l'escena, es va ensopir, envellir i morir de pressa, com si ella l'hagués enverinat. A partir d'aquest moment apareixeran les ànsies venjatives d'Orestes, amb afirmacions com "ja us tocarà" o "ja ho atrapareu" i en què en el seu pensament només tenia l'últim encàrrec del seu pare, la seva última voluntat. Orestes, de manera embogida i freda explicava l'assassinat del padrastre: «T'hauria agradat de contemplar la ganya d'ell, quan va caure. Jo m'enriolava: no calia un segon cop.» (ASP: 244). A partir d'aquí, Orestes, abans de cometre el parricidi, comença a pertorbar la seva mare com una gota xinesa, perquè el que buscava era intensificar el patiment de la víctima:

Ella esperava contínuament el seu càstig. Va durar anys, s'encorbava, tentinejava i escopia sang. [...] Saps què?, a les nits, jo baixava fins on ella dormia i obria una mica la porta, just

---

clàssic, trobem odi del fill cap a la seva mare assassina, més que amor cap al seu pare mort, redactat en un to fred i sec. (Ibid: 190).



perquè ella es ben desvetllés. I jo sentia els batecs de l'altre cor en la tenebra, durant una bella estona, i quan me'n cansava me n'allunyava sense un bri de remor. [...] Fins que amb la vista m'ho va demanar [...] perquè ja no ho aguantava més. I jo també me n'avorria. Va fer un sol crit, no el sents? No, ningú, sinó jo, no el pot sentir. En canvi, el pare reposa. (ASP: 243).

En el cas de “Novembre, diada de difunts”, no és el mateix protagonista que explica l'acte comès, sinó que es dedueix per un amic seu que lliga caps. A més, sobre el mirall del mite d'Hefest i Afrodita, que li era infidel, s'hi reflecteixen la infidelitat d'Antònia i la gelosia primària d'en Jep:

Què hi havia rera aquella mirada, quins misteris s'amagava en aquells ulls tèrbols? Sense voler, em perdia en un camí de mals pensaments, em semblava veure-hi clar. La inesperada mort de l'Antònia, l'actual espant del ferrer davant el propi acabament, el seu estrany posat en tornar del cementiri, un posat de cruel triomf, em menaven a una avorrible conclusió. Però per què ho havia fet, per quin motiu? (ASP: 244).

Com acabem de veure, tots els amors prohibits que he resseguit en aquestes obres tenen un punt en comú: tots acaben sent amors dissortats. A més a més, els seus protagonistes acaben condemnats, ja sigui amb la mort, amb la fatalitat o pels seus propis remordiments de consciència.

## 5. L'amor lèsbic

La trama de la *nouvelle* MC s'emmiralla en la novel·la *Manuela*, que va donar lloc a la pel·lícula, estrenada l'any 1931, *Noies d'uniforme*, amb guió de la mateixa novel·lista Christa Winsloe i que es va caracteritzar per la temàtica lèsbica. A MC ens trobem l'amor lèsbic entre Carlota i Maria de Llodio, que serà un dels motius pels quals seran expulsades de l'internat femení on viuen. Durant la narració, Carlota, l'escriptora del diari, anirà mostrant el seu amor cap a l'altra dona, Maria de Llodio, la monja que li ensenya literatura. Aquest amor sembla correspost, tot i que mai passarà de l'estadi platònic, perquè al final, veurem que acaba sent un miratge personal de Carlota. El llibre porta el subtítol de *Fragments morals*, que intenta reflectir la dificultat del descobriment d'un amor homosexual viscut des de la pell d'una dona jove. Per tant, l'obra és un espai en el qual l'adolescent comença a descobrir la seva sexualitat i per tant, l'erotisme que porta explícit: «*Miratge a Citerea*: unes dones joves dedicades a percaçar en elles, a través d'elles (enlluernades, arrossegades per un miratge inevitable), l'home, parencer, complement i víctima.» (MC: 258).

Salvador Espriu, d'una manera molt irònica, acaba convertint una part de la relació en distanciament, malentesos i una falta de comunicació entre elles que el que els provoca és sofriment interior. És interessant la reflexió que fa Miquel Edo a l'edició crítica de l'obra, quan parla del vessant subterrani d'una relació amorosa i es referia a l'amor com una “agitació entre gaudi i dolor que arribava a uns absurds amb els quals Espriu no podia evitar

de divertir-se” (Edo 1997: 166). La relació de Carlota amb Maria de Llodio és una barreja de plaer i dolor, necessitat i por de veure la persona estimada, autoacusacions, gelosia, desig de morir, felicitat quan reps el perdó de l'altra, etc. En definitiva, una barreja de sentiments entre elles, que Espriu aprofita per parodiar com si es tractés de literatura sentimental: «No tinc més que ulls per mirar-la, per acaronar-la, per devorar-la [...]. Oh, si ella em volia perdonar, si em volia admetre una vegada a la seva intimitat [...].» (MC: 270).

L'amor de Carlota serà correspost per una Maria de Llodio que juga el mateix joc que ella: barreja plaer i dolor a la relació, amb retrets de sofriment, negacions d'allunyament sentimentals, recriminacions de fugides, magnificacions del patiment propi, etc. Però al final de l'obra, descobrirem que l'amor de Carlota no deixa de ser un miratge:

Ens sentim amarades de tendresa i molt dissortades. Maria de Llodio abandona les mans entre les meves. De sobte, ens ha passat una cosa estranya i terrible: ens hem trobat, sense saber com, abraçades, i jo besava apassionadament els llavis de Maria de Llodio. [...]. Jo no he dit res, però pensava en Emili i oprimia el cos de Maria de Llodio com si fos el meu i com si jo fos Emili. M'he sentit defallir. Ens hem separat, avergonyides. (MC: 281).

Per tant, no podem parlar d'un amor lèsbic, encara que cal recordar que aquest és un dels motius (juntament amb el d'escriure un diari) pel qual hauran d'assumir el càstig: la seva expulsió del col·legi per haver transgredit les normes.

Però no seria just no aprofundir més en el tema d'aquesta relació, ja que com veurem més endavant, MC és una obra molt complexa i no podem parlar en realitat d'un amor lèsbic, si no més aviat hem de dir que el seu serà un amor pseudolèsbic, ja que mútuament busquen en l'altre l'home que tenen lluny:

[...] Emili. Ha acabat la carrera d'enginyer, és el meu marit [...] Totó em pregunta per Maria de Llodio, i això queda lluny, molt lluny. Maria de Llodio va sortir de l'orde, acusada d'heretgia, i es va casar també, al cap de poc amb Charles, el seu primer i únic amor. (MC: 281-282).

En qualsevol cas, com acabem de veure, encara que entre elles no hagués existit un amor lèsbic sinó pseudolèsbic, quedà palès que Salvador Espriu, a través de la ironia, va recrear un dels temes morbosos i de moda de l'època: les relacions lèsbiques en un internat.

## **6. Els amors secrets**

D'amors secrets, al llarg de les narracions dels anys trenta de Salvador Espriu, en trobem molts. A LA, n'hi ha diferents exemples: un esment fugaç a un amor secret entre dos personatges secundaris, en Vador de la Governadora i la Marieta de cal Samaire que «Varen créixer junts i sense mai dir-s'ho s'havien estimat» (LA: 152).

A LA també trobem un amor secret que portarà l'Anton fins al suïcidi. Enamorat de Laia fins a perdre el nord, sentia que ella jugava amb ell i no va poder suportar la situació:<sup>8</sup>

Laia mirava el noi de fit a fit, es tombava després a l'Esteve i reia amb aquella rialla d'abans i de sempre, aquella rialla feridora i estranya. La dona es mofava d'ell, s'ho repetia amb ràbia.[...] com li dolia la burla.[...] Se sentia lligat fortament a aquella dona, d'una manera inexorable. La Laia encara reia, i la rialla brollava contínua dels llavis i es perdia en el mar i en els sentits dels homes. (LA: 127).

Convé destacar de la citació anterior la referència a la mirada de Laia, símbol de l'erotisme i que a més, com veurem més endavant, tenia la capacitat d'embruixar els homes. Veiem també el magnetisme que Laia provoca a Anton que se sent inflexiblement lligat a Laia, i a la vegada, com la seva rialla feia perdre el sentit dels homes en general. Anton, totalment perdut i captivat per Laia, va trobar en la mort l'única sortida possible al seu patiment:

I no hi havia pensat mai, fins que va topar amb els ulls d'aquella dona, uns ulls que l'endinsaven en la solitud, des d'on assistia al naixement i al poder d'aquella dèria. La crida d'uns ulls el desvetllava del somni d'una vulgar felicitat robusta, sense temporals ni preguntes. El clam d'uns ulls el guiava pel camí en tenebres. (LA: 128).

Al paràgraf hi apareixen novament els ulls de Laia, la seva mirada, el clam d'uns ulls que el desvetllaven. Com veurem més endavant, al capítol "Pas de noia a dona", els ulls de Laia són tan poderosos que exerceixen sobre els homes un embruix. Aquesta mirada simbolista de Laia és un clixé del model original de la dona-serpent pròpia de la literatura modernista.

A la mateixa LA hi trobem un parell de triangles amorosos interessants: en el primer triangle, Laia estimava l'Esteve en secret, de qui també n'estava enamorada la geperuda Paulina secretament: «Era tot just dona i semblava més vella que la mateixa Fragata. De què li servia estimar-lo, si l'home no se n'adonava ni ho notaria mai, amb la gepa d'ella i la seva cara?» (LA: 117). En el segon triangle també hi trobem un amor frustrat i secret: el de la Teresa Vallalta per Frank, i la vegada, de Vicenç Pastor per Teresa Vallalta, que portava tota la vida enamorat d'ella en silenci:

[...] la dona que va estimar de jove [...]. La va estimar amb devoció, com una de les quimeres inassequibles. Un amor contemplatiu, que mai no va esclatar ni ser confessat. Un amor que Teresa va sacrificar pel d'un altre home, aquell estrofolari i romàntic Frank [...]. (LA: 146).

Per la seva banda, Teresa Vallalta va suportar tota la vida el seu gran secret, el seu amor cap a Frank. Molt poca gent era coneixedora d'aquest amor. Un d'ells, Vicenç Pastor, anys abans havia acompanyat la família Vallalta a un viatge, i conta que Frank els va anar a trobar a Florència. Explica que quan la Teresa el va veure, els seus ulls varen canviar, fins al punt

---

<sup>8</sup> Pons diu que LA, que en un principi pot semblar una novel·la modernista, al final acaba esdevenint una tragèdia grega, amb uns fets que semblen marcats pel destí (Pons 2013: 90).

que ell va sentir-ne gelosia. El desengany amorós que Teresa va patir amb Frank, li va canviar el caràcter fins a la fi dels seus dies:

Toscana, Frank: un amor esbravat, un seguit de dolors. Imprevista, la virada, la fallida sentimental. Frank va desaparèixer, i Teresa ja no el va anomenar. Abans, riallera, expansiva, generosa. Després, abstreta, trista, dura. Però per a en Vicenç de Pastor seguia essent la mateixa Teresa de les tardes de Fiésole. (LA: 147-148).

Aquest amor secret de Teresa Vallalta serà desvelat a la seva mort per les dones que l'amortallaven,<sup>9</sup> la Caterina, la Coixa Fita i la Narcisa Mus, mentre buscaven la mantellina:

Què era allò, el retrat d'un gavatx? Els cabells rossos potser eren d'aquell home? Les velles s'esvalotaven. Oh, sota la petita pintura hi havia un nom estranger, no un nom cristià d'aquestes terres! La Coixa Fita judicava: — Deu haver estat un d'amagatotis. / Les altres assentien. Sí, devia haver estat un d'amagatotis. I ella ho va portar ben secret, tothora tan virtuosa i altiva. (LA: 156).

El triangle amorós entre els personatges de la Teresa Vallalta, Frank i Vicenç Pastor, amb la història de l'amor secret Teresa i Frank i Vicenç i Teresa, es reprendrà al conte "Terese-taque-baixava-les-escales"<sup>10</sup> dintre d'ALG. En aquesta narració, al moment que podem reprendre la història, Teresa ja és una dona que compta amb quaranta anys i «Vicenç de Pastor encara espera una paraula dels seus llavis, però Teresa no estima ningú» (ALG: 298). El poble parla de l'enamorament que Vicenç ha sentit tota la vida per Teresa, és un secret cridat en veu alta. En aquesta narració, com hem vist a l'escena comentada anteriorment de LA de quan estaven amortallant a Teresa Vallalta, es recrea una altra vegada la mateixa escena, amb els mateixos personatges, mentre es descobreix, novament, l'amor secret de Teresa:

[...] la Coixa Fita, la Caterina, la Narcisa Mus. Aquestes últimes, totes tres, varen amortallar la vella, perquè la Paulina, la neboda, no en va ser capaç, i ja li passen el platet, les males pues. Saps el que em va contar la Narcisa? Ve't aquí que, mentre buscaven la mantellina de la morta, varen trobar uns rulls rossos i el retrat d'un home dintre una capseta, el retrat d'un home jove alt i fort. I, espera't, hi havia un nom a sota, un nom estrany, com de gavatx. I ningú no va sospitar mai res, com que va viatjar tant! I ella, dura, tan orgullosa. (ALG: 301).

---

<sup>9</sup> Espriu era un gran amant de les escenes de concurrència que assistien als funerals, als enterraments, als amortallaments, etc., i era enginyós a l'hora de comentar les actituds hipòcrites de la gent, supersticioses, d'enveja, de xafarderia, etc. Al llarg de les obres que ara són objecte d'estudi, en moltes escenes apareixen aquestes concurrències i aquestes actituds: a LA, diferents narracions d'ASP i ALG, FE... (EDO 1997:210). A LET, «Secundina ajudà la Coixa Fita i la Narcisa Mus a endreçar i vestir Letizia per al viatge darrer» (LET: 429).

<sup>10</sup> El conte està dividit en cinc capítols i en ells, a manera de guió cinematogràfic, se'ns ensenyen seqüències que ens ajuden a entendre el pas del temps, com a la vida, que sempre es va baixant, de la joventut a la vellesa i la mort.

No puc deixar de citar de manera breu l'amor secret que trobem al conte inclòs a ASP "Auca tràgica i mort de Plem",<sup>11</sup> en el qual Maria del Roser estimarà i odiarà Plem de manera secreta. També és interessant de destacar l'amor secret que trobem a MC entre Carlota i Maria de Llodio. Encara que posteriorment descobrirem que en realitat el seu amor no deixa de ser un miratge, no podem passar per alt que es tracta d'un amor pseudolèsbic, un amor adolescent, carregat de passió i secret.

Els amors secrets ens han permès resseguir unes quantes relacions que apareixen a les narracions. En ells hem descobert el secret amorós entès com una manifestació més de la cara oculta de la realitat, aquesta realitat fragmentada i dispersa que Espriu representava a la seva obra. Una manera de representar la complexitat de l'ésser humà i de la societat era a través de les coses ocultes, amagades i infranquejables.

## 7. Pas de noia a dona

En dues escenes de diferents obres ens trobem un fet paral·lel: a LA i a la narració "Auca tràgica i mort de Plem", pertanyent a ASP, ens trobem un canvi en les protagonistes que es pot explicar com un ritual iniciàtic. En el cas dels personatges femenins és un pas sexual, amorós, molt explícit: el pas de noia a dona. Mentre que en el primer cas la protagonista serà Laia, en la segona narració la protagonista serà Maria del Roser.

La transformació de Laia<sup>12</sup> passa en un bany iniciàtic en el mar, que és on es produeix el seu canvi (de nena a noia, segons l'última revisió que Espriu va fer la novel·la): «[...] Es va estremir i es va capbussar en les ones, que l'acolliren amb una remor suau. Ja no va ser més la Laia d'abans.» (LA: 96). És en aquest precís moment, quan Laia passa de ser una nena que era vista com una serp,<sup>13</sup> «—Ja veuràs, maleïda, si t'agafo. On va aquesta serpent?» (LA: 84), a una dona més respectada perquè fa por. I fa por a la gent perquè en el fons Laia és diferent de la resta, perquè com a dona, el seu rol no correspon al que s'espera d'ella en una societat tancada en què tothom té un comportament inamovible i un lloc assignat. Se la

---

<sup>11</sup> "Auca tràgica i mort de Plem" és un romanç de cec en què Maria del Roser és raptada per Plem després d'amenaçar-la i en què finalment ella es lliura a l'amor prohibit de Plem. Després, Maria del Roser el mata.

<sup>12</sup> Laia, la protagonista de la novel·la, està afectada per una malaltia hereditària que li provoca uns símptomes semblants a l'epilèpsia. Aquest personatge se'ns mostra en tres moments diferents de la seva evolució: infantesa, joventut i maduresa. Veurem reflectit en el personatge de Laia durant tota la novel·la el misteri, que és víctima i botxí, que dona vida i porta mort, enganyada i enganyadora i portadora de secrets.

<sup>13</sup> Aquí es pot trobar un referent immediat amb diferents heroïnes de la novel·la modernista catalana. Entre elles en destaco tres de narracions de Joaquim Ruyra: La Fineta, en la qual hi veiem paral·lelismes amb el despertar sexual simbolitzat a les aigües del mar. A Jacobé hi trobem les crisis epilèptiques que pateix Laia provinents de l'alcoholisme de la mare. De La xucladora, el magnetisme dels ulls que anul·la la voluntat dels homes (Delor 1993: 201).

comparava amb una serpent perquè era forta, salvatgina i perquè quan tenia el mal (els atacs epilèptics), treia la llengua com les serps. Simbòlicament, a l'escena de la transformació, també muda la pell com ho fan els rèptils, fet que es pot assimilar al moment que es despulla a la platja: «[...] i es va desfer dels vestits fins a la nuesa, una magra nuesa d'adolescent, prometedora de plenitud» (LA: 96). Del passat, únicament li quedarà una mena d'encarcament i una expressió als ulls que no es podia definir. Com he comentat anteriorment, seran els ulls de Laia que captivaran els homes i que els encisarà. Amb aquest poder de seducció, Laia anul·lava la voluntat dels homes: «La noia l'esguardava de fit a fit, i la voluntat d'en Quelot s'afeblia. I no gosava moure's, dominat pel glaç d'uns ulls» (LA: 99), i els embruixava: «Quelot no es movia — Bé, què et passa. Digues-ho d'un cop! — És l'embruix! L'embruix!». És aquest encantament que produeixen els ulls de Laia que fa que els homes la desitgin, però a la vegada, en pateixin aquest embruix de dona (Delor 1993: 99). Diferents personatges masculins que apareixen a la novel·la desitgen Laia, però a la vegada la temen per la seva semblança amb la serp. I aquest encís de Laia cap als homes, provocarà inclús el suïcidi d'un d'ells, l'Anton, com hem vist anteriorment, un noi massa jove per saber dominar la passió amorosa que Laia li provoca (Delor 1993: 111). Recordem que l'Anton mai havia pensat en la mort fins que va topar amb els ulls de Laia, aquells ulls que l'endinsaven en la solitud, que el desvetllaven d'una vulgar felicitat i que el guiaven pel camí de les tenebres.

En conclusió, com acabem de veure la transformació de Laia passa en una escena concreta, durant un bany a la platja. Serà a partir d'aquest moment que Laia farà embogir els homes a través de la seva mirada. En el cas de Maria del Roser,<sup>14</sup> la transformació va tenir lloc durant la nit que va passar amb Plem, després de lliurar-se a l'amor prohibit i de consumir la relació sexual: «[...] Maria del Roser recordava aquella nit, aquella nit que enmig de ducs i grills va passar de noia a dona, [...]» (ASP: 185). La protagonista sentia una contradicció entre la passió d'amor i l'odi que sentia per Plem, com es pot llegir just després de matar-lo: «Què havia fet, sota la fosca sense estrelles, Maria del Roser, que ara estimava el Plem en derrota» (ASP: 184).

La diferència entre les dues històries rau en un fet concret: mentre que Laia es transformava de noia a dona sent tan sols observada per la mirada luxuriosa d'un vell que en veure Laia —«[...] s'aturava en sec, es va treure la pipa de la boca, escopia, es gratava el bigoti i es va asseure, lluint-li molt els ulls, a la sorra ardent» (LA: 96)—, la transformació de Maria del Roser estava relacionada amb l'acte sexual consumat: «Maria del Roser cedia a l'abraçada

---

<sup>14</sup> L'argument és una adaptació de la història que l'Antic Testament explica al Llibre de Judit, tot i que existeixen dues diferències entre l'original i la narració d'Espriu: en primer lloc, Plem i Maria del Roser consumeixen la relació sexual, mentre que Judit i Holofernes no. Per tant, que Maria del Roser no és pura com Judit, perquè no només serà posseïda, sinó que voldrà ser-ho. En segon lloc, al Llibre de Judit el narrador és omnipresent, mentre que Salvador Espriu converteix la seva història en un romanç de cec. Per tant, l'única semblança que hi ha entre Maria del Roser i Judit és que totes dues són riques. (Gavagnin & Martínez-Gil 1998: XLVII).

del Plem, ja perduda tota la fortalesa del designi i de la pregària. Maria del Roser es lliurava a l'amor prohibit [...] i buscava les carícies.» (ASP: 183). Així doncs, ens trobem amb una transformació simbòlica de les dues dones: Laia simbolitzada a través de les forces de la natura i Maria del Roser simbolitzada a través de la Judit bíblica, com veurem més endavant.

## 8. Mite de la bella i la bèstia

Seguint amb les mateixes protagonistes de l'apartat anterior, a LA i "Auca tràgica i mort de Plem", ens trobem una vegada més amb un fet paral·lel: el mite de la bella i bèstia. Laia veu la força, l'embriaguesa, i a les primeres versions de la novel·la, la luxúria en el personatge de Quelot. Maria del Roser també sent aquesta atracció per Plem. Així, Quelot se'ns descriu com un home lleig i gravat de cara: «La seva massissa figura de mascle espantava i atreia alhora les noies, mig desitjoses de posar a prova la seva brutalitat.» (LA: 98). Durant el relat també se'ns descriu el personatge com un ruc, però molt fort, motiu pel qual ningú s'atrevia a enfrontar-s'hi: «va conquerir a cops de puny una fama ben justificada de brivall, compensació dels seus fracassos d'estudi» (LA: 99). Delor, es refereix a Laia com "la dona que desitja un mascle per ritualitzar el mite de la bella i la bèstia" (Delor 1993: 100). Per aquest motiu Laia no estimarà mai Quelot, només el desitjarà, perquè en realitat el que ella busca i ambiciona és un mascle, encara que aquest sigui brut, ruc i gravat de cara.

Plem se'ns descriu com un personatge primitiu, vital, assassí i luxuriós. Per un costat ens trobem amb Maria del Roser, un personatge femení, jove i vital contra un Plem vell, bàrbar i desvalgut, si no és per l'ajuda del vi. A més a més, darrere el personatge de Plem, Gavagnin i Martínez-Gil, a l'edició crítica d'ASP, hi veuen, més enllà d'un bandoler, la identificació del personatge amb el comte Arnau. Per tant, a la narració hi trobem una sèrie d'ingredients que ens fan pensar en el mite de la bella i la bèstia: el protagonista és un bandoler que s'enamora, trobem el rapte de Maria del Roser i es produeix un abandonament sensual i amorós de la dona. Destaca l'element eròtic de la narració per l'efecte del contrast entre la joventut i triomf de la noia i la decadència de Plem a causa dels anys i el vi, en què Maria del Roser es lliurava a l'amor prohibit i Plem es considerava un ésser primari (Gavagnin & Martínez-Gil 1998: 166). Al capítol en el qual té lloc l'acció de consumació de l'acte sexual, hi ha una falta de diàleg entre els protagonistes, que encara provoca més salvatgisme a l'acció.

Entre els personatges de Plem i Quelot també trobem la similitud que els dos homes són alcohòlics i donats al plaer de la beguda. Per aquest motiu, de Plem se'ns deia que «[...] enyorava la virior d'altres temps i intentava d'enfortir amb vi la decadent lascívia» (ASP: 183). Quelot també se'ns retrata com un home embrutit per la beguda i que va trobar a la taverna el consol del vi. Conseqüència de la beguda és l'actitud violenta que desferma als personatges, sobretot en Quelot, que apallissarà Laia amb brutal violència a conseqüència dels efectes de l'alcohol.

Com acabem de veure, entre la novel·la LA i “Auca tràgica i mort de Plem” hi trobem diverses similituds. A part de la transformació simbòlica dels dos personatges femenins, també hem vist que a les dues històries podem interpretar-hi la recreació del mite de la bella i la bèstia en les relacions eròtiques entre les parelles. Veiem en els dos homes, Quelot i Plem, unes actituds animals vinculades a la naturalesa i amb un instint molt lligat a la sexualitat. Per tant, podem trobar similituds amb el mite de la bella i la bèstia, ja que ens trobem davant de dues relacions amb dones joves i belles, que s’enamoren d’éssers primitius. Si bé és cert que també podem trobar certa bestialitat en Laia, aquest aspecte no apareix en el personatge de Maria del Roser. Per tant, veiem que per Espriu, la “bella” mai va ser un personatge pur o innocent.

### **La buidor moral del matrimoni**

El matrimoni, com a institució, no gaudeix de gaire reconeixement en les obres d’Espriu i sempre que s’hi refereix ho fa des de la crítica o la sàtira. En diferents obres hi trobem fragments, escenes o comentaris que ens mostren la buidor moral sobre la qual dibuixa aquesta relació entre un home i una dona quan és una simple institució social freda. En dues novel·les, LA i DR,<sup>15</sup> a tres contes d’ASP, “Auca tràgica i mort de Plem”, “Cactus” i “Venda i passió de Melera” i a la *nouvelle* FE, en podem veure clars exemples.

Al DR trobem el matrimoni format pel Doctor Rip i la seva dona. L’origen del Doctor és més humil que el de la seva dona, que en aquest cas, serà la forta i dominant de la relació. En aquesta obra trobem un matrimoni en què des del principi se’ns deixa clar que va ser una equivocació. L’esposa era de classe alta i adinerada, tot i que no exempta d’un cert decadentisme, i ell, pobre d’orígens:

Jo sé a grollers claps per què m’hi vaig casar, però he acabat per no entendre per què es va casar amb mi, quan podia triar. El seu pare tenia molts diners [...]. De seguida de casar-me, vaig veure que m’havia equivocat. No ens compreníem gens, i els fills ens lligaven, no ens unien. No defujo l’agror dels judicis, però no vaig apostar al matrimoni com en una simple expectativa de guany. [...] La meua dona ha acceptat, amb una irreprotxable coherència lògica, la substitució de la protecció econòmica, del pare al marit, com d’una obligació estricta d’un servent envers un amo. M’ha ajudat molt. A gastar. [...] s’ha autoconvençut de la superioritat il·lusòria del seu llinatge. (DR: 49-50).

Els fills del matrimoni també són vistos de manera negativa. Pere Rip, quan es decideix a comunicar a la família la seva malaltia, expressa que reaccionen amb una total indiferència, sense consternació perquè no l’estimen: «Per sort, no ens estimem» (DR: 60). També retreu

---

<sup>15</sup> Aquesta primera obra és el monòleg interior d’un metge, anomenat Pere Rip, que s’autodiagnostica un càncer i que després de llargues reflexions, de mirar de prop la mort amb molta lucidesa, s’aplica l’eutanàsia amb injeccions de morfina.



a la dona i als fills que la seva actitud es limiti a un posat convencional i que no el vetllin mai, ja que sempre envien infermeres a la nit a cobrir el seu lloc.

És recurrent durant la novel·la, trobar exemples del menyspreu que Pere Rip sent per la seva dona. Per ell, complaure-la en les seves activitats és motiu d'insatisfacció. A més a més, considera que la seva dona li produeix una molèstia constant, implacable vocació que ella posseeix. En aquesta novel·la, la dona és vista sota un aspecte negatiu.<sup>16</sup> Mentre el Doctor Rip recorda el seu passat, apareix breument en un paràgraf la persona que es va fer càrrec d'ell quan els seus pares van morir, un parent «[...]casat amb una eixorca, asexual senyora [...] manava el marit, molt d'amagat personificació de la lascívia. [...]. El parent la detestava tant com l'admirava i la temia.» (FE: 49-50).

A LA, la visió de la institució no difereix gaire de la que hem vist al DR, tot i que la trama amorosa d'aquesta *nouvelle* és força més complexa. El matrimoni de Laia i Quelot va ser una unió que mai va funcionar, abocat al silenci, als maltractaments i en el fons, vist com una condemna, ja que abans del casament «[...] tots dos se sentien desgraciats i recíprocament enemics» (LA: 107). Una unió que va portar estranyesa entre la gent del poble i incomprensió, ja que el consideraven un casament rar, perquè la núvia era Laia, rebutjada per la col·lectivitat i inclús pel seu propi marit. No ajudava tampoc el mal presagi de casar-se el dia de Tots Sants. Ja des de l'inici, es pressentia la desgràcia: «—Avui és un mal dia per a casoris. La Laia tindrà un mal dia.»<sup>17</sup> (LA: 109).

El matrimoni entre Laia i Quelot mai va anar bé. Passats els mesos des del casori, les llàgrimes, les alegries i la indiferència es repartien a parts desiguals. Malgrat les desgràcies, els pensaments per part d'en Quelot eren que les coses podien arribar a funcionar:

Durant un cert temps, en Quelot es va mig arribar a pensar que era feliç, perquè la dona que havia desitjat ja era seva. Corria a casa, en tornar de la pesca, i allí el rebia la muller, sempre abstreta, llunyana, enigmàtica, amb els braços caiguts. I en Quelot no es va poder mirar mai en el misteri d'aquells ulls. (LA: 114).

En els reculls narratius d'ASP també trobem diversos exemples de matrimonis. En el conte "Venda i passió de Melera" també trobem la buidor moral de la institució, però aquesta vegada explicada de forma sarcàstica. A través de la compra i venda de Melera entre dos gitans, en Saragossa<sup>18</sup> i l'Hereu de la Borda, podem observar una relació absolutament

---

<sup>16</sup> A l'edició crítica de DR, Delor diu que la dona esdevé una prohibició viscuda com a nivell de l'inconscient. És el desig prohibit de la mare (Delor 1992: XXII).

<sup>17</sup> Pla, en el seu *Homenot*, recalca que per Espriu, els enterraments se li havien convertit en una obsessió. Ell veu en la descripció de casament entre Laia i Quelot, la descripció d'un enterrament. (PLA 1975: 220).

<sup>18</sup> En Saragossa forma part dels personatges concrets Sinerencs que van tenir una connexió amb la realitat històrica d'Espriu, tot i que en Saragossa que descriu a la seva narrativa, violent, amoral i assassí, poca cosa té a veure amb en Saragossa real, a qui descriuen com un home pacífic i que

degradada de l'amor i de la dona: «El treball és feina de dones, per algun motiu et vaig fer esposa legítima» (ASP: 205). En aquesta narració, la dona és vista com una simple mercaderia en mans de dos mascles prepotents. Enmig de l'estira-i-arronsa del regateig per Melera, l'objecte del contracte, oracions com «Mira-la, palpa-la, embadoca-t'hi» (ASP: 205), ja fan intuir la fredor de l'intercanvi i com la dona és tractada com un mer producte, una conilla. Finalment, després de la lluita en què en Saragossa recupera la seva dona, li dirigeix retrets com ara: «—Per quatre peles, per quatre peles vas deixar que l'Hereu se t'emportés? [...] En vals molt més que quatre, reina. D'ara endavant, ningú no et tocarà si no és, amanint-me a la puja, per quinze [...] mai no haurà anat la carn tan cara». (ASP: 209).

Pel que fa a “Auca tràgica i mort de Plem”, la referència la trobem en un matrimoni fugaç, però que novament ens n'ensenya la banalitat amb la qual és tractada la institució. Després de matar Plem i esperar un fill seu, «[...] els pares li varen comprar un marit a correuita. Maria del Roser el va acceptar amb indiferència, va ser conduïda un dia qualsevol a l'altar i va tenir després un fill de Plem» (ASP: 185).

A “Cactus”, narració inclosa dintre ASP, hi trobem un model d'amor petitburgès barceloní i una crítica a les societats burgeses, que per una moda cultural feien culte al primitivisme en un intent incivilitzat per ser moderns: «[...] el cactus era la planta d'aquella època tan feliç, una planta deshumanitzada, sintètica i simplista, que lligava amb el dinamisme i l'estilitzada fredor geomètrica dels decorats moderns.» (ASP: 215). En aquesta narració, novament trobem una unió matrimonial en la qual la dona pertany a la classe alta, mentre que l'home és d'origen més humil: inicialment, el narrador es refereix al promès com un ningú. Es fa crítica de l'animadversió que produeix el matrimoni, però no només a l'enllaç dels protagonistes, sinó de manera genèrica a totes les unions. La crítica va enfocada als joves, que segueixen cometent l'error de casar-se generació darrera generació sense que l'experiència dels predecessors serveixi de guia pels que venen:

L'avi cridava que quan es va casar, era una criatura que no sabia el que es feia. [...] Tots dos aconsellaven al nét i pouaven l'aigua de la pròpia experiència. El nét, demà també avi, somreia amb menyspreu d'ànima superior. [...] La memòria s'afinava, es concretava, es precisava. Sorgien a la llum fets en aparença oblidats, en realitat mai païts. (ASP: 213).

També trobem una crítica als convencionalismes. L'església és vista més com una institució social que religiosa, i en aquesta direcció Espriu dirigirà la crítica, ja que els casarà un bisbe simplement pel fet que es tracta d'una família de classe alta de Barcelona. A més a més, trobarem una veritat moral, que diu que l'home es redueix a la síntesi de quatre pecats capitals: l'enveja, la vanitat, la luxúria i la cobdícia: «[...] informava el públic que havia recollit l'útil lliçó de la boca d'un fuster literat [...]. Aquell obrer, quan tenia el vi trist,

---

acostumava a rebre burles de tothom. El personatge real amb el del relat únicament compartien l'estrat i l'ambient social d'on procedeixen, i el descontrol pel vi (Espriu 2010: 344-347).

teoritzava sobre el que anomenava «les tecles de la conducta de l'home»: enveja, vanitat i luxúria, harmonitzades amb el dring dels calés» (ASP: 214).

El desenllaç de la història comença quan el promès regala a Maria Isabel una col·lecció de cactus.<sup>19</sup> Per mitjà d'aquesta planta, Espriu desenvoluparà una crítica per l'atracció al primitivisme de les societats burgeses i també la decadència d'Europa, de la nostra cultura i dels nostres temps: considerava el cactus un càstig que els indígenes d'Amèrica imposaven a l'home blanc.

Hi ha un culte fàl·lic de l'erotisme emmirallat en el cactus i que serveix per determinar el nivell més baix de l'ànima. Segons Delor:

[...] cactus, fantasmagòriques llopades vegetals. Queien a grans glops i mostraven al cel la greixosa nuesa dels cossos monstruosos, rodons i allargassats, prims i cilíndrics, estriats i cantelluts. Eren membres que havien sofert mutilacions des de l'eternitat d'una hipotètica voluntat creadora i que s'afanyaven per trobar el complement impossible. Eren uns esgarriposos hospitalitzats sexuals, corcats per malures vergonyoses, [...]. Aquesta era, segons el ventríloc, la raó de l'èxit de les cactàcies. Les dones s'enllaçaven de mans i ballaven entorn del nou ídol immemorial i sempre actualitzada dansa fàl·lica. (ASP: 216).

Una altra narració on trobem la buidor moral del matrimoni és a la *nouvelle* FE, en què podem veure certa relació amb el matrimoni del DR. En el matrimoni entre Fedra i Teseu, ens trobem que ell està a un nivell inferior de l'escala social. Ell simbolitza la decadència del seu llinatge. Per contra, els orígens de Fedra procedeixen del llinatge del Sol, d'Hèlios, i els dos personatges representen estirps que s'extingeixen. La narradora, a l'inici de la novel·la, defineix el casament de Teseu i Fedra com “un matrimoni d'amor”, tot i que en els següents capítols ja nega aquesta afirmació:

[...] Un procés sentimental més complex. [...] La seva sang, d'un origen humil (no passava de nou generacions), rebutjava l'esforç. Fins que topava amb l'afany de domini de Fedra, una princesa solar, una temptació inaccessible. Per conquerir-la, Fedra li ensenyava un camí únic, una actitud subalterna, incapaç de cedir ni una engruna d'altivesa. El seu orgull de solitària encimada l'arrossegava a procurar d'obtenir una victòria sobre un vencedor feble i ho va aconseguir contra l'oposició familiar, que es varen mostrar irreductibles. Guanyava un heroi plebeu, tanmateix de bronze. (FE: 456).

A més a més, el fill de Teseu, Hipòlit, és vist de manera negativa, com també passava amb els fills del DR. Trobem molts exemples del malestar que Hipòlit causava a la protagonista, la seva madrastra:

Fedra, no va poder suportar de tenir massa a la vora (Hipòlit), aquella mescla de sangs igualment obscures i imposava al marit el desterrament educatiu d'Hipòlit, ben lluny [...]. A

---

<sup>19</sup> “Cactus” està emmirallat en un fet verídic que va sortir a la premsa, quan la filla d'un doctor va morir a causa de la punxada d'un cactus. A la narració, serà la protagonista, Maria Isabel, qui morirà a causa d'una punxada d'aquesta planta.

mesura que esdevenia home, Fedra accentuava la duresa envers ell, ferida amb excés pel desordre de la conducta d'Hipòlit. (FE: 461).

Durant aquest capítol hem resseguit uns quants matrimonis que demostren que Espriu tractava aquesta institució des de la crítica o la sàtira. Tot i que no he aprofundit en tots els matrimonis que apareixen a les narracions, no vull deixar de citar “Novembre, diada de difunts” en què planava la idea de la infidelitat d'Antònia cap a Jep, “Orestes”, en què trobàvem la infidelitat de la mare i per últim, la narració “Nabucodonosor”, en la qual teníem una dona i unes filles prostituïdes a canvi de diners. Tots aquests exemples ens brinden la possibilitat de veure com el matrimoni, als ulls d'Espriu, era una institució arbitrària. Segons la tradició cristiana, el sagrament del matrimoni s'hauria de basar en l'amor i l'estima entre la parella. A les narracions que acabem de veure, aquest efecte no existeix.

## 9. Somnis eròtics

La *nouvelle* MC i la narració “Paulina”, dintre el volum d'ASP, em serviran per explicar els somnis eròtics.

A “Paulina”, retrobem un personatge que ja havia aparegut a LA com a secundari i que tornarà a aparèixer a “Tereseta-que-baixava-les-escals”. A la narració, tornen a aparèixer elements que ja havíem llegit: l'amor de Paulina per l'Esteve, les crítiques de les dones del poble cap a ella, la protecció que rebia de la Teresa Vallalta, que passa a ser hereva universal una vegada la Fragata mor, o bé l'enveja que sent per Laia. I serà en aquest personatge, sobre el qual Espriu escriurà per primera vegada sobre els somnis eròtics en un personatge femení.

Cada nit, sense fallar mai a la cita, Paulina rebia la visita del dimoni. Per ella era un moment màgic, perquè com se'ns descriu en més d'una ocasió, era òrfena, pobra, lletja i geperuda. Però durant la nit, se sentia bonica i podia pecar. Per ella la nit era el moment de la seva transformació, instant en el qual deixava de sentir-se desgraciada per sentir-se desitjada.

A l'hora en què hi havia més silenci al cel i teranyines de boira apagaven les estrelles, el nuvi infernal arribava [...]. El dimoni era alt, esvelt i presumptuós, anava sempre ben pentinat i a l'estiu deixava que la lluna empal·lidia les nues carns negrenques. A l'hivern, Paulina, que patia per ell, l'obligava a abrigar-se perquè no es refredés. [...], s'ajeia al costat de Paulina i l'abraçava fort [...]. Aquell festeig durava fins a la matinada. A trenc d'alba [...] es desempallegava de la noia i desapareixia. (ASP: 218).

Però Paulina s'aturmentava quan el dimoni marxava, perquè com passava amb el ferrer Jep, protagonista de “Novembre, diada de difunts”, temia pel dia de la seva mort, quan hagués de rendir comptes del seu pecat i patia pel càstig etern que li seria assignat:

Paulina plorava la desgràcia i se li acudia de sobte que, si ara es moria, es podria condemnar. S'imaginava el gènere de turment a què quedaria sotmesa [...]. Paulina s'humiliava i pregava

fort perquè fos lliure de temptació i perquè els sants la protegissin de les urpes del mal. (ASP: 219).

Perquè Paulina, malgrat totes les pors que tenia, intentava confessar el seu pecat: desitjava reconèixer els seus somnis, però la vergonya, els remordiments, el penediment i la certesa del pecat mortal li ho impedien. Sofria per ser castigada per la ira de Déu i es prometia a ella mateixa no incórrer de nou al seu delictes i acollir-se al tribunal de penitència. Però malgrat tot, la seva intencionalitat només es quedava en propòsit. Aquesta llosa del càstig etern la va arrossegar fins al final dels seus dies, quan recordava que: «Va ser estimada pel dimoni i encara l'afligia, com un mal somni, l'obscura temença de la damnació. [...] Rica en hisendes i en unces, miserable en obres» (ASP: 223).

Arribarà un moment de la narració que se'ns desvetllarà qui és en realitat l'element repressor que entra cada nit a l'habitació de la Paulina: «Una nova nit era arribada, i la noia es lliurava al galant diabòlic. [...] El dimoni dels malsons de Paulina era d'un origen modest i proletari: de dies feia de pescador i es deia Esteve» (ASP: 221). Ens trobem davant la mateixa Paulina que apareixia a la novel·la LA i que estava enamorada secretament del pescador Esteve. Paulina reapareix amb narració pròpia a ASP, perquè l'objectiu de Salvador Espriu és crear una obra global que vagi enllaçant personatges i situacions. A “Paulina”, Salvador Espriu capgirarà algun argument que ja havíem llegit a LA: «Ara el dimoni retardava la vinguda, i els seus llavis tenien el regust de la boca d'altres dones. [...] La noia sentia la unglada de la gelosia i concretava el seu odi en un nom: aquella dona li prenia el seu amor» (ASP: 220). És en aquest fragment que es pot interpretar que l'altra dona a qui es refereix Paulina és Laia, tal com passava també a LA. I el mateix desenllaç fatídic que trobàvem a LA amb la mort de l'Esteve a la mar, es tornarà a repetir a “Paulina”:

I l'idil·li va acabar violentament en tragèdia. Aquell dimoni, pescador i enredaire, una nit no va venir. Paulina veia entre somnis com la barca governada per ell lluitava en va contra el xaloc i era engolida per la mar que bramulava. I Paulina es va quedar ja per sempre sola, amb la malenconia del seu amor, i volia oblidar el que aquest tal vegada tenia de diabòlic, i estimava l'home, i plora per l'Esteve. (ASP: 221).

MC és l'altra *nouvelle* on trobem que la seva protagonista, Carlota, té de forma freqüent somnis eròtics. Al pròleg de MC,<sup>20</sup> Espriu explica el títol de l'obra: es refereix al mite de Citera, que és una illa grega que Espriu presenta com a lloc de somnis i miratges (EDO 1997: 147-148).

---

<sup>20</sup> Aquesta obra va ser escrita en tres dies l'any 1934, com a resposta irònica a les crítiques que la premsa li havia fet de l'obra ASP. En el pròleg de l'obra, el mateix Espriu ens presenta Carlota, la protagonista, que ha escrit trenta-cinc fragments d'un dietari sentimental, unes memòries escolars des del seu internament a un col·legi de monges (fet que fa pensar en la germana d'Espriu, Maria Lluïsa Espriu, que va estudiar al Sagrat Cor).

Un context recurrent en els somnis eròtics de Carlota és la jungla, i a diferència de Paulina amb el dimoni, trobem que els seus elements onírics són l'elefant i Tarzan:<sup>21</sup> «L'elefant del somni ens ha passejat quietament a través de la jungla. [...] Tarzan i jo ens hem besat fins a defallir sota la pau de nit» (MC: 269). Per tant, l'elefant, com a al·lusió mitològica a Crisàor, que li aporta el caràcter alat en el sentit indomable de l'element eròtic i Tarzan, com a figura cinematogràfica de l'època, seran dues figures lligades a l'erotisme. Aquí trobem una crítica mordaç a les interpretacions dels somnis en el seu model psicoanalític, a través d'un pastitx entre els somnis eròtics ambientats a l'Àfrica, els fets reals que anirà narrant en les seves memòries i les imatges cinematogràfiques. Són clarament una paròdia a la doctrina de Freud.

I tanmateix, quan jeia als braços d'Emili-Tarzan, no em recordava de Maria de Llodio. Va ser després, al final de la cursa, en sentir jo la primera esgarripança de fatiga, el pas elemental a la vergonya del cos nu, a la misericordiosa retòrica dels preceptes prohibitius que envolten l'aversion inevitable de l'aurèola poètica del càstig. Maria de Llodio em va retornar al sender de la castedat o em va alliberar de l'enuig incipient contra Tarzan-Emili? (MC: 267).

Una vegada més, com es veu al fragment, apareix la culpa, el càstig per l'acció comesa, tal com hem vist anteriorment amb Paulina i d'altres narracions. A MC trobem diferents exemples de com les professores pressionen les alumnes de la necessitat imperiosa de dominar i vèncer les passions. Però com en el cas de Paulina veïem un penediment real en el seu acte, en el cas de Carlota, el penediment dels seus somnis únicament la porten a reflexionar davant la por de perdre Maria de Llodio: «Potser és veritat, però no vull ser ni prudent, ni reflexiva, ni sàvia. Sols vull estimar Maria de Llodio i que ella m'estimi a mi. [...] sols la vull besar i que ella em besí. Ja no somio Emili, Tarzan, la jungla. L'elefant ha mort [...]» (MC: 271). Quan Carlota és expulsada del pensionat, la Mare Anacharsis, la directora, col·locada sota la figura del Crist, torna a predicar de l'infern i la puresa. Carlota, una altra vegada, es limita a representar el seu paper de vergonya i penediment.

Queda palès que Carlota està integrada dintre del grup de companyes del pensionat i que no deixen de ser noies joves que es dediquen a perseguir i somiar amb homes. Per tant, no podem obviar que aquestes joves estan compartint un aspecte eròtic entre elles, ja que es dediquen a percaçar homes i a creure's que són com els de les pel·lícules. Veurem com al llarg de les memòries, els somnis eròtics que té Carlota s'aniran barrejant amb els fets reals de la història, alternant-los constantment.

Una companya externa ha portat avui una col·lecció de fotografies d'artistes de cinema, d'artistes de l'altre sexa, no cal dir-ho. [...] Entre les fotografies, n'hi havia una de Tarzan. El Tarzan dels films, el Tarzan dels meus somnis? Puc jurar que la nuesa atlètica m'ha produït tan sols un plaer estètic. Aquesta nit serà potser una altra cosa, però no hi fa res, perquè Maria

---

<sup>21</sup> Tarzan era un personatge d'actualitat que Espriu incorpora a l'obra, sobre el qual "La Vanguardia" publicava en fascicles les seves històries. També coincideix amb l'estrena de la pel·lícula *Tarzán y su compañera* (Delor 1993: 81).

de Llodio em redimirà en el moment oportú. A la gran selva del tròpic, la nit cedeix sense recança agònica al triomf de l'alba. (MC: 267-268).

Segons com vagi la seva relació personal amb Maria de Llodio, els elements dels seus somnis eròtics s'aniran modulant, morint l'elefant, ignorant o desitjant Emili-Tarzan, ignorant o desitjant Maria de Llodio. De totes maneres, l'obra MC va més enllà dels somnis eròtics de la protagonista, i el que realment es desprèn de la *nouvelle* és la teoria de l'amor, que analitzaré més profundament al següent apartat.

A "Paulina" ens hem trobat davant d'un narrador que penetra a la consciència de la protagonista, la qual constantment es debat entre el pecat i la condemna, compaginant l'amor immoral amb la falsa pràctica religiosa. Paulina prega per netejar el seu pecat, tot i que no pot modificar la seva actitud pecaminosa. A MC, per contra, ens hem trobat una protagonista que no sembla que se senti culpable de la seva actitud pecaminosa, ans al contrari. Carlota utilitza el sentiment de reconeixement de culpa per interès propi, per poder recuperar l'amor de Maria de Llodio. Per tant, veiem que la culpa i el penediment apareixen en un personatge molt religiós com és Paulina, per la por a l'autèntic càstig al més enllà.

En conclusió, per un costat ens trobem un personatge com Paulina, que davant de la necessitat de voler reprimir el seu desig sexual, se li acaba tornant un turment. Per l'altre costat tenim Carlota, una dona enamorada de la lectura i la literatura, i que trobarà en els somnis eròtics la sublimació dels seus sentiments religiosos.

## **10. La teoria de l'amor com a miratge: els mites de Narcís i l'Esfinx i l'autoconeixement**

MC, LET i FE seran les *nouvelles* que em serviran per explicar i desenvolupar la teoria espriuana de l'amor com a miratge, els mites de Narcís i de l'Esfinx i l'autoconeixement. Carlota, Fedra i el narrador de Letizia s'aproparan a l'objecte del seu desig de maneres diferents però sempre a través del miratge: només es pot accedir a l'objecte del desig a través d'una tercera persona. Per tant, en el cas de Carlota i Fedra, l'home serà l'objecte del seu desig i la dona serà l'agent actiu que cerca aquest objecte. En el cas de Letizia, serà a la inversa: la dona serà l'objecte del desig i l'home l'element actiu.

Sobre la teoria de l'amor, Delor diu que "l'amor només és un miratge produït per un element a través del qual veiem l'objecte del desig" (Delor 1993: 148). Però a MC, Carlota confon l'objecte de les seves fantasies i les dirigeix cap a una persona del mateix sexe (Maria de Llodio). En aquesta relació, les dues dones buscaran entre elles l'home que tenen lluny: «Aquesta nit he tingut un malson, he somiat que Emili em besava. Encara que potser no era Emili, sinó Tarzan. O Maria de Llodio? [...] I tanmateix, quan jeia als braços d'Emili Tarzan, no em recordava de Maria de Llodio» (MC: 267). De la imatge tòpica que fa de l'home, no sembla superar l'estadi de miratge (EDO 1997: 150). Emili serà l'objecte real de l'amor de

Carlota durant l'obra, mentre que Tarzan, l'altre home que apareix als seus somnis, serà només un objecte fantàstic. Per tant, Tarzan i Maria de Llodio són el mirall on realment es reflecteix l'home que és l'objecte real del seu desig, com mostra clarament l'afirmació: «Tarzan ja no és Tarzan, sinó Emili. Ha acabat la carrera d'enginyer, és el meu marit [...]» (MC: 281). En aquest cas, ens trobem davant del mirall de Narcís: Carlota cerca en un altre un mirall que li torni la seva pròpia imatge, i és aquest fet que obre la porta al coneixement del jo, l'amor com una forma de coneixement. Però Carlota només es reconeix a ella mateixa sent un altre.

Com a anticipació al miratge, Edo, a la seva edició crítica, veu en la primera edició de LA (suprimida en les següents revisions) una estrofa premonitòria del miratge:

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 ella 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 què volia!.

A LET,<sup>22</sup> Espriu segueix treballant el tema de l'amor i el miratge es produeix cap a la persona de Carola Marelli, cosina de la morta, que acaba creant una il·lusió col·lectiva: «Famagusta es refugiava ara als braços de Carola i la confonia una mica amb Letizia» (LET: 435) o «Famagusta [...] requeia en la son i confonia Carola amb Letizia. [...] Tots la miràvem, de sobte, i empal·lidíem. Famagusta tenia raó: hauríem jurat que vèiem Letizia rediviva.» (LET: 437). El narrador de la història, que n'és el protagonista, es brinda a través del somni a l'espectre de Letizia, i a la realitat, estimarà tota la nit Carola Marelli, que és la pantalla en la qual reviu la imatge de la morta (DELOR 1993: 151). Per tant, Carola abduirà el narrador per la seva immensa coincidència amb Letizia, la qual cosa ens porta també a interpretar-ho com un gest eròtic:

La seva rialla em recordava la de Letizia. Carola sencera recordava Letizia, m'evocava massa la meua Letizia. M'arribà a obsessionar tant [...]. Carola Marelli, allí, al meu costat, concreta i bonica, tan semblant a Letizia. Letizia no s'havia mort, i jo encara la podia abraçar. Però jo tenia seny suficient per rebutjar el miratge i no em podia enganyar, perquè havíem enterrat Letizia a les quatre de la tarda. (LET: 430).

A LET trobem un misteriós enigma d'identitats, format per un triangle: el jo narrador, la morta Letizia i la figura femenina que substitueix la difunta. La *nouvelle* segueix, de manera reiterativa, fent paral·lelismes entre la morta Letizia i Carola Marelli, perquè era una semblança que glaçava. Val la pena reproduir gairebé totalment el final de la *nouvelle*, perquè és una declaració d'intencions:

---

<sup>22</sup> Malé relaciona la *nouvelle* LET amb les obres narratives *Ligeria* i *El gat negre* d'Edgar Allan Poe. El subtítol de l'obra d'Espriu "Un conte de Poe sense Poe ni por", és la primera pista a la intertextualitat entre els textos de Poe i l'obra LET. (Malé 2006:69).



Que era blanca Carola sota la lluna de coure, que era bonica Carola sota la lluna de coure, que era bonica, que apareixia bonica Letizia sota la lluna de coure! Tenia al meu davant la visió esborronadora de Letizia, blanca i viva, concreta sota la lluna de coure. [...] Letizia, morta als meus braços, de veritat i per sempre, d'una palingenèsia impossible, d'una resurrecció també impossible. I, tanmateix, l'obsessió de Letizia, allí, al meu davant, sota la lluna de coure. Com se m'oferia Letizia sota la lluna de coure, com se m'oferia Carola sota la lluna de coure, com quedava nua i blanca sota la lluna de coure. Volia fugir de l'espectre de Letizia. Carola viva m'atreia, dura i magnífica sota la llum de lluna. Optava a la fi per abraçar Carola i, alhora, una imatge que per instants se m'esborrava de la meua Letizia [...] Vaig estimar apassionadament, tota la nit, Carola Marelli. (LET: 442-443).

Veiem que el narrador segueix, de manera obsessiva, confrontant la morta Letizia amb Carola Marelli, encara que negui de manera reiterada fenòmens com la resurrecció o la palingenèsia. La frase «com se m'oferia Carola sota la lluna de coure, com quedava nua i blanca sota la lluna de coure.» (LET: 443) ens fa veure que Carola està nua i a qui realment acabarà abraçant és a ella, a Carola, encara que constantment la seva imatge se'ns barreja amb la de Letizia (Malé 2006: 92).

Amb FE, Espriu començarà a assajar la idea del Narcís femení a través del miratge. En aquesta *nouvelle* trobem un personatge amb molta voluntat de domini: «El seu desig de domini, la seva impetuosa vocació de domini s'esgotava a la recerca de voluntats contràries [...] i topava arreu tan sols amb l'excés d'ella mateixa [...] exquisit Narcís femení» (FE: 457). A Fedra se li arribarà a atribuir un amor narcisista:

Fedra traduïa en afany de domini l'amor narcisista, condemnada a no poder mai objectivar aquella seva íntima, constant i fatal complaença a examinar-se, a interrogar-se, a contemplar-se [...]. Teseu, [...] va emmirallar per un moment una imatge de plenitud. (FE: 457).

Recordem que el tema de l'amor narcisista l'hem iniciat a MC, ja que busca l'altre a ella mateixa. A FE, tots els personatges acaben sent projeccions de Fedra. El psicoanalista catalana i diagnòstica Fedra com un cas del predomini del jo amb una neurosi per voluntat de dominar. En aquesta *nouvelle* el miratge és molt clar, ja que trobem que el projectarà del pare en el fill. Hipòlit serà el miratge del seu marit jove. Per tant, l'amor passional que veïem que Fedra tenia pel seu fillastre Hipòlit, no deixarà de ser un miratge, perquè en realitat serà la figura del seu marit reflectit en la persona jove del seu fill. Fedra està psicològicament afectada pel pas del temps, d'aquí la seva fascinació pel miratge. A qui realment estima Fedra és al seu marit, ja que la seva semblança física amb Hipòlit està molt accentuada: «Orlandis me'l va presentar (Hipòlit). El jove Teseu reapareixia en el seu fill» (FE: 467). Però a FE, el miratge comentat anteriorment i la dona narcisista van més enllà, ja que Fedra no cerca algú a través d'algú altre, com hem vist a les *nouvelles* MC i LET, sinó que a qui realment cerca és a ella mateixa. Per tant, Espriu barreja el mite de Narcís amb el mite de l'Esfinx, perquè quan Fedra intenta cercar-se en els altres, es troba amb l'enigma de la seva pròpia identitat, que serà el que la portarà a destruir-se ella mateixa. Per aquest motiu, Fedra passarà de dona forta a dona devorada per ella mateixa per una «Vocació de destruir-se per

excés: què podia acontentar el dimoni de Fedra? [...]. Va néixer ja en la ratlla de tot límit [...] Fedra entrava a una atmosfera immòbil i atenyia la passió suprema, el fons del mirall de Narcís.» (FE: 479).

Salvador Espriu va escriure aquestes tres obres per desenvolupar la seva teoria de l'amor com a miratge i, segons Delor, exhaurir-la. En aquest sentit, l'estudiosa ultrapassa l'amor entès com a eròtic, i passa a plantejar-se el tema del coneixement en un mateix i la recerca del sentit general de la vida. En concret, constata que "l'art, simulació i representació, és l'únic capaç de donar vida enmig d'un món destruït per la guerra", entenent que la resposta a l'enigma de la natura humana es troba en l'art, l'únic capaç de donar vida (Delor 1993: 159).

## **Conclusió**

La intenció d'aquestes pàgines ha estat d'analitzar l'erotisme en els personatges femenins de la narrativa espriuana dels anys trenta. Com s'ha pogut observar al llarg de les obres, l'erotisme, en el món espriuà, és l'Eros transfigurador, les màscares que porten els personatges, l'atracció sexual i el simbolisme que representen. Per aquest motiu, he fet un recorregut per les obres d'aquest període que tenien els ingredients adients per trobar respostes i que m'han permès traçar les línies d'estudi que m'havia plantejat.

Com la majoria d'obres de Salvador Espriu, la narrativa dels anys trenta és complexa i requereix diverses interpretacions i nivells d'anàlisi. A més, com ens hem fixat al llarg del recorregut, les obres de Salvador Espriu contenen una forta càrrega d'ironia, fet que a vegades també ens pot fer distorsionar el missatge. He intentat, a través de les narracions, buscar la resposta a les preguntes següents: què entén Salvador Espriu per erotisme?, i per què sempre es refereix a l'amor des d'una visió negativa?

A partir de la novel·la LA, comencem a trobar uns personatges inspirats en autors com Valle-Inclán o Pirandello, que eren descrits com si fossin titelles. En ells hi trobem una contrarietat entre l'anàlisi psicològica i la convicció que l'home es veu indefectiblement dominat i privat d'identitat per forces interiors i exteriors com l'inconscient, la societat en la qual vivim, la tradició religiosa que ens envolta, etc. Aquest concepte filosòfic s'inclinava cada cop més a la descripció titellesca dels personatges: primer seran ombres, després ninots, aspectes, éssers antipsicològics i, finalment, titelles. Aquests titelles serviran per reflexionar sobre els lligams entre l'escriptor i la seva literatura i, a la vegada, sobre les connexions que té l'home dintre el món entès com un teatre i que de mica en mica s'anirà configurant com un teatre de putxinellis o un teatre grotesc. L'obra de Salvador Espriu passarà a ser un món de putxinellis antipsicològics en què l'autor movia els fils dels seus personatges igual com ho fa la mort, que mou els fils dels homes en el gran teatre del món. Gavagnin i Martínez Gil consideren que, en les obres d'Espriu, s'hi troben dos tipus de personatges: en primer lloc,

els personatges marginats, figures instintives que se'ns dibuixen com a éssers grotescos. Se'ns caracteritzen pel seu aspecte físic, la seva gestualitat repetitiva i exagerada, molt units a les coses materials i que actuen per interès propi. Recordem, per exemple, les narracions “Venda i passió de Melera” i “Auca tràgica i mort de Plem”, en què ens trobem amb uns personatges que ratllen el primitivisme pels seus comportaments i la seva manera d'expressar-se i socialitzar-se. En segon lloc, destaquen els personatges cerebralistes, molt característics de l'obra espriuana. En ells, hi trobem un excés de raonament més que de gestualitat, com sí que trobàvem en els personatges anteriors. Són personatges anònims que reflexionen sobre una idea fixa i seva, amb una essència que es troba en el raonament, més que en els seus fets o les seves accions. Com a la tragèdia, tenen la funció de cor i a través de les seves preguntes i intervencions, incrementen el joc de perspectives. A més, destaquen que aquest tipus de personatges no tenen cap valor heroic o mític i acostumen a aparèixer a narracions en què s'explica una anècdota quotidiana, malgrat que aquest succés estarà relacionat amb els grans problemes ètics de l'home: la pietat, la mort i el coneixement (recordem, per exemple, la narració “Cactus”). Com a punt de connexió entre els dos tipus de personatges, trobem la seva deshumanització, ja que la seva vida, el seu dolor i el seu patiment se'ns expliquen de manera indiferent o a partir de la morbositat dels altres: Melera venuda com un producte o Maria Isabel, oblidada després de poc temps de la seva mort (Gavagnin & Martínez-Gil 1998: LV-LXI). A partir d'ASP, Espriu entén els seus personatges com a objectes cerebrals a partir dels quals reflexiona sobre diferents temes, com la identitat, la decadència i la mort. Gavagnin i Martínez-Gil, en l'edició crítica d'ASP, descriuen els personatges de l'obra d'Espriu com a personatges negatius, “són l'*altre*” però a la vegada molt lligats amb el mateix Espriu perquè formen part dels seus records, de la seva memòria, de les seves lectures i del seu passat efectiu (Gavagnin & Martínez-Gil 1998: XXXVIII).

Molts dels personatges es mouen per la convicció que el món està regit per unes forces secretes que dominen l'home irracional, del qual només en fugen els racionalistes. A Laia, hi hem descobert una dona desitjada, eròtica i sensual. La seva mirada, com la d'una serp, el seu poder de seducció que atura i embruixa els homes, que els encisa, els captiva i els hi anul·la la voluntat. El seu pas de noia a dona és una escena amb una alta càrrega de sensualisme a través del seu bany iniciàtic al mar, inspirat en el despertar sexual de *La Fineta* de Joaquim Ruyra. La Laia noia és vista a través dels ulls dels homes amb una barreja de desig i temor. En ella hi hem trobat elements de la novel·la modernista basada en el simbolisme. Perquè ella és una dona construïda a partir de simbologia, és l'emblema de l'atracció sexual i en la qual trobem les forces que mouen l'individu a partir d'una dimensió simbòlica. La bellesa de Laia és la monstruositat i la destrucció que defineixen l'instint humà més bàsic. Ens trobem davant d'un personatge que simbolitza la força irracional que domina els homes amb la mirada, que representa les forces ancestrals de la naturalesa femenina i del sexe. Maria del Roser també pateix la mateixa transformació simbòlica que Laia, després de lliurar-se a l'amor prohibit de Plem i de consumir la relació sexual. Maria del Roser és molt

semblant a la Judit bíblica, és bella, rica i molt religiosa. Però Maria del Roser no és la Judit bíblica, sinó que és la nova Judit. La llarga i respectable vida de Judit difereix molt de la decadent, curta i oblidada vida que tindrà Maria del Roser. La intensa fe cristiana del personatge, a l'hora de la veritat es transformarà en feblesa, ja que acabarà cedint a perpetrar l'acte sexual. A més a més, la seva victòria serà breu, ja que embarassada en secret de Plem, els pares li compraran un marit, ella embogirà a causa de la dicotomia dels seus sentiments, morirà i caurà en l'oblit.

Melera i Paulina són dos personatges que es representen a elles mateixes a partir d'un codi mític. Aquest fet les fa entrar en oposició amb la seva pròpia realitat, cosa que les pressiona a afrontar la seva part oculta, la sexualitat, de diverses maneres: Melera transforma els seus impulsos sexuals en martirologi i actua segons el codi gitano, un món moralment més degradat per uns mendicants que parlen en caló. Aquests personatges, els ambients i la parla vulgar i col·loquial són recuperats de Juli Vallmitjana, el qual s'interessà molt pel món dels gitanos i dels baixos fons. Paulina, un personatge molt devot, pel fet de voler reprimir el seu instint sexual, se li acaba transformant en una possessió infernal. Maria Isabel, un ninot més de la literatura d'Espriu, és un arquetip sobre l'educació que havia de tenir la dona: ella era una burgesa que llegia les típiques novel·les de la burgesia. Però Maria Isabel vol ser com les protagonistes de les obres que llegeix i, en lloc d'això, cau castigada pel comportament primitiu de la societat burgesa. Ens trobem, per tant, amb un seguit de personatges femenins que viuen dominats per un coneixement preracional, en alguns casos religiosos, en altres màgics i primitius. En certa manera, totes elles són fèmimes que són jutjades (i inclús maltractades) perquè la societat on viuen interpreta la realitat segons el sistema que han après per desxifrar una conducta, i interpreten com a pecat el comportament d'aquestes dones provinent de la seva preracionalitat.

Carlota és l'heroïna de MC. Ella forma part d'un grup selecte, distingit, literat i aristòcrata. Però serà a través dels seus escrits al dietari, anotats des de dintre les parets del pensionat, que podrem observar que en realitat Carlota és inexperta i té uns gustos literaris desfasats, ja que llegeix Barbey d'Aureville, Oscar Wilde, Gabriele d'Annunzio, Valle-Inclán i Jean Cocteau. Per tant, ens trobem amb una idea d'identitat basada en la confusió, en què a través de l'escriptura i dels seus somnis eròtics busca la via de sublimació dels seus sentiments amorosos. LET és explicat per un narrador, en tercera persona, que posa en relació el relat a través de les obres narratives *Ligeria* i *El gat negre* d'Edgar Allan Poe. Per tant, el que Espriu ha fet en aquesta obra és donar pistes perquè el lector pugui llegir la seva obra amb el codi de l'escriptor americà. Fedra prové d'un llinatge emparentat amb el Sol, per això és forta. La seva supèrbia d'heroïna, convençuda que pot desafiar el seu destí i als mateixos déus, és el que li serveix per reflexionar sobre la condició narcisista de l'amor i el coneixement. A la *nouvelle* veiem clarament la dualitat entre Eros, el déu de l'amor, i Thànatos, el déu de la mort i, com els actes relacionats amb l'amor desemboquen en la mort. Eros apaivaga un dels instints més primitius de l'ésser humà, el desig sexual, mentre que Thànatos es decanta per la destrucció i l'agressivitat. El desig sexual de Fedra cap a Hipòlit, acabarà portant els dos

personatges a la mort. Eros i Thànatos són vistos com a principis fonamentals del coneixement de l'home, L'Esfinx. Carlota, el narrador de Letizia i Fedra són els protagonistes de les tres obres on Salvador Espriu va desenvolupar la seva teoria de l'amor com a miratge.

Thànatos ha anat apareixent al llarg de les pàgines i és una temàtica omnipresent en les obres de Salvador Espriu: Fedra s'acaba suïcidant i Hipòlit acaba morint a la mar. A LA hem resseguit diferents defuncions. L'Antònia, la dona del ferrer Jep, tot sembla indicar que mor assassinada. La mare d'Orestes i el seu amant també moren a les seves mans. Nabucodonosor mor de mort natural. Plem, en mans de Maria del Roser. A "Venda i passió de Melera" el gitano que havia comprat Melera és assassinat en una baralla. A "Cactus" mor Maria Isabel. Paulina mor de vella. Letizia, a través dels indicis que tenim a l'obra de ser llegida sota el codi d'Edgar Allan Poe, podem deduir que podria haver mort assassinada (tot i que mai ho sabrem). Moltes de les morts són per homicidi, però no podem obviar els suïcidis, que també apareixen en diverses ocasions: en primer lloc el Doctor Rip, que se suïcida sota la justificació de ser un malalt terminal de càncer. En segon lloc l'Anton, que se suïcida com a solució desesperada per no poder controlar la passió amorosa que sent per Laia. En tercer lloc Fedra, que se suïcida aprofitant la feblesa de la seva servent Enone. En aquests tres personatges que es treuen la vida, trobem que en realitat ho fan perquè busquen una altra mena d'existència. Veiem doncs que la mort, en moltes ocasions, és l'única sortida a les situacions dels personatges. Espriu tracta el tema de la mort i del suïcidí sense tabús. Aquesta fixació tenebrosa pot explicar-se perquè Espriu, de petit, va patir la mort de molt a prop, d'aquí la seva obsessió pel tema. Les seves obres s'acabaran convertint en una reiteració, una meditació constant sobre la mort; suïcidis, enterraments, morts, amortallaments, cementiris, etc., són temes recurrents a les seves obres. Thànatos acabarà sent una temàtica recurrent en les obres espriuanes.

El primitivisme també ha aparegut en diverses ocasions a les històries de les obres narratives. Plem i Quelot, dos personatges rudimentaris que destacaven pel seu caràcter i les seves accions marcades per comportaments primitius, i la narració "Cactus", on trobàvem l'artificiosa història d'amor entre Maria Isabel i el seu promès i, en la qual Salvador Espriu, feia una crítica mordaç a les societats burgeses que feien culte al primitivisme en un intent incivilitzat per ser moderns. Al mateix temps, a la narració se'ns parlava de l'amor sensual i el culte fàl·lic representat en el cactus i se'ns feia veure com aquesta planta, que al segle XIX representava els temps bàrbars, al segle XX servia per evidenciar la distància entre la vida i la seva elaboració literària. Gavagnin i Martínez-Gil, en l'edició crítica d'ASP, situen les narracions del volum d'ASP com un "intel·lectualisme extrem que convertirà la relació entre vida i literatura en un tema explícit de la seva obra a partir d'Aspectes" (Gavagnin & Martínez-Gil 1998: XXIX). Per tant, es convertirà en un dilema entre vida i literatura, en què el primitivisme i la destrucció lligats a la vida, es disputaven amb l'aixecament cultural de la literatura.

També ha sigut recurrent en les obres, trobar el sentiment de la culpa en determinats personatges, encara que no de forma exclusiva en les dones, com hem vist en el cas de “Novembre, diada de difunts” i “Orestes”. “Paulina” és una narració que conté una forta càrrega d’erotisme a causa de les seves trobades nocturnes amb el dimoni. A causa d’això, de dia li apareix la culpa i la por al càstig etern per l’acció comesa. A MC, també trobem un missatge de les monges dirigit a les alumnes amb referències constants a la necessitat de saber dominar i vèncer les passions i amb referències a l’infern i la puresa. Per altra banda, Carlota no sembla un personatge que se senti culpable de res, ans al contrari, utilitza el sentiment desesperat de reconeixement de culpa per poder recuperar l’afecte de Maria de Llodio i frivolitza-hi. A la narració “Mirra”, on Espriu reprèn el relat clàssic *Les metamorfosis* d’Ovidi, ens trobem amb una protagonista que, tot i allitar-se amb el seu pare, no demostra gens de penediment per la transgressió degradant que ha comès. Podem doncs afirmar que la culpa apareix en personatges molt religiosos, excessivament devots, embriagats pel sentit de la infracció i que temen la mort per la por al més enllà, perquè serà en aquell món on hauran de passar comptes dels pecats comesos. Com a cristians, saben que serà després de la mort que trobaran el seu autèntic càstig. Tots aquests personatges que viuen turmentats, estan dominats per un coneixement preracional, religiós, fonamentat en la tradició. Jep, Orestes i Paulina són víctimes d’elles mateixes, de com interpreten el món: Jep espera la seva mort per trobar repòs a la seva consciència. Però com a cristià, sap que serà després de la seva mort quan trobarà la seva veritable condemna. Orestes embogeix pels seus propis remordiments. Paulina vol reprimir el seu desig i se li acaba tornant una obsessió. Els tres personatges es debaten entre la seva conducta pecaminosa i l’artifici en la seva pràctica religiosa, que els hi perdona el pecat però que no són capaços de modificar la seva actitud pecadora.

Al llarg de les obres ens trobem diferents tipus de personatges: al DR són psicològics, a LA simbòlics, a ASP carregats d’arquetips, a ALG són personatges esquemàtics. La característica bàsica de tots ells és, com comentava a l’inici, la seva deshumanització. Espriu posa als ulls del lector els elements de la ficció i utilitza l’amor com a moviment de l’ànima que no es pot explicar per què implica poder conèixer l’altre per arribar a conèixer un mateix. Ens presenta visions polièdriques de l’amor en què cada mirada té una realitat simple. Tots els personatges femenins de les seves obres li permeten investigar els límits de la identitat. I per conèixer la identitat, no hi ha res millor que l’amor, l’Eros, perquè permet a Espriu investigar un misteri, allò que, en definitiva, ens permet apropar-nos als altres i, per un efecte reflex, conèixer-nos a nosaltres mateixos.

Les representacions culturals ens donen màscares per representar-nos l’amor i l’erotisme, però en realitat, al darrere no hi ha res. Els personatges femenins que trobem es representen com a models: Laia s’emmiralla en les forces ancestrals, Maria del Roser en la Judit bíblica, Paulina en la bíblia, Mirra en el mite d’Ovidi, Carlota en les lectures sentimentals i decadentistes que llegeix al pensionat i en el cinema, Maria Isabel a través de les lectures considerades immorals des del punt de vista de la burgesia benestant, Melera amb el codi

gitano, Letizia en les narracions de Poe i Fedra en el llinatge del Sol. Com a individus que són, es representen a partir dels models culturals que reben. Aquests models posen els personatges davant d'una màscara que els hi canvia la manera de ser, la seva essència. Espriu fa una paròdia de les màscares, ja que el tema de l'amor li permet expressar com de fràgils som davant de la societat. Dona i amor són utilitzats segons les diferents maneres que tenen de representar-se socialment: de manera cultural, bíblica, teològica, etc. Per tant, l'amor serveix a Salvador Espriu per cobrir tots els camps que li interessin. A través de l'amor i l'erotisme, l'escriptor s'apropia d'unes formes i a través d'elles, en fa paròdia. També li permet entrar a tractar arquetips de caràcter universal. Ens presenta l'amor com un mirall o una màscara que busca representar com viuen els personatges. Espriu situa el mirall davant de cada dona i en aquest moment és quan apareix el conflicte: que no s'hi reconeixen perquè en el fons, els personatges són fruit de la seva tradició cultural. Eros és la màscara transfiguradora que porta cada personatge.

Com hem pogut anar veient a les obres, els personatges femenins que apareixen són grotescos, creats a partir de la paròdia o l'elaboració de mites. La majoria d'ells són personatges deshumanitzats. Miralles afirma que la dona, en el món espriuà, representa les tantes cares de la veritat o aspectes de la vida, d'una manera radical (Miralles 2013: 263). L'amor el trobem representat en diferents arquetips de dona, entesos com la falsa representació de l'amor a gairebé totes les seves obres. No hi ha ni una sola narració en què trobem un amor complet. Per tant, amor i erotisme són vistos per Salvador Espriu a través de les relacions, i ens fa veure de quina manera les diferents representacions culturals de l'amor ens n'han condicionat la manera d'entendre'l. Aquestes representacions culturals ens ofereixen les màscares per representar-nos l'amor, però el mirall no reflecteix la meua imatge: sóc fruit de la tradició cultural. Salvador Espriu situa el mirall davant de cada personatge i el conflicte ve quan no s'hi reconeixen.

Espriu estableix vincles constants entre la vida i la realitat social, i entre la representació literària i mítica, posant en dubte les creences del món burgès i criticant-ne els tòpics socials. A partir d'això, reflexiona sobre els comportaments de l'home, que engloben des de les passions fins als instints més baixos, com l'egoisme, l'odi o la venjança. Des de la perspectiva humana, quan parla de l'amor, ho fa amb la distància que li proporciona la sàtira i la ironia, perquè l'amor li permet ser utilitzat des de diferents models estilístics. Espriu ens presenta l'amor a través del mite i ens ofereix, com hem vist, una radiografia de diversos codis de conducta a través dels seus personatges per parlar-nos de l'erotisme. L'escriptor, el que es planteja amb el tema de l'amor, és l'apropiació d'unes formes per fer-ne paròdia. Com l'amor s'ha representat amb màscares o miralls on veiem els altres.

Per Salvador Espriu, l'amor era un dels grans misteris i allò que podia apropar més a l'home a la divinitat des de l'incapacitat per entendre-ho. L'home és la resposta al misteri del coneixement, i un dels camins que utilitza per entendre-ho és a partir de l'amor, perquè al final, l'amor, implica buscar-se un mateix.

## Bibliografia

Capmany, Maria Aurèlia (1972). *Salvador Espriu*. Barcelona: Dopesa.

Delor, Rosa Maria (1989). *Salvador Espriu o el cercle obsessiu de les coses*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'Or).

Delor, Rosa Maria (1992). Introducció i notes, dins Espriu, Salvador. *El Doctor Rip*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 2).

Delor, Rosa Maria (1993). *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*. Barcelona: Edicions 62.

Edo, Miquel (1997). Introducció i notes, dins Espriu, Salvador. *Miratge a Citea. Letizia. Petites proses blanques. La pluja*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 6).

Espriu, Agustí (2010). *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'Or).

Gavagnin, Gabriela; Martínez-Gil, Víctor (1992). *Laila*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 3).

Gavagnin, Gabriela; Martínez-Gil, Víctor (1998). Introducció i notes, dins Espriu, Salvador. *Aspectes*. Barcelona: Edicions 62 – Centre de documentació i Estudi Salvador Espriu (“Obres completes – Edició crítica”, 4).

Gavagnin, Gabriela; Martínez-Gil, Víctor (2013). Espriu, Salvador. *Prosa narrativa*. Barcelona: Edicions 62. (Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu).

Juanmartí, Eduard (2015). *D'Israel (1929) a Antígona (19369). L'apropiació espriuana de mites bíblics i clàssics, entre la llum i el neguit*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Malé, Jordi (2006). “Letizia: un conte de Poe, però amb Espriu i amb un humor de por”, dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes / Miscel·lània Joan Veny*, 8. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 69-94.

Malé, Jordi (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.



Martínez-Gil, Víctor (2009). “Salvador Espriu”, dins *Panorama crític de la literatura catalana, VI. Segle XX: De la postguerra a l’actualitat*. Bou, Enric (dir.). Barcelona: Vicenç Vives, p. 175-185.

Martínez-Gil, Víctor (2000). «El meu poble i jo: construcció literària i representativitat col·lectiva en Salvador Espriu», dins AA. DD. *Les literatures catalana i francesa: Postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 243-260.

Miralles, Carles (1987). “Salvador Espriu”, dins *Història de la literatura catalana, X*. De Riquer, Martí; Comas, Antoni; Mola, Joaquim (dirs). Barcelona: Ariel, p. 389-446.

Miralles, Carles (2013). *Sobre Espriu*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Pla, Josep (1975). «Salvador Espriu (1913)». Obra completa. Vol. 29: *Homenots*. Quarta sèrie. Barcelona: Destino, p. 205- 242

Pons, Agustí (2013). *Esprriu, transparent*. Barcelona: Proa.

Sala, Toni (2018.) *Narracions. Salvador Espriu*. Barcelona: Grup Editorial 62.