

# Antígona, entre dues guerres

*Anouilh i Espriu, cara a cara*

Manuel Carvajal Guerrero

Treball de Fi de Grau de Llengua i Literatura Catalanes  
Universitat Oberta de Catalunya  
Curs 2021-2022

Directora: Olívia Gassol Bellet

*No es dona vida en va a un personatge.*

LUIGI PIRANDELLO

*Sis personatges en cerca d'autor (2016:112)*

## Sumari

Resum	4
1. Introducció	5
1.1. Presentació	5
1.2. Estat de la qüestió	6
1.3. Objectius	8
2. La influència dels clàssics i dels contemporanis	9
2.1. Influències clàssiques	9
2.2. Influències contemporànies	13
2.3. Influència d'Anouilh en Espriu	16
3. Els personatges, cara a cara	19
3.1. Antígona i Creont	19
3.2. Antígona i Ismene	25
3.3. Eumolp, Tirèsias i el patge	26
3.4. El Lúcid Conseller i l'amic	28
3.5. Hèmon	28
3.6. Guardians i missatgers	30
3.7. El Cor	31
3.8. Etèocles i Polinices	32
4. La representació del mite en els dos autors	33
4.1. La guerra com a detonant	33
4.2. L'ambigüitat política	34
4.3. Obres d'una època i d'uns valors: Hegel, l'existencialisme i el pacifisme	38
5. Conclusions	40
6. Bibliografia	43

## Resum

En aquest treball comparatiu s'investiguen les similituds i les diferències de l'*Antígona* de Salvador Espriu i l'obra homònima de Jean Anouilh tenint-ne en compte, sobretot, els aspectes literaris i ideològics, però també els històrics i socials. Primer de tot, s'estudien les influències literàries clàssiques –Èsquil, Eurípides, Sòfocles– i modernes –Valle-Inclán, Pirandello, Giraudoux, Brecht– de les quals pouen els dos autors per començar a entendre'n les convergències i les divergències mútues. Cal destacar un punt rellevant en aquest apartat, que és l'estudi de l'evident influència de l'*Antígona* d'Anouilh en l'*Antígona* d'Espriu. Seguidament, es comparen els personatges posant èmfasi en l'anàlisi de la parella protagonista, Antígona i Creont, perquè juga un paper diferent en l'equilibri dramàtic a les dues obres. També s'estudien els personatges secundaris perquè ajuden a definir-ne les singularitats estructurals i conceptuals. Per últim, s'explica la representació del mite a través del pensament dels dos autors, tenint en compte la influència de la guerra i la interpretació política i ideològica de les dues obres. El resultat de la comparació és com el mirall esmicolat de la veritat d'Espriu, és a dir, polièdric, contradictori i complex. Les dues tragèdies defugen expressar-se amb un únic significat, concret i definit, i massa local, per difondre un missatge manifestament universal i atemporal. Ambdues *Antígones* són la representació genuïna dels conflictes humans que es repeteixen cíclicament al llarg de la història: són el testimoni de la tragèdia col·lectiva de la humanitat, que és la lluita contra si mateixa.

PARAULES CLAU: Antígona Anouilh Espriu convergències divergències

# 1. Introducció

## 1.1. Presentació

Les *Antígones* de Salvador Espriu i Jean Anouilh són dues obres que es van crear de forma paral·lela, sense coneixement previ l'una de l'altra, tanmateix, les dues obres convergeixen en un temps, un espai i unes circumstàncies històriques i socials similars, parafrasejant Espriu, amb coincidències nascudes del moment històric comú (Miralles, 2013: 211). Els dos autors arriben a la idea d'escriure *Antígona* empesos per la tragèdia bèl·lica. Les dues obres es basen en l'obra de Sòfocles –amb matisos importants en el cas d'Espriu–, amb idees innovadores en els dos casos, però qui més es distancia de l'obra clàssica és Anouilh, que proposa una obra moderna, amb anacronismes, laica i ambigua políticament. Espriu, en canvi, escriu una *Antígona* més definida políticament, amb tocs grotescos i, sobretot, amb voluntat reconciliadora.

Espriu escriu la seva primera versió d'*Antígona* quan encara no ha fet vint-i-sis anys, entre l'1 i 8 de març de 1939, quan la guerra civil havia acabat a Catalunya, però encara es lluitava feroçment a Madrid. L'any 1947, “Espriu hi posà un pròleg –que després va dir prefaci–” i, finalment, publica l'obra l'any 1955, “aquesta primera edició hem de suposar que no alterava el text escrit el 1939” (Miralles, 2013: 204). En aquesta primera versió, els canvis respecte a l'obra de Sòfocles ja són notables, incorpora els personatges d'Euriganeia, Astimedusa i Eumolp, aquest últim és l'àlter ego grotesc d'Espriu, prescindeix d'Hèmon, a més a més, el cor de vells tebans de Sòfocles es divideix en quatre personatges a l'*Antígona* espriuana: Ènops, Periclímen, Deipilos i Àstacos. Entre l'any 1963 i 1964, coincidint amb els vint-i-cinc anys de dictadura franquista, Espriu reescriu –segons Miralles, potser no gaire convençut– l'*Antígona* definitiva, “que Ricard Salvat l'estrenà a finals d'aquell any” (Miralles, 2013: 212). En aquesta última versió destaca la presència d'un personatge nou, un altre àlter ego de l'autor, el Lúcid Conseller, i simplifica la nomenclatura del cor en un simple Consellers de Creont. De forma gairebé paral·lela a Espriu, l'any 1942, Jean Anouilh, amb trenta-dos anys, esbossa una versió moderna de l'*Antígona* de Sòfocles al París ocupat pels alemanys, i l'acaba i escenifica el febrer de 1944. Finalment, l'obra es publica l'any 1946. Com que Anouilh va mantenir el títol original de l'obra clàssica, l'audiència mixta francesa i alemanya no tenia motius per no esperar que fos fidel a Sòfocles, però l'autor francès revisa radicalment els personatges d'Antígona i Creont, elimina completament a Tirèsies de l'obra, amplia el paper dels guàrdies com a contrapunt obrer de la noblesa i

introdueix anacronismes moderns, com Antígona esmorzant cafè i pastissos i els seus germans conduint cotxes esportius (Deppman, 2012: 523).

Així és, moltes són les convergències i les divergències entre les dues *Antígones*, les dues pauen dels clàssics grecs, però també són filles de les guerres del segle XX, de la complexitat política i humana del moment, que condicionen ideològicament els autors i els receptors dels textos. Així com la crisi de valors de la Grècia de Pèricles en el segle V aC gesta l'obra de Sòfocles, la guerra i la postguerra del segle XX és un moment polític interessant que propicia les dues *Antígones* (Saravia, 2018: 60). Espriu i el seu teatre aristocràtic “se sentia captivat pel que ell en deia «la preocupació comunitària» de Brecht, la preocupació «de dirigir-se a la multitud»”, tot i que Espriu “està més preocupat per les raons dels personatges, per les diverses veus que trossegan la veritat, que pel cant absolut” del dramaturg alemany (Miralles, 2013: 211-212). Anouilh exposa la idea d'alienació en les seves obres a partir dels temes fonamentals de la rebel·lia i la soledat. Els seus personatges estan envoltats de silenci, perquè es tanquen en si mateixos, i d'una soledat que va en augment al llarg de l'obra (Ferrer, 2004: 4).

En aquest treball, també intentem posar llum a les suposades influències d'Anouilh en la segona edició de l'*Antígona* d'Espriu, a les coincidències inoportunes nascudes dels moments històrics comuns que el poeta català sempre va negar, com també va negar les influències de Brecht. Però, llavors, per què inclou Espriu a Anouilh en el seu Prefaci de 1947, un any més tard de la publicació de l'*Antígona* d'Anouilh? En aquest escrit expliquem algunes d'aquestes “similituds estranyes” entre les dues *Antígones* –com per exemple, els personatges de El Pròleg i el Lúcid Conseller. Així i tot, el leitmotiv d'aquest TFG transcendeix la simple anècdota de les coincidències literàries: incidim en els fets que van portar a aquests dos autors a escriure el mite agònic d'Antígona, en les influències comunes i pròpies. Comparem les dues obres tenint en compte el seu significat i simbologia, el seu temps històric i social. Detallem les diferències acusades entre les dues obres, tant en forma com en contingut, en l'estructura del relat i en l'acció, així com en el referent al tractament dels personatges.

## **1.2. Estat de la qüestió**

En el moment d'estudiar l'obra de Salvador Espriu i Jean Anouilh, disposem d'algunes referències bàsiques. Pel que fa a Espriu i la seva *Antígona* cal tenir molt en compte l'aportació de Carles Miralles amb els seus articles recollits al llibre *Sobre Espriu* (2013). Aquest llibre ajuda en gran manera a situar i interpretar l'*Antígona* espriuana des de la perspectiva clàssica fins a l'actualitat, sobretot a través dels

articles “Antígona”, “El món clàssic en l’obra d’Espriu”, “El dolor i la lucidesa: el grotesc”, “L’esclau geperut Eumolp, company de mort de la princesa Antígona” i “Dues notes sobre l’*Antígona* d’Espriu”. El llibre de Miralles també conté informació biogràfica del poeta català que és necessària per entendre la situació personal i social que envolta la seva obra.

Les versions de les *Antígones* d’Espriu en què es basa aquest treball són l’*Antígona* de 1955, publicada a l’Editorial Moll de Palma de Mallorca, i l’*Antígona* que s’inclou a *Teatre* (2013), l’edició del centenari a cura d’Enric Gallén. Aquesta última versió conté la versió definitiva “Repasada pel setembre-octubre 1967” (Espriu, 2013: 75). El pròleg de Gallén és molt enriquidor i ens parla subtilment de les influències teatrals que Espriu admetia, com el teatre clàssic grec i llatí, Shakespeare, Ibsen, Valle-Inclán i, sobretot, Pirandello (Espriu, 2013: 13), i d’algunes influències que li van atribuir, però que el poeta no va admetre mai, com Brecht, tot i que coincideix amb aquest en la necessitat de recórrer a mites existents perquè es considera un escriptor de “poca inventiva” (Espriu, 2013: 13).

Pel que fa a l’estudi de la vida del poeta català, cal tenir en compte la biografia d’Agustí Pons, *Espriu, transparent* (2013), que entrellaça en profunditat la vida i l’obra d’Espriu i, així, podem veure en perspectiva i amb més coneixença la figura i l’art del poeta, des de la infància de l’autor fins al final acompanyat dels fidels xiprers verdíssims. Una biografia que ajuda a entendre qüestions complicades, com la seva posició reconciliadora davant de la Guerra Civil Espanyola, o el pas de la narrativa a la poesia amb la guerra com a teló de fons. I, sobretot, entendre la personalitat complexa –que definia Josep Pla a *Homenots*– i de quina manera es trasllada aquesta forma de ser a la literatura, en el nostre cas, a *Antígona*.

El llibre d’Antoni Prats, *Salvador Espriu o la fidelitat als orígens* (2013), ens dona informació molt valuosa sobre el pensament del poeta i, en el nostre cas, sobre la interpretació del mite tan singular que fa Espriu.

Pel que fa als estudis que tracten l’*Antígona* des de la visió d’Anouilh i d’Espriu, és imprescindible començar amb “Les Antígones d’Anouilh i d’Espriu” (1992) de Marçal Subiràs i Pugibet, que és una de les poques fonts que sosté les possibles influències de l’*Antígona* d’Anouilh en l’*Antígona* d’Espriu, que Subiràs anomena “similituds estranyes que semblen anar més enllà de la mera coincidència” (1992: 10). Per completar la informació de Subiràs, cal tenir en compte la informació sobre la recepció de l’*Antígona* d’Anouilh a Barcelona que aporta Eduard Juanmartí i

Generès a la seva tesi doctoral *D'Israel (1929) a Antígona (1939) l'apropiació espriuana de mites bíblics i clàssics, entre la llum i el neguit* (2015).

Pel que fa a l'estudi de l'*Antígona* d'Anouilh, Jed Deppman, al seu article "Jean Anouilh's Antigone" (2012), dona diferents perspectives de l'obra francesa pel que fa a interpretacions històriques, polítiques i filosòfiques. De la mateixa manera, Mary Ann Frese Witt apel·la a l'ambigüitat política de l'obra d'Anouilh en l'interessant article "Fascist ideology and theatre under the Occupation: the case of Anouilh" (1993). Per entendre millor la interpretació del text d'Anouilh respecte al text de Sòfocles és bàsic consultar l'article "Antígona de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles" (2018) compara amb molts matisos les *Antígones* de Sòfocles i Anouilh. L'article de Bensoussan, "Los mitos de Antígona, de Esther y de Fedra en el teatro de Salvador Espriu" (1993) dona algunes pistes també sobre la interpretació de les diferents *Antígones*, des d'Anouilh, a Brecht, fins a arribar a Espriu. Altres estudis que ens són útils per entendre l'obra d'Anouilh en relació amb la seva *Antígona* són "*Antígona* de Jean Anouilh: una lectura desde la estética de la recepción" (2004) de Ferrer i "Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh" (2010) de Guérin. Per acabar aquest tercer bloc, un clàssic de l'estudi del mite grec: *Antígones* de Steiner, que ens ajuda a situar les *Antígones* d'Espriu i Anouilh entre les diferents lectures i relectures que s'han fet del mite al llarg dels segles, des de la perspectiva literària a la històrica, filosòfica i política.

### 1.3. Objectius

El primer objectiu d'aquest treball és conèixer el mite d'Antígona a través de la mirada d'Espriu i d'Anouilh, és a dir, amb tota la complexitat que comporta perquè "Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum" (Espriu, 2013: 136), és a dir, com afirma l'Altíssim a *Primera història d'Esther*, la veritat, el coneixement de les *Antígones* d'Anouilh i d'Espriu és polièdric, complex, amb múltiples interpretacions. El segon objectiu és analitzar les influències i les analogies de les dues obres, no només entre elles sinó també les influències comunes a tots dos, com pot ser l'admiració dels dos autors per l'obra de Pirandello. Per arribar fins aquí és necessari el tercer i últim objectiu, comparar les dues obres de teatre que estan inspirades en el mateix mite tràgic. Transversalment, tres objectius secundaris, però no menors, es tindran en compte en aquest treball. El primer objectiu secundari és estudiar els temes principals de l'obra d'Anouilh i d'Espriu –la soledat, la mort, la rebel·lia, la guerra–, que estan relacionats amb el segon objectiu secundari, conèixer el rerefons historicopolític de les dues obres. L'últim objectiu secundari és estudiar si



hi ha *coincidències sospitoses* entre les *Antígones* d'Anouilh i d'Espriu. Així i tot, els principals objectius són més amplis, perquè aquest TFG intenta ser una eina que serveixi per aprofundir en el coneixement de les dues obres mítiques, més que fiscalitzar-les mútuament, tal com ja va fer en el seu estudi Marçal Subiràs i Pugibet (2019).

## 2. La influència dels clàssics i dels contemporanis

Jean Anouilh i Salvador Espriu escriuen obres atemporals, que poden tenir una dimensió política, però que tenen un significat obert, d'aquesta manera aconseguixen la categoria de clàssiques, perquè el seu missatge roman en el temps. Per assolir aquest propòsit, els dos autors parteixen dels autors clàssics –Èsquil, Eurípides, Sòfocles– i també d'una miríada d'autors contemporanis –Valle-Inclán, Pirandello, Giraudoux, Brecht.

### 2.1. Influències clàssiques

Segons Steiner, poetes, gramàtics i mitògrafs renaixentistes consideraven l'*Antígona* de Sòfocles inseparable de les altres dues tragèdies de la trilogia, *Èdip Rei* i *Èdip a Colonos*. *Els set contra Tebes* d'Èsquil i les *Fenícies* d'Eurípides es consideraven com una mena de seguici d'aquell bloc central. Prestava autoritat a aquesta opinió el fet que Sèneca s'hagués valgut d'aquestes diferents fonts a la seva *Phoenissae*, un dels textos més imitats en la història del drama occidental. (Steiner, 2013: 170). L'*Antígona* d'Espriu també es recolza liberalment en aquestes fonts.

L'obra d'Espriu es divideix en un pròleg on es resumeixen els *fets* del mite d'Antígona, i tres parts, on s'expliquen “les raons dels personatges” (Espriu, 2013: 48). A la primera part, el tema és el mateix d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil hibridat amb matisos de les *Fenícies* d'Eurípides, però amb expressions sofoclianes evidents que Espriu fa seves: “Aquesta és la situació i ben aviat podràs mostrar si ets ben nascuda o si, tot i ésser noble, et captens indignament” (Sòfocles, 1998: 48); a la versió de Carles Riba es mostra més clarament la influència de Sòfocles a l'*Antígona* espriuana: “Ja coneixes els fets; aviat mostraràs si ets ben nascuda o si, filla de nobles, ets vil.” (Sòfocles, 2010). Sòfocles és la base de la segona i la tercera part de l'*Antígona* d'Espriu.

Al principi de la primera part hi ha tres personatges que funcionen com el cor d'*Els set contra Tebes*, són aquests: Astidemusa, Euriganeia i Eurídice. Euriganeia és el pessimisme impregnat de realisme davant la guerra. Astidemusa és el seu contrari, és la veu de l'esperança davant dels tràgics infortunis. Eurídice confia en el poder

establert, en aquest cas representat en el rei Etèocles i, més tard, en el seu marit Creont. “Com el cor dels *Set* es tracta de dones: cada una parla per ella, amb una veu pròpia, però totes plegades presenten, a través d’uns ulls de dona, una visió, que oscil·la entre la por del desastre i una vaga, voluntariosa esperança de la situació a Tebes” (Miralles, 2013: 79):

EURIGANEIA No ens atraurem el seu perdó. Veig arribar la ruïna de la ciutat.

ASTIMEDUSA Parles tenebrosament, dius unes fosques paraules.

EURÍDICE Ha perdut els fills a la guerra.

(*Euriganeia plora.*)

ASTIDEMUSA Però els teus i els meus viuen. I són tan joves! No és tard per salvar-nos.

(Espriu, 2013: 49)

L’assignació de guerrers per a la defensa de les set portes de la muralla de Tebes és una situació que també es tracta a la tragèdia d’Èsquil, en què un missatger és qui informa un per un dels campions que ataquen les set portes.

MISSATGER.– Un altre, el quart, que té la porta veïna, la d’Atena Onka, s’hi acosta amb baladre: és la figura i l’enorme encuny d’Hipomedont. Veient-li fer rodar una era immensa –vull dir el cercle del seu escut– m’he esgarrifat, no ho negaré. (Èsquil, 2012: 27)

En Espriu és Creont qui fa les funcions del missatger esquilià, “el rei estranger ha encarregat a set herois distints l’escomesa contra les set portes, una per cada heroi” (Espriu, 2013: 54). Aquesta intel·ligent variació d’Espriu, influïda per les *Fenícies* d’Eurípides, permet incloure a l’escena al manipulador Creont, és a dir, introdueix la guineu al galliner, que provoca amb traïdoria Etèocles perquè actuï contra el seu germà Polinices: “T’assenyalaran amb el dit i et cridaran «covard» pels carrers. Però jo sé que no ets un covard, tothom sap que no ho ets. Lluitaries amb el teu germà, si no fos pel meu consell. No combatis contra la teva sang” (Espriu, 2013: 55). D’aquesta manera, Creont es converteix en el cínic conspirador que manipula en profit propi l’odi entre germans.

Segons Miralles, “La segona part és més a prop de Shakespeare que de Sòfocles. Encara que només sigui perquè tot plegat recorda aquell espai terrorífic de comunicació amb l’altre món on apareixen les bruixes de Macbeth”. A l’*Antígona* espriuana, les bruixes shakespearianes són la reunió d’*Antígona*, *Ismene*, *Euriganeia* i *Eumolp* a un erm als voltants de Tebes. L’espai d’Espriu és desolat, amb el cos abandonat de Polinices una nit de tempesta: “espai de comunicació interdit pel poder amb un mort de la pròpia sang” (2013: 188):

ANTÍGONA Els ocells i l'olor avisen on és el cos. Ara torneu-vos-en.  
ISMENE Vull seguir la teva sort.  
EURIGANEIA He perdut els meus fills, sóc com morta, us he criat: deixa com quedí.  
ISMENE Sóc la seva germana i la teva. Faré el que tu facis.  
EURIGANEIA Desitjo de reunir-me amb unes ombres, res no pot augmentar el meu dolor.  
(Espriu, 2013: 63)

A la tercera part, els consellers “provenen amb tota evidència de l'aplec d'ancians que ha convocat Creont a l'*Antígona* de Sòfocles i que constitueixen el cor d'aquesta peça. Més enllà d'aquesta constatació, és difícil de trobar gaires més coincidències entre Sòfocles i Espriu” (Miralles, 2013: 195). Espriu recrea l'*Antígona* de Sòfocles “amb absoluta llibertat”, amb tocs grotescs, però sense tocar-lo en el més essencial, és a dir, sense tocar la mort d'Antígona i l'ambició de poder de Creont (Miralles, 2013: 188).

L'*Antígona* d'Anouilh també poua dels clàssics, sobretot de Sòfocles. Èsquil i Eurípides hi són, però en menor mesura. L'actor que representa el personatge El Pròleg d'Anouilh més endavant actua com a cor. Aquesta és una característica del teatre d'Eurípides. A *Troianes* o a *Bacants*, una deïtat exposa discursivament el conflicte dramàtic (Saravia, 2018: 60) i després el mateix actor –i el mateix personatge– forma part del cor: “Jo (Dionís) amb les bacants, sí, als replecs del Citeró, vaig, on són ara, i formaré amb ells els cors” (Eurípides, 1990: 256). Èsquil és a l'*Antígona* anouilhiana quan El Pròleg exposa un *racconto* del passat mític de *Els set contra Tebes*, quan es produeix l'enfrontament dels germans a les portes de la ciutat i moren (Saravia, 2018: 60). Al contrari de l'*Antígona* d'Espriu, on Etèocles és encara viu a l'obra, a l'*Antígona* anouilhiana la història comença “al moment en què els dos fills d'Èdip, Etèocles i Polinices, que havien de regnar a Tebes un any cada un, s'han enfrontat i s'han mort” (Anouilh, 2017: 27).

En distanciar el públic de l'obra des del principi –El Pròleg trenca la quarta paret–, és obvi que Anouilh no està només tornant a contar el mite tradicional d'Antígona tal com ho van fer altres autors, com Heaney o Cocteau. L'obra anouilhiana conserva només el marc bàsic del mite original i, fins i tot, afegeix de noves escenes juxtaposades seqüencialment a l'*Antígona* de Sòfocles (Spaulding, 2017: 26), com l'escena inèdita en què Creont, després de la mort dels seus éssers estimats –Antígona, Hemon i Eurídice–, atén els seus deures com a governant anant a una reunió de feina sense cap signe de culpabilitat:

EL PATGE: Consell, senyor.  
CREONT: Doncs bé, noi, si tenim consell, anem-hi. (Anouilh, 2017: 84)

D'aquesta manera, Anouilh aconsegueix transformar el mite clàssic en l'Antígona moderna a partir de referències modernes i amb uns personatges caracteritzats del segle XX que els apropen als espectadors parisencs de 1944. Anouilh barreja idees clàssiques amb parla col·loquial. Per exemple, substitueix l'únic guarda per un trio i després els fa discutir els elements més importants de la societat. Anouilh manté el seu joc de ser "remot, arcaic, irreal" al mateix temps que pren tot el mite i el deixa caure plenament en el present (Spaulding, 2017: 29).

La lluita humana contra un estat opressor, un dels principals temes de Sòfocles, s'emfatitza tant en les adaptacions de Jean Anouilh com de Bertolt Brecht i Salvador Espriu. Aquestes adaptacions modernes foren fortament influenciades per la guerra i l'opressió nazi (Spaulding, 2017: 24). Anouilh, com Espriu i Brecht, en els seus universos recreen el mite, però amb un estil, una concepció dels personatges i una atmosfera que estan fetes de diferent material històric, social i literari. En un moment de ruptures contundents, com és el segle XX, la recurrència als mites expressa l'alliberament agitat per l'absència d'arquetips, un crit que promou el desconeixement d'una autoritat imposada. Anouilh estudia Sòfocles, però va més enllà i interpel·la fulminantment la seva època per la falta de llibertat. Les *Antígones* de Sòfocles i d'Anouilh tenen la mateixa acció dramàtica, però es mouen en dos nivells diferents. L'*Antígona* d'Anouilh tracta dels problemes fonamentals de la nostra existència, de tota la nostra realitat. Aquestes respostes verdaderes amb la vida fan de l'*Antígona* d'Anouilh una tragèdia autènticament grega (Saravia, 2018: 60). La soledat de l'Antígona moderna es manifesta semblant a la que presenta Sòfocles. Anouilh exhibeix l'angoixa existencial de la protagonista en els petits detalls que aferren a Antígona a la vida, perquè és conscient del seu tràgic destí. Per exemple, quan ella gaudeix una mica de la nit i contempla un jardí personalitzat (Saravia, 2018: 60):

ANTÍGONA (*murmura*): Ganes de viure... (*I encara més suaument, si és possible*) Qui era la primera a llevar-se al matí, només per sentir l'aire fred sobre la pell nua? Qui era l'última d'anar a dormir, només quan ja no podia més de cansament, per viure la nit una mica més encara? Qui era la que plorava de ben petita, pensant que hi havia tantes bestioles, tans brins d'herba al prat i que no els podia agafar tots? (Anouilh, 2017: 28)

No és un invent d'Anouilh mostrar Antígona amb aquest desassossec, Sòfocles coincideix a conferir-li aquesta qualitat a la protagonista a l'Episodi IV:

ANTÍGONA: Mireu-me, homes de la ciutat del meu pare, ara emprenc el darrer camí; per darrer cop veig la llum del sol. El demà ja no existeix: l'Hades, sojorn comú per a tots, se m'endú viva a la vorada de l'Aqueront, sense l'acompliment del meu himeneu i sense sentir qui em canti els himnes en les meves noces. L'Aqueront serà el meu espòs. (Sòfocles, 1998: 81)

El leitmotiv de l'*Antígona* d'Anouilh coincideix amb el de l'autor grec. Ismene diu "Que no et trobes bé?", "Estàs boja" (Anouilh, 2017: 32, 36) i el tema reapareix en el diàleg amb Creont: "Ets boja, calla" (2017: 70). En Sòfocles, Ismene anomena insensata i "imprudent" a Antígona (Sòfocles, 1998: 49) i li diu que estima el que és impossible perquè Antígona insisteix a realitzar el funeral del seu germà malgrat els advertiments de Creont. Tanmateix, Antígona sap el seu paper: "És clar. Cadascú el seu paper. Ell ens ha de fer matar i nosaltres hem d'anar a enterrar el nostre germà. És el paper que ens ha tocat. Què vols fer-hi?" (Anouilh, 2017: 33). Ella sap que a més del motiu de la bogeria, hi ha el motiu d'entendre:

ANTÍGONA: Entendre... Només teniu aquesta paraula a la boca, vosaltres, des que era ben petita. Calia entendre que no es pot tocar l'aigua, l'aigua bonica i fugissera i freda, perquè mulla les rajoles, o la terra, perquè taca els vestits. Calia entendre [...] Entendre. Sempre entendre. Ja entendré quan sigui vella. (Anouilh, 2017: 34)

A Sòfocles, els personatges es comporten com éssers dotats de raó i lliure albir, però els resultats de les seves accions romanen desconegudes per ells perquè són inesperats i inapel·lables. A Anouilh, els personatges no tenen aquest poder de decisió i saben quin és el seu final tràgic, saben quin és el seu paper específic. Les accions dels personatges a la tragèdia moderna d'Anouilh, però també d'Espriu, es comporten amb una calma meditativa, aquesta és la troballa de la creació moderna, aquest temps existencial i la familiaritat en el tracte entre personatges (Saravia, 2018: 72).

## 2.2. Influències contemporànies

Espriu nega la influència de Brecht a la seva obra adduint que només coneixia la versió cinematogràfica de *L'òpera dels tres rals* (1928-1931), i que, en tot cas, era una "coincidència nascuda del moment històric comú" (Miralles, 2013: 211). Així i tot, en els dos autors hi ha *coincidències* en la tècnica utilitzada per despertar la consciència del públic trencant la quarta paret, sobretot a la versió espriuana de 1963. Per a Brecht el públic només ha d'identificar-se a mitges amb l'espectacle, de manera que *conegui* el que es mostri a la representació en cop de *patir-lo*. L'espectador no ha d'identificar-se completament amb l'heroi, de manera que pugui continuar sent sempre lliure de jutjar les causes, i més tard els remeis, del seu patiment (Barthes, 1983: 61-62). El distanciament brechtian es fa evident des de l'inici de l'obra amb l'ús de la ironia i de l'humor quan el personatge El Pròleg es dirigeix als lectors, al públic: «ara he d'ajudar la vostra memòria amb una àrida exposició d'escola. Us suplico [a vosaltres lectors i espectadors] de dissimular aquesta nova impertinència de l'autor» (Espriu, 2013: 47). "Influït pels distanciaments epicistes brechtians del

director Ricard Salvat”, també cal assenyalar “el doble plantejament en l’ús del cor” (Lladó: 7-8). L’entrada macbethiana dels quatre personatges inicials –Eurídice, Astimedusa, Euriganeia, Eumolp– va ser reforçada el 1963 amb una cloenda simètrica al final de la primera part “amb nou quartets d’alexandrins en boca de diversos participants, entre els quals veus que s’erigeixen en consciència col·lectiva” (Lladó: 8). Un altre element de distanciament brechtià el trobem a l’últim parlament de Lúcid Conseller, que es dirigeix directament a l’amic –el lector, el públic, la consciència– i trenca amb el pacte de la ficció: “el possible lector es pot estalviar, si ho prefereix, i que pot escurçar o suprimir, al seu criteri, el director d’alguna improbable representació de l’obra” (Espriu, 2013: 73). Per acabar amb les coincidències amb Brecht, segons Miralles, “els entesos d’aquí havien notat la influència de Brecht ja en la *Primera història d’Esther*, per primera vegada publicada el 1948” (2013: 211) i, potser, el personatge de l’Altíssim és el model per la creació del personatge de Lúcid Conseller, i, tal vegada, “va inspirar-se en el final de la seva *Primera història d’Esther*”, en el discurs últim del personatge de l’Altíssim, “que dramàticament era tota una troballa” (Miralles, 2013: 241).

Com Brecht i Pirandello, Anouilh també trenca amb els preceptes de la *Poètica* d’Aristòtil perquè, segons el filòsof grec, un dramaturg no ha de presentar els personatges narrativament (Saravia, 2018: 60). Però en el cas del personatge de El Pròleg lliura una història de tres pàgines de cada personatge, inclosos els seus antecedents i les seves relacions entre si, d’aquesta manera, Anouilh suggereix que aquesta part d’*Antígona* és una meta-obra, establint així una distància entre el públic i l’obra (Spaulding, 2017: 25). En distanciar el públic de l’obra des del principi, és obvi que Anouilh no està només tornant a contar el mite tradicional d’Antígona tal com ho van fer altres autors.

Pirandello i Valle-Inclán, dos dels referents literaris indiscutibles d’Espriu, també són presents en els matisos grotescos de l’*Antígona* de l’autor català. Segons Gallén, “La influència dels esperpents de Valle-Inclán es fa perceptible en diferents graus en el conjunt de la seva obra literària i, concretament, en la dramàtica. Es deixa veure a Antígona, sobretot en la versió definitiva” (Espriu, 2013: 16), com el personatge geperut Eumolp, que funciona com una màscara esperpèntica que per se barreja realitat i ficció perquè s’hi amaga l’autor (Espriu, 2013: 13). El cec Tirèsias és també l’alter ego de l’autor i l’altra cara del bufó geperut, la gran diferència entre els dos personatges és que Eumolp roman al costat d’Antígona fins al final, en canvi, Tirèsias “no es mou del palau, del seu lloc prop del poder, mentre els guardes s’enduen cap a la mort Antígona i Eumolp” (Miralles, 2013: 252). Segons Gallén, Tirèsias, és rebaixat a la categoria humana fins a convertir-se en una màscara, un

esperpent, una caricatura de si mateix. “No és més que un vell mogut pels diners, a qui ningú no tem, que pot canviar de parer i passar de defensar la llei de Creont a amenaçar-lo” (Espriu, 2013: 21).

En Anouilh, la influència de Pirandello es fa també evident perquè els personatges requereixen per a la seva existència un autor (Saravia, 2018: 60), com a *Sis personatges en cerca d'autor* (1950) de l'escriptor italià. Com Espriu, el personatge El Pròleg trenca la il·lusió teatral perquè es traspassa la quarta paret. Els límits entre l'art dramàtic i la vida subsisteixen en un equilibri fràgil, no queda clar qui jugarà el seu paper, si l'actor o el personatge:

EL PRÒLEG: Bé. Aquests personatges us representaran la història d'Antígona. Antígona és la noieta prima que seu allà al fons, i que no diu res. Mira fixament cap endavant. Pensa que serà Antígona d'aquí a un moment, que ressorgirà de cop i volta de la noieta prima, poca cosa i introvertida que ningú de la família feia gaire cas i que s'alçarà sola davant del món, sola davant de Creont, el seu oncle, que és el rei (Anouilh, 2017: 25)

Una de les característiques del teatre de Pirandello és parlar dels mecanismes del teatre per veu dels seus personatges. De la mateixa manera, en Anouilh també està present el metateatre, sobretot en la figura de El Cor, que ens informa de l'evolució de la trama dramàtica: “Ja ho tenim. Ara la molla ja està tensada. Només cal que es posi a rodar tot sol.” (Anouilh, 2017: 48), és a dir, com que Antígona ha estat detinguda, la història està en el seu moment àlgid, només queda que, com peces de dominó, comencin a caure els personatges un darrere l'altre. En el mateix discurs, El Cor estableix les diferències fonamentals entre el drama i la tragèdia. La tragèdia és còmoda, neta, relaxant. Tots són silencis en la tragèdia “perquè se sap que ja no hi ha esperança, la maleïda esperança, que hi estem enganxats, que hi estem finalment atrapats com una rata, amb tot el cel a les espatlles, i que només ens cal cridar” (Anouilh, 2017: 48, 49). En canvi, el drama és innoble i utilitari perquè hi ha esperança. En ell drama només hi ha “traïdors, amb tants dolents acarnissats, amb tanta innocència perseguida, amb tants venjadors, amb tants gossos, amb tanta llum d'esperança, morir és espantós, com un accident” (Anouilh, 2017: 49). Segons Steiner, aquesta diferenciació entre la tragèdia i el drama “és pur Hegel”: “A la tragèdia antiga l'heroi pateix el seu fatal destí; en el drama modern «l'heroi s'alça i sucumbeix enterament per obra dels seus propis actes»” (Steiner, 2013, 69).

Espriu i Anouilh també van ser influïts per autors que no tenen res a veure amb l'un ni amb l'altre, és a dir, influències endèmiques, pròpies de cada autor. Dos textos més que Espriu va tenir en compte “en concebre i escriure la seva *Antígona* i dels quals se serví, en una integració no explícita i absolutament lliure” (Miralles, 2013: 231) són

el *Satiricó* de Petroni i la *Nausica* de Maragall. El *Satiricó* de Petroni i l'*Antígona* d'Espriu tenen arguments dispars, res a veure un amb l'altre, amb l'excepció d'un personatge, que és un poeta descuidat i mal vestit, procaç i libidinós, anomenat Eumolp (Miralles, 2013: 233). Els dos Eumolps, el d'Espriu i el de Petroni, són personatges en certa manera innocents que s'han trobat implicats en una situació complicada de la qual no tenen a priori cap responsabilitat (Miralles, 2013: 234). De la *Nausica* de Maragall “la idea és que el tractament del cor a l'*Antígona* d'Espriu pot haver trobat un precedent en el sistema de representació coral de la *Nausica*. Sobretot, em fa l'efecte, pel que fa als Consellers i al Lúcid” (Miralles, 2013: 241).

La influència endèmica d'Anouilh i tan important com l'*Antígona* de Sòfocles és l'*Electra* de Giraudoux (Guérin, 2010: 1). De Giraudoux Anouilh imita la parla col·loquial amb anacronismes que traslladen l'*Antígona* al segle XX i també la confusió moral entre el personatge protagonista i l'antagonista. Els dramaturgs moderns no entenen els mites com els antics grecs. Cadascun dels dos adversaris és justificable, cap dels dos és just. En paraules d'Albert Camus: “Antígona té raó, Creont no s'equivoca” (Guérin, 2010: 22). El Creont d'Anouilh és tan maquiavèl·lic com l'Egist de Giraudoux. Creont està disposat a fer desaparèixer els testimonis per tal de salvar Antígona, que és el mateix que salvar-se a si mateix. Com fa Giraudoux amb la parella Egist-Electra, Anouilh equilibra el conflicte entre Antígona i Creont i, de fet, és ella qui perd més, cosa que té sentit al 1944 (Guérin, 2010: 18). L'Antígona anouilhiana hereta d'Èdip l'orgull i no la culpa, així com l'Electra de Giraudoux suma l'orgull a la seva consciència i a la seva justícia (Guérin, 2010: 21). D'aquesta manera, podem afirmar que Anouilh aprèn de Giradoux el bon ús de l'ambigüitat: dispersa hàbilment efectes de significats contradictoris. L'obra és ambigua per a ser representada abans i després de l'alliberament de París (Guérin, 2010: 32).

### **2.3. Influència d'Anouilh en Espriu**

Segons el “Prefaci de 1947” de l'*Antígona* espriuana, Espriu és conscient de l'existència de l'obra d'Anouilh, publicada el 1942: “no havia arribat (l'any 1939) encara a la nostra província –i no recordo si ni tan sols havia estat escrita– la famosa Antígona d'Anouilh” (Espriu, 2013: 41). Per això Espriu considera que la publicació de la seva obra és difícil de justificar “després de Sòfocles, i potser del tot importú, després d'Anouilh” (Espriu, 2013: 41):

Espriu considera que la seva obra *Antígona* és tal volta importuna. I aquest judici ens pot fer pensar que Espriu havia llegit l'obra de l'autor francès abans de l'*Antígona* de 1955 [...] A partir del pròleg aquesta opinió sembla incontestable. Altra cosa ben diferent és que l'obra d'Anouilh hagi influït de manera efectiva sobre l'obra d'Espriu. Si bé és cert que la finalitat de la redacció d'ambdues obres apunta a un mateix objectiu,



les diferències estructurals del relat i del tractament dels personatges les allunyen prou l'una de l'altra. (Subiràs, 1992: 3)

Una d'aquestes coincidències és l'aparició del personatge El Pròleg que exerceix de pròleg la funció del qual és fer el *racconto* de la història. Segons Subiràs, entre Anouilh i Espriu hi ha bàsicament diferències escèniques i de contingut (Subiràs, 1992: 4). Pel que fa a les escèniques, Anouilh presenta el personatge El Pròleg amb el teló alçat i la resta de personatges durant l'Obertura. En el seu monòleg El Pròleg es barreja amb els altres personatges i explica –en un apart– els qui seran els protagonistes de la història així com les seves circumstàncies personals: “En alçar-se el teló, tots els personatges són a escena. Xerren, fan mitja, juguen a cartes. EL PRÒLEG s'aparta dels altres i avança” (Anouilh, 2017: 25). El Pròleg de l'*Antígona* d'Espriu és més auster que l'anouilhiana perquè surt a l'escena quan el teló encara no s'ha aixecat i perquè detalla “de manera lineal la genealogia del llinatge d'Antígona” (Subiràs, 1992: 4): “Cortina baixada. El Pròleg surt i diu” (Espriu, 2013: 47). Aquestes coincidències –la presentació dels personatges per El Pròleg– no expressen cap plagi, cap còpia, però, com afirma Subiràs, sí que cal constatar aquestes similituds estranyes que semblen anar més enllà de la mera coincidència” (1992: 4). Un altre personatge de l'*Antígona* d'Espriu, el Lúcid Conseller, també té afinitats amb El Cor de l'obra anouilhiana perquè, tant el Lúcid Conseller espriuà i El Cor Anouilhiana, tenen “la funció de donar en l'obra una visió externa dels fets i dels altres personatges” que valora els fets i determina per al públic o lector de l'obra la interpretació de l'obra (Subiràs, 1992: 4): “potser sí que els meus mots representen un perill, però no per a mi que parlo, sinó per a tu que escoltes” (Espriu, 2017: 75). A més a més, tant El Cor anouilhiana com el Lúcid Conseller coincideixen en parlar de la mort i també de l'oblit dels vius: “les pitjors crueltats no alteren la nostra indiferència”, diu el personatge d'Espriu (2013: 74); en canvi, el personatge anouilhiana més irònic, comenta: “I els que encara viuen començaran, a poc a poc, a oblidar-los i a confondre els seus noms” (2017: 85). Per tant, els dos autors coincideixen en definir la mort per una lluita política com una mort inútil, corrupta i indiferent.

Tot i aquestes evidències, necessitaríem contrastar l'obra d'Anouilh de 1942 amb l'obra d'Espriu de 1939 per entendre millor si les similituds són meres coincidències o influències directes de l'autor francès sobre l'autor català. Però no hi ha originals ni proves d'impremta d'aquesta *Antígona* de 1939 (Miralles, 1993: 58), cosa que dificulta la concreció de les coincidències evidents entre les dues Antígones. I segons Juanmartí “tot fa pensar que un autor tan documentat i precís com Espriu havia de recordar perfectament que la redacció d'Anouilh és posterior a 1939, i que, per tant, el seu desmenjament és impostat, sempre amb la mateixa intenció de preservar la

seva prevalença cronològica” (Juanmartí, 2015: 294).

Malgrat el record imprecís i impostat d’Espriu, el que sí que sabem del cert és que entre l’any 1945 i 1948 “el mite d’Antígona va estar present en la vida cultural, clandestina o tolerada pel règim, de la ciutat de Barcelona. Concretament, coincideixen la recepció de l’*Antigone* de Jean Anouilh i la publicació –no pas encara la publicació ni la representació– de l’*Antígona* d’Espriu” (Juanmartí, 2015: 292). Aquesta correspondència cronològica coincideix amb l’aparent incomoditat d’Espriu –en el Prefaci de 1947– que li sembla l’aparició de la *importuna* Antígona anouilhiana. Una incomoditat que sembla més formar part d’una excusa anticipada. *Excusatio non petita, accusatio manifesta*, és a dir, Espriu s’excusa quan ningú li demana cap explicació i, d’aquesta manera, s’acusa a si mateix d’una hipotètica influència d’Anouilh sobre la seva *Antígona*, justament el contrari del que Espriu pretenia:

És pertinent, per tant, que, d’una banda, expliqui breument les fites d’aquesta recepció i que, de l’altra, plantegi una breu comparació entre les dues obres, les seves coincidències puntuals i les seves grans distàncies, un contrast que faci veure que l’originalitat de la d’Espriu hauria de preservar d’error una crítica solvent. (Juanmartí, 2015: 293)

Segons el testimoni de Jordi Sarsanedas, poeta que representava Hèmon a les “cinc o sis” lectures de l’*Antígona* de Jean Anouilh a l’Institut Francès de Barcelona durant el curs 1945/1946; i el testimoni de l’amiga del poeta català, Amàlia Tineo, Salvador Espriu “podria haver assistit a una d’aquestes lectures” perquè ja “havia assistit algun cop a aquests actes” (Juanmartí, 2015: 293).

Per tant, tot són insinuacions –algunes presentades pel mateix autor català– i no hi ha cap constatació escrita –només la comparació de les dues obres–, però podem afirmar que Anouilh va deixar algun tipus d’empremta en l’autor català, com les assenyalades anteriorment i com la deshel·lenització dels noms dels llocs i dels personatges. Anouilh només conserva els noms grecs dels personatges principals, que són cinc: Antígona, Creont, Ismene, Hèmon, Eurídice. A més inclou personatges sense nom propi hel·lè com El Pròleg, el patge, la dida, el missatger, el guarda, el segon guarda, el tercer guarda i el cor. Espriu també realitza un procés de deshel·lenització dels noms dels seus personatges. A l’edició de 1955 els noms grecs sobrepassen els de l’*Antígona* de Sòfocles i, per descomptat, els de l’*Antígona* d’Anouilh. Els noms grecs de l’*Antígona* de 1955 són tretze: Antígona, Ismene, Eurídice, Euriganeia, Astidemusa, Etèocles, Creont, Tirèsias, Eumolp, Ènops, Periclimen, Deípilos, Àstacos. En canvi, a l’edició definitiva de 1969, Espriu redueix a nou els personatges amb nom grec: Antígona, Ismene, Eurídice, Euriganeia,

Astimedusa, Etèocles, Creont, Tirèsias, Eumolp: “El procés d’eliminació de mots i noms massa grecs comença a *Brev1* [Text de la representació de 1963], probablement durant els assajos, continuà a *Brev2* [Text català base de la traducció a l’espanyol de 1965] (n’és testimoni *Btrad* [Text de la traducció castellana de *Brev2*]) i es consolida a B [Segona edició d’*Antígona* de 1969]” (Miralles, 1993: 13). Aquest procés de deshel·lenització allunya el text d’Espriu del classicisme original i l’apropa a la modernitat d’autors com Anouilh o Brecht.

### 3. Els personatges, cara a cara

Els personatges principals a les *Antígones* d’Anouilh i d’Espriu són primordialment Antígona i Creont, però amb diferent pes significatiu en les dues obres. Aquests dos personatges estan acompanyats d’un conjunt de personatges secundaris que no coincideixen plenament a les dues obres. També cal destacar que els personatges moltes vegades es contraposen els uns amb els altres formant parelles que es complementen. “Los modos, esencialmente polarizados, esencialmente dualistas o binarios, en que las imágenes y las gramáticas del hombre parecen organizar y narrar su sentido del mundo” podrien reflectir l’estructura simètrica de les *Antígones* que estem estudiant (Steiner, 2013: 158). A les *Antígones* d’Espriu i Anouilh, apareixen sovint dramàticament aparellats diferents personatges que constitueixen així un recurs subtil. Aquestes parelles de personatges expressen papers, punts de vista que, fins i tot quan són contradictoris entre ells, són complementaris, més enllà dels personatges mateixos. Aquestes parelles són Euriganeia i Astimedusa, Antígona i Ismene, Antígona i Creont, fins Etèocles i Polinices” (Miralles, 2013: 232). També es pot considerar una parella dramàtica el Lúcid Conseller i el seu amic que només escolta, és a dir, l’Espriu reconciliador i que parla sense témer els riscos, i el públic mut i còmplice del seu silenci. Segons Steiner, i basant-se en Hegel, aquestes parelles representen el conflicte entre l’Estat-nació i la família, entre els drets dels vius i els dels morts, entre decisió legislativa i ètica consuetudinària, és a dir, entre Creont i Antígona. I justament a l’*Antígona* de Sòfocles aquests conflictes estan primordialment exposats, i també en part a Anouilh i a Espriu (Steiner, 2013: 39).

#### 3.1. Antígona i Creont

Espriu no pot separar Antígona de la seva tragicitat, del seu sacrifici i de la seva mort; ella mateixa creu que és més obcecada que no pura o heroica: “Alguns em qualificaran, de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó que els que triïn l’agraït expedient d’extasiar-se, els ulls en blanc” (Miralles, 2013: 244). L’Antígona espriuana és la jove porfídiosa, però també la dona afectuosa amb els membres de la seva família: “I per sempre ploraré la sang del nostre pare, la sang de Cadmos, la vessada sang d’Etèocles i la teva, Polinices” (Espriu, 2013: 58). L’Antígona d’Espriu

és també la jove aspra i emotiva en el seu enfrontament amb el nou governant. Ella “assumeix el sacrifici de la seva mort amb la confiança que «la maledicció s’acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar: Que pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgueu i el sapigueu servir» (Espriu, 2013: 20). Segons Miralles, es pot constatar que l’*Antígona* d’Espriu està d’alguna manera relacionada amb la *Nausica* de Maragall. Per al crític, amb aquest referent es pot afirmar que “Antígona representa una Catalunya ensulsida fins a la mort per obligada oposició al somni noucentista de la bellesa, la ingenuïtat i el retorn a la pàtria com una ànima antiga” (Miralles, 2013: 246). En molts d’aquests aspectes, l’*Antígona* anouilhiana coincideix amb l’espriuana. Anouilh introdueix un nou personatge –la dida– que no està present a Sòfocles, però sí a Espriu en les figures d’Astimedusa i Euriganeia. Aquesta introducció de dones a les dues *Antígones* es contraposa a l’obra sofocliana, on escassegen els personatges femenins. La dida d’Anouilh evoca la vida de la infància lligada a Antígona (Ferrer, 2004: 4). A la tercera escena, apareix la dida que porta l’esmorzar a Antígona, com un signe de l’encant de la infància. La dida i Antígona tenen una relació maternofilial, les dues es tracten amb afecte:

ANTÍGONA: No ploris més, si et plau, didona. (L’abraça) Vinga, pometa vermella. Recordes quan et fregava perquè brillesis? La meva pometa ben arrugada. (Anouilh, 2017: 31)

Anouilh també presenta, com Espriu, una Antígona tossuda i obstinada com el seu pare, que no s’avé amb la realitat d’aquest món: “CREONT: Orgullosa! Sembles un Èdip en petit!” (Anouilh, 2017: 59). En el cas d’Anouilh es presenta l’heroïna com una jove que destaca per la seva lletjor, per la seva poca feminitat, res divertida i entotsolada, abstreta de la situació, però desassossegada. Físicament, el Creont anouilhià no destaca de cap manera.

En una lectura política, el Creont d’Espriu representa a “Franco i altres dictadors coetanis” (Lladó, 2011: 8). “Com a *Les Fenícies* i a diferència de Sòfocles, Creont es converteix en missatger/generador de les desgràcies que el beneficien i si la prohibició de negar l’honorament religiós a l’atacant mort de la ciutat es justifica a la tragèdia grega com a raó d’estat i defensa de la polis, en Espriu esdevé mer afany de poder” (Lladó, 2011: 8). El Creont d’Espriu “no necessita el suïcidi del fill i de la dona –un càstig exemplar, una mica excessiu i patètic per al gust d’Espriu–: ja té el poder que tant desitjava i el poder comporta necessàriament el pitjor dels càstigs” (Miralles, 2013: 198): “Eurídice, després del decent i moderat disgust, respirarà en endavant més tranquil·la” (Espriu, 2013: 73). “No és el descarnament familiar, doncs, el que vol destacar-nos-en, sinó la por i el silenci culpables davant

l'arbitrarietat, de tothom qui calla en contrast amb Antígona” (Lladó, 2011: 8). Per tant, Creont respon al perfil d'un polític ambiciós i cobejós d'un poder absolut, que atia astutament el seu nebot Etèocles a lluitar contra el seu germà Polinices, mentre s'encara també a les amenaces de l'endeví Tirèsias, al desafiament d'Antígona i a les discòrdies de Tebes: “L'endeví ja amenaça. I l'he de respectar. Que són durs els deures de rei” (Espriu, 2013: 70). El governant actua sense escrúpols i amb un discurs conscienciosament estudiat sobre el poder polític, que li serveix per justificar i legitimar el seu propi poder (Espriu, 2013: 20):

No puc escarnir la memòria dels caiguts per Tebes: pregunta-ho als meus consellers. No podria tampoc transformar en un amor únic les innombrables rancúnies que agiten la ciutat. Ara he d'enujjar els déus o els lleials a Etèocles. Tal vegada és millor d'atreure's els déus, però és més just d'acontentar els fidels servidors de Tebes. No donaré la pau a Polinices. (Espriu, 2013: 70)

Per a Miralles, el Creont d'Espriu és un malvat oportunista i un incitador a la guerra que té reminiscències de temes i passatges de *Els set contra Tebes* (2013: 182). No és tampoc el Creont víctima de les seves decisions en Sòfocles que pateix el dolor davant la mort d'Eurídice i Hèmon com a càstig, sinó el tortuós conspirador que manipula en profit propi l'odi entre germans (Lladó, 2011: 7).

Els personatges anouilhians tenen una sensibilitat que manca a l'obra de Sòfocles i és, potser, aquesta característica més que qualsevol altra la que va salvar l'*Antígona* d'Anouilh de la censura nazi. Anouilh confereix els seus personatges d'una humanitat versemblant, com Creont, que ja no és el tirà dur i intractable que Sòfocles va crear, sinó més aviat un home lligat i atrapat a l'administració de la llei, per la qual cosa genera la simpatia del públic (Spaulding, 2017: 29). El Creont d'Anouilh és caracteritzat amb mànigues de camisa, arromangat, com una icona del feixisme (Saravia, 2017: 63). En canvi, els personatges espriuans ens els imaginem vestits amb indumentària clàssica, un Creont o una Antígona amb el quitó o l'himatíó, tot i que Frederic Roda va representar l'obra amb vestimenta moderna (Pons, 2013: 479). El Creont espriuà és “obès, no gens atractiu, amb aquests ulls de mirada fixa i glaçadora, com de serp” (Espriu, 2013: 69). Espiritualment, el Creont d'Anouilh manca de consciència, de subjectivitat, resulta un personatge primitiu perquè no projecta la seva existència cap a cap entitat metafísica. El seu caràcter l'obstaculitza a experimentar amb l'alteritat i per aquest motiu es comporta de manera negligent i avassalladora (Saravia, 2018: 74). Aquesta forma de perversitat el podem assimilar com el que Hannah Arendt anomena “La banalitat del mal”. El Creont d'Anouilh s'amaga en el que ha de fer, en els seus deures de governant, en el seu sentit de la responsabilitat. Això recorda als arguments que el coronel de la SS i un dels

criminals més grans de la història, Eichmann, esgrimia davant el tribunal: que ell obeïa ordres, que ell no odiava els jueus, que la seva voluntat no dictaminava les seves decisions (Saravia, 2018: 74). El governant anouilhà sembla inspirat en aquests personatges històrics, que van superar la necessitat de sentir humanament. Per tant, el Creont d'Anouilh representa el tema de la responsabilitat. Aquest concepte és quasi un leitmotiv. Creont assumeix la ingrata tasca de governar i es comporta coherentment, afirma diverses vegades que ha d'acceptar el seu paper, en un to que té matisos pirandellians. Creont pren la vida com una posada en escena i es resigna davant de l'imperatiu del compromís d'administrar l'estat. L'exercici de la responsabilitat constitueix un dels mals més implacables del segle XX (Saravia, 2018: 73). En Creont es personifica la corrupció pel poder i la discussió permanent de la veritat. Ell és un governant pragmàtic, no es fa il·lusions sobre els efectes del seu govern, tot i això, intenta introduir una mica més d'intel·ligència en l'estructura d'aquest món (Saravia, 2018: 73). En el Creont anouilhà no existeix cap penediment dels errors, ni tan sols després de la mort de la protagonista: "Doncs, bé, noi, si tenim consell, anem-hi" (Anouilh, 2017: 84). Aquesta és una diferència substancial amb el penediment del Creont sofoclià que s'exposa a l'èxode de l'*Antígona*: "Ai, errors cruels d'un seny forassenyat portadors de mort!" (Sòfocles, 1998: 98), i amb el Creont espriuà, que mostra certa angoixa perquè no entén de cap manera l'altivesa mortal d'Antígona: "Prou sabies que et destinava al meu fill, i m'obligues, en canvi, a lliurar-te a la mort. Amb quin dolor, si ho volies comprendre, amb quin punyent i profundíssim dolor!" (2013: 72). En canvi, el Creont d'Anouilh està lluny de la imatge inflexible del Creont de Sòfocles. En l'autor grec, l'esdevenir dramàtic de Creont mostra el procés d'autodestrucció d'un governant obsessiu. En Anouilh, molt lectors o espectadors no aconsegueixen etiquetar de malvat Creont perquè es comporta relativament de manera tranquil·la i raonable. Tot i això, una característica del Creont anouilhà és que sempre va acompanyat del seu pigall, el patge, com Tirèsias a l'*Antígona* de Sòfocles. En el segle XX que alterna entre escepticismes descarnats i feroços dogmatismes, l'equiparació de les funcions tiresianes del Creont d'Anouilh denota el to fonamentalista del personatge. La seva conducta equival a un sacerdot-rei pagà, un ésser superior que imparteix la paraula sagrada (Saravia, 2018: 73). Si Creont representa el col·laboracionisme, al mateix Hitler o al mateix Pétain, en Anouilh, o seguint l'analogia, a Franco en Espriu; Antígona és la resistència, els republicans; i els guardes concorden amb la Gestapo (Saravia, 2018: 73). Però aquesta transposició que fa, en part, Saravia de personatges reals en personatges mítics és arriscada i perjudica la universalitat del significat d'ambdues *Antígones*.

Segons Romera, la figura del Creont anouilhà supera la d'Antígona, que queda relegada, malgrat el títol de la tragèdia, a un segon pla. Creont tant a Anouilh com a

Espriu és, sobretot, un home d'estat que intenta fer comprendre la raó de ser de la llei, que no és altra que la supervivència de la ciutat i mantenir l'ordre. També coincideixen, Anouilh i Espriu, en què Antígona no fa el mínim esforç de comprendre, no vol entendre el seu oncle: “No em vols entendre, ni tan sols tu no em vols entendre?” i, més endavant, Espriu insisteix en el tema d'entendre, com Anouilh: “Amb quin dolor si ho volies comprendre” (Espriu, 2013: 72). En canvi, la diferència substancial entre Anouilh i Espriu és que el Creont anouilhià és tan humà com Antígona, ell defensa els seus arguments amb sensatesa mentre que ella nega tots els arguments de manera infantil (1994: 393). L'Antígona d'Anouilh és un personatge menys humà i amb menys matisos que la seva anàloga grega. El públic no aconsegueix entendre les seves reaccions. Els seus actes semblen fruit del caprici d'una jove consentida perquè no reflexiona sobre els motius de la seva desobediència. La protagonista és el símbol cec de la resistència a ultrança, que tancada en la seva negació obstaculitza el poder de l'estat, sense importar-li el bé comú (1994: 395). En el diàleg d'Antígona i Creont es discuteix el sentit de l'heroisme. Creont en renega perquè està convençut que és un valor absurd, no vol sacrificar la vida de la seva neboda estimada sense necessitat, ni tan sols per raons d'estat. Per a Creont, la mort d'Antígona resultaria grotesca, sense cap bri d'heroïtat. El rei de Tebes pensa que governar és un ofici mundà, pragmàtic, inclús avorrit, i així ho afirma:

Tebes ara té dret a tenir un príncep sense història. Jo només em dic Creont, gràcies a Déu. Toco de peus a terra, tinc les mans a les butxaques i, ja que sóc el rei, he decidit, amb menys ambició que el teu pare, ocupar-me senzillament a fer que l'ordre en aquest món sigui una mica menys absurd, si pot ser. No és ni tan sols una aventura, és un ofici, i no sempre divertit, com tots els oficis. (Anouilh, 2017: 57)

Antígona, en canvi, defensa la tesi d'Anouilh que expressa la posició determinada dels joves. Antígona sap imposar els seus propis límits, no vol admetre altres qüestions (Saravia, 2018: 66): “No s'entendreixi per mi. Faci com jo. Faci el que hagi de fer” (Anouilh, 2017: 59). La joventut, amb l'actitud d'Antígona, són redimits per l'autor francès perquè prometen una esperança (Saravia, 2018: 66).

El Creont anouilhià vol salvar Antígona de la mort: “Et vull salvar, Antígona” (Anouilh, 2017: 59), però Antígona és conscient del determinisme tràgic del seu destí, ningú la pot salvar, ni obligar-la a res: “Vosté és el rei, pot fer-ho tot, però això no ho pot fer” (Anouilh, 2017: 59). Antígona amb una ironia salvatge disputa la seva mort a Creont, ella és l'ama de la seva mort, –“soc reina” (2017: 63), diu– i, a més, sap que Creont la tem perquè la cadena de desgràcies s'apropa. Antígona porta la desgràcia a Hèmon, i aquest a Eurídice: “Doncs així, tingues pietat de mi, viu. El

cadàver del teu germà que es podreix sota finestres ja és un preu suficient perquè l'ordre torni a Tebes. El meu fill t'estima. No m'obliguis a pagar-ho amb tu" (Anouilh, 2017: 63). Més endavant, Creont, conscient que no pot fer res per salvar la vida d'Antígona, renuncia a lluitar per la vida de la seva protegida. Aquesta lluita entre la parella principal no evidencia només un conflicte generacional, tot i que és molt present: "La vida no és el que et penses. És una aigua que els joves deixen que s'escoli entre els dits oberts, sense saber-ho" (Anouilh, 2017: 69). Antígona i Creont es comporten i se senten com a estrangers l'un de l'altre, estan separats per un abisme d'idees i d'actituds davant la vida. Creont és la persona madura, amb poder, que parla des del cinisme de qui creu que ja ho sap tot: "Només és veritat allò que no diem..." (2017: 69). Antígona és la jove subjectiva però de principis fermes, perquè si no és fidel al seu instint i a les seves idees, si no mor, "Quina serà la meua felicitat? En quina dona feliç es tornarà, la petita Antígona? Quines foteses haurà de fer ella també, dia rere dia, per arrencar amb les seves dents el seu parrac de felicitat? Digui'm, a qui haurà de mentir, a qui somriure, a qui vendre's" (2017: 70). Aquesta distància entre els personatges principals desplega un dels discursos extens de Creont en el que reitera el tòpic d'*entendre* (Saravia, 2018: 66): "Però per Déu! Intenta entendre-ho, tu també, estúpida! Prou que ho he intentat, jo, entendre't. Però, sigui com sigui, cal gent que digui que sí. Sigui com sigui, cal que n'hi hagi d'altres que duguin la barca" (Anouilh, 2017: 63). Creont vol que Antígona entengui el que significa governar la nau de l'estat: "L'aigua s'escola per tots cantons, és ple de crims, de bestieses, de misèria... I el timó és aquí, trontollant" (2017: 63), és a dir, l'estat fa aigües i no hi ha qui el governi sense vacil·lacions. Aquesta seqüència mostra la conducta titubant, ambigua o confusa dels totalitarismes (Saravia, 2018: 67). No és temps de fer-se el delicat "per saber si cal dir que «sí» o que «no»" (2017: 63). Si diem que "sí" implica el sotmetiment a la relativitat de les ambicions humanes. Si diem que "no" suposa no contaminar-se del poder, però això vol dir també, caure en la indiferència. Creont exposa la seva visió de com els homes han de viure, i si perden el poder, uns altres els sobrepassaran: una metàfora per exemplificar els totalitarismes del segle XX (Saravia, 2018: 68). Antígona, per contra, no vol comprendre les justificacions que exposa Creont, com si aquesta acció impliqués un acte contaminant, de convertir-se en un altre governant cínic i hipòcrita que deixa morir "mentre gira els ulls" (2017: 70).

El Creont anouilhià confessa la seva sorpresa davant la categoria del seu adversari. El governant no pensava que l'enemic fos una adolescent, petita i lletja i que lluitessin dialècticament "per un motiu tan estúpid" (2017, 65), sinó un home de la seva talla: "És curiós. L'he somiat sovint, aquest diàleg, amb un jovenet empal·lidit que hauria intentat matar-me i de qui només en podria treure menyspreu" (2017: 65).



L'escena és similar al que exposa Sòfocles, sense exegesi ni atenuants i regida pel diàleg de sords que realça la falta d'entesa (Saravia, 2018: 67): “I, doncs, què esperes? Perquè cap de les teves paraules no em són plaents, ni mai no m'ho poden ésser. I a tu tampoc no t'agraden els meus actes” (Sòfocles, 1998: 68). El problema de la comunicació apareix repetidament en l'*Antígona* d'Anouilh, per exemple, en el diàleg de sords entre Antígona i el guarda. Antígona parla de la mort i el guarda de la guerra:

ANTÍGONA (*li diu de sobte*): Escolta...

EL GUARDA: Sí.

ANTÍGONA: D'aquí a poc moriré.

EL GUARDA: D'altra banda, es tenen més consideracions per al guàrdia que per al sergent de carrera. El guàrdia és un soldat, però gairebé és un funcionari.

(Anouilh, 2017: 79)

Per tant, la disjuntiva entre el Creont i l'Antígona d'Anouilh es dirimeix entre l'alienació del primer i la puresa de la protagonista (Saravia, 2018: 72). I a Espriu, es resol entre el cinisme i la crueltat del poderós i una Antígona “a nivell de la confusa vida, és a dir, a nivell del sofriment” (Espriu, 2013: 74). Com afirma Steiner, Antígona i Creont representen el xoc final, suprem, entre el món de l'home i el món de la dona. La dialèctica de la col·lisió entre el que és universal i el que és particular, de l'esfera de la llar femenina i del fòrum masculí, de les polaritats de substàncies ètiques que es cristal·litzen al voltant de valors immanents i transcendents, es concreta en la pugna entre l'home –Creont– i la dona –Antígona– pel cos del mort –Polinices.

### 3.2. Antígona i Ismene

La Ismene d'Espriu representa la compassió pels seus germans morts “Prop d'on jugaves de petit amb el teu germà, prop de la font on jugàveu de petits” (Espriu, 2013: 57), però també encarna la por de la foscor i de la mort: “Defalleixo davant la tempesta i la nit, la repugnant olor d'aquest cos, aquests ocells” (2013: 63). Por també de Tirèsias: “L'endeví, aquest vell m'horroritza, em recorda el pare quan ja era cec” (2013: 63) i a la llei dictada per Creont: “És terrible el sacrilegi contra la ciutat” (2013: 65) li diu a Antígona. “A Ismene li correspondrà el paper galdós d'esdevenir la memòria de la desgraciada nissaga dels Labdàcides” (Espriu, 2013: 21).

Anouilh presenta una relació entre les germanes Ismene i Antígona molt propera, preval la tendresa en el tracte, mentre que a Sòfocles només Ismene mostra tal afecte (Saravia, 2018: 61). A Anouilh, la rivalitat entre les germanes es limita al físic, Antígona és lletja, Ismene és bella (Saravia, 2018: 61):

ANTÍGONA: No me'n burlo. Avui em tranquil·litza que siguis bonica. Quan era petita, em sentia tan desgraciada, te'n recordes? T'empastifava de terra, et ficava cucs pel coll. Un cop et vaig lligar a un arbre i et vaig tallar els cabells, els teus cabells tan bonics... (Anouilh, 2017: 33).

En canvi, la bellesa d'Antígona és la combinació del καλὸς i l'Ἀγαθός, és a dir, ella és bonica perquè irradia una bellesa que no és superficial, que està suportada per fonaments ètics, per principis que determinen el seu destí:

ISMENE: No ets bonica com nosaltres, però sí d'una altra manera. Saps de sobres que tots els tios del carrer es giren per tu; que les noies et veuen passar i es queden mudes, sense poder treure't els ulls de sobre fins que has tombat la cantonada. (Anouilh, 2017: 36)

L'Antígona anouilhiana rebutja no només l'abraçada d'Ismene: "Deixa'm! No em toquis! No ens posem a ploriquejar totes dues, ara" (Anouilh, 2017: 36), sinó també els arguments de què les dones no poden lluitar com els homes:

ISMENE (*tirant-se contra ella*): Antígona! T'ho suplico! Deixa-ho per als homes, això de creure en unes idees i morir per elles. Tu ets una dona! (Anouilh, 2017: 36)

### 3.3. Eumolp, Tirèsias i el patge

Eumolp és un personatge inventat per Espriu, un "esclau geperut i llenguallarg" que fa de guia de l'endeví Tirèsias i que pot actuar com un mer espectador en el cor de dones (Miralles, 2013: 180). Per a Bensoussan, Eumolp és un graciós com els de les obres dramàtiques del segle d'or espanyol. El graciós representa els humils, el poble que la tragèdia grega ignora. Espriu el transforma en un escèptic i un heroi. Eumolp tracta de convèncer Antígona d'escapar al càstig, però davant la seva negativa, davant la fermesa de les seves conviccions morals, decideix compartir el seu destí i l'acompanyarà a la mort, poble fidel a qui amb el seu exemple mostra on és la justícia (1993: 49). Aquestes afirmacions de Bensoussan se sustenten amb les últimes paraules del Lúcid Conseller: "la mort no és res, la mort dels altres, s'entén. La de l'esclau serà ràpida, de segur: pel camí els guardes s'entretindran, com diuen que és costum, a estossinar-lo o a lapidar-lo. Ningú no contemplarà la d'Antígona" (Espriu, 2013: 73). L'esclau del monòleg del Lúcid és Eumolp, el poble que mor anònimament i diligent per causes justes.

Una altra interpretació d'Eumolp és la de Miralles. Eumolp vol dir en grec 'qui canta bé', és a dir, un trobador, un poeta. Per a Miralles, Eumolp és l'alter ego d'Espriu, en concret, és l'Espriu de 1939, el poeta mort a la guerra (Miralles, 2013: 243). Així com Eumolp mor juntament amb Antígona, el poeta acompanya la "Catalunya ensulsida fins a la mort". Amb Eumolp, "Espriu representa el poeta amb

característiques grotesques i fins còmiques [...] però encarnant un tipus de tradició poètica, aquella que, a través de la ironia i el sarcasme, no renuncia, emperò, al servei i a la proclamació de la veritat tothora.” (Miralles, 2013: 189). Segons Prats, Espriu se sent un albardà, un bufó: “El 1965, confessava: «Sóc –què us diria?– com un geperut que desitja amb totes les seues forces desempallegar-se del gep i no pot. Pateix, s’amarga la vida, però l’ha d’aguantar com un estigma que l’encadena. L’Espriu home odia l’Espriu escriptor perquè no es concep altrament” (Prats, 2013: 48).

A l’*Antígona* d’Anouilh no hi apareix la figura de Tirèsies perquè Anouilh es desprèn de qualsevol acte de religiositat. En el lloc de Tirèsies hi ha el petit patge de Creont, “que és massa petit i que tampoc no pot fer res” per ajudar el seu amo. El patge és un personatge que parla poc a l’obra, la seva funció és acompanyar Creont en tot moment. El patge és un nen que actua de pigall, Creont l’acarona i li parla amb tendresa: “Vine, petit, hem d’anar a explicar tot això, ara. I després se’ns girarà feina” (Anouilh, 2017: 48). El fet de requerir Creont un nen com a guia actualitza amb nitidesa la figura de Tirèsies (Saravia, 2018: 63). En Anouilh, el patge és algú insignificant, un personatge al qual no pot demanar cap mena d’ajuda: “Que moriries, tu, per mi? Creus que hi aniries, tu, amb la teva pala de joguina? [...] Sí, és clar, tu també hi aniries de seguida... (Se’l sent sospirar, encara sortint:) Un nen...” (Anouilh, 2017: 48). En Anouilh, el nen és tan sols una reminiscència de la figura de Tirèsies perquè aquest sempre necessita ajuda. Aquesta reminiscència atorga una alenada de fonamentalisme polític-religiós a l’estatut del Creont anouilhà, una simbiosi de Creont i Tirèsies sense cap índex metafísic, però amb la pretensió de tenir tot sota control (Saravia, 2018: 63). L’absència de Tirèsies a l’*Antígona* d’Anouilh afavoreix la concentració del diàleg entre els dos personatges centrals de l’obra del dramaturg francès –*Antígona* i Creont– i implica la dessacralització del mite.

En canvi, Tirèsies a Espriu i Sòfocles és un ésser destacat entre tots els homes. L’endeví representa en Espriu “la religiositat a l’empara del poder i del diner dels poderosos” (Miralles, 2013: 253). Espriu utilitza Tirèsies com a un personatge d’un codi ètic dual, ambivalent i sense gaires escrúpols ni problemes de consciència” (Subiràs, 1992: 14): “TIRÈSIAS Els sofriments de Tebes no acabaran, perquè és avorrible no haver enterrat aquest cos. Però la llei ho interdiu i s’ha de complir. Apartem-nos ja dels llamps i dels ocells fatídics” (Espriu, 2013: 63).

### 3.4. El Lúcid Conseller i l'amic

A la tercera part de l'Antígona d'Espriu, hi apareix un personatge innovador, que no hi és ni a Sòfocles ni tampoc a Anouilh. Aquest personatge és anomenat el Lúcid Conseller, que té assegut al seu costat un altre conseller, que anomena amic, que no parla en cap moment, però que justifica que el Lúcid Conseller parli en veu alta, és a dir, al públic directament. Espriu contrasta les raons dels personatges de 1939 amb la incorporació el 1963 del Lúcid Conseller, innovació del mite i alter ego de l'autor de postguerra. Des d'una distància dramàtica, el Lúcid Conseller humanitza els protagonistes de la història, i analitzant amb un discurs crític els comportaments complexos davant les situacions adverses (Espriu, 2013: 20). El Lúcid Conseller fa la funció de cor, “pot jutjar els fets amb fredor, de manera irònica i fins i tot irritant. Les seves intervencions són claus per copsar les raons dels personatges i el seu parlament de cloenda és imprescindible per comprendre els motius de l'actualització del text (Espriu, 2013: 22). L'amic del Lúcid Conseller és el públic, la consciència individual, però també col·lectiva, perquè, segons Gallén, el discurs del Lúcid Conseller “s'adreça a una Humanitat avesada a sofrir estoicament el Dolor constant, insuportable, i gairebé etern, que origina el difícil ofici de viure”, i segueix més endavant: “si la responsabilitat és compartida i assumida individualment i col·lectivament, l'expiació d'Antígona potser tindrà un significat: fer possibles el perdó i la conciliació entre vencedors i vençuts, l'autèntic desig de l'autor” (Espriu, 2013: 23). En el “darrer parlament del Lúcid Conseller, Espriu no planteja la responsabilitat dels herois de la tragèdia, sinó, paradoxalment, «la responsabilitat del nostre silenci” (Miralles, 2013: 222).

### 3.5. Hèmon

Una de les innovacions d'Espriu respecte a l'obra sofocliana i una de les diferències amb l'*Antígona* d'Anouilh, és l'absència d'Hèmon, promès d'Antígona i fill de Creont. Hèmon no apareix a l'*Antígona* d'Espriu, però sí que és anomenat dues vegades –sense dir el nom– a la tercera part. La primera a l'enfrontament entre Eurídice i Creont: “casaré el nostre fill gran amb Antígona” diu Creont a Eurídice (Espriu, 2013: 69). A Sòfocles “Eurídice no arriba a coincidir amb Creont” en aquesta escena, “i només hi apareix per rebre la notícia de la mort d'Hèmon”: “digueu-me quina era aquesta notícia. Sabré escoltar-la: no sóc inexperta en desgràcies” (Sòfocles, 1998: 96). I la segona vegada que s'anomena Hèmon és, en boca de Creont quan parla amb Antígona del projecte de matrimoni entre els dos joves (Miralles, 2013: 196): “Prou sabies que et destinava al meu fill” (Espriu, 2013: 72). Espriu prescindeix d'Hèmon perquè aporta menys a la lectura antibèlica de l'obra. “No és el descarnament familiar, doncs, el que vol destacar-nos-en, sinó la por

i el silenci culpables davant l'arbitrarietat, de tothom qui calla en contrast amb Antígona” (Lladó, 2013: 8).

La relació entre Hèmon i Antígona incorpora innovacions en Anouilh. Hèmon és el punt feble d'Antígona. Al contrari de l'*Antígona* de Sòfocles, es nota una interpretació romàntica de la parella d'enamorats. Temes com la felicitat, la vida i l'amor se suggereixen en el diàleg entre els enamorats:

ANTÍGONA: M'estimes, oi? M'estimes com a dona? Els teus braços que em rodegen no menteixen? Les teves mans tan grans a la meva esquena no menteixen, ni la teva olor, ni aquesta escalfor, ni aquesta gran confiança que m'inunda quan reposo el cap a la teva espatlla?

HÈMON: Sí, Antígona, t'estimo com a dona. (Anouilh, 2017: 41)

Hèmon, enamorat, mostra al pare Creont la vacuïtat de la vida sense Antígona: “Creus que podré viure, jo, sense ella? Creus que l'acceptaré, la vostra vida? I cada dia, des del matí fins a la nit, sense ella. I la vostra agitació, la vostra xerrameca, la vostra buidor, sense ella.” (Anouilh, 2017: 75). Creont, a la manera de Sòfocles, justifica que les desgràcies comencen en un dia dramàtic: “Ho hauràs d'acceptar, Hèmon. Cadascú de nosaltres té un dia, més o menys trist, més o menys llunyà, en què finalment ha d'acceptar de ser un home. Per tu, és avui...” (2017: 75). Una única jornada dirimeix la vida dels homes. Un dia assenyalat canvia la nostra percepció de tal manera que tot el que consideràvem positiu es torna negatiu. En el cas d'Hèmon, canvia totalment la visió que té del seu pare, que és l'últim referent que el protegeix en un món massa sol i despulat. Ja no reconeix al pare adorat de la infància.: “Aquella gran força i aquell coratge, aquest déu gegant que m'aixecava en braços i que em salvava dels monstres i de les ombres, eres tu? [...] T'ho suplico, pare, fes que t'admiri, fes que encara t'admiri!” (Anouilh, 2017: 75, 76). Aquesta disparitat de l'*abans* i de l'*ara* és freqüent també en totes les obres de Sòfocles (Saravia, 2018: 69): “Així que ara, a la meua edat, he d'aprendre a raonar d'un jove com aquest?” (Sòfocles, 1998: 77).

El final de l'obra de l'autor francès és un final aparentment digne d'un drama romàntic o, fins i tot, d'un final amb matisos shakespearians: Hèmon s'enterra amb la que havia de ser la seva muller i quan el descobreixen es mata clavant-se una espasa mentre abraça la seva estimada. Hom diria que aquesta resolució desentona amb la resta de l'obra, però no és així. Tot aquest final troba la seva raó de ser en l'actitud cínica i grotesca de Creont davant de la mort d'Hèmon i d'Antígona. Aquesta actitud aclareix definitivament quina consideració ha de merèixer per part del lector la posició de Creont” (Subiràs, 1992: 22).

### 3.6. Guardians i missatgers

Després de descobrir Antígona enterrant Polinices, el guardià de Sòfocles es mostra cautelós davant de Creont, fuig de cap mal i s'excusa per avançat: "I doncs, sobirà, agafa-la i segons la teva voluntat, interroga-la i jutja-la. Pel que fa a mi és just que em vegi lliure de cap mal" (Anouilh, 2017: 64, 65). En aquesta escena és interessant ressaltar com actua Creont respecte als guardians i missatgers en les diferents *Antígones*. A Espriu, el missatger no interacciona amb Creont, és un mer comparsa, amb unes poques línies de text, que només serveix per anunciar el crim d'Antígona i Eumolp: "Antígona, ajudada d'Eumolp, ha cobert de terra el cos de Polinices" (Espriu, 2013: 71). Els guardes d'Espriu ni tan sols apareixen a l'obra, només a les acotacions. A Sòfocles, un Creont just deixa al guardià lliure de cap culpa: "Tu pots anar on vulguis, lliure de tota acusació" (Sòfocles, 1998: 66). Al contrari, el Creont d'Anouilh es comporta arbitràriament amb el guarda Jonàs, en un acte parcial l'acusa de negligència: "I ni una paraula! Sou culpables de negligència, i en qualsevol cas sereu castigats [...] morireu tots tres." (Anouilh, 2017: 47). Anouilh és irònic en aquesta escena, el guarda Jonàs és un guarda insegur, que no vol assumir la responsabilitat dels seus actes: "Som tres, amo. No només sóc jo. Els altres són en Durand i en Boudousse, el soldat de primera" (Anouilh, 2017: 45), al contrari del guardià de Sòfocles, un personatge digne i solemne: "aquesta descoberta ha estat només meva, no pas de ningú més" (Sòfocles, 1998: 64). El guardià de Sòfocles és pietós i li hauria agradat evitar la situació amb Antígona: "Ella no ens va negar res, cosa satisfactòria per a mi, però també lamentable, car és agradable evitar unes desgràcies, però és també lamentable causar sofriments a persones estimades" (Sòfocles, 1998: 66). En el cas d'Anouilh, qui vol *evitar unes desgràcies* és Creont, però per motius diferents, no per pietat sinó per interès personal i polític:

CREONT: Llavors, escolta'm: te'n vas a la teva habitació, et fiques al llit i dius que estàs malalta, que no has sortit des d'ahir. La dida que digui el mateix. Jo faré desaparèixer aquests tres homes (els guardians). (Anouilh, 2017: 67)

Una altra innovació d'Anouilh respecte a Sòfocles, es produeix a l'escena de la carta d'Antígona a Hèmon que escriu el guarda. Antígona dicta la carta al carceller i aquest repeteix les paraules dramàtiques de la protagonista de tal manera que el missatge tràgic es dissol, es torna ridícul:

ANTÍGONA: Oh, Hèmon, el nostre fill. Només ara entenc com n'era de senzill viure...  
EL GUARDA (s'atura): Eh! Escolti, va massa ràpid. Com vol que ho escrigui?  
Necessito temps, caram... (Anouilh, 2017: 81)

Així mateix, Anouilh individualitza els seus guàrdies personalitzant-los amb un nom i amb la informació de cada guàrdia: tenen famílies i s'imaginen que els donen una

recompensa que poden gastar en bars i prostíbuls: “Per beure? Que estàs boig? Et vendran l’ampolla pel doble, al Palau. Per buidar el carregador, d’acord. Mireu, ja ho tinc: primer anem a ca la Torta, ens afartem, i després anem al Palau. Digues, Boudousse, te’n recordes d’aquella tia grassa del Palau?” (Anouilh, 2017: 51). Aquests personatges són més complexos que el guarda solitari de Sòfocles. Amb aquesta individualització sumada a la humanitat atorgada a Creont, Anouilh personalitza l'estat i els seus militars. Els grecs, en canvi, ressaltaven la importància del grup davant de l'individu, la importància del dret i els seus defensors: “qui pensa que un amic és un bé més important que la pròpia pàtria, aquest el tinc per un no res” (Sòfocles, 1998: 55). Seguint aquesta línia de pensament, es pot sostenir que Sòfocles, amb Antígona i Creont, equilibra, no el que és correcte o incorrecte, sinó que, senzillament, enfronta un dret amb un altre (Spaulding, 2017: 30).

### 3.7. El Cor

A l'*Antígona* d'Anouilh El Cor està representat per un sol actor, el mateix que el personatge de El Pròleg. En Espriu, malgrat que no hi ha cor en si mateix, també el personatge de El Pròleg forma part del grup de quatre consellers, un mena de cor format per cinc personatges. Aquesta analogia potser ve explicada per associació amb el referent clàssic, perquè Eurípides també feia coincidir l'actor del pròleg amb l'actor del cor, com hem assenyalat anteriorment.

Les tres veus principals de l'obra anouilhiana són Antígona, Creont i El Cor, i cadascuna manté una línia de pensament diferent, però reconeixiblement nihilista (Deppman, 2012: 531). El Cor anouilhianès es mostra com un personatge que interactua amb els altres personatges, fins i tot, amb el públic. D'aquesta manera dilueix els límits de la ficció dramàtica a la manera de Pirandello i, consegüentment, abandona els personatges a la soledat més absoluta. A l'obra de l'autor francès una sèrie ininterrompuda d'escenes es desenvolupa amb comentaris ocasionals del cor, que no acompanya els personatges, només expressa el pensament de l'autor (Saravia, 2018: 72). Aquest cor no és un grup de gent gran tejana amb un líder, sinó un sol home, un comentarista metafísic-estètic ambiguament relacionat amb l'autor (Deppman, 2012: 523). A l'escena final, mentre els guàrdies beuen vi i juguen a les cartes, mentre el públic reflexiona sobre les actuacions dels actors i personatges, El Cor fa un resum metafísic devastador en què descarta el valor de tenir qualsevol creença (Deppman, 2012: 535): “Els que creien una cosa, i també els que creien el contrari –fins i tot els que no creien res i que s’han trobat atrapats en la història sense entendre-hi res. Morts de la mateixa manera, tots, ben rígids, ben inútils, ben podrits” (Anouilh, 2017: 85).

El cor, metaobservador i crític-esteta segons Deppman, s'introdueix a través de les esclertes que deixen tant l'absència de Tirèstias a l'obra com per la irresolució dels personatges de Creont i Antígona. Però no queda clar si aquest cor metaobservador representa o no una solució a la dialèctica que els altres dos protagonistes havien iniciat, no queda clar si El Cor ajuda a fer entendre a l'audiència els arguments de Creont i d'Antígona, o si aprofundeix en una visió nihilista de l'obra (2012: 535). El cor és un personatge indefinit, fosc, insatisfactori i depriment, un senyal que adverteix de la falta de respostes en els arguments dels protagonistes. Un relativisme radical que confirma una perspectiva àmplia i ambigua de l'obra (Deppman, 2012: 535).

### **3.8. Etèocles i Polinices**

Els germans Etèocles i Polinices no apareixen com a personatges a l'obra d'Anouilh, en canvi, a l'*Antígona* d'Espriu sí que hi apareix la veu d'Etèocles durant la primera part de la tragèdia. El Creont anouilhà és qui declara la veritat sobre la mort d'Etèocles i Polinices en el seu quart discurs extens de l'obra. La veritat “gens bonica” que “Ningú no la sap a Tebes, només jo” (Anouilh, 2017: 65). Amb sarcasme, el rei afirma que en la terra de ningú els cossos insepulcres ràpidament queden reduïts a una indústria de farinetes o garbuix. El fals heroisme queda així exemplificat en els dos germans, en aquest fet coincideixen tant Anouilh com Espriu: no hi ha manera de diferenciar entre els dos germans, entre el presumpte traïdor o desertor i el soldat desconegut honorat per la flama eterna. (Saravia, 2018: 68). Per tant, els dos germans simbolitzen que no hi ha ni guanyadors ni perdedors en una guerra fratricida: “I com establir i repartir, doncs, amb nítida precisió, des d'aquest movedís nivell comú, responsabilitats i culpes?” (Espriu, 2013: 74).

L'Etèocles és partícip d'una escena que allunya l'Antígona espriuana del classicisme elevat de l'obra. Etèocles i Antígona escenifiquen el paradís perdut de la infantesa quan Antígona “intenta endebades estovar els sentiments d'Etèocles amb els records mentre li pentina els cabells, amb un alè psicoanalític propi del teatre contemporani que també percebem en el tarannà maternal de les altres dones” (Lladó, 2011: 9). Segons Miralles, aquí Espriu psicologitza els personatges “molt en la línia de les modernes interpretacions del mite”, i fa d'Etèocles el fill preferit de la mare, un record que es pot vincular a la infància perduda, per contraposició al record del pare, que significa l'horror dels crims i els mals de la família (2013: 180), en aquest sentit, recorda la relació entre la dida i l'Antígona anouilhiana.



## 4. La representació del mite en els dos autors

### 4.1. La guerra com a detonant

Segons Steiner, té sentit i és natural i econòmic retornar al mite d'Antígona cada vegada que es donen conflictes d'un ordre històricament i psicològicament anàleg, com per exemple les guerres de religió del segle XVI o la situació de París el 1940-1944 (Steiner, 2013:158), i podem afegir, o la situació a Catalunya el 1939. Té sentit i és natural que el detonant de les *Antígones* d'Anouilh i Espriu sigui el moment bèl·lic que estan vivint els països d'aquests dos dramaturgs perquè va trastocar per sempre les seves vides. “Cal no oblidar que, quan escriu l'*Antígona*, Espriu entén que ell acaba de viure la guerra civil de Tebes” (Miralles, 2013: 189). El sarcasme de Creont a l'*Antígona* d'Anouilh al·ludeix a les inimaginables situacions de guerra on els cossos dels morts estan amuntegats sense distinció, “En la tierra de nadie los cuerpos insepultos pronto quedan reducidos a una indistinta *bouillie* (papilla, amasijo). No hay manera de distinguir entre Etéocles y Polinices, entre el presunto traidor o desertor y el soldado desconocido honrado por la llama eterna.” (Steiner, 2013:172). En aquest sentit, la representació de la guerra d'Espriu és similar a l'*Antígona* d'Anouilh: “Dos guerrers, coberts de ferides, lluitaven sense repòs. La sang impedia que els reconeguéssim: ningú no sabia ni endevinava qui eren. A la fi, els ha engolits un mateix bassalot de sang” (Espriu, 2013: 56). Un mateix bassalot de sang que concentra totes les contradiccions de la guerra, que fon el bé amb el mal, que desdibuixa la veritat moral de la justícia, on no hi ha vençuts ni vencedors:

ANTÍGONA Parleu igual, amb paraules contràries. No vindrà la pau. (Espriu, 2013: 53)

Des del punt de vista de la tècnica de la construcció, l'*Antígona* d'Anouilh crea i innova sobre un mite clàssic mentre que la d'Espriu és sobretot una continuació d'aquest mite: “al marge de qualsevol determinisme, hi ha el deure moral d'Antígona: Em dec a les lleis eternes [...] I per aquest cantó, s'identifica amb l'*Antígona* de Sòfocles, qui en lloc de «lleis eternes» diu «preceptes escrits, immutables»” (Prats, 2013: 50). Segons Subiràs, l'obra d'Espriu està lluny de ser una obra completament original i nova, tampoc l'autor ho pretenia. Com assenyala Steiner, és econòmic retornar al mite d'Antígona perquè ja hi ha uns personatges formats, models d'unes idees i una trama coneguda que són la matriu de noves històries (2013: 158). En aquest sentit, Espriu és eloqüent quan afirma que es condidera “un escritor de poca inventiva y me gusta también recurrir a mitos ya existentes” (Espriu, 2013: 13). L'obra d'Espriu tampoc és “una mera traducció” com la de Hölderlin. Tot i que segueix la visió del mite clàssic d'Antígona perquè, “segons explicava Espriu, «era

una obra que trataba de superar el espíritu de guerra civil, sus oposiciones y odios»” (Prats, 2013: 48).

Espriu i Anouilh pretenen una finalitat més concreta que la del mite clàssic. Si l'*Antígona* de Sòfocles era, sobretot, la plasmació de la dicotomia entre la llei divina i la llei humana, en les dues *Antígones* que estudiem la reflexió queda concretada segons “uns esdeveniments històrics identificables amb precisió: en Anouilh, l'ocupació nazi de França i, en Espriu, la rebel·lió i ulterior triomf de les tropes franquistes amb totes les conseqüències que això comportaria” (Subiràs, 1992: 13).

Tot i això, malgrat que la guerra és el detonant de les dues *Antígones*, tant Anouilh com Espriu són animals literaris que es veuen arrossegats dins dels conflictes polítics, quasi sempre a contracor: “Espriu no va creure mai ni en la política ni en la geometria. El seu plantejament era el dramàtic” (Miralles, 2013: 203), a més a més, Espriu no s'havia sentit partidari de cap bàndol, “la seva posició davant la guerra i els crims i els desastres que havia presenciats l'anaven distanciant dels dos bàndols i el col·locaven en una posició solitària” (Pons, 2013: 195). Per això, el poeta català trobava en *Antígona* el personatge mitològic que millor s'esqueia per expressar el seu punt de vista. De la mateixa manera que Espriu, Anouilh és un “playwright who generally held great «disdain for political action»” (Spaulding, 2017: 30).

#### **4.2. L'ambigüitat política**

Durant més de seixanta anys, l'*Antígona* d'Anouilh ha estat un dels èxits més grans del teatre francès. Creada al final de l'ocupació nazi, es reprèn l'endemà de l'alliberament per part dels aliats. La representació de l'obra és en el seu moment objecte de lectures polítiques contradictòries. Anouilh aconsegueix escriure una obra i la seva contrària alhora. Per a uns, l'heroïna de Sòfocles resisteix la tirania, per a uns altres, l'autor va saquejar una icona moral i cívica i va humanitzar el tirà Creont. La crítica del moment, confusa, no va parar gaire atenció a un text que és hàbil i que manté totes les ambigüitats possibles (Guérin, 2010).

Jean Anouilh estrena la seva versió d'*Antígona* l'any 1944. Sota circumstàncies normals, això hauria estat un mer esdeveniment literari, però donada la naturalesa política de la història i l'ocupació nazi de París, es converteix en un esdeveniment de gran significat sociopolític (Spaulding, 2017: 24). En aquestes circumstàncies excepcionals, Anouilh ha de prendre grans precaucions amb la seva adaptació. El resultat és una fingida objectivitat amb la qual Anouilh aconsegueix crear un sentiment ambigu de lleialtat i simpatia cap als personatges de Creont i *Antígona* alhora: *Antígona* es pot interpretar com a col·laboracionista per a una part del públic

i com a part de la resistència, per l'altra part del públic. La tossuda insistència d'Antígona en enterrar el seu germà contra el decret de l'estat és considerada com una declaració encoberta de suport a aquells que lluiten contra els alemanys. El tirà Creont és vist com un personatge encomiable i racional, que justifica l'adhesió a les lleis imposades per un dictador. Guillaume Hanoteau viu en directe aquesta contradicció a l'estrena del febrer de 1944: "En la Plaza Dancourt, el duelo Antígona-Creonte se convirtió en diálogo de sordos. Unos sólo habían escuchado a Creonte y a la antigua leyenda del doble juego de la colaboración, mientras que sus adversarios sólo retuvieron la rebeldía de Antígona, primera resistente con 25 siglos de anticipación" (Ferrer, 2004: 8). Anouilh aconsegueix aquí uns dels reptes més difícils i controvertits per a un dramaturg: conformar a la vegada dos sectors antagònics i oposats del públic. Feixistes i antifeixistes es veien reflectits en Creont i Antígona, inclús els nihilistes aprovaven la mort inútil d'Antígona (Romera, 2017: 394). En aquest punt, Mary Ann Frese Witt es pregunta si l'*Antígona* d'Anouilh és un drama de la resistència, una "pièce noire" amb motivacions feixistes o un exemple de tragèdia moderna allunyada de l'actualitat política (1993: 49). Aquesta pregunta és difícil de contestar perquè Anouilh es va abstenir de comentar el caràcter polític de la seva *Antígona* després de 1944. "Il l'a laissée vivre sa vie et faire le tour du monde" (Guérin, 2010: 24). L'ambigüitat calculada de l'obra d'Anouilh confonia a tota classe de públic. Els crítics del 1944 redescobrien en l'*Antígona* anouilhiana les ja conegudes lliçons de Pirandello i Giraudoux, però també un missatge esquiu o subtilment encriptat. I els combatents de la resistència i els col·laboracionistes no situaven fàcilment el sentit polític de l'obra (Guérin, 2010: 24).

Per confondre encara més a la seva audiència, Anouilh els desconnecta de l'acció de l'obra emprant, irònicament, el recurs brechtia de distanciament. Anouilh sovint fa servir la tècnica de distanciament com una forma de dirigir la simpatia del públic cap a Creont en moments dramàtics que, en cas contrari, afavoriria Antígona (Spaulding, 2017: 25), d'aquesta manera crea la necessària ambigüitat que demana el moment històric. Dos d'aquests moments són al clímax de la confrontació entre Creont i Antígona, i poc després de la revelació de la mort d'Antígona al final. En el primer moment, el temperament sobtat de Creont s'amaga al públic perquè Anouilh el fa semblar menys tirànic quan insereix elements distanciadors en el diàleg de Creont: "Escolta'm bé. M'ha tocat fer el paper del dolent, entesos, i a tu el de la bona. I ho saps. Però no te n'aprofitis gaire, dimoniet..." (Anouilh, 2017: 60). En el segon moment de distanciament es crea una dissociació encara més pronunciada. Aquest moment es produeix quan El Cor s'apropa al públic i en un apart fa l'últim discurs extens després de la mort d'Antígona (Spaulding, 2017: 26):

EL COR (s'avança): I ja està. Sense la petita Antígona, és veritat, tots haurien pogut estar molt tranquils. Però ara s'ha acabat. De tota manera, ho estan, de tranquils. Tots els que havien de morir ham mort. Els que creien una cosa, i també els que creien el contrari –fins i tot els que no creien res i que s'han trobat atrapats en la història sense entendre-hi res. Morts de la mateixa manera, tots, ben rígids, ben inútils, ben podrits. I els que encara viuen començaran, a poc a poc, a oblidar-los i a confondre els seus noms. S'ha acabat. (Anouilh, 2017: 85)

A l'*Antígona* d'Anouilh es reflecteix el règim de Pétain. Segons Ferrer, Vichy no és la versió francesa del feixisme europeu sinó que la presa d'algunes decisions va significar una ruptura absoluta amb la tradició jurídica francesa sorgida després de 1789. No és estrany, doncs, que alguns hagin vist a l'obra d'Anouilh una apologia del govern de Vichy. Frases tals com “cal que n'hi hagi d'altres que duguin la barca” (Anouilh, 2017: 63) –en boca de Creont– eren expressions que recordaven altres de circulació social per aquells temps. Per uns altres, Antígona exaltava la desobediència i l'oposició a un poder tirànic i arbitrari representat per Creont (2004: 5), és a dir, la França Col·laboracionista i la França Resistent s'enfronten en el gran diàleg entre Creont i Antígona, quan aquesta és portada pels tres guardes davant del seu oncle. En aquesta llarga escena, més curta a Sòfocles, trobem una de les claus d'aquesta lectura. Creont fa tot el possible per ocultar l'assumpte i que ningú més se n'assabenti:

CREONT: Llavors, escolta'm: te'n vas a la teva habitació, et fiques al llit i dius que estàs malalta, que no has sortit des d'ahir. La dida que digui el mateix. Jo faré desaparèixer aquests tres homes. (Anouilh, 2017: 55)

Antígona no vol participar de les argúcies del seu oncle. Ella no s'immuta davant les amenaces del governant i prefereix assumir la condemna en un gest absurd –“Tornaràs a fer aquest gest absurd?” (Anouilh, 2017: 58)–, però que es pot justificar pel seu tarannà lliure. Creont ho pot fer tot però no pot “Ni salvar-me ni obligar-me a res” (Anouilh, 2017: 58). Creont tampoc poc fer res perquè el paper de rei, de poderós, demana decisions desagradables: “Són coses de l'ofici. El que es pot discutir és si cal fer-ho o no. Però, si es fa, cal fer-ho així” (Anouilh, 2017: 61). Creont posa en evidència l'acte d'Antígona quan li explica la crua veritat sobre els seus germans: “Etèocles, aquest pou de virtuts, no valia pas més que Polinices. El fill bo, ell també havia intentat que assassinessin el seu pare, el príncep lleial, ell també havia decidit vendre Tebes al millor postor” (Anouilh, 2017: 67).

Espriu, com Anouilh, no se situa en cap bàndol de la guerra, perquè es posiciona en el pla de la reconciliació, en el punt mitjà, i no tant, en una ambigüitat buscada com la de l'autor francès. L'Espriu de 1964, al contrari de l'Anouilh de 1942, ja no tem

represàlies, igual que el Lúcid Conseller, la seva vida “ja està feta, íntimament justificada” (Espriu, 2013: 74). Per l'autor català, la guerra civil no va ser una lluita maniquea entre bons i dolents, sinó un sense sentit amb responsabilitats compartides (Pons, 2013: 220). Espriu no se situa amb els vencedors de la guerra, però tampoc amb els perdedors, a qui critica amb gran duresa:

(Els republicans) varen perdre (la guerra) assassinant o deixant assassinar, cremar i robar del 36 al 39. I, a més, varen perdre. Per estupidesa i per covardia: aquesta és la meua visió. Cal, políticament, fer foc nou, partir de zero, no d'en Tarradellas, en ell mateix una bona persona. I l'essència o l'ànima, o el que sigui, del país l'hem mantinguda i l'hem salvada (potser) nosaltres, és a dir, quatre intel·lectuals que ens hem quedat, que no hem claudicat i que hem treballat. I ve-li aquí. A més, per sort o per desgràcia, el món del 65 no té res a veure amb el del 39. (Pons, 2013: 524)

Espriu, per tant, ni mitifica el bàndol republicà ni participa “de l'esperit totalitari i revengista dels guanyadors” (Pons, 2013: 220). El poeta no creu en l'idealisme de la guerra, “mai no ha de morir tot un poble | per un home sol”<sup>1</sup> cantarà més tard. Per a Espriu, la guerra és “la mostra més baixa de les debilitats d'una societat immadura i desvertebrada, incapaç encara de viure en llibertat” (Pons, 2013: 220).

Així és, Espriu se situa de manera reconciliadora al mig del conflicte, i per aquest motiu també és criticat per alguns crítics. Palau i Fabre, l'any 1961, i Josep Maria Loperena, l'any 1978, haurien preferit “un text linealment revolucionari, en què el paral·lelisme amb el franquisme fos quasi explícit” (Pons, 2013: 679), és a dir, una Antígona més combativa en aquells moments de derrota total (Pons, 2013: 220). Palau creu que el derrotisme d'Espriu es deu a la influència d'Spengler i el seu llibre *La decadència d'Occident* (1918, 1922) (Pons, 2013: 238). Però Espriu prefereix el diàleg, el fet de comprendre a l'altre, “amb un absolut i autèntic respecte per al sentiment religiós. Tan intel·ligent o tan idiota és ser ateu com religiós. Tan idiota o tan intel·ligent és ser religiós com ateu” (Pons, 2013: 524), és a dir, hem de respectar els que tenen idees diferents perquè si no pararem sempre “en l'opressió, en la tirania, en la sang i fetge i ceba de porc i en el crim” (Pons, 2013: 524):

On trobaríem un home complet? El qui és només intel·ligent no és ni tan sols intel·ligent, i la més sòlida raó és ineficaç contra el mal més lleu. (Espriu, 2013: 74)

---

<sup>1</sup> Vers 3 i 4 del poema XLVI de la Pell de Brau, dins d'ESPRIU, Salvador. *Poesia*. Edició del centenari a cura d'Olívia Gassol. Barcelona: Edicions 62, 2013, p. 371.

### 4.3. Obres d'una època i d'uns valors: Hegel, l'existencialisme i el pacifisme

L'*Antígona* d'Anouilh és filla de l'existencialisme, per tant, l'obra ha de ser entesa en el conjunt del sistema dels valors vigents i els signes d'una època. A diferència de l'*Antígona* de Sòfocles i, en certa manera, d'Espriu, Anouilh no oposa el poder polític –la llei humana– a un poder superior –la llei divina. D'aquesta manera, Anouilh rebaixa la seva *Antígona* a un nivell purament humà sense cap transcendència més enllà d'aquesta vida (Romera, 1994: 393), recordem que elimina la figura de l'endeví Tirèsias, símbol de religiositat. L'*Antígona* espriuana també se situa fora d'un “inaccessible cim, amb els hipotètics deus, sinó, com a tu i com a mi, (se situa) a nivell de la confusa vida, és a dir, a nivell del sofriment” (Espriu, 2013: 74). Tot i que, en el cas d'Espriu, el sacrifici d'*Antígona* té “un paral·lel en el sacrifici de Crist” (Miralles, 2013: 208), però un Crist humanitzat, i vist des d'un punt de vista laic. Recordem que “La mort de la mare és una de les raons que dificulten a Espriu trencar totalment amb la idea de transcendència”, el poeta català vol “morir al si de l'Església catòlica perquè no pot traïr la memòria, o el pes, de la mare” (Pons, 2013: 330).

L'obra d'Anouilh es representa quan ja circulen a França i Europa obres existencialistes de Camus i Sartre. Aquest context literari i filosòfic ens permet llegir l'*Antígona* d'Anouilh dins de la vibració de l'existencialisme, de l'home com una “passió inútil” (Ferrer, 2004: 7), en el nostre cas, com una dona, *Antígona*, llançada al món i condemnada a viure en llibertat:

Jo no hauria dit que «sí! Què vol que m'importi, a mi, la seva política, la seva necessitat, les seves tristes històries? Jo encara puc dir «no» a tot el que no estimo i sóc el meu únic jutge. I vostè, amb la seva corona, amb els seus guàrdies, amb la seva faramalla, només pot fer-me matar, perquè va dir que «sí». (Anouilh, 2017: 62)

Segons el Creont anouilhià, el poder ho arrasa tot. La justificació de l'existència de l'estat també ho justifica tot. No hi ha temps per pensar a prendre les decisions encertades, “Agafes aquell tros de fusta, el redreces davant de la muntanya d'aigua, brames una ordre i dispare a tort i a dret” (Anouilh, 2017: 64) sobre els innocents i sobre els culpables, sense distinció. L'estat –representat com un vaixell per Anouilh– anul·la l'individu perquè lluita per idees que el sobrepassen, com la pàtria, la nació, la llei. L'individu deixa de tenir nom: “Sí, no tenen nom [...] Potser és el mateix que t'havia donat foc, somrient, la nit abans. I tu tampoc, ja no tens nom, mentre t'aferres a la barra del timó. Només queda el vaixell que tingui nom, i la tempesta. Ho arribes a entendre, això?” (Anouilh, 2017: 64). Aquesta justificació no és suficient per a *Antígona*, que representa la rebel·lia absurda de la joventut i la necessària arbitrarietat de la desraó: “No ho vull entendre. Pot estar bé per a vostè. Jo sóc aquí

per una altra cosa que per entendre. Sóc aquí per dir-li que no i per morir” (Anouilh, 2017: 64). Aquest enfrontament entre Creont i Antígona és, per a Steiner, el desafiament entre la consciència individual i l'estat (2013, 296), però també entre la família i l'estat, entre els drets dels vius i els dels morts. L'estat que Hegel veu com un “estat de guerra” està en conflicte amb el domini del “dret privat”, els impulsos primaris del qual no són els de la guerra i el sacrifici cívic al camp de batalla, sinó els de preservar la família. Inevitablement, l'estat procurarà absorbir aquesta esfera familiar en el seu propi exercici del poder i en el seu ordre de valors. No obstant això, si ho aconsegueix del tot, destruirà absurdament no només l'individu sinó també les unitats de procreació de què l'estat obté els seus recursos militars i polítics. De manera que l'estat, encara en el moment del conflicte, “concedeix honors divins” a la dimensió domèstica, èticament privada, de l'existència (Steiner, 2013: 37).

La visió hegeliana d'Antígona és present a Anouilh, però interpretada des de l'absurd. L'absurd és present en totes les decisions. El Creont anouilhià és rei perquè algú se n'havia de fer càrrec, però li hagués agradat una vida tranquil·la i burgesa. El desafiament verbal entre Creont i Antígona és el de dos desesperats que no creuen en res ni en ningú, desesperança resignada en Creont, i rebel·lia inútil a Antígona. Ella no comprèn el seu tràgic i insensat destí: “I Creont tenia raó, és terrible; ara, al costat d'aquest home, ja no sé per què moro. Tinc por...” (Anouilh, 2017: 81). I el rei, aparentment sincer i raonable, però també vacu i banal és un funcionari que actua mecànicament, la preocupació principal del qual és no dir la veritat per no atemptar contra la *pax* pública: “No m'escoltis quan pronunciï el pròxim discurs davant de la tomba d'Etèocles. No serà veritat. Només és veritat allò que no diem” (Anouilh, 2017: 69). Alliberats així dels mites, no existeix cap aliança entre home i la divinitat (Ferrer, 2004: 7).

La visió hegeliana és present també a Espriu, concretament, en la voluntat de la protagonista per salvar Tebes. Ella vol la pau i explicita la gran contradicció tràgica de l'obra, és a dir, l'esmentada raó d'estat versus la raó ètica; l'interès del col·lectiu versus la moral de l'individu quan ambdós entren en confrontació. També es presenta un conflicte en un doble nivell de legalitats: la llei de la sang, no escrita i que prové dels déus, i la llei de la ciutat, escrita i que prové de l'home. El desenvolupament del conflicte tràgic entre aquestes dues concepcions que reflecteixen l'esmentada dualitat humana –deure moral individual contra deure ètic col·lectiu– han ofert múltiples visions, fins i tot contraposades, de la tragèdia al llarg del temps segons la mentalitat de l'autor i de les circumstàncies històriques que l'envolta.

En Espriu es fa evident el missatge pacifista de l'obra des de la primera part de l'*Antígona*. Des de l'interior del palau de Tebes els personatges ens retransmeten la guerra dels germans Etèocles i Polinices avivada per l'ansia de poder de Creont. La imatge de la guerra fratricida s'evidencia en la descripció dels “dos guerrers, coberts de ferides” que “lluïtaven sense repòs” (Espriu, 2013: 56). Aquesta guerra duu a la destrucció la ciutat de Tebes i també a un canvi de poder reforçat per noves lleis: “Convé al poder sorgit d'una dura contesa vetllar que no es revifin vestigis de caliu sota la cendra. Cal que dicti cruels lleis per mantenir en silenci els llavis del vençut” (Espriu, 2013: 59). Antígona sola, callada, i amb els ulls secs tanca la primera part, representant l'estat ruïnós de la ciutat de Tebes i de totes les pàtries derruïdes després del pas de la guerra i de l'odi fratricida. La guerra és el resultat, la conseqüència de la lluita pel poder de tots els cíncics que, com Creont, ocupen el poder al món. I acaba l'obra d'Espriu amb l'escenari buit, amb una llum intensament verda, potser una llum lorquiana que representa la mort d'Antígona, la mort de la humanitat. El final ens torna al principi, “dues ventades impetuoses i contràries” –com els dos germans– “es desfermen i xoquen, mentre cau amb lentitud el teló” (Espriu, 2013: 59). La història lamentablement es repeteix de forma cíclica.

## 5. Conclusions

Aquest treball mostra les possibilitats que dos autors del segle XX han vist en el mite clàssic d'Antígona. La diversa realització d'ambdues obres estan regides no obstant per un mateix objectiu: plasmar el drama col·lectiu de la humanitat immersa en unes circumstàncies adverses.

Pirandello odiava l'art simbòlic perquè el considerava “un esforç va i mal entès, perquè el sol fet de donar sentit al·legòric a una representació posa en evidència que aquesta ja s'entén com una faula i que no té per si mateixa cap veritat, ni fantàstica ni efectiva, que només ha estat feta per demostrar una veritat qualsevol.” (Pirandello, 2016: 112). Així és, les obres d'Anouilh i Espriu, malgrat tenir un significat polític que l'apropa a l'al·legoria, són sobretot la representació genuïna dels conflictes humans que es van repetint de forma cíclica al llarg de la història. Les dues *Antígones* defugen expressar-se amb un únic significat, concret i definit, i massa local, per difondre un missatge manifestament universal i atemporal. Les dues obres estan plenes de contradiccions, com contradictòria és la condició humana. Per aquest motiu, les obres d'Anouilh i Espriu no són maniquees, no tenen una resposta única i evident, però sí que busquen la veritat, la mateixa veritat que busca Pirandello en les seves obres, que està amagada entre ambigüitats i incerteses. Els dos autors dissimulen el significat polític de les dues *Antígones* amb l'ús de l'ambigüitat, l'absurd –amb més o menys grau– i la reescriptura d'un mite clàssic, per evitar la



censura del poder, però també per evitar les crítiques dels diferents bàndols, inclús del considerat bàndol més proper ideològicament. Espriu, com Anouilh, no se situa en cap bàndol de la guerra. Espriu es posiciona en el pla de la reconciliació, en el punt mitjà dels dos bàndols, i no tant en una ambigüitat política buscada com la de l'autor francès.

Anouilh i Espriu comparteixen en les seves *Antígones* influències d'autors clàssics i contemporanis. Anouilh parteix sobretot de l'obra de Sòfocles, tot i que Èsquil i Eurípides hi són també, però en menor mesura que en Espriu. Les influències clàssiques es noten en la superfície de les dues *Antígones*, és a dir, es recrea l'espai, els fets i els personatges. Aquest influx dels clàssics també forja l'estructura de fons de les dues obres, com són els temes principals –la lluita humana contra un estat opressor, el cinisme del poder, el perdó– i les *raons* dels personatges principals. Anouilh i Espriu recreen el mite, però dins d'un univers particular en cada autor, amb un estil, una concepció dels personatges i una atmosfera que estan fetes de diferent material històric, social i literari.

Jean Anouilh i Salvador Espriu parteixen també d'una miríada d'autors contemporanis. Els dos autors se senten atrets per Pirandello i, com el dramaturg italià, trenquen amb els preceptes de la *Poètica* d'Aristòtil perquè, des del principi, les dues *Antígones* presenten els personatges narrativament amb el personatge El Pròleg. Els dos autors, però, també tenen influències endèmiques. En el cas d'Anouilh destaca l'influx del dramaturg francès Giraudoux, sobretot la seva obra *Electra*. De l'*Electra* de Giraudoux, Anouilh imita la parla col·loquial del París de 1942, i d'aquesta manera trasllada el mite clàssic al segle XX i, sobretot, la confusió moral entre el personatge protagonista i l'antagonista. La influència endèmica que destaca en l'*Antígona* espriuana és Valle-Inclán. El dramaturg gallec es fa perceptible en la versió revisada de 1967 en el grotesc personatge d'Eumolp, que funciona com una màscara esperpèntica del mateix autor, deformant el personatge real amb la ficció.

La influència de l'*Antígona* d'Anouilh en Espriu és bastant evident malgrat l'*excusatio* del poeta català i la falta d'originals de l'*Antígona* de 1939. Aquest influx es fa notar en el personatge El Pròleg que fa el *racconto* de la història en les dues *Antígones*, i en el Lúcid Conseller de l'*Antígona* d'Espriu que fa les funcions de El Cor anouilhianà. A més a més, des del meu punt de vista, la deshel·lenització dels noms dels personatges és també un tret modernitzador propi de l'*Antígona* anouilhiana. La deshel·lenització de l'*Antígona* revisada d'Espriu es veu clarament en l'eliminació dels noms grecs dels quatre consellers de l'*Antígona* de 1955: Ènops,

Periclimen, Deípilos, Àstacos. Totes aquestes influències d'Anouilh en Espriu són influències menors, que no afecten el fons de l'obra espriuana, però que atorguen un caràcter modern a l'obra del poeta català.

Els personatges principals a les *Antígones* d'Anouilh i d'Espriu són primordialment Antígona i Creont, però amb diferent pes significatiu en les dues obres. En el cas d'Espriu és evident que la balança dramàtica juga a favor d'Antígona. En Anouilh, tant Creont com Antígona estan més equilibrats, fins i tot, Creont supera en arguments Antígona, que és presentada com infantil i absurdament arrogant. Aquests dos personatges estan acompanyats d'un conjunt de personatges secundaris que no coincideixen plenament a les dues obres. En el cas d'Espriu destaquen els personatges endèmics de la seva *Antígona*, com són Eumolp i el Lúcid Conseller. Però també cal destacar el personatge de Tirèsias –absent a Anouilh– perquè atorga un caràcter religiós a l'obra espriuana. En el cas d'Anouilh, cal destacar la interpretació romàntica del personatge Hèmon –absent a Espriu.

Els personatges moltes vegades es contraposen els uns amb els altres formant parelles que es complementen. A les *Antígones* d'Espriu i Anouilh, apareixen sovint dramàticament aparellats diferents personatges que expressen papers, *raons* i punts de vista que, fins i tot quan són contradictoris entre ells, són complementaris més enllà dels personatges mateixos. Així és en el cas d'Antígona i Creont. La parella protagonista és el nucli de les dues *Antígones* perquè simbolitzen el conflicte entre el poder cínic que avança malgrat els conflictes ètics i l'individu, que representa el col·lectiu desapoderat.

Segles més tard de l'escriptura de l'*Antígona* de Sòfocles, Anouilh i Espriu demostren la necessitat de reviure el mite per entendre els mecanismes que duen l'ésser humà a l'absurditat de la guerra. El mite d'Antígona ens recorda que la pugna de l'ésser humà és en contra de si mateix. La batalla de Sòfocles és la mateixa batalla dels nostres temps, un contínuum bèl·lic que dura fins als nostres dies, com demostren les lluites dels Creonts contemporanis amb les noves Antígones:

Se arriesgó a enterrarlo antes de que los perros empezaran a morderlo<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> GARCÍA, Jacobo. El País, “Yablonska, la calle del horror de Bucha”. 27 d'abril de 2022. [consulta: 28 d'abril de 2022] Disponible a: [https://elpais.com/internacional/2022-04-27/yablonska-la-calle-del-horror-de-bucha.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/internacional/2022-04-27/yablonska-la-calle-del-horror-de-bucha.html?event_log=oklogin)

## 6. Bibliografia

- ANOUILH, Jean. *Antígona*. Traducció de Lluís Hansen. Institut del Teatre. Barcelona: Editorial Comanegra, 2017.
- BARTHES, Roland. "La revolución brechtiana". A: *Ensayos críticos* (pàg. 61-63). Seix Barral ("Nuevo Ensayo"). Barcelona, 1983.
- BENSOUSSAN, Mathilde. "Los mitos de Antígona, de Esther y de Fedra en el teatro de Salvador Espriu". In Simposio "Didáctica de Lenguas y Culturas". A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de publicacións, 1993.
- DEPPMAN, Jed. "Jean Anouilh's Antigone". *A Companion to Sophocles*, 2012, 523-37.
- ESPRIU, Salvador, *Antígona*. Fedra, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1955.
- ESPRIU, Salvador. *Antígona*. Edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles. Estudi introductor i notes de Carles Miralles. Barcelona: Centre de Documentació i estudi Salvador Espriu, Edicions 62, 1993. (Col. Obres completes de Salvador Espriu; 8)
- ESPRIU, Salvador. *Teatre*. Edició del centenari a cura d'Enric Gallén. Barcelona: Edicions 62, 2013.
- ÈSQUIL. *Tragèdies: Els set contra Tebes. Prometeu encadenat*. Barcelona: Edicions 62, 2012.
- EURÍPIDES. *Tragèdies: Helena, Les fenícies, Orestes, Ifigenia a Àulida, Les bacants, Resos*. Barcelona: Clàssics Curial, 1990.
- FERRER, Margarita María. "Antígona de Jean Anouilh: una lectura desde la estética de la recepción". Ponència presentada a las Jornadas *Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2004. Disponible a: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4531>
- GUÉRIN, Jeanyves. "Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh". *Études littéraires*, 2010, vol. 41, no 1, p. 93-104 [En línia] [Consulta el 20 de desembre de 2021] Disponible a: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2010-v41-n1-etudlitt3937/044572ar/>
- GYORGY, Anne, et al. *Les héroïnes d'Anouilh*. McGill University, Montreal, 1956.
- JUANMARTÍ I GENERÈS, Eduard. *D'Israel (1929) a Antígona (1939) l'apropiació espriuana de mites bíblics i clàssics, entre la llum i el neguit*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- LLADÓ, Jordi. "Salvador Espriu", dins de *Teatre català*. Barcelona: FUOC, 2011.
- MIRALLES, Carles. *Sobre Espriu*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2013.
- PIRANDELLO, Luigi. *Sis personatges en cerca d'autor*. Barcelona: Editorial Comanegra, 2016.
- PONS, Agustí. *Espriu, transparent. Biografia*. Barcelona: Proa, 2013.

- PRATS, Antoni. *Salvador Espriu o la fidelitat als orígens (Literatura i Pensament)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013.
- ROMERA, Irene. "Antígona desde dos mundos distintos: Sófocles y Anouilh". In: *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Ediciones Clásicas, 1994. p. 391-395.
- SARAVIA DE GROSSI, María Inés. "Antígona de Jean Anouilh. Convergencias y divergencias desde el punto de vista de la obra de Sófocles". *Circe de clásicos y modernos*, vol. 19. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2018.
- SÒFOCLES. *Antígona*. Barcelona: Edicions La Magrana, 1998.
- SÒFOCLES. *Antígona*. Barcelona: Edicions 62, 2010.
- SPAULDING, Gerald R. *Sophocles' Antigone: An Exploration of Modern and Contemporary Versions*. Michigan State University. Department of Theatre, 2007.
- STEINER, George. *Antígonas: La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*. Gedisa Editorial; Barcelona, 2013.
- SUBIRÀS I PUGIBET, Marçal. "Les antígones d'Anouilh i d'Espriu". *Anuari de filologia*. Secció C, Llengua i literatura catalanes, ISSN 1131-6888, N° 3, 1992, págs. 9-20.
- WITT, Mary Ann Frese. "Fascist ideology and theatre under the Occupation: the case of Anouilh". *Journal of European Studies*, 1993.