

PETER COCOZZELLA

L'HISTORICISME DE SALVADOR ESPRIU

Salvador Espriu (1913-1985) es manifesta al món des d'una postura vital, un gest existencial distintiu que hom anomenaria, sense cap inconvenient, «social» o «historicista». És en aquesta postura i gest on el lector trobarà un punt de referència o d'orientació constant al llarg de la producció d'aquest gran poeta català. A la sotragada dels esdeveniments catastròfics i a la pressió de les circumstàncies aclaparadores que la vida li ha proporcionat, Espriu contesta allunyant-se el més possible de les pròpies preocupacions egocentristes i endegant els sentiments personals a diverses demostracions d'empatia per els sofriments de les masses, víctimes d'abusos i d'injustícies. Ja és l'hora de comunicar i d'identificar-se amb els oprimits i el pàries. La veu poètica esdevé un crit de protesta, un plany, una deploració. Al poema «Viet-Nam» (I, 84-85)¹, datat a 3 d'agost de 1967, dedicat, com duu l'epígraf, «a les víctimes d'un innecessari i estupidíssim sofriment», Espriu dramatitza la veu d'un personatge que ens parla en primera persona, en el llenguatge directe, explícit, sincer de la gent ordinària, del «common folk»:

Jo no sóc jove
i sempre he vist
al meu voltant
la injustícia i la por (I, 84).

Heus ací l'efecte assíduament recercat i mestrívoltment aconseguit per Espriu: el sabor del discurs comú i corrent, que pertany a la «baixa mimesi» («the low mimetic mode»), modalitat literària, definida i estudiada per Northrop Frye al seu llibre, *Anatomy of Criticism*². Aquest discurs és palesament lliure d'artificis ressonants i distraients i, com ens diu el «vell Espriu», tot prologant un llibre de la seva joventut, és depurat de «qualsevol expressió impròpia o xarona ... sense estimbar-se en la barroeria ... primària i avorrida, la més indigesta de les deixalles de les escombraries de la retòrica»³. En aquest estil senzill però no prosaic, Espriu troba un medi lingüístic diàfan per a la seva «consciència social», agudament sintonitzada amb el curs dels esdeveniments contemporaris:

Ara algú ho ha comprès,
 però aviat, de seguida,
 tothom coneixerà
 que estem del tot perduts (I, 85).

No és aquest el to de la veu d'en Tal que, en qualsevol moment, ens podria interpel·lar al carrer, amagant amb prou feines la seva justa indignació? «De què serveix el crit/ del somniador» (I, 85)? Aquest to vibrant amb indignació i, a vegades, amb resignació amargada, reverbera sovint a la producció espriuana:

Folls reis han dit: «La guerra,
 que esdevingui avui mare
 del darrer món» (I, 343).

En la mateixa vena el poeta pot reflectir, hàbilment, l'atmosfera d'un malastre imminent: «En aquest nostre món sense demà/ és molt difícil de guanyar-te el pa» (I, 86) -observacions sorgides, segons l'epígraf, d'una «[m]editació, amb alguns rodolins, entorn de la teoria atòmica, tal com ve al·ludida als periòdics» (I, 86). Cal esperar respostes més immediates a declaracions periodístiques? Barrejades amb aquestes remarques prou eixudes i punyents, entre d'altres aplegades a *Les cançons d'Ariadna* (llibre publicat l'any 1944), no manquen referències a situacions patètiques, com la que inspira el poema «Veient Rosie a la finestra», que porta l'epígraf: «Dos anys i un dia abans de l'Era Atòmica. Cançó d'un soldat negre» (I, 88). Un jove negre d'Harlem enmig d'una «riuada d'homes de color», marxa «a la guerra sense cap passió» mentre s'acomiada de la seva Rosie que l'observa des de la finestra: «Oh noia meva, somni, quina por/ de perdre't, ara que ja t'he trobat» (I, 88)!

No cal adduir més citacions per tal de comprovar la disposició -la més emfàtica possible- a les circumstàncies aclaparadores que determinen la història internacional de les últimes dècades i, en particular, a «la violència dels fets», com diria Joan Fuster, a nivell de la història nacional, que tots els escriptors, tant catalans com castellans, del 36 hagueren de confrontar⁴. No hi pot haver dubte que Espriu compartí amb els seus coetanis catalans -Agustí Bartra, Joan Teixidor, Joan Vinyoli són els més representatius- els trets generacionals sobresortints, assenyalats per Fuster: l'aversion a la «gala supèrflua» i al «malabarisme culte», l'austeritat, sense polpa retòrica, el «cant opac, menor, desproveït d'emfasi com una confidència», la «macerada asceti verbal» i, sobretot, la comprensió que, especialment durant els anys crítics de la

postguerra, «[la] ratxa de desolació que desmantella Catalunya sembla eliminar, de moment, la possibilitat que els poetes que la van viure es lluirin a jocs literaris trivials»⁵. No cal oblidar, però, que a través d'aquest «posit d'amargura, d'amargura 'col·lectiva'» entre els catalans⁶, Espriu visqué enllaçat simbiòticament amb els paladins de la poesia de la postguerra en llengua castellana -Gabriel Celaya, León Felipe, Miguel Hernández, Blas de Otero, Dionisio Ridruejo, entre d'altres- esperits germans, orientats cap a una «comunitat d'emocions» que, segons Paul Ilie, va reemplaçar, en llur producció, les demostracions de sentiments individuals i esdevingué «un aspecte de la sensibilitat de la consciència social (*social awareness*)»⁷. No és arriscat d'afirmar que Espriu va intuir plenament, com ho van fer aquests camarades seus, que «en una societat afligida, cada individu queda afectat emocionalment per el caràcter de l'afflicció més extensa»⁸.

Encara que no sabem si conscientment o no, Espriu, és clar, no va romandre indiferent al poderós influx de la «"poesia sin pureza"», posada en voga per Pablo Neruda mitjançant el seu famós manifest publicat a Madrid, l'any 1935, com a pròleg del primer número de la revista *Caballo verde para la poesia*. D'acord amb les seves inclinacions més instintives Espriu no podia defugir l'estètica, promulgada per Neruda, «gastada como por un ácido por los deberes de la mano penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley»⁹. Tanmateix, i aquest és un triomf incomparable d'un sincretisme historicista en el seu aspecte més paradoxal, Espriu, sense abandonar els principis de la poètica de les «impureses» nerudianes, mai no traïx l'índole de la seva pròpia retòrica mesurada i escarida -ben lluny de l'ímpetu torrencial de la poesia de Neruda- i, en efecte, acaba acostant-se als cànons de la «poesia pura», preconitzada amb tant d'afany per l'altra figura gegantina de les lletres hispàniques del segle XX, Juan Ramón Jiménez, l'arxi-opositor del formidable xilé.

La visió historicista espriuana dóna peu, com veiem, a les funcions pròpies de la paradoxa inherent a la dinàmica interna del sincretisme i es presta admirablement a la capció de ressos ben complexos de la relació entre l'autor i el seu món exterior, el seu *Umwelt* com dirien els filòsofs alemanys. Deixant de banda la tensió entre els procediments de la «poesia pura» i els de la «impura», l'historicisme d'Espriu mostra afinitats notables amb dos impulsos primaris que també es manifesten dins la producció de Neruda: l'arrencada del profetisme i l'excursió cap al mite. El profetisme, que en Espriu adquireix el caire d'un veritable messianisme, pot interpretar-se com un recurs eficaç, d'una banda, per a compensar les limitacions de la literatura de compromís o de

testimoniança i, d'altra banda, per a esquivar la censura i d'altres imposicions d'un govern centralista, dictatorial. Així com ho fa Neruda i així com aquest ho proclama en la seva «Arte poética», poema de 1933 inserit en *Residencia en la tierra* (1925-1935), Espriu, en els moments d'auge dels seus sentiments de solidaritat amb el poble, no perd l'oportunitat d'apel·lar als poders especials d'un tipus de poesia, que Rodríguez Monegal, commentant sobre aquella composició nerudiana, defineix «como algo que está surgiendo del fondo más abismal del mundo y del poeta ... como iluminación, como rito y como salvación»¹⁰.

Jo, solitari
llegidlor de profètics
vols de falcons, voldria
guiar tan dolorosos
somnis dels altres homes
cap a clarors llunyanes
d'aquell cel (I, 284).

Així s'expressa la veu del «vates» espriuà en el poema «Les oliveres», recollit dins *Mrs. Death* (de l'any 1952). I, encara en un altre passatge del mateix llibre entre tants d'altres que es podrien rastrejar al llarg de la producció d'Espriu, llegim:

Aleshores,
damunt la sang i el marbre,
lentament m'alço príncep
de la nit del meu poble (I, 282).

Com es nota i com ens hauríem esperat de totes maneres, els pregons sentiments d'aquest «vates» mai no degeneren en efusions d'un sentimentalisme barroer i vulgar. Més a més no fa gala dels jocs agosarats de sintaxi o del llenguatge esponerós d'un Neruda, ni tampoc no s'adhereix a l'estil ufanós, farcit de jactàncies nietzschianes, característic d'una altra vena del profetisme hispànic de la nostra època, la vena representada per Maragall i Unamuno. Però, qual és el decòrum, el capteniment apropiat per a un profeta? Model de sobrietat i austeritat, el personatge evocat per Espriu segur que s'escandalitzaria amb la complaença i l'entusiasme congratulatori amb el qual Maragall esguarda l'admirat Unamuno.

Ahora siento cuánta verdad hay en su corazón, y cuánta nobleza en su

*actitud. Le veo como el último héroe en pie de una batalla perdida, rodeado de cadáveres y de ruinas humeantes, irguiéndose todavía, aunque ya solo y profiriendo aquella gran voz de desafío a Europa y al siglo*¹¹.

Compliments són aquests que en Joan dirigeix a don Miguel en una carta del 21 de desembre de 1906. En una altra lletra del 31 de desembre de 1909, el descriu com a «profeta de Israel cara a cara con Dios ... voz inspirada y estridente en el desierto que se oye de lejos, que no se obedece, pero que punza dentro y purifica»¹²; i encara en una altra del 25 de març de 1911, el retrata de la manera següent: «Ya le dije que V. se me figura como un profeta de Israel, y los profetas de Israel los imagino siempre llegando al extremo fin de la edad»¹³. D'altra banda, l'engrescament amb què Unamuno es reconeix en el paper de «vox clamantis in deserto» -sí, en mi vida de lucha y de pelea, en mi vida de beduino del espíritu, tengo plantada en medio del desierto mi tienda de campaña» (carta escrita a l'amic català el 15 de febrer de 1907)¹⁴ - tampoc no s'avé a la visió d'Espriu.

En contrast amb el profeta unamunià i àdhuc maragallà, el retratat per Espriu no pot estar tan complagut i segur de si mateix. Roman, en canvi, enfundat en una actitud ambígua d'aïllament/gregarisme, alienació/identificació, repulsió/atració devers el seu proïsme. Moments no li manquen en què malda per la separació:

Oh, que cansat estic de la meva
covarda, vella, tan salvatge terra,
i com m'agradaria d'allunyar-me'n
nord enllà ... (I, 337).

Així s'expressa al començament del notable «Assaig de càntic en el temple», inclòs a *El caminant i el mur* (1954). Però, al final, amb un tombant característic d'alternança sobtada, es retroba com a membre inseparable d'una comunitat:

Car sóc també molt covard i salvatge
i estimo a més amb un
desesperat dolor
aquesta meva pobra,
bruta, trista, dissortada pàtria (I, 337).

Espriu copsa admirablement un motiu que no és estrany als altres escriptors del 36. Dionisio Ridruejo, per exemple, comença el seu

poema titulat «Con Fray Luis de León» amb un anhel d'allunyament que ens recorda l'estat d'ànim de la persona espriuana:

*Y yo también querría
alejarme, del monte en la ladera,
volviéndome a mirar el agua, el valle,
la nostalgia de Dios sobre las cosas*¹⁵.

Y, com l'«Assaig» d'Espriu, la composició de Ridruejo acaba amb el retorn del personatge que s'identifica amb els seus compatriotes:

*Querría. Pero vuelvo y es ahora
cuando estoy lleno de la tierra y tiemblo
como un pueblo que sufre*¹⁶.

En veritat, a la nostra època, la vacil·lació d'allunyament/atansament per part d'un autor enfront de la seva societat té resonàncies gairebé universals, indagades per Octavio Paz en el seu estudi sobre la dialèctica pendular entre la solitud com indicatiu de la perdició de l'individu i la comunió com instrument de la seva salvació¹⁷. D'altra banda, l'escriptor que s'auto-exilia de la seva comunitat i que, tanmateix, sent la necessitat de reconciliar-s'hi, queda tipificat, com suggereix Susan Sontag, en un Cesare Pavese, veritable encarnació de l'artista com a «sofrent exemplar» («exemplary sufferer»)¹⁸.

En el seu tractament d'aquests motius, al cap i a la fi comuns a varis escriptors de l'època, Espriu es distingeix precisament perquè els arrela i els desenvolupa dins un context prevalentment hispànic. Val a dir que Espriu adapta la temàtica del nostre temps a les funcions del seu historicisme sincrètic catalano-castellà -historicisme espanyol, doncs, en el sentit vertaderament global, diríem ecumènic de la paraula. Patents són les afinitats amb alguns escrits d'Unamuno- *En torno al casticismo* (1895), *La vida de Don Quijote y Sancho* (1905), entre d'altres - l'Unamuno del «Me duele España». El don Miguel histriònic amb la seva aparatosa projecció cap a l'univers pot arribar fins a repugnar Espriu. I, tanmateix, notem que l'altre don Miguel, l'introspectiu i el contemplatiu, l'atreu pregonament i irresistible. En el fons, Espriu no es pot estar de reconèixer les mateixes qualitats admirades per Maragall que, en el curs del seu carteiig amb el rector de Salamanca no es cansa de fer referiments a la «visión profunda»¹⁹, la mirada «hacia adentro»²⁰, l'arribada a «la entraña de su tierra»²¹, el burxar «despiadadamente en su propia alma»²², la «consolidación por ahondamiento»²³. Espriu estaria plenament d'acord amb la declaració que llegim a la penúltima lletra de Maragall (5 de març de 1911), recollida al susdit epistolari:

*y yo no entiendo otro europeísmo que este que V. ha predicado ya como un profeta, ni veo otro camino que este. Hacia adentro de cada modalidad hasta encontrar la causa única de las modalidades, su substancia única, y sólo por aquí se va también al humanitarismo, a encontrarse todos los hombres hermanos: abundando en las diferencias. Cuanto más castizos, más humanos*²⁴.

Les utilíssimes reflexiones de Dionisio Ridruejo en comparar les ideologies de Maragall amb les d'Unamuno podrien servir molt bé per tal d'aclarir la posició del mateix Espriu:

*Maragall toma una posición intermedia y muy coherente. El, como casi todos los catalanes, siente ya a su pueblo conformado en Europa. El africanismo -retórico- de Unamuno le parece inaceptable. Utiliza, en cambio, el análisis del vasco sobre la probabilidad de encontrar en el cultivo de los elementos más locales, propios y diferentes de cada pueblo, aquel sedimento intrahistórico que conduce a la universalidad o, mejor dicho, a la humanidad, despreciando el cosmopolitismo banal. Diríamos que es el suyo un sistema de integraciones a nivel cada vez más alto, partiendo siempre del 'alma' original de cada pueblo ... Hay, pues, una coincidencia: Cavar en lo local o castizo para salir a lo universal humano; refundir España ...*²⁵.

La recerca de l'essencial, l'afany de reduccionisme i de profundització, l'ambientació en la regió de la «intrahistòria», aquell substrat, fora del temps, del corrent turbulent de la història d'Espanya, són les herències que Espriu rep d'Unamuno i que adapta a les exigències d'una nova estètica. Els cànons d'aqueixa estètica, entre els quals sobresurt un esforç continu de coherència i d'unitat global, demanen, com a nucli irreductible i punt de referència invariable, una consciència unitària, que Espriu sap encarnar i individualitzar en un personatge central. Ens referim a Salom de Sinera, veritable *doppelgänger* d'Espriu i artístic *alter ego*. Igual que un personatge d'una *nivola* o d'un «monodiàleg» d'Unamuno, surt Salom de la ment d'Espriu ja madur i completament preparat per a la seva actuació, com Pàl·las del cap de Júpiter, i s'imposa com exteriorització dramàtica, fidedigna, que dóna consistència artística a una vocació de compromís social. Personatge a-temporal, neix Salom de la matriu de la «intrahistòria» catalana. Sense deixar d'aspirar a una crítica despietada de la seva societat, s'instal·la en un «mode» de sàtira benigna de la seva petita pàtria. Les seves paraules poden tenir ressó de queixa, de desengany i resignació estoica, però no de ressentiment.

Vosaltres, que sou d'un país normal, entendreu amb dificultat el que passa

en aquella remota contrada. Els konilosians, gent d'una història gloriosa, altrament com les històries glorioses de tothom, varen rodolar i encara rodolen per un pendent d'unadecadència inacabable²⁶.

En aquest context la referència als "konilosians" sembla dirigida als catalans en particular més que no pas als espanyols en general. De totes maneres, d'aquest passatge, tret de la presentació oficial que Espriu fa de Salom l'any 1935 en un dels seus importants reculls de proses (*Ariadna al laberint grotesc*) -la presentació, característicament breu i intensiva, duu el títol significatiu de «El meu amic Salom»- es desprèn una actitud del «sofrent exemplar». En el seu idealisme juvenívol, malstruc, ferit i derrotat, Salom se'ns perfila de bell antuvi, com assessor de falsos i perversos messies (Crisant, Apagallums, L'rika) o bé com evocador d'una figura bíblica, Esther, prefiguració d'un salvador elusiu que tothom espera en va, així com esperant Godot.

La consciència de Salom és el punt d'enfocament de l'historicisme espriuà. És, en altres paraules, la veritable encarnació d'una postura historicista que, emprant un terme de Bertolt Brecht, podríem definir com *gestus* de l'autor projectat en una persona per antonomàsia. Salom és la tipificació vivent de l'artista sofrent, el contemplador, no passiu sinó pregonament compromès, d'una tragèdia col·lectiva i d'una culpabilitat indiscriminada global, que tan sols pot ésser confrontada, si bé mai no compresa ni indagada, en aquell nivell mític que Unamuno i d'altres *noventayochistas* sapigueren explorar a principi del nostre segle.

No menys pregon, perspicaç, obsessiva és l'exploració d'Espriu que la dels seus il·lustres predecessors. A través de la consciència de Salom, Espriu procedeix des del mite essencial elaborat per aquells, començant amb la recreació del paisatge àrid i desolat que, com en Unamuno, José Martínez Ruiz (Azorín), Antonio Machado, esdevé medi imprescindible per a comunicar-nos amb l'ànima de tot un país. De les descripcions que llegim especialment a *La pell de brau* (1960) «camps sempre xops de sang...» (II, 18)- es desprèn el simbolisme de la penosa, llarga història del poble espanyol. Així, gràcies a la seva metamorfosi poètica del paisatge, Espriu representa meravellosament la faiçó que Espanya (Sepharad) ha anat esculpint per a si mateixa, des dels alhors de la història, sobre la faç de la Mare Naturalesa.

A la commovedora estrofa que conclou *La pell de brau*, hom identifica clarament la geografia de la Península Ibèrica amb la pell llegendària sobre la qual els ciutadans de Sepharad, en buscar llur realització en «la plenitud eterna/ de la rosa,/ una suprema eternitat/ de flor» (II, 73), forgen amb llurs *gestos* la imatge autèntica de la identitat col·lectiva, que, després de tant d'indicis, es manifesta -hom no pot dubtar-ho- com la identitat de Sepharad:

i anem escrivint
 en aquesta pell estesa,
 en un cor amagat i immortal,
 a poc a poc el nom
 de Sepharad (II, 73).

Evidentment, Espriu, mentre capitalitza en el paral·lelisme, ja advertit per Josep M^a Castellet, entre la història d'Espanya i la del poble jueu, n'extreu la noció d'un exili arquetípic²⁷. Ara bé, Espriu adopta un model que convé anomenar, fent servir la terminologia de Paul Ilie, «exili interior», val a dir l'experiència de buit, pèrdua, alienació, pròpia de la vivència d'aquells lletraferits espanyols que, durant l'època del franquisme, àdhuc sense sortir del seu país, sofriren, en efecte, les circumstàncies d'un desterrament. D'acord amb Ilie, cal notar, a més, que les de l'exili interior i les de l'exterior són experiències complementàries d'una mateixa realitat històrica, al fons de la qual hom pot albirar el prototip de la diàspora jueva. «L'exili interior», ens diu Ilie en el seu estudi fonamental d'aquest fenomen primordial en la història d'Espanya,

és, aleshores, una buidor que espera la seva restoració de la mateixa manera que l'exili territorial és l'absència que compensa si mateixa amb la nostàlgia i l'anticipació esperançada. Si ens fixem en una Espanya pairal comunicada amb part de si mateixa, ens cal considerar-la deficient a causa de la manca de reintegració amb el segment que hom troba a faltar, estigui aquest segment expulsat o segrestat dins el país²⁸.

Per això, enfocant-nos en un cas particular a títol d'exemple, deduïm que els comentaris que Ilie dedica a León Felipe, ressonant veu castellana de l'exili exterior, es podrien molt bé aplicar, amb un lleuger *mutatis mutandis*, a la veu d'Espriu, campió de l'exili interior en una versió distintament catalana. «L'experiència jueva», observa Ilie,

“també posa els homòlegs espanyols en un relleu psicològic que repercuteix més pregonament que els models històrics suara descrits. La massa cultural sencera queda posada al descobert, des dels seus caires i racons individuals fins a les seves proporcions mítiques, i des de l'exili exterior fins als recers més íntims de la vida domèstica. Aquests amples contorns són cisellats per emocions que, paradoxalment, poden pertànyer àdhuc a un esperit com el de León Felipe, acèrrimament anticlerical, les imatges jueves del qual ascendeixen tota una escala des del lament entenedor fins a la majestat arquitectònica, i des de la història bíblica al mite universal”²⁹.

Esprui sobrepassa León Felipe en la seva pròpia projecció del mite a l'esfera universal i assoleix una «globalització» i uns efectes sincrètics amb tota probabilitat únics no sols a les lletres hispàniques sinó també a la literatura del Món Occidental al llarg del segle XX. En primer lloc, trobem en el mite espruà, com ens recorda Arthur Terry, «la unió d'allò contemporani amb allò relativament extemporani»³⁰. Com encarnació del fons intrahistòric, el paisatge mitificat de Sepharad té un arrelament en les profunditats i les contingències del temps i, tot alhora, exhibeix -meravellosa floració de la paradoxa espruana- una dimensió atemporal i, en cert sentit -perquè no?- sempiterna. En el context d'aquesta conjuminació basada en la paradoxa, adquireixen un especial sentit els versos evocatus del cicle de la recurrència eterna que reemplaça el transcurs normal del temps:

Volta la roda sense repòs.
El sol surt, el sol es pon
i sota la seva llum
no hi ha mai res de nou (II, 45).

En segon lloc, aquesta contemplació de la roda del retorn etern possibilita la confrontació, típica d'Esprui, entre el mite i la història. Prenguem, per cas, la versió que Esprui ens proporciona del personatge d'Antígona a l'obra homònima escrita el 1939 i revisada l'any 1967³¹. La poderosa imaginació del dramaturg català transfereix l'heroïna sofocliana des del seu ambient mític llunyà, atemporal, a les circumstàncies històriques, immediates de la Guerra Civil Espanyola. Antígona torna a cobrar, així, els atributs intensament dramàtics d'una vivència tràgica, conflictiva, plenament actualitzada. Heus aquí la dialèctica especial que Esprui en un cop de genial intuïció estableix entre mite i història -la mateix dialèctica que Carles Miralles subratlla amb algunes agudes observacions:

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 límits³².

En tercer lloc, en la convergència entre història i mite, els impulsos sincrètics i la consciència historicista duen Salom a un punt de vista avantatjós -l'estat privilegiat del «lúcid conseller»- que li permet d'apreciar la transcendència de la crisi individual d'Antígona en la tragèdia col·lectiva de la nació arrasada per la guerra fratricida. Si ens

fixem en la versió revisada de l'*Antígona* d'Espriu, notem que a la conclusió de l'obra, l'al·ludit conseller observa que la protagonista «ha estat capaç d'assumir i superar la tragèdia sencera del seu llinatge, incloses les nècies i funestes discòrdies dels seus germans»³³. A la vegada, el mateix personatge es pregunta sense trobar cap resposta:

I com establir i repartir, doncs, amb nítida precisió, des d'aquest movedís nivell comú, responsabilitats i culpes? La responsabilitat, per exemple, del nostre silenci, fill tant del que sé que anomenes la meua distanciada lucidesa com el que permetràs que qualifiqui de temor, el teu temor de desplaure al nou rei³⁴.

Una vegada més s'imposa el model d'Unamuno que, plantejant tota una nova elaboració, sorprenent per revolucionària, d'algunes històries bíbliques -Caïm i Abel, Esau i Jacob- indaga el crim atàvic que hom mai no podrà explicar satisfactòriament ni per responsabilitat d'una sola persona ni per culpabilitat d'aquella o d'aquella altra facció social³⁵. En un moment crític de *La pell de brau* la veu profètica que ja hem pogut identificar amb la de Salom de Sinera, rememora «amb esglai el gran crim de Sepharad:/ la infinita tristesa del pecat/ de la guerra sense victòria entre germans» (II, 18).

La intensa emoció, barreja de protesta i de lamentació, que anima aquestes paraules, no ens pot amagar un retrat que trobem particularment adient a Sepharad. Es tracta de la mateixa mare pàtria que Unamuno compara amb Rebecca, la qual experimenta en el seu úter la lluita embrionària dels bessons. Igual que l'Unamuno contemplativo, el profeta espriuà al cap i a la fi deu adonar-se que l'experiència de Rebecca «no es nada junto a una conciencia individual que, reflejando la conciencia colectiva junto al seno espiritual de un hombre que, concretando el alma de su pueblo, sienta en sí la pelea pre-natal, uterina, de Esau y de Jacob, y salir éste a luz trabado del calcañar de su hermano y como dispuesto a suplantarle más tarde, con engaño primero, con violencia después»³⁶. No ens costa gaire d'imaginar-nos que la sensibilitat del profeta-Salom toca els límits de la seva capacitat d'aguantar les circumstàncies més aclaparadores quan no troba més remei que fer-se portaveu de l'exilitat a l'interior d'una societat en què la norma és la perversió política. Naturalment, Salom no pot coincidir ideològicament amb «la majoria infectada per l'error, per l'equivocació, l'Espanya peninsular no errabunda encara que desorientada»³⁷, que ens descriu Ilie en el seu esmentat estudi sobre l'exili interior. Però sí pot simpatitzar amb la crisi d'una societat global en què aqueixa majoria, en les paraules d'Ilie, «albergà els exiliats que necessitaven

ésser reabsorbits en l'altra Espanya més tolerant de la qual s'havia escindit³⁸. En fer-se càrrec del «gran crim de Sepharad», la consciència del personatge espriuà per excel·lència esdevé el correlatiu microcòsmic d'una realitat política conflictiva per antonomàsia. En Salom veiem reflectida la paradoxa mítica, arquetípica, viscuda per aquells espanyols que Ilie, seguint Francisco Ayala, anomena «innocents culpables en el fratricidi, cadascú innocent i culpable tot alhora»³⁹.

En resum, l'historicisme d'Espriu exhibeix com base essencial la conjuminació, proposada per Ortega y Gasset, entre la vida, la història i la projecció universal de l'individu. «Cada vida», deia Ortega, «es un punto de vista sobre el universo». Y aquest aforisme, com ens fa veure Josep Ferrater Mora, implica, juntament amb l'individu, una comunitat nacional i un període històric⁴⁰. L'impacte contundent de la circumstància individual determina l'evolució més enllà de la metafísica orteguiana, elaborada d'acord amb la interacció entre allò vital amb la perspectiva històrica i social -interacció també senyalada per Ferrater-Mora⁴¹. Sense sortir de l'àmbit historicista, Espriu, doncs, adapta al seu propi cànon artístic factors provinents d'Unamuno, tals com la introspecció intrahistòrica i el profetisme peculiar del «Me duele España».

La intuïció genial del nostre autor assoleix un èxit rodó en proporcionar, mitjançant la persona de Salom, un «locus» centralitzat per a la consciència i la veu de l'«exili interior». Recollint ressonàncies unamunianes, Espriu elabora, com hem vist, el mite de Sepharad, que incorpora la noció del paisatge intrahistòric a més de suggestius paral·lelismes amb la història del poble jueu. No ens hem d'oblidar, tanmateix, que, juntament amb la seva projecció social i universal, la persona de Salom és l'*alter ego* artístic d'Espriu i reflecteix la tendència, també unamuniana, de la fragmentació de la personalitat artística, «the splitting of the self», per a emprar la terminologia d'Ilie⁴². Per una banda Salom s'orienta cap a l'assoliment d'una perspectiva privilegiada, la del «lúcid conseller», capaç de «profetitzar» i de criticar els defectes nacionals i, especialment, la lluita fatalista entre germans. Per altra banda, el mateix Salom no pot sostenir, indefectiblement, aqueixa perspectiva o orientació unitària. Al cap i a la fi, l'espill i portaveu de la consciència de l'autor és, recordem-ho, el Salom que Espriu mateix denomina «el ventríloc»⁴³.

La ventriloquia de Salom dramatitza la propensió de l'autor a insuflar el sue esperit creador en una multiplicitat d'encarnacions poètiques. És símptoma d'un procés d'escissió, desintegració o «desdoblamiento», com diria Unamuno, que s'albira en la intimitat de la consciència de Salom i en la matriu mateixa de la creació artística espriuana. Això val a dir que, en les seves implicacions més significa-

tives, la ventrillòquia en qüestió -que podríem interpretar com a versió espriuana del «monodíalog» unamunià- és indicatiu de la crisi existencial que ocorre quan la visió profètica de Salom s'apropa a la seva desintegració.

Al relat, mig amargat amb subtil ironia, que Espriu inclou a *Ariadna al laberint grotesc* sota el títol de «El meu amic Salom», se'ns perfilen, ja en 1935, els trets d'aqueixa crisi radical, dramatitzada, l'any 1965, a *Ronda de Mort a Sinera* amb la col·laboració de Ricard Salvat⁴⁴. Ben aviat s'adona Salom que el seu paper de contemplador apartat, si bé compromès, de l'ambient social no li pot donar, a la llarga, prou satisfaccions personals. En reacció a les circumstàncies, les seves ambicions juvenívols l'empenyen, irrevocablement, cap a la participació activa, cap a la missió de reformista i veritable «salvador» i la coincidència, plena d'ironia, al nom de fonts de l'autor no pot ésser gratuïta. Quan el pare li suggereix que deuria exercir d'avocat o, encara millor, de comerciant, Salom s'oposa terminantment: «No, vull reformar Lavínia, Konilòsia i totes aquestes coses»⁴⁵. Si quixotesca és l'empresa, no menys quixotesc resultarà el desenllaç. Salom no es pot estar de confirmar les paraules del seu pare que ja ha previst el fracàs:

-T'ensorraràs, gandul- va dir el meu pare. «Jo vaig somriure amb suficiència. I em vaig ensorrar.» Salom va callar un moment i després prosseguia: «Sí, em vaig ensorrar, jo, el redemptor. Durant, deu quinze, vint anys, vaig remar a contracorrent. Sabeu el que és això, sabeu com esgota la lluita de cada dia contra la mesquinesa, la hipocresia i la ignorància de Lavínia?»⁴⁶

Salom, doncs, ha d'heure-se-les amb la crisi més desoladora, la que consisteix en els dos aspectes complementaris del mateix fracàs final: l'ensorrada de l'individu i el naufragi de tota la societat. A mesura que es troba envaït cada vegada més per la consciència desanimadora de la derrota personal -és a dir, la seva incapacitat per a remeiar els mals que afligeixen la mare pàtria- Salom, individu dotat dels dons poètics de la inspiració i intuïció, i, per això, capaç de simpatitzar amb aqueixos mals col·lectius, passa de profeta contemplatiu, visionari, quelcom esperançat, a messiès quixotesc frustrat, gairebé aniquilat. S'imposa aquí a la nostra atenció la concreció en l'individu de la catàstrofe ambiental: l'estavellament dels ideals polítics i del profetisme possibilista, que anomenaríem maragallà, contra la realitat històrica que es va manifestant cada vegada amb més virulència durant la tercera dècada del nostre segle.

La desil·lusió i el desgany de Salom es transparenten en el seu brevíssim diàleg amb en Tomeu, personatge típic «lavinià»:

«Espera», va tallar l'impacient Tomeu. «Digues abans què vas fer, en desarte de redemptor». «Qui, jo? Mira, d'advocat. I de ventríloc, com a distracció, a estones perdudes», va riure el feliç amic Salom⁴⁷.

Salom queda, en realitat, ben lluny d'ésser feliç. Instintivament recula en el seu compromís amb la societat que el menaria al perillós paper de segall expiatori tal vegada en una posició molt semblant a la d'Antígona. Però Salom, com ens recorda Joan Fuster, no s'avé al paper d'heroi i no sap portar coturns de cap mena⁴⁸. Salom, aleshores, surt del mode historicista i es tanca en si mateix. L'ironia evocada pel seu somris sardònic mentre parla amb en Tomeu es projecta sobre el seu relat de la historieta de Crisant: «I passava a exposar-nos la teoria de Crisant».

La «Teoria de Crisant» se'ns figura com la quinta essència d'una «novela ejemplar» cervantina o, més bé, unamuniana⁴⁹. Crisant Baptista Mestres investeix totes les seves energies vitals en l'assoliment d'un renom adient al seu nom i títols ressonants. Idealista ingenu, summament ambiciós, Crisant podia ésser l'encarnació exemplar de «el hambre de inmortalidad», obsessió unamuniana que l'insigne pensador salmantí defineix de la manera següent:

*El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, es me como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame en él aire que respirar. Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio o prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por los menos ser todo yo, y serlo por siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!*⁵⁰

Tot reflectint l'impuls volitiu o, més bé, voluntarista preconitzat en aquest passatge -impuls que informa, a la vegada, la caracterització de personatges típics unamunians com Augusto Pérez i San Manuel Bueno- la «novel·la exemplar» de Crisant dramatitza la precària existència d'un individu suspès entre el tot i el no-res. En el moment en què Crisant pensa d'haver arribat al cim de la seva plenitud vital, les circumstàncies el redueixen a la «no-entitat» d'un filòsof, un fracassat⁵¹. Ell mateix ha de reconèixer l'inevitable derrota:

Després varen manar la vida i les circumstàncies, i ningú no ha sabut descobrir en mi el filòsof, quan no sóc una altra cosa, o un fracassat: heus aquí el que vull contar en el meu llibre⁵².

La rèplica plena d'ironia de Bijou Fontrodona conclou les remar-

ques de Crisant amb un deix de menyspreu, també de ressonància unamuniana, per l'intel·lectualisme filosòfic que, en aquest context, pot molt bé considerar-se sinònim d'esterilitat, bancarrota, nihilisme:

«Que sou dolent, Crisant! Un filòsof, un fracassat. La vostra ambició no té límits, benvolgut amic.» Tots varen riure, i Crisant tenia les orelles ben roges, a causa de la seva esclavissada psicològica⁵³.

Així, «not with a bang, but a whimper» -per a citar el famós vers amb el qual T. S. Eliot termina el seu poema, «The Hollow Men»- desappareix Crisant de la història i la intrahistòria. Així mateix, la consciència del Salom contemplador, exhausta de tempteigs profètics i encara de consells estoics, per lúcids que siguin, surt del mode historicista i es reclou en el silenci desolat del Crisant desaparegut. Heus ací la traça de la tragèdia primordial espriuana: l'observador perspicaç enfrontat amb la buidor existencial, és a dir amb la «novel·la exemplar» de l'home modern que corre el perill de convertir-se en un dels «hollow men», els homes buits a què es refereix el poema d'Eliot. En una altra ocasió ens convé d'analitzar les coordenades essencials d'aqueixa situació tràgica espriuana per antonomàsia.

Peter Cocozzella

Binghamton University - New York

NOTES

¹ Al llarg d'aquest estudi les xifres entre parèntesis sense cap designació bibliogràfica es refereixen al volum (I o II) i a la paginació respectiva dins S. ESPRIU, *Obres completes: anys d'aprenentatge (I-II: poesia, 1-2)*, ed. Francesc Vallverdú (Barcelona: Edicions 62, 1985-7).

² (1957; New York: Atheneum, 1969)

³ S. ESPRIU, *Ariadna al laberint grotesc: narracions*, El balanci, 93 (Barcelona: Edicions 62, 1974), pàg. 6.

⁴ *Literatura catalana contemporània* (Barcelona: Curial, 1972), pàg. 339.

⁵ *Literatura*, pàg. 342.

⁶ Fuster, *Literatura*, pàg. 342.

⁷ "The Poetics of Social Awareness in the Generation of 1936", dins *Spanish Writers of 1936: Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties (an Anthology of Literary Studies and Essays)*, ed. Jaime Ferrán, and Daniel P. Testa (London: Tamesis, 1973), pàg. 114. [La traducció és meua.]

⁸ Ilie, "Social Awareness", pàg. 114. [La traducció és meua.]

⁹ Citat en Emir Rodríguez Monegal, "El sistema del poeta", dins *Pablo Neruda*, ed. Emir Rodríguez Monegal i Enrico Mario Santí, Persiles, 21 (Madrid: Taurus, 1980), pàg. 76. Amb la característica tempestuositat del seu discurs, Neruda completa la seva descripció amb referències a «[u]na poesia impura, como un traje, como un cuerpo, con mancha de nutrición, y actividades vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigüias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos» (citat en Rodríguez Monegal, "El sistema", pàgs. 76-77).

¹⁰ Rodríguez Monegal, "El sistema", pàg. 69.

¹¹ Veg. M. DE UNAMUNO I J. MARAGALL, *Epistolario y escritos complementarios* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1971), pàg. 48.

¹² UNAMUNO-MARAGALL, pàg. 82.

¹³ UNAMUNO-MARAGALL, pàg. 90.

¹⁴ UNAMUNO-MARAGALL, pàg. 58.

¹⁵ *Hasta la fecha: poesías completas (1934-1959)* (Madrid: Aguilar, 1961), pàgs. 516.

¹⁶ *Ibid.*, pàg. 517.

¹⁷ Veg. *El laberinto de la soledad*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1969).

¹⁸ Veg. *Against Interpretation* (New York: Dell, 1969) pàg. 52. "Per a la consciència moderna", aclareix Sontag, "l'artista (tot reemplaçant el sant) és el sofrent exemplar. I entre els artistes, l'escriptor, l'home de les paraules, és la persona que mirem com el més qualificat per a expressar el seu propi sofriment" (pàg. 52). [La traducció és meua.]

¹⁹ UNAMUNO-MARAGALL, pàg. 82.

²⁰ *Ibid.*, pàg. 85.

²¹ *Ibid.*, pàg. 90.

²² *Ibid.*, pàg. 48.

²³ *Ibid.*, pàg. 61.

²⁴ *Ibid.*, pàgs. 85-6.

²⁵ Cf. D. RIDRUEJO, «Epílogo», dins *Epistolario y escritos complementarios*, per Miguel de Unamuno i Joan Maragall (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1971), pàgs. 245-66.

²⁶ *Ariadna al laberint grotesc*, pàg. 95.

²⁷ Veg. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Llibres a l'abast, 100 (Barcelona: Edicions 62, 1971), especialment pàgs. 100-14.

²⁸ *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain, 1939-1975* (Baltimore i Londres: The Johns Hopkins Press, 1980), pàg. 14. [La traducció és meua.]

²⁹ *Ibid.*, pàgs. 30-1.

³⁰ «La poesia pública d'Espriu: una interpretació de 'La pell de brau'», dins *Sobre poesia catalana contemporània: Riba, Foix, Espriu*, Llibres a l'abast, 208 (Barcelona: Edicions 62, 1985), pàg. 154.

³¹ Veg. Alfred Badia, *Antígona i Fedra*, de Salvador Espriu, Les Naus d'Empúries—Quaderns de Navegació, 2 (Barcelona: Editorial Empúries, 1985), pàgs. 12-3.

³² «El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu», *Els Marges: Revista de Llengua i Literatura*, 16 (maig de 1979), 42.

³³ S. ESPRIU, *Primera història d'Esther. Antígona*, 2^a ed., El cangur, 9 (Barcelona: Edicions 62, 1976), pàg. 102.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Sense fer cap al·lusió a Unamuno, Miratlles copsa la significança del plantejament mític d'aquesta culpabilitat col·lectiva: «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: aqueste és el nostre problema» («El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu», pàg. 41).

³⁶ Citat a Ilie, *Unamuno: An Existential View of Self and Society* (Madison: University of Wisconsin Press, 1967), pàg. 244.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ortega y Gasset: An Outline of His Philosophy* (New Haven: Yale University Press, 1957), pàg. 32.

41 *Ibid.*

42 Cf. *Unamuno: An Existential View of Self and Society* (Madison: University of Wisconsin Press, 1967), pàgs. 28-47.

43 *Ariadna al laberint grotesc*, pàg. 7.

44 Per al text d'aquesta obra teatral, veg. Salvador Espriu i Ricard Salvat, *Ronda de mort a Sinera*, Col·lecció Migjorn, 10 (Barcelona: Editorial Empúries, 1985).

45 *Ariadna al laberint grotesc*, pàg. 96.

46 *Ibid.*, pàgs. 96-7.

47 *Ariadna al laberint grotesc*, pàg. 97.

48 Val la pena de citar aquí les observacions de Fuster: «L'Espriu pertany a la sèrie intel·lectual dels qui tracten de treure els coturns a la vida, dels qui descalcen l'home i el deixen de peus a terra. Desproveïda de les pròtesis enlluernadores, la humanitat es queda en el seu nivell precís. I aquesta és la 'lucidesa'. Veg. J. FUSTER, «Introducció a la poesia de Salvador Espriu», *Obra poètica*, per Salvador Espriu (Barcelona: Santiago Albertí, 1963), pàg. XXX.

49 *Ariadna al laberint grotesc*, pàgs. 99-103.

50 *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Selecciones Austral, 13 (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), pàgs. 55-6.

51 *Ariadna al laberint grotesc*, pàg. 103.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*