

---

# El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu

per Carles Miralles

És un tòpic predilecte de la crítica espriuana —d'ençà, sobretot, dels dos papers de Maria Aurèlia Capmany i de Joan Fuster, que prologaven el *maó* famós de l'editor Albertí—<sup>1</sup> l'oposició —generacional, de temperament, estètica...— entre Carles Riba i Salvador Espriu. Ha estat dit que Riba no comprenia Espriu,<sup>2</sup> i ha estat igualment suggerit, d'una manera molt clara, que

1. S. ESPRIU, *Obra poètica* (Barcelona 1963; abreujadament, O.P.). Cito els textos poètics per aquesta edició, i els posteriors per *Poesia* (Barcelona 1977<sup>3</sup>), llevat de *Setmana Santa*, que, com que en cito el pròleg, em refereixo a la primera edició (Barcelona 1971). Els altres llibres que utilitzo —sovint per disponibilitat material, i no per preferències d'edició— són: *Anys d'aprenentatge* (Barcelona 1952; abreujadament, *Aprenentatge*); *Letizia i altres proses* (Barcelona 1937; abreujadament, *Letizia*); *Adriadna al laberint grotesc* (Barcelona 1975; abreujadament, *Ariadna*); *Antígona. Fedra* (la Ciutat de Mallorca 1955), llibre que conté la primera edició de l'*Antígona*, datada de l'«1-8 març 1939», i pel qual cito aquesta obra generalment, a més d'una «lliure versió» de la *Fedra* de Ll. Villalonga, «realitzada per ell originàriament en castellà» i escrita «pel novembre de l'any 1936», o sigui bastant a prop de la *Fedra* narrativa d'Espriu; no m'ha semblat oportú considerar en el curs d'aquest treball aquesta *Fedra* teatral, que és naturalment de tema clàssic; dues consideracions m'ho han aconsellat així: d'una banda, Espriu, com és sabut, ha escrit recentment una *Fedra* teatral pròpia, i, d'altra banda, l'estudi de la *Fedra* de Villalonga en versió lliure d'Espriu ha de considerar-se —ho plantejo així provisionalment— com un esglaó, certament important, entre l'original castellà de Villalonga i la narració espriuana *Fedra*, editada per primera volta en el llibre *Letizia* —en resum, que les característiques especials d'aquesta obra dramàtica no m'ha semblat que possibilitessin el seu tractament com una peça més entre les pròpiament espriuanes. I, per últim, utilitzo per a la *Primera història d'Esther* l'edició de 1967.

2. A. COMAS, *Salvador Espriu i els anys cinquanta*, «Serra d'Or» (juliol de 1972), ps. 12-15; cf. p. 15: «Amb el pas del temps potser hem comprès més bé la diferència que hi ha entre l'obra de Riba i la d'Espriu, però ja aleshores sabíem que Carles Riba no comprenia Salvador Espriu...»

Espru reconeixia, sí, els serveis prestats pel doctor Riba, però això i prou.<sup>3</sup> Les mateixes declaracions d'Espru, que han oposat, en alguna ocasió, el seu «món peculiar i força insòlit» al «corrent noucentista»,<sup>4</sup> poden haver ajudat a reblar aquest clau.

L'oposició entre Riba i Espru és òbvia, i assenyalar-la, una qüestió clarificadora bàsica, que cal assumir sense embulls. Explicar-ne l'abast i el sentit, en termes de literatura i d'història literària, és tot un altre afer, força més complex i delicat. De fet, les constatacions evidents d'aquesta mena corren sovint el perill d'ésser desenvolupades en simplificacions que ja no ho són tant, d'evidents, i que poden ser abusives. La utilització que Fuster fa del tòpic és, en opinió meua, un exemple aclaparador del que pot voler dir caure en aquest perill.<sup>5</sup> Fuster està convençut, perquè sap llegir, que Riba és un home de lletres important i un excellent poeta; però també que Riba encarna una tradició, la humanística, en la qual, ell particularment, diguem-ne que té tendència a veure fantasmes.<sup>6</sup> Allò, en fi, que senzillament accepta, perquè hi és i no hi ha altre remei, en una obra acabada, que s'imposa en el seu conjunt i per alguns cims realment excepcionals, li faria angúnia veure-ho viu, actuant com a propòsit i realitzat ara; li penja, doncs, l'etiqueta de «clàssic», o una altra de més o menys equivalent, i fa punt i a part. Aleshores, no pot ser que el que, segons ell, és viu, actua com a propòsit i s'acompleix en unes realitzacions, ara, participi d'alguna manera en la mateixa tradició representada —i acabada, si no pensem més enllà dels límits de l'esquema— per allò, ja passat, que és clàssic.

Aquest plantejament comporta una valoració pejorativa del món clàssic com a tradició cultural, àdhuc si no arriba a ésser formulada *expressis uerbis*. Però, d'altra banda, aquest plantejament afecta, en el cas que comento, l'obra d'un escriptor, Salvador Espru, que és llicenciat en història antiga, que

3. M. A. CAPMANY, *Notícia de Salvador Espru i dels seus llibres*, a O.P. ps. LXXIII-LXXXIX; cf. p. LXXVII: «L'estètica d'Espru es troba en absoluta oposició amb l'estètica ribiana. La contraposició de generacions és, ens sembla, ben clara. Espru, en oferir-li com a homenatge pòstum el seu llibre, posa de relleu l'autoritat del Mestre mort i reclama per a la seva obra la continuïtat d'una llengua de múltiple futur. Ve a dir als homes de la "Bernat Metge": "Som molt lluny de vosaltres, però sense vosaltres no existiríem".»

4. B. PORCEL, *Salvador Espru, foc i cendra*, «Serra d'Or», (maig de 1966), p. 33.

5. Si se'm pregunta la meua opinió sobre el pròleg de Joan Fuster a O.P., respondré que no em sembla pas un dels seus papers millors; ara, és un paper intelligent, potser massa intuïtiu —allò de la «mala bava còsmica», per exemple—, i, per a comprendre'l com el que és, un paper sobre literatura, caldrà recordar que la major part dels retrets que se li podrien fer responen gairebé tots al fet que pròloga un llibre de poesia i que, cosa que també li passa al llibre de Josep Maria Castellet (cf. n. 8), tracta només de la poesia d'Espru —posició, dic jo, difícil de mantenir, des del punt de vista del sentit de l'obra estudiada, almenys si aquesta pot definir-se «enciclopèdica», com em sembla que és el cas—; i caldrà recordar, també, que Fuster escrivia quan Espru era el poeta, sobretot, de *La pell de brau*, val a dir, una de les veus cantants d'una literatura entesa gairebé exclusivament com a «resistència» —caldrà recordar que el 1963 és l'any de la *Poesia catalana del segle XX* de Castellet i Molas?

6. Òbviament, no puc contestar ara les observacions de Fuster sobre l'humanisme (cf., per exemple, *L'home, mesura de totes les coses*, Barcelona 1967, ps. 86-95), entre d'altres coses —no és el tema d'aquest treball, etc.—, perquè hi estic prou d'acord. Tanmateix, em penso que pot ser metodològicament higiènic considerar que l'humanisme contemporani —certament no del tot liquidat— només és un període de la tradició clàssica, i que, dins d'ell mateix, l'atansament als models no és gens una cosa uniforme —com tampoc no ho és la tria, ni les tendències ideològiques que la freqüentació dels clàssics semblen poder promoure, etc.

tenia intenció, quan esclatà la guerra del 1936-39, d'obtenir una segona llicenciatura de lletres en filologia clàssica, i que palesa, ara i adés en la seva producció de dramaturg, de narrador i de poeta, un interès excepcional pels mites, per la literatura i per la filosofia del món antic. Això és una evidència inesquívable, de la qual troba indicis irrefutables fins i tot un lector discretament alfabetitzat que fullegi per primera vegada els llibres de Salvador Espriu —pràcticament no cal ni passar dels títols. El que vull dir, en fi, és que hom ha negligit —amb algunes excepcions, però en general— un component important de l'obra espriana tancant els ulls davant la influència, en ella, del món clàssic; i això, sobretot, perquè aquesta mateixa influència era determinant en l'obra —certament, força diferenciable de mil altres maneres— de Carles Riba.

Aquesta actitud topa, com a mínim, amb una obvietat tan immensa com aquesta: que un mateix component —temàtic, estructural, o com vulguem anomenar-lo— pot acomplir i, de fet, acompleix una funció distinta en dues obres distintes; ¿o és que cal negar la influència d'un mite clàssic a *Les mouches* sartrianes si volem afirmar que el tractament del tema no és igual —més, que s'oposa sovint a la interpretació del vell Èsquil? No és que no calgui: és que no pot negar-se. Ho deixo estar, però. El que m'interessava d'assenyalar, ja puc assenyalar-ho ara, i és que, estudiada la influència dels llibres veterotestamentaris i de la literatura egípcia antiga en l'obra d'Espriu, amb prou feines si hom ha encetat, a hores d'ara, l'estudi paral·lel d'una tradició, la clàssica, que, d'entrada, ofereix als estudiosos tants d'indicis com les anteriors o potser més i tot.

En un article de fa tretze anys, Joaquim Molas suggeria, com a «deu principal del nostre poeta», «la cultura grega i, sobretot, la judaica».<sup>7</sup> En un seu llibre sobre la poesia —només sobre la poesia— d'Espriu, Castellet, potser més indiscretament preocupat per la càbala que pels llibres de l'Antic Testament, assenyala, però, la influència del món hebreu, i, encuriós per la lectura del *Llibre dels morts* egípcia, n'anunciava «les coincidències» amb la poesia espriana. Després, i malgrat la propaganda adversa de Fuster, Castellet es veia obligat a tractar la possible influència del món clàssic en Espriu: «Els indicis visibles referents a la mitologia grega», escrivia, «són potser els més clars»; reconeixia, doncs, l'evidència; però, ja d'entrada, la qüestionava, abans de l'anàlisi: «I, probablement també, els menys significatius estructuralment».<sup>8</sup> Aquest adverbi té, és clar, una importància, i planteja una problemàtica, relacionada amb el possible criteri de fixació d'una influència «estructural», que no penso abordar ara. Només vull assenyalar com em sembla una remarca curiosa, aquesta, si tenim en compte —i prescindint de la qüestió aquesta de l'estructuralitat— que, de fet, les dades que Castellet ha tret de les altres fonts culturals són una ajuda eficaç, sí, per a la lectura d'Espriu, però que, en opinió meua, la dada potser més valuosa la treu —la dedueix, i en part sense cap indicatiu evident— del món grec. Segurament no cal que emfasitzi aquí la importància, cabdal, de les innombrables imatges de la ceguessa escampades pertot al llarg de l'obra d'Espriu: una lectura correcta d'aquestes imatges i referències és imprescindible per a una lectura mínimament fonamentada de la seva obra. La clau segurament no és única, però la mestra —la que obre almenys dos panys i altres portes després—, aquesta

7. *La poesia de Salvador Espriu*, «Serra d'Or» (abril de 1964), p. 46.

8. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu* (Barcelona 1971), p. 114.

Castellet l'ha trobada en la indissoluble unitat, en l'oposició irreconciliable de Tirèsiàs i d'Èdip.<sup>9</sup> És veritat que la importància d'aquesta clau no ha estat provada fins a la fi, però no m'interessa tant notar això com ajuntar-hi la remarca que fou trobada en camp grec i que, en conseqüència, sembla fora de raó desconfiar d'un camp on s'han fet bones troballes almenys si en els altres, com sembla ésser el cas, només s'ha constatat l'evidència dels camps mateixos.

Abordats aquests, diguem-ne, problemes de principi, metodològics bàsics, la meua intenció és plantejar el meu tema en dos fronts alhora. D'entrada, assenyalaré i comentaré algunes evidències referents al tractament de temes clàssics a l'obra —narració, teatre i poesia— d'Espriu; després, i sense oblidar les conclusions potser derivades d'aquest comentari, passaré a intentar una proposta d'anàlisi de direccions d'aquesta influència del món clàssic: una proposta múltiple, bàsicament en tres direccions, i que em sembla que, aplicada sistemàticament a la producció d'Espriu, podria convertir-se'ns en una línia d'investigació aclaridora i fructífera.

Començo per un llibre, *Aspectes*, que Espriu escriví entre el desembre de 1932 i el setembre de 1933, les dues últimes narracions del qual, «Orestes» i «Neguit», són de tema clàssic. La primera, una narració en tercera persona que inclou un diàleg amb el silenci —la forma més dramàtica de monòleg— en boca d'un home que ha assassinat el seu padrastre i després la seva mare, és una capbussada en l'ànima humana a partir dels suggeriments dels vv. 1055-1056 de *Les Coèfores* d'Èsquil, versos que Espriu, un any abans de l'aparició del tercer volum de l'Èsquil de Ribà a la Fundació Bernat Metge, traduï pel seu compte —no pas malament quant al sentit, però tampoc massa correctament: la paraula clau, *taragmós*, la traduï, en tot cas, igual com l'havia de traduir Ribà («torbació»). I l'Orestes d'Espriu parla, en efecte, des del bell fons d'un pou de torbació. No és el príncep que torna al seu regne i comet accions més que humanes —o inhumanes— per tal d'instaurar un ordre nou, contra la tirania, i sap que la seva mà és moguda per una divinitat. No. Aquest parrac d'home mira amb «ulls malignes, carnissers, sense ombra de pestanyes»,<sup>10</sup> la seva «expressió» és la «d'un cretí», i, quan es decideix a començar el relat dels seus crims, «una boja rialla», apunta Espriu, «el sacsejà». A més, la seva versió dels fets —potser llevant-hi la seva evocació del pare, assassinat pels altres, la qual, tanmateix, més aviat és odi, envers ells, que no amor pel mort— és una cosa tan breu, tan condensada i freda, tan seca, que s'assembla sobretot a un cop de puny a l'estómac. Cal recuperar alè, després de llegida. Com a final, el narrador —que només hi ha intervingut al més just: deixava que Orestes s'expliqués— insisteix en els símptomes de la malaltia psíquica del seu personatge; aleshores apareix l'única diguem-ne referència mitològica de tot el text, les Erínies, i una paraula que podem començar de conjecturar que és clau, *grotesca*. Reprodueixo aquestes línies finals: «Orestes calla. S'aquieta un moment, les pupil·les dilatades. La gorja se li omple com de lladrucs. Baveja. De sobte, arrenca a córrer, perseguit per les Erínies invisibles, com un ca rosegat per la ràbia. És aviat una tràgica silueta *grotesca*.»<sup>11</sup>

9. *Ibidem*, ps. 117-120 (cf. *Antígona*, ps. 43 i 47).

10. *Aprenentatge*, p. 181.

11. *Aprenentatge*, p. 182.

12. *Aprenentatge*, p. 183.

Aquesta narració és una reducció a la més abjecta realitat —si és que la realitat admet adjectius— d'un tema mític ancestral, remotíssim i irracionalitzable, que un tràgic grec havia intentat integrar —fins on és poèticament possible— en el món tens de la incipient democràcia atenesa. Aquest intent d'integració poètica, el realitzat per Èsquil, havia tingut sentit per a la línia de pensament que, derivada de l'idealisme alemany —i al marge, tot cal dir-ho, d'altres interpretacions més progressives i innovadores—, anava a parar, després de passar per Jaeger i per Mazon, a Riba —i també, posats a citar algú ben distint, a Pasolini. Com serà el cas, gairebé deu anys després (*Les mouches*, 1943), per a Sartre, per a Espriu aquest sentit a penes si vol dir res. L'única veritat és, en l'espectacle grotesc, la torbació de qui parla. Hi ha fins i tot una delimitació i complementació de funcions: Orestes mostra, diu, malgrat ell, més enllà i tot de les seves paraules, la seva torbació; el narrador, mig camuflat, hi ajunta el grotesc. La torbació de qui parla —com els versos de referència mostren— pertany de cert a la seva història, correspon al model mític; l'Orestes que diu la narració xoca, comparat amb aquest model, per la seva estranyesa, diríem que per la seva extrema lletjor i absurditat; reconèixer en ell l'Orestes de la tradició humanística és obligat per les dades proporcionades en el text, i tanmateix l'Orestes d'aquesta narració és una màscara grotesca, un remot descendent degenerat d'aquell altre.

L'altra narració, la intitolada «Neguit», és força més complexa. El tema no és, en aparença, clàssic: un pastor baixa de les muntanyes on ha viscut fins aleshores, veu la mar, troba la filla del rei, l'enamora, s'hi casa després d'algunes vicissituds, esdevé, a la mort del sogre, rei, i exerceix sembla que amb dignitat aquest ofici. La mar que l'havia encisat arriba que el fastigueja «i sent el neguit i la nostàlgia de la muntanya»<sup>13</sup> que havia abandonat. Però el cercle recomença i, al cap d'un temps no determinat, enyora el que ha deixat i torna al seu regne. Enmig d'això hi ha alguns indicis clars: la gent de la vora de la mar el confonen amb Dionís o amb Apol·lo, quan el veuen, i la princesa «s'atansa a ell i el saludava amb les paraules de Nausica. El seu pedagog, un vell esclau erudit en Homer, auxiliava la tendra memòria i li dictava polidament els bells hexàmetres», o sigui, *Odíssea* VI, 191-193, citats per la primera versió de Carles Riba.<sup>14</sup> Tot això és certament revelador, i caldria decidir si Espriu és o no és irònic en el passatge citat; però, a mi, el que em sembla realment revelador és, més que no aquests detalls, el final de la història: «Aquesta història correcta està narrada en una egrègia collecció de velles porcellanes de França. Un abat la conta a una jove marquesa. Són unes fines figuretes del divuit sobre un fons de Grècia, una Grècia falsa, arbitrària i empolvorada com un minuet del Trianon...»<sup>15</sup>

La relació d'aquest text amb un passatge del pròleg de la *Primera història d'Esther* és innegable; allí es tracta d'«una collecció admirable de gravats francesos, heretada dels besavis, on es narrava sencera l'anècdota oriental».<sup>16</sup> Més curiós és que trobem encara un altre paral·lel, més recent, d'aquests dos textos, també, aquest tercer, extret d'un pròleg: en el de *Setmana Santa*, efectivament, som informats de l'existència, altre temps, a casa del poeta, d'«una monumental tovallola de Comunió». Espriu la descriu així:

13. *Aprenentatge*, p. 190.

14. *Aprenentatge*, p. 187.

15. *Aprenentatge*, p. 191.

16. *Esther*, p. 18.

«[...] gran com un llençol i tota rodejada d'unes magnífiques puntes [...] és una labor de llargues i llargues estones de pacientíssim i devotíssim lleure [...] Hi ha una espècie de gros anagrama —m'és impossible de precisar quin, tal volta el del Crist— en el centre de la fina tela i, en diverses franges, com mig emmarcant-lo, els símbols tradicionals de la Passió: la santa faç, la corona d'espines, la columna dels assots, el martell i els claus, l'esponja, la llança, el gall, l'escala del davallament i potser altres emblemes que ara no puc determinar.»<sup>17</sup>

La monja autora d'aquesta labor artesana i artística pertany a allò que el poeta anomena «la meva modesta crònica familiar» —era tia seva; i, a més, pertanyia a un orde francès—, un tic recurrent en totes tres referències.

M'excuso, si cal, d'haver-me deturat tant en la citació d'aquests tres textos; l'analogia s'imposa i cal buscar-li un sentit. L'exemple dels gravats de la *Primera història* ha cridat l'atenció de Joaquim Molas; com que es tracta d'una col·lecció vinculada, allí, al record d'una altra tia de l'escriptor, Molas parla de «la fusió que l'autor fa de la falla bíblica i el mite de Sinera».<sup>18</sup> Si hem de mantenir el paral·lel dels tres exemples, aquesta explicació no és del tot convincent, però. No és que calgui eliminar-la, en el cas de *Primera història*, però es revela insuficient des d'aquesta nova perspectiva, més àmplia. A mi, el que em sembla és que, amb porcellanes, amb gravats o amb tovallola, la distància establerta entre el model i el text espriuà és tot un món: tant se val que es tracti d'una Susa que s'assembla sospitosament a Sinera com d'una Grècia més o menys arbitrària, com de l'escenari de la Passió. Ara, ens equivocariem si penséssim que la creació d'aquesta distància —perceptible en els textos i reconeguda, d'aquesta manera indirecta, per l'autor— ha d'oobeir a la mateixa raó en tots tres casos. De tota manera, tant en el cas de Grècia com en el de Susa, voldria dir que em sembla que la concepció espriuana del grotesc hi és implicada, no tant pel grotesc en si com per la distanciació —es podria dir amb terminologia vagament realista—, que és sempre ingredient en la gestació del grotesc espriuà.

Tenim, doncs, des de l'època de composició d'*Aspectes*, dues primeres dades importants. Espriu crea una distància entre la seva escriptura i el món antic, manté sempre allunyat el seu model, més o menys remot, quan aquest model és o una Grècia falsa o una Susa que sembla Sinera; i això ho fa, quan ho explica, imaginant o recordant uns intermediaris estranys a la tradició literària —porcellanes, gravats o tovallola, uns objectes certament artístics, però en tot cas d'ús domèstic; un art humil, diríem, vinculat a una concepció que les actuals circumstàncies històriques han posat en crisi de la família i de la llar familiar. La mena dels objectes, a més, pot induir a l'atribució de l'adjectiu aristocratitzant a aquesta concepció —el lector hipotètic d'aquest paper tindrà la gentilesa de recordar l'ambient de «Letizia» o de «Fedra», per exemple, i jo em permetré d'apuntar anticipadament la idea de la decadència de la cultura europea com a cabdal en el pensament d'Espriu. Ara, un cop creada i assenyalada aquesta distància, Espriu la fixa, en els exemples de referència, amb l'ajut d'un element grotesc —un element que podem anomenar sempre, per economia terminològica, de la mateixa manera, però que, participant en tots els casos d'alguna de les característiques constitutives del

17. *Setmana santa*, p. 11.

18. Pròleg a l'ed. d'*Esther* citada, p. 9.

concepte de grotesc, no caldrà que ens esforcem a considerar que té sempre la mateixa funció ni el mateix sentit.

Esprui ha escrit dues obres de teatre. Dues grans obres de teatre, força distintes. He implicat ja una d'elles en aquesta discussió. Però, òbviament, més aviat hauria de parlar de l'altra, atent al meu tema. Aquesta altra, l'*Antígona*, fou escrita els vuit primers dies de març de l'any 39 i refeta vint-i-quatre anys després, i respon, evidentment, com ha estat assenyalat tantes vegades, als esdeveniments contemporanis de la primera versió. Malgrat el títol, que podria fer pensar en una imitació, si volíem dir-ho així, de l'obra homònima i tan famosa de Sòfocles, la nostra *Antígona* sembla més aviat relacionar-se amb *Els set contra Tebes* d'Èsquil i és una obra espruiana de cap a peus. Tot el primer acte, en efecte, fet de tensió i de concentració, austerríssim, es basa en gran part en Èsquil i amb prou feines si hom podria, al llarg de tota l'obra, fer notar algunes pinzellades sofòclies. Hom podria fins i tot aplicar a aquesta obra la caracterització que els antics havien trobat per als *Set*, «un drama ple d'Ares»; l'espectre de la guerra («insensata guerra que tanta destrucció ens portes! Insensata baralla entre germans!»)<sup>19</sup> presideix l'obra, el sacrifici d'Antígona inclòs. Una Antígona ben particular, que no té res a veure amb la d'Anouilh (1937), i tampoc no gaire, realment, amb la de Sòfocles. Hi insisteixo: ¿qui, de fet, podria imaginar-se l'heroïna sofòclia ajudada per un personatge, «esclau i geperut a Tebes»,<sup>20</sup> per exemple, sense perdre, ella, aquell seu hieratisme de dona sola que fa la seva grandesa tràgica? Hom ha jugat, al llarg dels distints tractaments de la seva història, a fer-la més o menys enamorada del fill de Creont. La solució espruiana, que no fa cabal d'aquesta figura desdibuixada, Hèmon —amb prou feines un nom—, és altament innovadora i significativa. Ja ho veurem. Anem ara de mica en mica. Ha estat remarcada la progressió, típicament esquil·la, del temor i de l'angoixa<sup>21</sup> —la *crainte et l'angoisse* és gairebé un programa existencialista— en algunes tragèdies del primer dels grans dramaturgs atenesos. No temo equivocar-me si dic que en els *Set* l'aconseguint d'aquest clima, que qualla en l'actitud crispada, del tot histèrica, del cor de dones tebanes, és un dels punts culminants, més aclaparadors i magnífics, de la poesia grega. Aquest clima de temor i d'angoixa, també Esprui reïx a crear-lo. Sense cor, però: l'escena és en part dominada per unes dones el paper dramàtic de les quals és una troballa d'Esprui; són «aquelles dues nodrisses, rivals de Iocasta en l'amor d'Edip»,<sup>22</sup> els noms que una tradició secundària donava a la segona dona del rei, Euriganea (Euriganeia, segons la transcripció d'Esprui) i Astimedusa; i, amb elles, Eurídice, la muller de Creont. Les dues primeres simbolitzen discretament els dos moviments —cap a l'esperança, cap a la fosca— del cor d'Èsquil i la dona de Creont anticipa el caràcter, interessat i rof, que Esprui volgué atorgar al tirà —i que especificà, per boca del Lúcid conseller, en la segona versió de la seva obra. Una altra novetat, derivada del text d'Èsquil però del tot deguda a la intenció d'Esprui, és el nom que tenien, a la primera versió —i que han perdut, ben discretament, a la segona—, els consellers que imposen a Creont la condemna a mort, sense possible clemència, d'Antígona. Si en el pròleg Esprui es complaïa referint-se a «una erudi-

19. *Antígona*, p. 23.

20. *Antígona*, p. 23.

21. J. de ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans la tragédie d'Eschyle* (París 1958).

22. *Antígona*, p. 11.

ció mordaç», la que ens ha transmès els noms de les rivals de Jocasta, més mordaç era la seva pròpia erudició quan treia del text d'Èsquil dos noms de dos dels pares dels set guerrers defensors de les portes i els donava just a dos dels consellers que recomanaven a Creont una decisió dura, tancant la possibilitat d'una solució més clement.<sup>23</sup> La intencionalitat d'aquesta atribució de noms em sembla innegable.

El tractament espriuà de les figures de Creont i de Tirèsiàs també és original i de traç molt segur. Tirèsiàs no acaba de comprometre's del tot: demana, sí, sepulcre per al cadàver de Polinices, però aviat cedeix, incapaç fins de protestar amb convicció («quedo perdut en la meua tenebra!»);<sup>24</sup> Creont, que no dubta i es disculpa sempre («no puc transformar tampoc en un amor únic les innombrables rancúnies que agiten la ciutat»),<sup>25</sup> és sense discussió qui força hipòcritament Etèocles a lluitar, ell personalment, contra el germà; després, morts tots dos germans, tot són paraules altívoles, ordres i supèrbia («he parlat, i la meua paraula és ara llei»);<sup>26</sup>

Quant a Antígona, ella és Antígona, no només la predestinada d'Anouilh: ha intentat de convèncer Polinices, prova de fer raonar Etèocles. Però Espriu resalta la inutilitat de tot el que fa, fins de la seva decisió valenta i de la seva pietosa honestedat; remarca també, des de lluny, la dignitat tràgica de la noia, el seu heroisme. Tracta, en fi, Antígona amb un respecte que pocs personatges espriuans comparteixen. La figura de la noia, tanmateix, no per l'estranyesa, però sí diguem per l'absurditat del que fa, participa d'allò que hem convingut a anomenar el grotesc espriuà, un grotesc, ara, certament que gens com el d'Orestes, ni tan sols potser com el que caracteritza la vida humana, simbolitzada pel laberint, sinó tot ell expressió d'una enteresa i d'una abnegació decidides, sense treva ni concessions. La seva figura, una de les més tràgiques del teatre contemporani, es dreça, amb irreprimible vocació de morta («no temo la mort. He estat sempre voltada de mort»);<sup>27</sup> digníssima, contra la tebior i la indecisió —per exemple, les d'Ismene—, contra l'ànsia de poder i les ganes de passar factura dels qui es creuen vencedors, contra la rancúnia i l'odi, enmig de la desfeta de tot. Sola, amb la irreductible actitud de tots els herois tràgics. Acompanyada, però, car la dimensió espriuana del grotesc li atorga un company; un company que no és de noble llinatge, ni bell, com ara Hèmon, sinó Eumolp. Bo i suposar que Espriu hagués pensat en el fill de Posidó, introductor dels misteris d'Eleusis, que duu aquest nom en la mitologia grega, l'invent de l'Eumolp del drama és ben seu i prou. És un esclau geperut, càustic i irònic, una mena de bufó, escèptic («te'n rius de tot. Els déus et poden castigar», li diu Astimedusa, i ell ensenya la gepa i ironitza)<sup>28</sup> i que palesa una discreta observació que l'acredita, sembla, com a il·lustrat («judiques com un habitant del Ceràmic»);<sup>29</sup>

23. *Antígona*, p. 11. Els noms dels quatre consellers són: Ènops, Periclimen, Deípilos, Astacos; Melanip, defensor de la primera porta, és fill d'Astacos (*Set*, 407 i ss.); dos altres defensors, Hipèrbios (*Set*, 504 i ss.) i el seu germà, Actor, combatent a la cinquena porta (*Set*, 554 i ss.), són fills d'Ènops. Periclimen, d'altra banda, era el nom d'un dels defensors de les portes segons una altra tradició (Píndar, *N ix* 26).

24. *Antígona*, p. 53.

25. *Antígona*, p. 52.

26. *Antígona*, p. 37.

27. *Antígona*, p. 45.

28. *Antígona*, p. 22.

29. *Antígona*, p. 23.



Aquest desgraciat, que, com que ho és, no té «res a perdre» («Ningú no pensarà a fer-te mal. Si caus captiu, divertiràs els nous senyors i seràs ben tractat»), que podria, doncs, ser només «espectador de la desgràcia que arribi»,<sup>30</sup> és l'únic que vol ajudar Antígona i compartir la seva sort. L'absurd grotesc que plana damunt l'obra es desconcentra, així, de la figura d'Antígona: la gran heroïna no és davallada de cap altar, si és que hi era, però fent-li costat hi té un míser, un geperut, que no és ni ciutadà, ni amo tan sols d'ell mateix, però que s'ho sap, com a mínim —una mena de Sòcrates *avant la lettre*, i encara molt i molt més sàtir que filòsof. Aquest home, que també mira d'aconsejar Etèocles, pigall a hores perdudes d'un cec, Tirèsias, s'ofereix sense grans mots («jo em quedo») i contesta senzillament que sí quan Antígona li demana si sap el que l'espera, en el cas d'ésser descoberts: «et tenia a la vora i t'ignorava», reconeix Antígona.<sup>31</sup> El vençut i l'heroïna, el derrotat insepulte i la verge fidel a una exigència suprahumana —invoca, com a Sòfocles, «les lleis eternes»—,<sup>32</sup> el mort, en fi, i la seva germana, amb destí inexorable de mort («camino inexorablement a l'ombra»)<sup>33</sup> no es quedaran sols: «serem ara tres», resumeix Antígona, «en una solitud»<sup>34</sup> —la solitud inesquivable de l'heroi tràgic. Eumolp és també amb ells dos: el bufó que arrossega l'absurd grotesc del drama, el geperut irreverent («sacríleg», l'increpa Tirèsias, i afegeix: «la teva llengua és una serp»)<sup>35</sup> té també un nom el sentit del qual el fa parent etimològic d'una de les Muses —cosí germà simbòlic de la poesia, diguem-ne.

Espriu acompanya, en fi, profundament, sense grans mots, Antígona al sacrifici: la pobra princesa d'una raça maleïda engega al final el seu missatge de pau i d'esperança. Amb la seva grandesa potser absurda s'adiu secretament l'estampa grotesca del bufó fidel, una presència que ella no havia reparat, abans; amb Antígona, fent-li costat, camina doncs Eumolp cap a la mort, ell que sabé compartir una solitud de tres.

L'*Antígona* és la primera, fulminant resposta d'Espriu a la guerra civil espanyola. Aquesta guerra, els crítics solen convenir que féu d'Espriu un poeta. Podem efectivament subscriure que aquella guerra fou l'ensulside d'un món que arrossegà tot de projectes de realització individual —entre els quals, el de Salvador Espriu. Les imatges d'aquella desfeta són naturalment freqüents a la seva poesia —com tampoc no són escasses en l'obra d'altres poetes del moment. En prenc com a exemple, no pas fortuït, un poema de la tercera part de *Les hores*, que duu per títol «Pontos»:

Al fons dels ulls tranquils del mar  
he vist el somni  
caigut, romput, del temple  
d'un déu antic.  
Ai, marbre fed del temps, la meva vida  
que perdo contra el glaç de les paraules!

30. *Antígona*, p. 23.

31. *Antígona*, ps. 46-47.

32. *Antígona*, p. 45. L'endeví, ridiculitzat per Eumolp, li pregunta: «No respectaràs la llei?», i ella respon: «Em dec primer a les lleis eternes». Cf. SÒFOCLES, *Antígona*. 446 i ss. (C. RIBA, *Sòfocles, Tragèdies*, vol. I, Barcelona 1977, p. 164).

33. *Antígona*, p. 45.

34. *Antígona*, p. 47.

35. *Antígona*, p. 40.

Damunt la roca nua de la mort,  
 puc ja només alçar l'alta columna  
 d'aquest dolor, un aspre, solitari  
 crit sense cant,  
 sense record del cant, mentre s'emporten  
 negres ales del torb la llum del dia  
 per les presons del cel i m'emmirallen,  
 invitant-me a partir, enllà d'un sereníssim  
 camí pofund, els ulls tranquils del mar.<sup>36</sup>

Passa sovint que un objecte de cultura sembla perfilar-se, gairebé diríem acabar-se com a conseqüència de la seva confrontació amb un altre. El poema, situat en el recull molt a prop d'un altre de tema clàssic, pot evocar («el somni / caigut, romput, del temple / d'un déu antic») el record de Súnion, i el paral·lel que s'imposa és, naturalment, la segona de les *Elegies de Bierville*. Hi trobo, en efecte, una sèrie d'expressions comparables, com ara «roca nua», a Espriu, i «nua garriga», a Riba, i encara «alçar l'alta columna», a Espriu, i el record del temple, des de França, a Riba, que el «dreça», i l'exaltament del poeta, en el record del paisatge («feliç de sal exaltada»). En el segon vers de l'elegia de Riba, encara, el record es fa patent amb l'evocació del sol, de la mar i del vent sòlidament lligats amb la imatge del temple; paral·lelament —i just a l'inrevés, també ara—, el poema d'Espriu es va apagant en una gradació que suposa un cel ple de núvols que el vent porta («negres ales del torb»), amb l'allusió concreta a «la llum del dia» que s'enduen els núvols i la presència definitiva de la mar, que és la imatge —doble: mar com a símbol d'una tradició cultural i mar igual a mort, com sovint a la poesia d'Espriu— unificadora del sentit del poema. Parallels antitètics, certament, però parallels que il·luminen els textos que impliquen —i sobretot el d'Espriu. Les columnes del temple grec articulen a Riba la imatge esqueixada, contradictòria, d'un poble vençut que busca alhora, arrelat a la terra com un arbre, la llum, com les columnes que estan dempeus per oposició a les caigudes, sota l'aigua; l'alta columna és en Espriu el dolor, el dolor imparable, dur com el marbre explícitament identificat amb la pròpia vida del poeta.

Diu Espriu que la poesia, la seva, pren el lloc on havia estat el temple, ara «caigut, romput», només «somni». La identificació del poeta amb la generació perduda és palesa a diferents llocs de la seva obra —per exemple, en la sèrie de *Les bores* dictada pel record de Rosselló-Pòrcel—; la seva voluntat de sobreviure va perfilant-se, des de l'*Antígona*, com a tenaç arrelament en un passat i en una terra que cal donar, nu però ric i prenyat, a les generacions següents, després d'un temps de silenci. Això prefigura una concepció de la pròpia activitat poètica: «hem viscut», diu en un poema que canta Raimon, «per salvar-vos els mots», i aquesta salvació de la llengua no la considera com un fi únic, sinó com a mitjà ineludible, bàsic: «per ensenyar-vos el recte camí / d'accés al ple domini de la terra».<sup>37</sup> El temple perdut és ara somni, irrenunciable somni, i ho és, per mitjà de la llengua, de llibertat. En aquestes condicions, que el paral·lel de la pròpia situació amb la del vell filantrop vençut, Prometeu, s'hagi imposat al poeta no té res d'estrany, i, en efecte:

36. O.P., p. 116.

37. Poesia, p. 140.

El somni de llibertat esdevé la cadena  
 que em lliga ja per sempre al meu cant dolorós.  
 M'he compadit dels homes, de la freda tristesa  
 de l'estrany temps dels homes endinsats en la mort,  
 i els portava cristalls i cremor de paraules,  
 clarosos noms que diuen els vells llavis del foc.  
 Àguila, vinguda del naixement del llamp,  
 d'on veus com és pensada la blancor de la neu,  
 cerca, per a la llum, la més secreta vida:  
 per al sol, palpitant, tota la nua vida.  
 Obriràs amb el bec eternament camins  
 a la sang que ofereixo com a preu d'aquest do.<sup>38</sup>

És evident que l'impuls d'on neix aquest poema és la meditació de la condició humana, de la història dels homes, dels límits que marquen, justament, aquesta condició. Però, com s'esdevé sovint en Espriu, el resultat d'aquest impuls també és susceptible d'ésser llegit en clau moderadament política. Com Prometeu robà el foc i en féu present a l'home, compadit de la condició humana, però la repressió immediata de Zeus atorgà al seu filantròpic gest una dimensió «política» que no deixà d'ésser remarcada, per exemple, per Èsquil, així mateix el poeta-Prometeu ha guardat els mots del seu poble i en fa present a les generacions que només podran arribar al «ple domini de la terra» per mitjà de la pròpia llengua; ell destaca, d'aquesta aventura, del risc del poema, la quotidiana, dolorosa, vicissitud de la creació poètica, l'àliga que ve cada dia a devorar-li el fetge però que, gràcies al turment quotidià, comunica —únic mitjà de comunicació— el poeta amb allò que queda més enllà dels límits de l'home —el naixement del llamp, el lloc on és pensada la blancor de la neu—; a canvi d'aquesta comunicació torturant —meditació sobre la mort, límit darrer i inesquívable— el poeta guanya —roba, com Prometeu, en les difícils condicions d'aquell moment històric— els mots del seu poble, identificats amb la pròpia poesia, paraules que cremen com el foc, deu de tota tècnica, do necessari per a tot progrés —«el recte», doncs, «camí d'accés al ple domini de la terra», en l'altre poema posterior—, i tallants com vidre.

Tota aquesta crua, lúcida concepció, tanmateix, identificat el poeta amb el tità que sofreix el càstig d'un Zeus més aviat tirànic, dona peu, tal com assenyalava, per a una lectura, encara que sigui més superficial, del poema en clau política. L'interessant, però, és que aquest mecanisme de desplaçament de l'impuls i la intenció primera del poeta cap a un resultat ambivalent —i que les condicions històriques, inevitablement, determinen— s'acompleix en tot d'altres poemes, però potser en cap altre cas no es mostra tan evident com en aquest poema, gràcies, un cop més, al repensament, a la vivència compromesa d'un tema clàssic.

Aquestes tres diguem-ne excursions a través de l'obra espriuana, que implicaven els camps de la narració, del teatre i de la poesia, són, en opinió meua, prou indicatives de la importància del món clàssic en l'obra de Salvador Espriu. Recalquen també elements decisius d'interpretació, dades imprescindibles per a la lectura de la seva obra. Hi ha la reconeguda importància

38. O.P., p. 117.

de la ceguesa i els seus models místics, l'ombra maleïda d'Èdip i l'endeví Tirèsiàs; hi ha també la presència constant de la mort, i l'alta columna d'alguns exemples de vida; com hi ha igualment la referència a Prometeu —l'home i el poeta assumeixen, com en un altre poema, la dignitat de la persona humana, una dignitat que és consciència i fidelitat en la irrenunciable llibertat i en l'anhel de lucidesa. Hi ha tot això i hi ha també, i sobretot, el grotesc espriuà, un grotesc cruel i irònic, però que també té mostres de tendresa i d'amor per oferir-nos; distanciador, des del punt de vista tècnic, de l'atmosfera creada entre la cosa narrada i el seu lector, però també de vegades emprat per a crear la grandesa, tal vegada absurda, d'alguna figura. Amagats sota aparença de deformitat, d'excés d'alguna mena, els distints aspectes d'aquest grotesc multiforme es manifesten diguem catàrtics pel que tenen de revulsius —per contrast, diríem estirant molt les coses, amb una idea de perfecció abstracta, no ja inassolible, sinó falsa, inhumana.

Vull dir, en fi, que amb uns exemples triats em sembla haver il·luminat una sèrie de qüestions, bàsiques per al coneixement de l'obra d'Espriu, a partir d'uns textos que qualsevol lector no tindrà inconvenient de situar en la tradició humanística, i en la línia concreta de l'humanisme clàssic. Jo, d'altra banda, tampoc no negaré que els exemples són triats, perquè aquest era el meu tema: si Espriu hagués estat un autor marginal en aquesta tradició no hauria pogut adduir el que he adduït ni oferir unes mostres tan riques, tan matisades, tan suggerents. Ara, aquest primer intent respon, com acabo de dir, a un tast premeditat, i a més parcial. Tampoc no és la meua intenció plantejar aquí les limitacions pròpies de l'anàlisi literària, però diguem que jo mateix estaria més satisfet si aconseguia d'adaptar el meu discurs a una consideració més global de l'obra espriuana. Lògicament, no puc ara, per raons materials de temps —i perquè una recerca exhaustiva en aquest sentit tampoc no era la meua intenció, almenys ara—, aprofundir massa aquesta direcció. Em bastarà, per al meu propòsit, si aconseguixo d'assenyalar els camins principals del que jo anomenaria una proposta d'anàlisi de direccions en aquesta obra.

Llicenciat en història, sotragat per una «tamborinada històrica», instal·lat per naixença i per acatament en un país on el coneixement de la història és una necessitat i la presa individual de posició un deute ineludible, Espriu, tenaç forjador d'una cosmovisió, d'una manera d'entendre el món i d'entendre-s'hi, és un autor preocupat —i m'excuso de la conclusió— per la història. Però deixo els aspectes més generals que la discussió d'aquest fet podria comportar i començo, de bell nou, per l'*Antígona*. Certament no seré jo qui digui que la figura de la noia no és central en la peça d'Espriu, però sí vull apuntar que el que importa de debò és, en opinió meua, la sort de Tebes, fins la idea de Tebes —¿què és una pàtria, al capdavant? Espriu ha contestat molt clarament aquesta pregunta: només cal llegir *La pell de brau* per a saber-ne la resposta. Bé, on vull anar a parar és a la visió que Espriu té de la història humana, i dic humana generalitzant: ell ha parlat sempre de la de Sepharad, almenys sempre que li ha vingut de gust concretar. Aquesta visió parteix de la idea d'una «culpa de sang», allò que alguna vegada el poeta ha anomenat «la sang, la fatiga mil·lenària, / immensa, de la sang»;<sup>39</sup> això, en termes de tradició cultural, es pot dir de moltes maneres, però es diu «ma-

39. O.P., ps. 13 i 211.

ledicció» en el cas de Tebes.<sup>40</sup> O sigui, els fets que viuen els tebens que veuen la baralla entre germans i l'assassinat legal de la princesa, s'equivocarien ells i ens equivocariem nosaltres si pensàvem que comencem i acabem, que s'expliquen per ells mateixos. Laios, l'avi d'Antígona, havia rebut d'Apol·lo l'ordre que s'abstingués de procrear; ell desobeeí: «engendra Edip», explica Espriu al pròleg de l'*Antígona*, «i atreu així, damunt d'ell i la seva casa, l'odi del déu».<sup>41</sup> En efecte, en general hi ha a la poesia d'Espriu, correlatiu d'aquesta culpa primera —que, si no era de sang, acaba que ho és, i desobediència sempre als «manaments de l'eterna llei»—,<sup>42</sup> l'odi de la divinitat —l'home és perseguit per un déu sotjador, el nom del qual, en conseqüència, «pot ser burla o silenci».<sup>43</sup> No sé si val la pena aclarir que aquesta «culpa» és mítica, que no demana proves més o menys filosòfiques que demostrin que el fet narrat pel mite fou efectivament realitzat a consciència. Això no importa. El món dels déus i el món dels homes tenen unes regles, en l'univers del mite, que no són analitzables per elles mateixes, des de l'únic punt de vista possible, el de l'home, sinó que sols signifiquen els límits de l'home i diuen com l'home ha d'ésser, de primer, conscient d'aquests límits. Que la prohibició es refereixi a coses en principi tan inofensives com engendrar fills o menjar pomes, això no hi fa res. Després el fill alça la mà contra el pare i els dos fills del parricida es maten l'un a l'altre. O Caïm occeix Abel. És igual: d'entrada podia semblar un afer fútil, quasi una broma, però l'esdevingut després ha segellat la importància d'uns límits, la sagrada vigència d'unes normes —les entenguem o no: aquest és el nostre problema.

La història d'un poble, mentre els seus naturals van aprenent l'existència d'aquests límits i la vigència d'aquestes normes —no hi fa res si mentrestant han perdut llur sentit religiós—, és una renovació dels mateixos errors —i horrors. L'home, tanmateix, si és l'únic animal capaç de repetir-los, també és l'únic capaç d'una memòria col·lectiva. Pel sofriment, conjecturava el vell Èsquil que hom podia arribar al coneixement. Antígona, al capdavant, no va al sacrifici perquè sí, només perquè es diu Antígona, com en l'obra d'Anouilh, sinó perquè desitja que acabi amb ella la maledicció. Evidentment, però, no cal que ens fem massa il·lusions; només cal que treballem, que desitgem la justícia i la llibertat i que no perdem del tot —ni des del fons del pou— l'esperança. Aquestes recomanacions, tanmateix, que fa als joves el poeta de *La pell de brau*, per exemple, ell sap per pròpia experiència com són difícils de complir. I no només per la història d'Espanya els darrers quaranta anys: això fóra una simplificació inadmissible. La cosa ve de molt més lluny, com demostren, per exemple, les referències als «nostres avis»<sup>44</sup> —i es tracta d'uns avis molt ancestrals. També per raons derivades del moment històric en sentit moral i cultural. Els cactus inspiraven l'any 32 a un escriptor molt jove la següent reflexió: «És la venjança de les races de color, el crit de rebellia de pobles des de sempre sotmesos, que imposen ara a la nostra moribunda cultura la humiliació d'aquestes ofrenes exòtiques. Roma, fallida, es dona al decadentisme de cultes asiàtics. Europa, agostada, es lliura a la follia d'ado-

40. *Antígona*, p. 55.

41. *Antígona*, ps. 17-18.

42. O.P., p. 290: «els manaments de l'antiga llei / ... / ... eterns preceptes / vàlids arreu... / ... / i també, algun dia, a Sepharad». Cf. O.P., p. 299.

43. O.P., p. 211.

44. O.P., p. 264.

racions bàrbares: el peyote, la música negra... Volem banyar el nostre ce-rebralisme en les deus d'un primitivisme sense complicacions i ens esbalcem, indefensos, en una vella i inexorable salvatgeria sense límits.»<sup>45</sup>

Des d'aquest punt de vista, el replantejament del mite és sempre reflexió històrica —o sobre el sentit de la història; i la reflexió sobre el moment històric duu també de bell nou al mite, a la contalla que fa d'exemple, a la paraula que recorda, per al·lusions o bé directament, els límits. Així el retrat d'Hipòlit, explica la narradora de la «Fedra» espriuana, «presideix... l'últim saló de París», un saló la propietària del qual, després de la crisi produïda per la mort de Fedra i d'Hipòlit, i havent decidit «que la vida és prou breu per enlletgir-la amb misticismes confusos», decideix també d'encarrillar la seva vida en un ambient tancat, potser l'únic possible, i medita: «El meu somriure recobrat, he viscut després anys en pau, il·luminada per amors de posta. Llur claror discreta m'ha ajudat a suportar la grolleria d'un món en transformació, aspre, estult, cridaner, sense ironia. Espero ara, amb calma, la mort, victoriosa de tota mena d'espectres.»<sup>46</sup>

Aquesta situació no és privativa de París, però. És característica del món occidental, on hi ha, fins i tot, països que moren, negats en l'aigua bruta de qualsevol port: com «el país moribund» de la narració d'aquest títol, una Catalunya insalvable, abocada a la mort.<sup>47</sup> També el tractament d'aquest tema és grotesc, com ho és el de «la infinita decadència d'Espanya» en una narració d'*Aspectes* («Auca tràgica i mort del Plem»)<sup>48</sup> que reapareix a *Les cançons d'Ariadna*.<sup>49</sup> Però el que importa, en fi, és que vivim en un moment difícil, de cansament, de mescla, de la cultura occidental, i nosaltres, a més, en un país d'història cantelluda, una mena de Tebes, sense massa esperances, malgrat els missatges d'Antígona, i encara en un país, diu Espriu, que se'ns mor a les mans, enmig de grotescos somnis de grandesa. A la dificultat diguem-ne genèrica de ser home, cal sumar-hi les específiques de ser europeu, ara —de pertànyer, vull dir, a la cultura occidental—, espanyol i català. Espriu, però, apunta l'esperança; la seva famosa fórmula, el «parlo d'esperança / desesperança», lliga deure i realitat, ganes que un hom no gosa ni reconèixer i fets que s'imposen, quotidians i implacables. La dificultat genèrica de ser home no abona la inhibició ni l'enviliment; l'home dels dies d'ara de Sepharad faria bé si es resolía a «esdevenir»

qui ets tu, només tu, solitari  
home —sense un altre nom— i la seva veritat.<sup>50</sup>

«Car tu ets home», diu un altre poema, «vella mida de totes les coses / i cercaràs en va una més alta dignitat / arreu del món que miren i comprenen els ulls».<sup>51</sup> I encara en una altra ocasió, parlant d'ell mateix, Espriu ha escrit que ell era només un home, «un simple home, però tanmateix un home, no pas una miserable larva o cuca de forat...»<sup>52</sup>

45. *Aprenentatge*, p. 152.

46. *Letizia*, p. 44.

47. *Ariadna*, ps. 153-156.

48. *Aprenentatge*, ps. 114-121.

49. *O.P.*, ps. 53-57.

50. *O.P.*, p. 298.

51. *O.P.*, p. 299.

52. *Setmana Santa*, p. 13.

Si m'importava d'aclarir aquest punt —espero que correctament—, això era sobretot per a fer veure, de passada, la similitud del món que resulta de la visió d'Espriu amb l'època final —amb la llarga època final— del món antic: «Roma, fallida, es dona al decadentisme de cultes asiàtics.»<sup>53</sup> Que quedi clar que no sóc jo qui cau en la relativa fallàcia dels paral·lelismes històrics: però aquest món de barreja, de trobada de diverses cultures, on coexisteixen diverses llengües i miren de conviure homes addictes a religions molt distintes d'origen, i de vegades de contingut, amb ateus i agnòstics de tota mena, aquest món, en fi, aquesta barreja que també trobaríem a la Susa-Sinera del dramaturg, es presta a missatges apocalíptics —canònics i apòcrifs— i a visions de l'home en general derrotistes, però que poden ésser d'una gran dignitat —pensem en Marc Aureli, abans en Sèneca. Hi ha una interpretació personal de l'estoïcisme, o sigui, de la filosofia típica de l'Imperi, en l'obra d'Espriu. Però el més significatiu és potser que aquest món romà ha estat anticipat per l'hellenístic, i a l'època hellenística la cultura grega entronca amb l'hebrea, amb la tradició veterotestamentària; i a l'època romana, després, la cultura clàssica es troba amb la mateixa tradició renovada, amb el cristianisme que l'ofega i l'eixampla, projectant-la —de grat o per força, això és una altra qüestió— cap al futur. Però un futur de fragmentació, de barbàrie i de retrocés cultural.

La història, doncs, serveix per a crear aquesta cosmovisió, fonamentalment sobre models mítics i èpoques de la cultura clàssica; però el *cosmos*, el món que en resulta, no pot no ésser solidari amb el microcosmos que, en el fons, l'ha engendrat, amb el senyor Salvador Espriu i l'anècdota concreta dels seus mites i de la seva història personal. Una cosa són les aspiracions, les tendències de l'home que hi ha en l'escriptor, i una altra la forma com el món real les frustra; el món que ell, realitat que se sent viure entre un i altre extrem, es crea, acarant als seus límits, a la burla o el silenci de la divinitat i a l'ambigua —dolorosa i dolça alhora, com l'amor segons els grecs— presència inesquivable de la mort, aquest món és, com sempre, un compromís, i un compromís no sé si dir patètic o dramàtic. Potser ambdues coses, com també, i qui sap si més profundament, l'arrel del grotesc espriuà.

La idea d'una maledicció ancestral, d'una arrel remotíssima d'odi i de desgràcia, que sembla imparabile; la idea de la dignitat, però, de l'home —hem vist el poeta com subscribia una memorable dita protagòrica pel que fa al cas—: tot això, juntament amb aquest paral·lel, no pas fortuït, amb l'època final del món antic, aproxima l'obra espriuana a la cultura clàssica. No cal afegir, em penso, que és a les antípodes de l'aproximació ribiana.

Aquesta visió del món, a més de correspondre's amb la història particular d'Espriu, ha d'ésser solidària —ja ho he insinuat— d'una idea de l'home, i d'una concepció del valor i del sentit de la vida humana. I, arribats aquí, altra volta la consideració d'un nucli mític grec se'ns imposarà. El coneixement és una obsessió del Riba de les *Elegies*; en l'obra d'Espriu l'home, que és «tan sols un home», no arriba mai al coneixement —ni tan solament en la fulguració d'un instant d'esclat: ni hi ha un sol moment llunyanament pin-dàric—, sinó que xoca, a la manera socràtica, o protagòrica, amb les limitacions pròpies de la naturalesa humana: «sense cap saviesa, / però molt ric de passos / de perdut vianant», així és l'home.<sup>54</sup> Els passos, és clar, en l'e-

53. Cf. la nota 45.

54. O.P., p. 189.

nigma de la vida —allò que el laberint simbolitza. La importància del laberint en l'obra d'Espriu és evidentment molta. La figura de Teseu, però, és menys la d'un personatge mític caracteritzat que simplement un símbol, també una forma distanciadora, una mica irònica, de referir-se a l'home en general, de parlar l'escriptor d'ell mateix. Vull dir, en fi, que, nu davant l'enigma, hi ha el poeta, hi ha l'home, cadascú de nosaltres, més que Teseu. Antígona és Antígona: té uns trets de personatge, uns trets específics —com els té, malgrat el tractament més distanciadore, encara que la distorsió del mite, després de Racine, sigui major, la Fedra de la narració que duu el seu nom (1937). No podríem dir el mateix de Teseu —si no fos per les imatges del laberint, també podríem pensar en Ulisses o en Gilgamesh, si voleu. Semblantment en el cas d'Ariadna, però d'una manera més complexa i matisada, potser. Tornant a Teseu, ell és tanmateix Teseu, a la «Fedra», o sigui, el pare d'Hipòlit, el marit de Fedra —una altra cosa és el seu poc pes en la narració, però és ell: no un símbol, sinó un personatge fixat per una tradició mítica testimoniada per exemple a Eurípides. A la poesia, en canvi, és d'entrada un altre aspecte mític de la mateixa figura, o sigui, Teseu jove, el caminant del laberint, el seductor d'Ariadna. Ara, aquest Teseu jove no és Teseu: pot ser la segona persona del singular a la qual va dirigida el pròleg d'*Ariadna al laberint grotesc*, com pot ser la primera persona del singular d'*El caminant i el mur*; en un cas i en l'altre el poeta, d'alguna manera, i l'home, tots els homes, en general. Igualment, Ariadna pot ser la noia abandonada —perquè Espriu assumeix que les dones sempre cansen— abans o després del casament; pot exemplificar a la perfecció el cansament i el tedi atribuïbles segons l'escriptor a la vida matrimonial («jo la miro: és ben lletja, / amb cintura maternal»),<sup>55</sup> un tema que apareix més d'un cop al llarg de l'obra d'Espriu. Però, sobretot, Ariadna és també d'alguna manera la dona —no crec que aquesta afirmació pugui fer-se extensiva fins a la figura de la mare, recurrent a l'obra espriuana, en pàgines cabdals, des de la pròpia mare recordada fins als models mítics que s'adiuen a l'expressió del dolor (Rispa, per exemple). És més aviat la dona com a possible companya, com a persona desitjada d'un altre sexe. I és també, però no arriba a ser del tot —després provaré d'explicar-me millor—, la presència femenina més sensible en l'obra d'Espriu: Mrs. Death, la Mort, sempre festejada i només una vegada, i sense remei, aconseguida. La història d'aquest festeig és la vida, entre mur i mur del laberint: caiguda en la mort, record i, per tant, renaixement, altra caiguda i, de bell nou, «retorna, / quan sóc perdut en l'ombra, / un debilíssim / record d'infant...»<sup>56</sup> Salvador Espriu ha dit més d'un cop com són feliços els records de la seva infantesa —el seu vertader somni edènic. Perdut en el laberint, ha demanat que es desperti amb ell, per guiar-li «la por de caminant», l'infant que va néixer a Betlem —la paraula del qual acompanyarà pietosa, anys a venir, com acompanyà Antígona, cap a la mort—, i ha recordat, en un Nadal prop del mar, la seva mare tot invocant el nom de la mare del nen Jesús:

Veig encara el bou i la mula  
i el meu fang que els mancaments endinsen  
pel camí de la mort.

55. O.P., p. 7.

56. O.P., p. 189.



Però les mans oloroses de molsa,  
 les benignes mans de la meva  
 mare, són quietes per sempre,  
 allí, sota la nit dels xiprers.  
 Encalmada en aquest difícil somni,  
 tota la mar m'acompanya i escolta:  
 plora amb mi, per mi, el teu fill, Maria? <sup>57</sup>

Només aquesta davallada a la pròpia infància pot salvar de la mort («les ales / passen sense tocar-me»), i aquest record comporta el de la mare —l'únic exemple digne, modèlic, de la dona: Maria, Rispa, la pròpia mare; i amb elles els models de la castedat o de la virginitat, parentes monges, ties solteres, i també Antígona. Ariadna, en canvi, la dona («tu i jo, una dona i un home»),<sup>58</sup> la possible companya, les dones a les quals hom pot invitar, «en plegar de la feina, al te i a ballar»,<sup>59</sup> són una cosa massa complicada, com Esther o com Fedra. Aquests dos models, que em convé presentar esquemàtics —tot i que, llegides les «Memòries escolars de Carlota»,<sup>60</sup> hom constata fins a quin punt de vegades es fonen—, recíprocament exclusius l'un de l'altre, troben un pont, un enllaç, en la figura, també femenina, omnipresent, dona i mare a la fi, de la Mort.

Teseu i Ariadna, doncs, no són del tot presències d'un mite, sinó símbols d'una realitat que, tanmateix, no abracen del tot com a figures mítiques —val a dir, amb llurs noms sempre. Perquè el símbol, en opinió meva, és una funció, important tal vegada, però eventual, del mite, no la seva caracterització determinant. El laberint és igualment un símbol, de la vida sobretot com a experiència de la mort: el viatge de l'ànima, recorregut ara, és un assaig de la mort, com a les velles religions místèriques, després del riu de la primera part d'*El caminant i el mur*; l'home, *renatus quodam modo*, que diria Apuleu, pot comparar-se a la serp, incitació al coneixement, símbol antiquíssim de la possibilitat d'una altra vida, d'un canvi més enllà: «Ara, desvetllat serpent, / anellant-me en secrets signes, / em perdia pels malignes / camins del meu pensament».<sup>61</sup>

Ni Teseu ni Ariadna ni el laberint són altra cosa que símbols universals, fruit de la limitació de l'home que vol dir-ho tot i no troba nom, ni sentit, per a totes les coses —perquè sí, també la llengua, al capdavant, és un laberint, almenys perquè el laberint és també un pou, el negre pou del seu temps, d'on el poeta va pouant, per salvar-les, les paraules del seu poble. El poema de Prometeu demostra fins a quin punt la tasca és resultat d'una fidelitat i d'una fe en la dignitat humana que troben expressió en el foc, que crema i purifica, també, de les paraules. Una vegada Espriu mateix definí unes seves proses «efímeres mostres d'un estrany, difícil aprenentatge en la coherent perplexitat d'un laberint».<sup>62</sup> Vida i obra són d'alguna manera la mateixa cosa, el mirall on es mira el Narcís que escriu —mirall i paper una sola cosa, mirar-se i escriure també—; i això en la presència de la divi-

57. O.P., p. 187.

58. O.P., p. 214.

59. *Ariadna*, p. 13.

60. *Aprenentatge*, ps. 201-222.

61. O.P., p. 185.

62. *Ariadna*, p. 5.

nitat, que sempre mira com l'home es mira, i en la limitació constant de la mort —allò que l'home troba en ell, mirant-se. «El Pensament lassat», ha escrit Espriu pensant en la seva Fedra, «aspira a metamorfosar-se en Ull: una actitud de repòs, eterna tendència insatisfeta». La referència a Narcís s'imposaria, si calgués inventar-la, però l'escriptor l'ha citat una mica abans: «esfinx atreta pel propi enigma, interessada en exigir resposta al propi enigma, autèntic símbol solar, exquisit Narcís femení».<sup>63</sup>

Narcís és, fins a un cert punt, una obsessió del «barroc». Utilitzo aquesta paraula amb una certa resignació, incapaç de trobar-ne una altra de més exacta, però també perquè aquesta paraula cobreix també el barroc en el Barroc. O sigui, el que anomeno ara barroc no és només un període així etiquetat en la història de la cultura europea —quan el Renaixement es consolida i s'esberla, mentre, pletòric, es mira en el mirall i es reconeix massa gruixut, o raquític, o repugnant, i té por d'ell mateix, diguem-ho així. Jo vull dir també el moment en què aquest mirar-se i anguniejar-se, després d'alguna mena de plenitud, es produeix —Ovidi, per exemple, en la satisfeta complaença de la cultura de l'època d'August. Espriu, en aquest sentit, pot ser considerat un autor barroc, perquè, en el mirall mateix on es miraven —amb una certa complaença, malgrat tot— els noucentistes, ell s'hi ha mirat i la visió li ha fet fer ganyotes. Pensem, per exemple, en el contemplador neoplatonitzant de l'elegia IV de les *Elegies de Bierville*, com es llança després, tan simbòlicament i metafòrica com es vulgui, a l'aigua; la imatge pot evocar la del buscador de perles; ara, sobre la perla hipotètica de Riba no caldrà —símbol poètic, també eròtic— conjeturar res: ell mateix ens ha dit que es tracta de «la gran perla perfecta», a la qual ha atribuït virtuts de salvadora.<sup>64</sup> És evident on vaig: arribats a Espriu, cal oposar a aquesta perla perfecta una altra perla, caracteritzada sempre per alguna imperfecció —rara, extravagant o potser grotesca—, la barroca.

No vull insistir en aquest fet que, des d'una òptica més limitada al barroc històric, ha estat assenyalat i enfocat amb encert per algun estudiós. Però no vull deixar de proposar un exemple de l'abast i dels límits que atribucixo a aquest terme que incorpore al meu estudi; també del sentit que em sembla que cal atorgar-li relacionat amb un altre terme, el de grotesc, que hem detectat, obvi, fa estona, i que no hem deixat d'anar trobant al llarg d'aquesta exposició. L'exemple és una narració d'*Ariadna al laberint grotesc*, la intitulada «Mirra»,<sup>65</sup> que caldria estudiar de molt a la vora, sense deixar de banda les seves fonts; de primer, evidentment, Ovidi, el qual, en el llibre X de les *Metamorfosis*, narrà, prolix i atent a la seva manera, les vicissituds de l'enamorada del seu pare. Ovidi emfasitzà, en un to que recorda el Sèneca, tal vegada euripídi, de la *Phaedra*,<sup>66</sup> el caràcter *contra naturam*, incestuós, excessiu, dels amors de Mirra: Ovidi resultà massa extens i certament morbós. Aquesta característica del text ovidià fou, podem dir, millorada pel tractament de la història a mans del valencià Roís de Corella, el qual la traduí, reta-

63. *Letizia*, p. 31. I també p. 43: «Alta victòria del pas mortal: Fedra entra en una atmosfera immòbil i ateny la passió suprema, el fons del mirall de Narcís». Hom podria contraposar la significació del Narcís d'Espriu amb la de l'Orfeu de Riba.

64. La «perla» apareix també en alguns sonets de *Salvatge cor*, i hom ha treballat sobre el sentit de la imatge: J. FERRATÉ, *Carles Riba, avui* (Barcelona 1955), p. 70, etc.; A. TERRY, prefaci a C. R., *Salvatge cor* (Barcelona 1974<sup>3</sup>), p. 13, etc.

65. *Ariadna*, ps. 55-58.

66. B. SNELL, *Scenes from greek drama* (Universitat de Califòrnia, 1964), ps. 23 i ss.

llant i variant, de l'original d'Ovidi.<sup>67</sup> Espriu també cita la *Tragedia de Mirra* atribuïda a un Cristóbal de Villalón, el qual no pot ser, jo diria, l'autor del *Crotalon*; es tracta d'un petit relat en prosa l'interès del qual jo particularment no penso certificar de cap manera. El tema de l'incest, exemplificat en diversos mites grecs, havia començat a incorporar-se —amb tota seguretat, contra els gustos tradicionals— a la tragèdia d'Eurípides; podem dir que s'havia posat de moda a la literatura hellenística —era un tema d'aquells forts, que lligava, per exemple, amb el patetisme de l'escultura a partir del segle IV. No sabem si Ovidi inventà o si prengué d'algun lloc d'aquesta tradició temàtica, ja nodrida a la seva època, les raons que posa en boca de Mirra enamorada per a gosar el que gosa; Espriu, en tot cas, les resumeix així: «M'és interdit el que potser és bo per als negres? Els déus tenen per al mateix cas, segons el color de la pell, un precepte doble? Les bèsties prou es mesclen entre elles, sense recordar parentiu, i elles són també obra dels immortals.»<sup>68</sup>

Com resumeix també, sense ni mica de la delectació ni de les exclamacions d'Ovidi, el fet: que, més o menys ajudada per la seva nodrissa, Mirra aconseguí el que volia, això és, «satisfer, a la fi, la seva passió».<sup>69</sup> En canvi, la delectació d'Espriu comença on no havien arribat ni Ovidi, ni Roís de Corella, ni Villalón —altra feina tenien! Un negre, esclau de la casa, assabentat per la dida, massa garlaire, de l'afer, recorda —i Mirra arriba a temps de sentir-ho— que es deia de la mare de Mirra, quan estava prenys d'ella, que mantenia amors amb algú, al marge del matrimoni. ¿No deies no sé què de negres?, sembla que digui Espriu: doncs, aquí el tens, el negre! Mirra s'ho pren molt malament. Tot acaba com una tempesta en un got, però: la nodrissa, que veu la seva vida en perill, a causa de la ira de Mirra, s'afanya a jurar que tot allò només són enraonies sense cap fonament, i Mirra s'ho creu sense vacil·lació: s'hi juga el gust del seu crim.

Aquesta segona part del meu treball s'ha referit, doncs, a unes constants bàsiques de l'obra d'Espriu, de distintes maneres ja assenyalades en altres treballs, en relació amb la influència, en la seva obra, del món clàssic. Conceptes bàsics, maneres d'enfocar el món, com ara el barroc grotesc de la seva història de Mirra, han resultat, espero, il·luminats, i també la doble funció del mite, com a mite, base d'una reflexió que engloba el sentit de la història humana, i com a símbol, fonamentant les bases materials d'aquesta i de qualsevol altra cosmovisió —la vida, el món que entre tots fem, la mena d'homes i de dones que som. Espero, així, haver contribuït modestament a la comprensió de la complexa obra espriuana, i jo voldria que decisivament a la consideració de la importància real que el món clàssic com a model —un model viu, que no cal acceptar segons cap de les tradicions més o menys neoclàssiques que hi ha hagut i hi haurà— té en la seva obra. Hi havia unes evidències i calia deixar-les parlar. Això és tot. Ara, és evident que la influència del món clàssic en una obra literària, la que sigui, pot ser digna d'estudi sempre que existeixin *a priori* uns indicis mínims que la facin versemblant o una mica previsible —també a partir de dades externes, com ara formació de l'autor, lectures predilectes, etc.— però es revela fructífera,

67. M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana*, vol. III (Barcelona 1964), ps. 306 i ss.

68. *Ariadna*, p. 55.

69. *Ariadna*, p. 56.

per a la comprensió d'aquesta hipotètica obra, només quan els resultats d'aquest estudi perfilen una lectura global, suficient, que pugui complementar els derivats d'altres estudis, particulars o no, i que no hagi d'explicar-se al marge de la lectura total de l'obra en qüestió. En aquest sentit, doncs, jo crec que la influència del món clàssic en l'obra d'Espriu és important, i acabo desitjant que aquest camí, que, després d'alguns intents anteriors menys perfilats, em sembla que ara he esbossat i potser delimitat d'una manera prou sintètica, sigui a partir d'ara transitat sense prevencions. Cosa que, d'altra banda, caldrà fer aviat, un cop hagi madurat en els crítics la lectura del darrer, fins ara, llibre de Salvador Espriu, *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics* (1976), que jo he deixat de banda deliberadament, i un cop sigui coneguda una nova *Fedra* teatral que, segons que sembla, té enllestida.<sup>70</sup>

CARLES MIRALLES

70. He volgut deixar aquest estudi en la forma en què fou llegit, l'octubre de 1977, com a lliçó inaugural de la Societat Catalana d'Estudis Històrics. Ara ha estat publicada aquesta *Fedra* teatral, que ha alçat un cert rebombori, i tinc entès que Espriu treballa en una versió més definitiva de l'altre llibre esmentat, que és d'esperar que tingui aviat una difusió més àmplia. Aleshores hom podrà replantejar les diguem-ne línies d'interpretació que jo vaig provar de traçar en aquest paper que, repeteixo, després de pensar si el refeia sobre la més àmplia base documental avui existent, he preferit donar a la impremta en la forma en què fou llegit ara farà dos anys.