

Salvador Espriu

Jordi Lladó i Vilaseca

PID_00174197



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

1. El teatre d'Espriu com a encaix d'un cosmos miticoliterari...	5
1.1. <i>Antígona</i> (1939): una tràgica "baralla entre germans"	6
1.2. <i>Primera història d'Esther</i> (1948): la definitiva construcció del mite mitjançant el tràgic grotesc	10
2. A tall de conclusions: el teatre espriuà com a aportació a la dramaturgia èpica del segle xx.....	17
Bibliografia.....	19

1. El teatre d'Espriu com a encaix d'un cosmos mitoliterari

Salvador Espriu (1913-1985) és autor d'una producció teatral tan breu com significativa: *Antígona* (1939), *Primera història d'Esther* (1948) i *Una altra Fedra, si us plau* (1977). Les dues primeres peces són essencials en tant que esdevenen l'encaix entre les dues modalitats i les dues èpoques en què es desenrotlla la dilatada obra de l'escriptor: la narrativa tragicogrotesca anterior a 1939 i la poesia elegíaca i civil de la postguerra. Totes dues obres encarnen l'experiència de l'exili interior i assoleixen una dimensió mítica. Sorgides sota el fuet de la prohibició i la censura del primer franquisme, no foren concebudes *a priori* per a la cristal·lització escènica, ans com a reformulacions d'un cosmos literari consolidat des de començament dels anys trenta: com Bartomeu Rosselló-Pòrcel, un dels seus millors amics, Espriu ha estat integrat en l'aplec d'autors conegut com a *generació perduda* o *de la República*, per causa de la ruptura que la guerra i el franquisme van significar per als escriptors que van iniciar la seva singladura durant la dècada dels trenta.



Salvador Espriu (1913-1985)

La meditació sobre la mort i l'assimilació de l'herència mítica de l'antigor són medul·lars en l'obra d'Espriu, que, com va destacar Josep Maria Castellet, cal abordar des d'una perspectiva dialèctica i global en les seves distintes modalitats (Casetlet, 1968, pàg. 7-70), dins una totalitat cíclica que segons Carles Miralles esdevé "evocació dels morts", *nekuia* (Miralles, 1987, pàg. 441). De tal manera, i com subratllà Rosa Delor, el component cabalístic espriuà ja és present a *Israel*, novel·la primerenca de 1929, única en castellà (Delor, 1994, pàg. 2003), a la qual seguí, el 1931, *El doctor Rip*, monòleg interior d'un metge moribund. Amb *Laila* (1932), va assolir una narració més complexa gràcies a la combinació de diversos registres. El marc del relat (una població marinera) reforça el component tràgic de reminiscències clàssiques i remet a Arenys de Mar, població on Espriu va passar llargs sojorns en la infantesa; l'anagrama palíndrom obtingut amb la inversió del topònim (Sinera), esdevindrà en la seva poesia i a *Primera història d'Esther*, arquetip de la pàtria i la infantesa, el més emblemàtic de la literatura catalana de postguerra.

Llicenciat en Història Antiga el 1936 a la Universitat de Barcelona, el conflicte bèl·lic li va impedir prosseguir els estudis en les matèries de Filologia Clàssica i Egiptologia; un projecte acadèmic que defineix la fascinació per tres velles cultures: Israel (l'Antic Testament entès com a summa de continguts i civilitzacions –la Llei–), Egipte (amb el seu necrocentrisme) i Grècia, base de la tradició mediterrània i occidental que nodreix la cultura catalana. La participació en un creuer pel Mediterrani finançat pel Ministeri d'Instrucció i Belles Arts de la República (1933) amb autors com Rosselló-Pòrcel, Antonio Tovar, Jaume Vicens Vives o Julián Marías, va contribuir a reforçar aquesta vocació. A mitjan dècada va publicar diversos aplecs de proses i *nouvelles*: *Aspectes* (1934),

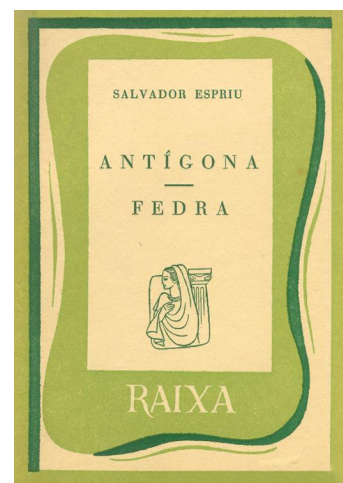
Ariadna al laberint grotesc i *Miratge a Citera* (tots dos de 1935); tots recorren a una sàtira de l'entorn de l'escriptor que defuig el costumisme i tendeix a la transcendència sota l'empара del mite clàssic: l'elegia hi despunta sota l'humor i el sarcasme de tall esperpèntic valleinclanesc.

Cal destacar, ben apuntada a la preguerra, la idea d'una globalitat primigènica trencada en "aspectes" (Miralles, 1987, pàg. 430-431) que l'autor consolidarà posteriorment: la unitat entre Déu i la seva manifestació, a la qual l'home aspira des de la seva caiguda original. Aquest esquarterament present al vell Egipte (la recerca dels trossos del cos d'Ossiris, a càrrec d'Isis) o a la filosofia platònica, genera una operació de recerca i desxiframent constant: la vida com a paràbola que, malgrat moments d'esclat, duu cap a un destí inexorable, la mort.

La Guerra Civil, el període revolucionari i la primera postguerra, amb llur punyent estela destructora, van significar un trauma que va dur Espriu a considerar el 18 de juliol de 1936 com a dia del seu traspàs, tan afectat per la frustració dels seus projectes com per la desaparició de familiars o amics com Roselló-Porcel, mort el 1938. Tot i continuar exercint com a narrador caricaturesc (*Letizia i altres proses* data de 1937), els fets històrics van reblar el lligam entre mort i literatura: la poesia (a la guerra concebé *Les hores*) i la tragèdia s'imposen com a noves formalitzacions d'una escriptura que havia englobat la representació a la manera calderoniana de "gran teatre del món". La incursió d'Espriu en l'escena és tan breu com substancial, en tant que plasmació d'una matèria tràgica i performativa palesa en la narrativa precedent.

1.1. *Antígona* (1939): una tràgica "baralla entre germans"

Redactada entre l'1 i el 8 de març de 1939, *Antígona* s'erigeix sota l'estela de la recent derrota republicana, tot denunciant i reflectint, a la llum del mite, el drama bèl·lic i les seves conseqüències; durant la guerra, Espriu havia traduït la *Fedra* redactada en castellà per Llorenç Villalonga, un clar precedent. A la dècada dels quaranta, la filla d'Èdip serà recreada en les obres homònimes de Jean Anouilh o Bertolt Brecht, en un replegament similar vers el mite com a empara contra la dissolució moral a què la història havia abocat l'home, als antípodes d'un manlleu també moralista del mateix mite però políticament oposat com els d'Antonio Tovar o José María Pemán. La roentor del dolor i l'arrabassament que envolta Espriu és nítida en la redacció de 1939, estrenada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), que va dirigir Frederic Roda, el 1958. El 1963 va revisar el text que es pot considerar versió definitiva i que va dur a les taules l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), dirigida per Ricard Salvat, el 1964. (Miralles, 1993, pàg. XXVIII-LVIII). En les dues versions, molt similars en l'essencial, l'heroïna de Tebes encarna la dicotomia que esqueixa l'escriptor obligat al silenci, la "mort en vida" dins la cova a què es condemna la veritat que representa la protagonista.



Tal com va estudiar Carles Miralles (1993, pàg. XIX-XXXVIII), l'autor va depurar els models clàssics amb un sobri lirisme i fluïdesa en l'estil i l'estructuració. Renunciant a la dilatació i a la disposició en actes i escenes separades, l'autor condensa tres "parts" precedides d'una intervenció situacional a càrrec del personatge Pròleg. La primera part de l'obra s'inspira en *Els set contra Tebes* d'Èsquil i, en menor grau, en *Les Fenícies* d'Eurípides, mentre que l'*Antígona* de Sòfocles és base de les restants.

Espriu, recalca Miralles, pretén mostrar més un drama de raons confrontades que de fets, i ens situa, com és preceptiu a la tragèdia, en una situació agònica: Tebes assolada per la lluita fratricida entre Etèocles i Polinices, fills del malaurat rei Èdip, de qui es disputen l'herència sota la maledicció de l'estirp. S'oposen la raó de la naturalesa, la religió i la sang contra la raó d'estat, en una dialèctica que va contribuir a bastir el sistema filosòfic de Hegel, segons va estudiar George Steiner (Steiner, 2009) L'enfrontament dels Labdàcides sotmet la ciutat a un cruent carnatge, que en Espriu és reflex de la barbàrie hispànica. En boca del personatge d'Asimedusa es plasma la "insensata baralla entre germans" (Espriu, 1990, pàg. 16), que remet a expressions similars dins *Primera història d'Esther* o al poemari *La pell de brau*: "la guerra sense victòria entre germans".

Espriu modula la tradició d'acord amb la vivència històrica i el procés de construcció mítica. El més determinant n'és el replantejament de la confrontació entre Antígona i Creont, personatges primordials. L'autor n'accentua l'oposició amb una nítida dimensió política que relega a segon lloc la desfeta del llinatge, important però no medullar com a les fonts hel·lèniques. Creont no és en Espriu la víctima de les pròpies decisions que palpem en Sòfocles (el dolor davant la mort d'Eurídice i Hèmon com a càstig) sinó el tortuós conspirador que manipula en profit propi l'odi fraternal; així, provocant Etèocles amb ironia incitadora digna de Marc Antoni a *Juli Cèsar* de Shakespeare:

"Fes-me cas. Que ningú digui: 'Creont aconsellà la impietat' Et sentiràs cridar: 'Covard!' 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. Lluitaris amb el teu germà, si no fos pel meu consell."

(Espriu, 1990, pàg. 30)

I Antígona li ho retreu, passat el fratricidi: "Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ja és teva. Des d'aquest setial, pots descansar en la constant inquietud del poder" (Espriu, 1990, pàg. 68).

Cal remarcar el doble plantejament espriuà en l'ús del cor. En la versió de 1939 va bastir escenes col·lectives en forma de rèpliques proferides per figures amb nom propi: Eurídice, Asimedusa, Euriganeia, Eumolp i diversos noms de consellers que intervenien acotant puntualment. La forma convencional perdia, doncs, rigidesa, guanyava en proximitat i concreció. L'entrada ritual dels quatre citats personatges al començ de la tragèdia, va ser reforçada el 1963 amb una cloenda simètrica al final de la primera part: el seguici fúnebre d'Etèocles, compost de nou quartets d'alexandrins en boca de diversos participants, entre els quals "veus" que s'erigeixen en consciència col·lectiva. Influït pels distan-

ciaments epicistes brechtians del director Ricard Salvat, Espriu s'acostava, paradoxalment, a la forma clàssica del cor, de retruc la més propera a una versió polititzada, en tots els sentits, del mite.

El reflex de Franco i altres dictadors coetanis s'imposa en la lectura política immediata. 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'honrament 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. Aquest tombant subratllat per l'autor, explica que l'obra catalana prescindeixi d'Hèmon (promès d'Antígona i fill de Creont, bàsic en Sòfocles) en tant que aporta menys a la lectura antibèlica. 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. El parlament final de l'heroïna (amb què es cloïa la versió de 1939) concís i irrevocable, té relació amb el plany evocador del poemari *Cementiri de Sinera* (1945) i amb l'actitud ètica de *La pell de brau*:

"No sé si moro justament, però sé que moro amb alegria. Privada de la llum, en una lenta espera, recordaré fins al darrer moment la ciutat. Recordaré els carrers, la font, els camps, el riu, aquest cel. Que la maledicció acabi amb mi, que el poble, oblidant el que divideix, pugui treballar."

(Espriu, 1990, pàg. 71)

En la versió de 1963 l'afegit del parlament final a càrrec del Lúcid Conseller s'explica en tant que càrrega d'escepticisme sobre el sacrifici de l'heroïna i denúncia o (auto)crítica del qui tement i callant sustenta el tirà: així, quan "Creont, insegur al clos del seu recel, presidirà potser durant alguns anys una organitzada demagògia" i "viurà durant una llarguíssima temporadeta", es constata el perllongament del franquisme (Espriu, 1990, pàg. 72). Cal remarcar que el parlament va ser acotat com a opcional a gust del director i, per bé que explicable dins el context antiheroic dels seixanta es pot deure a la col·laboració amb el treball escènic i els punts de vista que aportaven Ricard Salvat i Maria Aurèlia Campmany a l'obra d'Espriu. Però més enllà d'aquest aparat acotacional i una renovada interpretació, l'essencial tràgic de 1939 va restar intacte.

Tragèdia més col·lectiva que personal, doncs, reflex d'un temps de dictadures que s'imposen contra l'afecte de la sang i generen el pecat. La filla d'Èdip mostra la decisió transgressora del model de Sòfocles (la dona jove capaç de renunciar al seu destí cívic de matrimoni amb Hèmon, el fill de Creont, per tal d'acomplir les lleis naturals) i, també, a diferència de Sòfocles, acomplirà la seva labor de manera menys isolada: així, tant la seva germana Ismene com les altres dones –Astimedusa, Euriganeia i àdhuc Eurídice– són conscients de l'oprobri que entranya la prohibició mentre que el rei rep demandes de clemència que rebutja en pro de la seva treballosa ambició. Antígona no consent que ningú l'acompanyi en la seva tasca llevat d'Eumolp, el seu *alter ego*. Ben significatiu pel significat del seu nom ('el qui canta') i per la seva pronunciada gepa,

representa la condemna a una altra mena de traspàs. En acompanyar Antígona quan sebolleix Polinices i en el fatídic càstig final, l'esperpèntic personatge (que despèn tothora sarcasme sense gota d'humor), representa la mort del cant i la paraula, amb un sacrifici que cobra tot valor: la mort d'ell i Antígona són més un triomf de la dignitat humana que conseqüència d'un acte d'*hibris*.

Malgrat l'elevació de l'obra, Espriu usa un seguit d'estratègies que l'allunyen del classicisme rígid. Així, el paradís perdut de la infantesa és plasmat quan Antígona –acollidora germana gran– 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. Sàvies i amoroses (Astimedusa i Euriganeia són presentades com a nodrisses) assisteixen a la pèrdua de l'afecte i cohesió familiars en els joves predestinats pel fat. Miralles realça el regust shakespearà –macbethià– de l'erm de la segona part on s'ubica el soterrament de Polinices, una ausiasmarguiana companyia de morts que envolta Antígona i Eumolp (Miralles, 1993, pàg. XXVIII). En aquesta part es realça la intenció del cec endeví Tirèsias, un altre reflex del poeta i hereu de la follia d'un altre orb determinant: Èdip. La ceguesa, com en l'Altíssim de *Primera història d'Esther*, esdevindrà "llum en la tenebra", poesia. L'escena es desenvolupa sota un boirós tel oníric que contrasta amb les parts restants i romp la unitat de lloc característica del gènere. Quant a un tercer *alter ego* de l'autor, el Lúcid Conseller, es percep la covardia o resignació del supervivent vers el suplici agònic d'Antígona, "quan a la fosca les hores la vagin despullant a poc a poc del seu determini i n'esborrin a la consciència els complexos motius", per bé que –ens aclareix– l'heroïna "ha estat capaç d'assumir i superar la tragèdia sencera del seu llinatge, incloses, les nècies i funestes discòrdies dels seus germans" (Espriu, 1990, pàg. 72-73). D'ací el relleu de la sang en l'obra, llinatge però també formalització del fratricidi palès en boca d'Ismene: "A la fi els ha engolits un mateix bassalot de sang" (Espriu, 1990, pàg. 34).

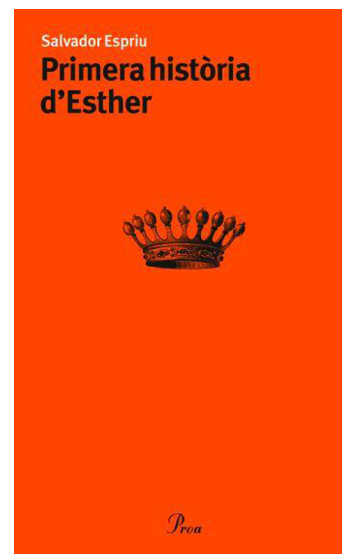
Antígona representa un viratge important en la trajectòria de l'escriptor i la concreció d'una escriptura ja no entesa com a exercici de reconstrucció mítico-caricaturesca mitjançant diverses estratègies narratives –la preguerra espriuana– sinó un reflex de la tragèdia traumàtica de l'autor i la seva col·lectivitat en la vivència de la protagonista: el "nivell de la confusa vida, és a dir el nivell del sofriment" (Espriu, 1990, pàg. 73). Un pessimisme profund es desprèn del desenllaç: amb la mort desapareixen les paraules i tots els conceptes són inútils, ja que, com adverteix el Lúcid Conseller, "cap d'ells ja no evitaria el suplici d'Antígona" (*ibid.*). És la mort de la paraula i de retruc, de la llengua, a l'entorn de la qual Espriu bastirà *Primera història d'Esther* la seva culminant obra teatral.

1.2. *Primera història d'Esther* (1948): la definitiva construcció del mite mitjançant el tràgic grotesc

Entre 1944 i 1945, incrementat el dolor de la pèrdua durant els primers anys de la postguerra, Espriu va escriure el poemari *Cementiri de Sinera*, primera materialització de l'imaginari clos mític de l'autor, el poble-cementiri a l'entorn del qual basteix el seu plany, amb tot l'alè tràgic i filosòfic d'*Antígona*. Amb ell comença un cicle liricoelegíac present en els poemaris posteriors: *Les hores*, *Les cançons d'Ariadna*, *Mrs. Death*, *El caminant i el mur* i *Final del Laberint*. El 1960, *La pell de brau* esdevé el punt d'inflexió cap a una fase "cívica" de la seva poesia, complementària més que contraposada a l'anterior.

Primera història d'Esther (1948), publicada per l'Editorial Aymà el mateix any, resulta en tant que "improvisació per a titelles" una alternativa al carés tragi-coelegíac apuntat; l'autor en parteix per a integrar-hi el contrapunt grotesc manifestat en la narrativa. D'aquesta manera esdevé punt central i confluent de tota la producció espriuana, tot aplegant un ampli ventall de poètiques i diferents nivells d'interpretació. Malgrat les diferències lingüísticoestilístiques retrobem a *Primera història d'Esther* la nitidesa estructural d'*Antígona*, palesa en la disposició sense actes, parts ni didascàlies. Sols el prefaci de l'autor, pre(text) però en realitat també part activa de l'obra, actua d'acotació llindar en sentit ampli. L'obra va ser revisada posteriorment sense canvis substancials i no es va escenificar fins al 1957 en funció única dirigida per Jordi Sarsanedas. El 1962 es va produir l'estrena *de facto* amb el muntatge de l'EADAG, dirigit per Ricard Salvat. En aquest context posterior a *La pell de brau* el tombant ètic espriuà s'havia consolidat, i es redimensionava el contingut polític de l'obra de titelles, clara antecessora del poemari. La publicació el 1966 a Edicions 62 sota la cura de Joaquim Molas, en va confirmar el rol essencial dins i fora de la producció espriuana.

L'element axial de la farsa és l'Altíssim, personatge cec com Èdip i Tirèsius, que inicia, pauta i clou la peça amb els seus mesurats i substancials parlaments. Ell n'és el conductor (mitjancer o raonador, segons el cas) que permet el trànsit entre les èpoques i espais recreats. Cec de romanço i hereu de la tradició picaresca, va acompanyat tothora per una mossa muda (Neua), que li fa de llàtzer, li guitarreja els versos i passa la safata. Com a tal, doncs, inicia la farsa convocant Sinera a un espectacle de putxinel·lis que representa l'episodi bíblic del *Llibre d'Esther* esdevingut a Susa, seu del palau del rei persa Assuerus. L'Altíssim remet pel seu nom al mateix Déu però malgrat la seva transcendència, no deixa d'ésser un orb grotesc que esbomba, en calculada barreja, les xafarderies de Sinera i Susa. Bona mostra de tal condició i ofici és percebuda quan s'ha "d'enginyar a omplir-vos el lapse amb acudits i notícies de carnestoltes" per a la qual cosa desplega una àmplia gamma de recursos: des d'estirabots cultescos ("els historiadors historiaren la història amb històries d'historiografia histori-



ada") fins a "engiponar la cançó de Iehudi, Iehudi dels Anchisi, no importa si de Susa o Sinera o de la ciutat d'en Nyoca", romanç de crim passional carregat de tintes per l'autor en efectives tirades d'art menor:

"Del pensament a l'obra
tan sols un pas:
en vesprejar cosia
amb un punyal
els cossos de la dona
i el seu amant
Com més cus, més forada
el drut gallard
i converteix l'esposa
en un buirac
Les pells no li valdrien
ni per fustany
les llença de pastura
als calamars."

(Espriu, 1990, pàg. 36-39)

La concepció del personatge (ja no opcional com el Lúcid Conseller d'*Antígona*) va unida al plantejament metateatral, gran basa de la peça: la Sinera del cementiri i l'episodi del bíblic *Llibre d'Esther* recreat pels putxinel·lis al jardí imaginat de Sinera, permet la fusió de dos plans que s'interpenetren fins a bastir-ne l'únic: el mite. Dins aquest plantejament, la peça no es desenrotlla linealment sinó segons un temps profund i circular, amb la presència d'un passat recent que l'autor, "mort en vida", reviu com a saba i llei del seu ésser. En el seu documentat estudi a l'edició crítica de l'obra, Sebastià Bonet (1994, pàg. XIV i restants) ha calculat que 1928 va ser l'any que podria assignar-se al temps de la ficció en la recreació dels titelles sinerencs per part de l'Espriu històric i, tanmateix, els salts constants a una i altra banda rompen una unitat encara més qüestionada pels anacronismes en intercalar èpoques com el segle XX i l'antigor persojudaica. El present de la composició –la postguerra– s'imposa, però, com a punt de partida: la recuperació i la preservació de l'essencial mitjançant l'escriptura.

Per aquest motiu, la Sinera del poemari es materialitza com a primer i proper escenari gran (també en sentit jeràrquic) de la trama de *Primera història d'Esther*, estilitzat sota la disposició del "jardí dels cinc arbres", referència de ressons edènics, en què es barreja el detall descriptiu i l'exotisme líric: "sota el roser de la pell leprosa, la troana, la camèlia, el libanenc i la palmera gànguil" (Espriu, 1990, pàg. 13). A dins, un petit teatre de putxinel·lis constitueix un segon i sinecdòquic espai on es desenvolupa l'acció-pretext: la Susa pèrsica del *Llibre d'Esther*. La fita és la (recon)versió de l'episodi de l'Antic Testament mitjançant els titelles de Salom (un dels noms *alter ego* de l'autor), manipulats per un evocat Eleuteri d'Arenys/Sinera. L'Altíssim ens comunica en la seva crida que l'Eleuteri/titellaire "un dia s'escolerà, com sabeu, sense temps ni d'un badall, les cames ben tallades, arplegat per una màquina", (Espriu, 1990, pàg. 13-14), tot mostrant-nos el seu control del temps. Abans, però, cal llegir en el prefaci

la justificació de la tria per la peripècia d'Esther: el record emotiu d'uns gravats francesos sobre el tema pertanyents a la seva tia, Maria Castelló, "conca patrícia de Sinera que m'estimava molt" (Espriu, 1990, pàg. 9).

La intercalació entre els dos espais és contínua: així la presència a Susa de la Secundina de Sinera o de partides de terrissa importades d'allà, ultra les referències d'Aman al fricandó i als moixernons de la cuina sinerenga, entre molts altres exemples. Sebastià Bonet va destacar en l'hipotext bíblic una substància d'ordre ritual i parecènic que podria justificar la tria del relat en Espriu més enllà del pretext d'ordre sentimental apuntat: el lligam de l'episodi a la institucionalització de les festes hebrees del *Purim* ha fornint en diverses comunitats jueves una llarga tradició de sermons paròdics a càrrec d'intèrprets caracteritzats o emmascarats, una de les escasses formes escèniques tradicionals dins la cultura semítica, refractària a la representació abans de l'apogeu del teatre *jiddisch* (Bonet, 1995, pàg. VIII-X). El lligam amb els sermons dels carnestoltes cristians és, si més no, il·luminador i s'ajustaria al registre grotesc de l'obra i l'Altíssim fóra el corresponent en la peça a l'antic recitador hebreu. La confusió d'espais actua com a procediment carnavalesc sens deixar de contribuir a la identificació: estratègia i essència, sempre sota la conducció del cec escoltat per una muda figura femenina. Tal com ens fa notar Miralles és una parella paral·lela a la d'*Auca tràgica i mort del Plem*, en què una mossa de cec prefigura la funció assignada a la Neua (Miralles, 1987, pàg. 448-451).

La base de la peça d'Espriu és la versió original en hebreu de l'episodi –la canònica en la tradició jueva, que inspira l'ordinal del títol espriuà, justificat també perquè recrea la història segons li va explicar l'estimada tia per primer cop d'acord amb els gravats. Aquesta versió –que inclou l'espectacular i eròtic desmai d'Esther en qui el rei Assuerus espriuà es recrea– permet millor l'enriquiment i aproximació efectuats per l'autor. La identificació del captiveri i la diàspora israelita amb l'extrema i dolguda situació de la Catalunya vençuda és nítida des del primer moment. La unió d'Esther, jueva desterrada, amb el rei Assuerus i la petita victòria del poble perseguit amb la derrota d'Aman, enemic de les tribus hebrees, forneixen la lectura cívica i laica de l'obra: epopeia o èxode, doncs, sota la peripècia vodevilesca dels embolics de la cort (Vishtar fugint amb galant i cuinera, per exemple) i que connectaria amb la secular tradició criptojudaca: la diàspora i les persecucions traslladables en clau catalana (així, l'ocultament de la condició de jueva per part d'Esther). En l'elegia, doncs, Sinera i la comunitat jueva de Susa es converteixen en reflex de la Catalunya vençuda i humiliada amb la guerra i el franquisme, el somni derrotat. Matilde Bensoussan ha subratllat que el pessimisme és sols un carés de l'obra, redactada l'any de la creació de l'Estat d'Israel (1948) i de la lenta obertura d'escletxes per al català en l'edició, en la vida pública, a les sales teatrals. (Bensoussan, 2006). Una llum esperançada dins la tenebra i l'enyor, doncs, en què el passat relluu i és possible passar-ne el testimoni per la lletra.

Primera història d'Esther dissecciona sota el prisma de la sàtira les martingales i combinatòries del poder tal com amb esguard més directe havia efectuat a *Antígona*. El primer objectiu d'aquests dards és la sobirania titellescament despòtica d'Assuerus, que es vanta d'haver occit els seus germans i que es mostra com a monarca capriciós i ridícul, contraposat a l'autoritarisme més maquiavèl·lic de Creont: les seves accions cruels, malgrat la hipèrbole que podia fer badar als censors de l'època, no deixaven de ser al·lusives. Així, quan després de rebre les lloances ridículament "apoteòtiques" d'un cor de titelles (sis rèpliques amb 34 versos pentasil·labs coronats en la seva pràctica totalitat per la síl·laba *tic*) no dubta a fer executar el titella que pronuncia un "tic tic" fora de temps perquè és considerat provocador: "Botxí, localitza'm el bronquític responsable de les notes subversives i talla'l de seguida a trossets, d'acord amb certa llei que sancionarem" (Espriu, 1990, pàg. 15-18). Espriu desentranya de la mateixa manera les diverses maniobres conspiradores i tortuoses de la cort de Susa, hiperbòlicament detallades o retratades: la renúncia a Vashti, l'astúcia i el triomf de Mardoqueu donant suport a Esther com a nova muller i facilitant el triomf dels jueus, les maniobres d'Aman promovent el decret contra els israelites i presentant un programa d'extermini demagògic o la conxorxa regicida frustrada de Teres i Bigtan, que, en tant que eunucs, són símbols del baix nivell en el qual l'autor ubica la política, el nivell de la por que regnava i que l'empeny en boca d'Eliasib a adreçar el seu anatema cap "al savi insensible al sofriment del més dèbil, que es tanca a la torre de vori d'una serenor cruel" un dard molt fi contra els autors protegits o afins al règim franquista (Espriu, 1990, pàg. 75). Episodis com el desmai d'Esther o el banquet-parany per a Aman hi són minuciosament detallats.

En la llarga lletania d'anatemes inspirats en la llei mosaica que profereix Eliasib, l'autor n'hi insereix alguns que oferien una clara interpretació política:

"Anatema contra el qui mercadeja amb les coses santes i converteix la religió en puntal de l'opulència o en via practicable tan sols pels cretins" [...] Anatema contra el qui revolta instints i sentiments contra l'imperi de la raó, l'alta lluminària de l'amor de Déu en la tenebra de l'home. Res al marge de la raó, res en pugna amb la raó, res per damunt de la raó excepte Déu" [...] Anatema contra el covard que calla quan el mal governa i anteposa a la consciència l'escalfor del seu ventre."

(Espriu, 1990, pàg. 73-76)

Sota aquesta forma ritual i religiosa, cal veure-hi un clar antecedent de l'anomenat "realisme històric" dels anys seixanta (en el qual podem ubicar *La pell de brau*), en el sentit d'aplicació d'una actitud ètica a la literatura, abocada al compromís i a la denúncia de la situació política i social. El parlament de l'Altíssim que clou l'obra evidencia l'escepticisme històric de l'autor: els jueus triomfadors a Susa no va ser pas més clementes que els seus perseguïdors, ens adverteix: "Occiren –ho afegeix la crònica– setanta-cinc mil adversaris del seu poble" per a seguir en altres temps al seu torn patint noves persecucions que van precedir "la cadena monòtona de lluites, assassinats, infàmies i disbauxes, car a Pèrsia i arreu del món una cruel estultícia esclavitza des de sempre l'home i fa de la seva història un mal somni de fons tenebrós i àrid" (Espriu, 1990, pàg. 79). El pessimisme més pregon de l'exili interior es reflecteix en aquests mots

de síntesi en què Espriu no oblida, altra vegada, apel·lar a evitar "el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans" i demana als "morts espectadors" (una referència d'ampli espectre), "una almoïna recíproca de perdó i tolerància" (Espriu, 1990, pàg. 80). La paràfrasi bíblica, doncs, opera com a paràbola del destí del país. La paràbola continuarà coherent al cap dels anys dins *La pell de brau*, on Sepharad, el nom hebreu d'Hispania serà una tria d'acord amb l'ús parabòlic de la comunitat israelita com a minoria patidora d'exilis i diàspores, "petita pàtria" soterrada per l'acció ocultadora i violenta de pàtries i de llengües "grans" imposades, úniques visibles i sancionades.

Primera història d'Esther es basteix com a una estructura ben falcada en alguns dels fonaments teològics i filosòfics de la Càbala (Delor, 2003, pàg. 13-24); l'Altíssim ho proclama: "El mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna de l'autèntica llum" (Espriu, 1990, pàg. 80). Seguint Bonet, Espriu podria haver dissenyat d'acord amb aquest trencament deu personatges predominants com a representants de les deu entitats o essències sefiròtiques, que corresponen a la descomposició de la Llum i la Divinitat essencials en bocins diversos:

- Assuerus (la Corona),
- l'Altíssim i Neua (Regne i Presència),
- Memucan (Presència),
- Eliasib (Saviesa),
- Zeres (Severitat),
- Esther (Grandesa),
- Vashti (Belleza),
- Aman (l'oposició Glòria/Infern)
- i Mardoqueu (Victòria).

Sumats aquests personatges a les 22 connexions possibles entre ells, conformarien les 32 figures del *dramatis personae* de l'obra (Bonet, 1995, pàg. XX-XIX-LIII). El nombre de 22 correspon al nombre de lletres de l'alfabet hebreu i al d'arcans de les cartes endevinatòries, un dels quals remarcat a l'obra, la "tarota", és la mort.

Personatges amb atributs, doncs, al costat d'altres "sense", eunucs en sentit ampli, entre els quals el nen prodigi Tianet, probable contrafigura de l'autor-infant fascinat davant els putxinel·lis. L'esguerro dels eunucs enllaça amb el del geperut Eumolp d'*Antígona* i el paisatge de desolació d'*Antígona* amb el més al·legòric que configura el parlament de l'Altíssim, quan demana als espectadors compassió pel "gos assedegat que es llepa fugint els trencs de pedrots i vergassades", és a dir el mateix Salom/Espriu, "orgullós foll perdedor de tot, excepte d'una tristesa lúcida" (Espriu, 1990, pàg. 79-80).

La teologia negativa –essencial en poemaris posteriors com *Mrs Death* o *Final del Laberint*– és un dels referents del pensament espriuà que explicaria també el principi de la falla de l'obra, en el sentit que l'episodi deuterocanònic d'Esther

oculta el nom de Déu, i esdevé inspirador d'una llarga tradició exegètica i homilètica; la dualitat cabalística restaria completa: vora la llum essencial roman la transcendència del Déu amagat, no vist, presentit, el Jahvé més endevinat que manifestat a l'antiga Llei. En aquesta tensió transcendent hi ha correspondències amb l'existencialisme coetani de la postguerra, amb qui comparteix el pessimisme moral, per bé que l'ésser espriuà –angoixat, reduït a la dimensió del gos apedregat– s'aferrissa a la lucidesa del que ha perdut mitjançant el testimoni: literatura d'exili en el sentit pregon del terme.

Primera història d'Esther esdevé una de les manifestacions més enlluernadores de la concepció espriuana de l'escriptura com a manifestació plena de la vida en tant que forma de coneixement, bé mitjançant la teologia negativa (amb el seu carés tràgic), bé mitjançant el laberint humà, que a l'obra es manifesta en el cosmos vilatà (i el teatrí titellesc d'ambientació persa com a reflex). En aquest darrer nivell de concreció, l'obra resulta una invocació agònica a la llengua, codi essencial de l'univers invocat: l'arrabassament no s'explica sense la forçada privació d'un idioma que és alhora, món i instrument, expressió personal i emanació de la comunitat. L'autor mateix va declarar la necessitat de bastir una obra tal en la "circumstància" més crítica que mai havia patit la llengua i necessitava fer-ne el "testament". Com remarca l'Altíssim en una de les seves pauses: "Rumiariem, si més no, la pedregada de tirosos vocables que l'autor ens ha etzibat amb mandrons d'una parla moribunda, ja gairebé inintel·ligible per a molts de nosaltres" (Espriu, 1990, pàg. 36).

El principi de "salvació dels mots" que expressarà més endavant al poema "Inici de càntic al temple", es manifesta a *Primera història d'Esther* amb un enlluernador ventall estilístic i esdevé un dels exemples més clars del desplegament i la fusió dels registres, en el que Badia Margarit va diagnosticar com a "unicitat inassolible d'estil" (Badia, 1980, pàg. 33-125) on conflueixen el to llibresc que li inspira la sublimitat de Susa amb el parlar viu i casolà farcit de toponímics i antroponímics arenyencs, per bé que desproveït de castellanismes o expressions empobridores; en suma, un instrument desencarcat, rutilant i tan personal com sentit com a propi de la comunitat. Miralles ha destacat com la mateixa textura novel·lesca de la font bíblica li permet ser fidel a una fluïdesa allunyada del cultisme sublim, a la qual cosa cal sumar els exercicis de contrast que li permet el tractament grotesc de la farsa. Hi hauria doncs, segons Miralles, un model bíblic "culte, llibresc, alt" (Miralles, 1987, pàg. 441-446), fos amb perfecta continuïtat entre un llenguatge popular que remetria al costumisme de Juli Vallmitjana (quant a la inserció enriquidora de l'argot gitano, per exemple) o Emili Vilanova, en exercici paral·lel al que durant els mateixos anys efectuarà Joan Brossa en relació amb autors com Ignasi Iglésias. Aquest recurs a la llengua popular no romp, però, la "unicitat" essencial; format en el context postnoucentista, Espriu valora l'especificitat de la llengua però el seu treball poètic defuig tant del barbarisme com de l'encarcament cultista o el preciosisme, conscient de les troballes que la parla li forneix: més encara perquè la improvisació o joc triat com a forma de l'obra li permeten canvis dimensionals i un discurs metalingüístic que converteix la peça en substància

carnavalesca, potser l'adient en l'època per a operar de suport per a la sàtira: la irrisió com a mètode per a la subversió, com ha estudiat Bensoussan (Bensoussan, 1977, pàg. 99-101) i en aquest sentit la inclusió de personatges com el Banyeta i la Mort (el primer d'ells tan entranyablement lligat als titelles) marquen una arrel popular, integrada en una tradició global (medieval), base del món primigeni de l'autor. És per aquest motiu que els parlaments i situacions més sublimes davallin, mitjançant l'ús d'acudits i jocs de mots inadequats a un anticlímax ridiculitzador: de tal manera, Teres clou la seva renúncia al tiranicidi amb una frase feta ben popular. "A cada bugada es perd un llençol', solia dir la mare, que al cel sia" (Espriu, 1990, pàg. 32) o Aman cantant a sa muller Zeres uns versos medievals italians que ella replica amb sorna: "Desafines l'estrambot i ments més que ningú. Per tant, no hi ha dubte, ets el meu marit, prou d'òpera" (Espriu, 1990, pàg. 51) En aquest constant joc de conscient translació/intercalació de plans i perspectives s'arriba a la citació abreujada de la Bíblia: "Esther. Ec, IX, 9. Mardoqueu. Cnt, VIII, 1. Esther. Sal. CXIX, 105" (Espriu, 1990, pàg. 27) com a complement acotador de l'intertext precedent. En suma, una perspectiva que arriba a integrar la cita erudita al costat de l'acudit popular, la lletania grotesca vora l'evocació punyent, totes les cares de la realitat aplegades per totes les variants de la llengua i l'estil: preservar un món i l'esperit, els mots.

2. A tall de conclusions: el teatre espriuà com a aportació a la dramaturgia èpica del segle XX

Primera història d'Esther constitueix, tal com va anticipar Joaquim Molas (Molas, 1966) una síntesi historicomítica de la Catalunya contemporània i de la seva llengua, però des del punt estrictament dramàtic esdevé una *rara avis* dins la tradició teatral pròpia i universal. I això malgrat l'unànime acceptació de la crítica –no tant l'estrictament teatral com la literària en conjunt, ja que es valorà sobretot en termes de prodigios exercici estilístic i elegíac, insuperable síntesi historicoliterària.

Cal remarcar, però, la dimensió que tant *Antígona* com *Primera història d'Esther* tenen dins el context general de l'escena literària europea del segle XX. Espriu no va ser pròpiament comediògraf ni dramaturg, però és inevitable remetre al perspectivisme metateatral coetani amb el qual va mantenir, pel cap baix, coincidències. A *Primera història d'Esther*, particularment, no hi trobem la crisi d'identitat entre forma i substància característica de Luigi Pirandello, però hi denotem una confusió temporal i espacial similar (pensem en *Enric IV*, per exemple). Tampoc ens trobem davant del didactisme polític de Bertolt Brecht, per molt que el recurs a la paràbola o al relat exemplificador l'aproxima al mètode i el tractament del dramaturg alemany (recordem la font bíblica i la metateatralitat presents a *El cercle de guix caucasià*). És ben cert que, sense voluntat d'emular uns autors que va assegurar desconèixer, Espriu va aconseguir amb *Primera història d'Esther* una particular aportació a l'epicitat i a la crisi del drama en l'escena del segle XX, que n'explica l'atracció per part d'un director destacat d'aquesta via, Ricard Salvat, el seu gran orientador i divulgador escènic: una metadramàtica que apunta més a la (con)fusió que no pas al distanciament i a l'elegia molt més que a la crisi d'identitat. De fet, teatre líric i èpic alhora en què (com en Brecht o Shakespeare) la prosa i el vers s'alternen lliurement i calculada.

Espriu amb prou feines va reprendre el gènere malgrat la tardana *Una altra Fedra, si us plau*, que no representa ni un tombant nou de la seva obra ni del seu teatre; als anys seixanta va participar en la refeta i representació d'*Antígona* i *Primera història d'Esther*, frec a frec amb Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat, del qual l'històric muntatge sobre el seu cosmos literari (*Ronda de mort a Sinera*, 1965) va representar un corol·lari extraordinari escènic. Poètic o èpic, distanciat o didàctic, tràgic o grotesc, el teatre espriuà plasma una vivència que sota el joc i el descarnament literaris mostra en forma de testament i memòria la voluntat de compartir amb aquells "morts espectadors" del Jardí dels Cinc Arbres, l'essència condormida d'una col·lectivitat somorta pel caïnisme i l'arbitrarietat, però salvada encara en els mots i en la llengua, per la pregària final de l'Altíssim.

Bibliografia

Badia i Margarit, Antoni M. (1980). "Salvador Espriu, ordenador de mots en extensió i profunditat". A: Acte inaugural del curs 1980-1981. *Homenatge a Salvador Espriu amb motiu d'ésser-li conferit el grau de Doctor Honoris Causa*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Bensoussan, Matilde (2006). "Subversió e irrisió en *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu". *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas publicadas bajo la dirección de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg* (pàg. 99-101). (disponible en línia a: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_024.pdf>).

Bonet, Sebastià (1995). "Introducció". A: Salvador Espriu. *Primera història d'Esther*. A: *Obres completes. Edició crítica*, 11 (pàg. VII-LV) (edició crítica i anotada a cura de Sebastià Bonet). Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu. Barcelona: Edicions 62.

Castellet, Josep Maria (1968). "Introducció". A: Salvador Espriu. *Obres completes, 1. Poesia. L'obra poètica més representativa de la postguerra*. (pàg. 7-70). Barcelona: Edicions 62 ("Clàssics Catalans del segle XX").

Delor i Muns, Rosa M. (1994). "Introducció". A: Salvador Espriu. *Israel*. A: *Obres completes. Edició crítica*, 9 (edició crítica i anotada amb estudi introductor i a cura de Rosa M. Delor). Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu. Barcelona: Edicions 62.

Delor, Rosa M. (2003). "Significació de la càbala en Espriu: metafísica i compromís". *Nexus Revista semestral de cultura, arts plàstiques, lletres, músiques, ciència*, 13-24, 31 de desembre (disponible en línia a <www.fundacioaixacatalunya.es/osocial/idiomes/1/publicacions/nexus/nexus31.pdf>).

Espriu, Salvador (1990). *Obres completes*. Barcelona: Edicions 62.

Miralles, Carles (1987). "El món d'Espriu". A: Riquer, Martí de, Comas, Antoni i Molas, Joaquim. *Història de la Literatura Catalana. Part moderna*. (volum X, pàg. 430-446). Barcelona: Ariel.

Miralles, Carles (1993). "Introducció". A: Salvador Espriu. *Antígona*. A: *Obres completes. Edició crítica*, 8 (pàg. VII-LVIII) (edició crítica a càrrec de Carmina Jori i Carles Miralles). Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu. Barcelona: Edicions 62.

Molas, Joaquim (1966). "Pròleg". A: Salvador Espriu. *Primera història d'Esther* (apèndix de J. Sarsanedas i R. Salvat). Barcelona: Edicions 62 ("Antologia Catalana", 27).

Steiner, George (2009). *Antígona. La travesia de un mito universal por la historia de Occidente* (traducció d'Alberto L. Bixio). Barcelona: Gedisa.

