

## Aspectes de la persona tràgica en Salvador Espriu

La producció literària de Salvador Espriu (1913-1985), àmpliament reconegut com a poeta català de primera fila, exhibeix un tarannà eminentment tràgic:<sup>1</sup> la consciència poètica, exemplarment personificada en Salom de Sinera, l'*alter ego* d'Espriu, vira el seu enfocament des de l'àmbit de la societat al de l'individu, des de l'expansió cap a la comunió amb la humanitat al tancament dins el límits de la persona única. Es tracta, essencialment, d'una trajectòria primordial d'internament, per a la qual, aprofitant les perspicaces indagacions de Paul Ilie en l'obra unamuniana,<sup>2</sup> descobrim analogies ben reveladores amb les preocupacions típiques del rector de Salamanca relatives al desdoblament o a la fragmentació i desintegració de la personalitat. Paral·lelament a la profundització «intrahistòrica» i la introspecció personal d'Unamuno, Espriu orienta la seva persona per antonomàsia cap a un procés d'autodescobriment, molt paregut a l'«anagnòrisi» dels dramaturgs clàssics grecs, amb una peculiaritat que se'ns fa palesa després d'una curosa lectura de J. M. Castellet:<sup>3</sup> l'anagnòrisi espriuana, tal com es manifesta, per exemple, als casos dels personatges Crisant Baptista

Mestres i el mateix Salom, culmina, tard o aviat, amb l'enfrontament ineludible amb el buit existencial.

Adhuc en aquests comentaris preliminars no és difícil de perfilar les traces de l'orientació preponderant d'Espriu cap a una visió de la condició humana marcada pel signe de la tragèdia. Pels voltants de l'any 1931, en una obra primerenca com *El doctor Rip* ja queden establertes unes etapes força significatives que, més tard en la carrera de l'escriptor, esdevindran punts de referència imprescindibles d'aqueixa orientació. En la seva severíssima autocrítica afegida, «a la manera d'un proemi», a l'edició revisada de 1979, Espriu classifica el relat de Rip com a «monòleg interior», denominació que, sense negar, naturalment, la influència palesa de Carles Soldevila —«un 'monòleg interior'», confessa l'autor, «de segur que per suggestió de la *Fanny* del propi Soldevila» (3.6)<sup>4</sup>— evoca, a parer nostre, uns ecos unamunians. De seguida se'ns imposa el viratge, que acabem d'explicar, des d'un vast pla general a un de particular de dimensions ben reduïdes. Tot alliberant-se d'unes acerbes remarques de caire polític-social, adreçades a la comunitat konilosiana o laviniana, Rip confereix al seu exordi una perspectiva prou ampla:

La nostra vergonya s'emmiralla en una antiga tirania paralítica, i si des de tants segles la patim sense alliberar-nos-en, és que en som més còmplices que víctimes. Em fastigueja el xup-xup, que no ha de rompre a bullir, de la comèdia muntada en afalacs enganyosos, la mitificació d'un patriotisme vulgar que degenera en patrioterisme, en el baladreig d'una emoció manipulada des de les arrels d'un instint pre-humà. (3.13).

El protagonista, tanmateix, no tarda en instal·lar-se en l'espai psíquic, el mínuscul teatre íntim del seu monòleg:

Força més enllà de la meitat de la caminada que he hagut d'emprendre, no té sentit que em parli de la llargària o de la brevetat del trajecte, però no ha estat un passeig. D'altra banda, mai no he de debatre amb ningú les qüestions de la meua identitat i del meu pas, no m'és lícit de discutir-les sinó davant els meus diversos fragments de personatges o m'he d'arriscar a disposar-les a sostres, que alço i llevo sense repòs, i de seguida m'esdevenen pou. No distingixo cap intel·ligible solidesa pou avall de la meua mediocritat. No m'estimo gaire, no estimo gens, no odio massa. (3.17).

<sup>4</sup> Per a aquesta citació i, a no ser que hi hagi d'altres indicacions, per a les següents al llarg del present assaig, les xifres separades pel punt, que acompanyen el text en cada cas, pertanyen, respectivament, al volum i la paginació corresponents de les *Obres completes* en tres vols., editades per Francesc Vallverdú, Barcelona: Edicions 62, 1985-1986. Espriu mateix ens registra les dades bibliogràfiques sobresortints d'*El doctor Rip*: «El llibre, imprès a Nagasa, a càrrec econòmic del meu pare, encomanades la venda —a tres pessetes l'exemplar, un preu no barat— i la distribució a la Llibreria Catalònia, va sortir l'any 1931. Feia, comptant el pròleg, cent deu pàgines» (3.10).

<sup>1</sup> Per a una ullada de conjunt sobre la producció d'Espriu, vegeu Peter Coccozzella: «Salvador Espriu», dins: Jerry Phillips Winfield (ed.): *Twentieth-Century Spanish Poets; Second Series*, Detroit: Gale Research, Inc., 1994, pàgs. 110-120. Quant a la visió tràgica espriuana, vegeu els meus estudis següents: «*Ronda de Mort a Sinera: An Approach to Salvador Espriu's Aesthetics*», dins: Manuel Duran / Albert Porqueras-Mayo / Josep Roca-Pons (eds.): *Actes del Segon Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Yale, 1979)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pàgs. 307-330; «Salvador Espriu's Idea of a Theater: The *Sotjador* versus the *Demiurge*», dins: *Modern Drama* 29 (1986), pàgs. 472-89; «La visió tràgica a la poesia de Salvador Espriu: assaig d'una definició», dins: *Catalan Review* 1/2 (1986), pàgs. 9-21; «Salvador Espriu's Prophetic Mode: The Voice of a Historicist Persona», dins: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14 (1990), pàgs. 209-234; «Salvador Espriu's 'Intratextual' Variation on a Dantean Motif: the Form and Dialectic of Tragedy», dins: Comitato Scientifico CSC (ed.): *Sacerdotium et Studium: saggi e studi in onore di Mons. Antonino Chiaverini*, Castiglione a Casauria: Centro di Studi Casauriensi, 1994, pàgs. 109-122.

<sup>2</sup> *Unamuno: An Existential View of Self and Society*, Madison: University of Wisconsin Press, 1967.

<sup>3</sup> Cfr. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Barcelona: Edicions 62, 1971 (Llibres a l'abast; 100), especialment pàgs. 121-138.

Així, el doctor Rip, epifania ombrívola de la consciència protagonitzada del jove poeta, arriba —diríem unamunianament— al descobriment no sols de la seva pròpia persona fragmentada, sinó també d'aquell pou que Unamuno diria «pozo sin fondo de nuestra conciencia humana».<sup>5</sup> Ara les reflexions s'entenebreixen encara més i el protagonista abocat al pou de la seva existència es troba empaitat per la sensació angoixada i paradoxal de la seva innocència culpable o culpabilitat innocent. Podria desfegar-se com l'heroi calderonià amb allò de «el delito mayor del hombre es haber nacido»; però es limita a una exclamació d'alè ben altre que barroc: «Pledejo d'innocent i sóc culpable. Però de què i davant de quin jutge» (3.17)? —paraules que anuncien un passatge memorable de l'Espriu madur (poema XXXII del *Llibre de Sinera*, 1963) on retrobem la tremebunda buidor del pou («no hi ha cap emparança en el pou davallat» [2.113] ...) i el mateix jutge desprietat, aquesta vegada plenament identificat: «Ah, jutge, jutge de mi mateix, i ahora / apassionat acusador davant aquest jutge» (2.113)—!

En unes quantes pàgines d'*El doctor Rip*, Espriu reïx, doncs, a encetar la seva dialèctica especial entre el món públic i l'àmbit interior. S'endinsa, tot alhora, en «las galerías del alma», com en diria Antonio Machado, i, en divagar per elles, ens mena a traspassar la frontera que separa el reialme de la fisiologia o psicologia del de la metafísica existencial. Netament metafísiques i, a més, existencialistes ens sonen les especulacions quelcom mòrbides de Rip, metge consumit pel càncer, que diagnostica la seva pròpia condició tot relegant-la als llimbs de l'existència humana —estat incert, batibull d'angúnia, boira, oblit, buidor—: «No l'oblit, que havia encalçat i sempre hauré d'encalçar en una cursa anguniosa, sinó la buidor de no ser, el no-res, i de sobte una boira, des de la qual indagava on era» (2.35). Ens preguntem si la malaltia somàtica de Rip no és, en el fons, una mena de paràbola unamuniana, designada a illustrar la textura precària de la vivència que hom instintivament reconeix com amenaçada per la perspectiva d'una desintegració total o d'una mort absoluta.

Ara ens adonem que Espriu, des del començament de la seva carrera literària, es planteja la complexa problemàtica resultant de la recerca d'una expressió adequada a la metafísica del «to be or not to be», l'ésser o no ésser shakespearí. Podríem dir que des d'aleshores Espriu busca el *λόγος* poètic, val a dir la seva «paraula viva» adient a l'experiència del llindar a través del qual es comuniquen la vivència i el no-res:

Palpava paraules que no entenia, en una solitud extrema topava amb signes d'abans d'aquell meu buit, runa de mi, paraules. Per elles, no articulades però en un llenguatge íntim, arribava a frec d'un llindar que reconeixia, una vella frontera. Tanmateix, a l'altra banda de la ratlla, jo havia estat algú, era algú, alguna cosa. Què em deia aquella claror d'una petita estrella, d'un gros brillant? No ho sentia. Què? Havia dit que, més enllà de la disfressa teatral, era una idea. Idea? (3.35).

Ens assabentem també dels diversos indicis de les preocupacions d'Espriu per la projecció dramàtica: els nombrosos esbossos d'una escenificació embrionària que confereixen al relat de Rip un caire meta-teatral. «El poble, amb categoria de vila» (3.20), escenari per a les confessions del metge cancerós, és una reflexió, a petita escala en versió de farsa gairebé titellesca, del «gran teatro del mundo»:

Dues festes majors, amb els seus lluits programes respectius. Durant una d'elles, firaires de joguines de rebuig meravellaven la quitxalla. Rierades que baixaven de sobte, pel bell mig de l'aglomeració urbana, i s'ho enduien tot, bots avall, encara que acostumava a no haver-hi res. Escasses tragèdies a mar, subratllades amb escarafalls. (3.20).

Ens donen aquestes ratlles sols algunes mostres representatives de molts d'altres detalls significatius (cfr., especialment, les pàgs. 3.20-21). Significatiu és, sobretot, l'enquadrament de la vivència i del concomitant drama interior del protagonista en el context d'aquest estrambòtic espectacle comunitari. De bell antuvi Rip es reconeix com a centre d'atenció d'uns espectadors amagats a l'aguait dins la tenebrositat circumdant:

La meva lucidesa és un llum que pampallugueja i que aviat s'apagarà. En uns replecs de metàfora, ensotats o enlaire, llunyans i alhora pròxims, uns vigilants espectadors malignes. Però no em miren, no els importo, i engoliran, al punt que el pensament i l'extensió siguin indiscernibles, la disbauxa que m'encercla. (3.17).

La teatralitat d'aquesta vida s'accentua en l'histrionisme d'un gest final. Quan s'atansa l'hora fatídica, Rip pren el seu lloc en una grotesca dansa de la mort:

Endevino ganyotes de vetustíssims saltimbanquis i pallassos, tropells de l'ós arnat, de la cabra ranca. Molt propers, m'assenyalen com he d'entrar de seguida en el seu ball, els qui no existeixen me'l designen enlloc. (3.47).

Les últimes sensacions són, naturalment, referències a la conclusió de l'espectacle: uns telons que baixen —«Uns telons d'endevinalla baixen davant meu» (3.48) ...— i una estranya cortina: «Em plou damunt i m'abat una cortina d'aigua. Barca de paper. A penes un solc pel xop dit indicador, regalim avall» (3.48).

Les indagacions sobre el cas de Rip ens inviten a reprendre el nostre intent d'una definició de la visió tràgica segons Espriu. Espriu mateix reco-

<sup>5</sup> Sobre aquest punt vegeu Cocozzella: «Salvador Espriu's Idea of a Theater» (citat a la nota 1), pàg. 475.

neix i postula la fluïdesa i compenetració entre un gènere i un altre a la seva producció.<sup>6</sup> Deduïm que aquesta flexibilitat en quant al gènere no ens permet de reduir la nostra definició a qüestions merament formals o estructurals. No és gens difícil de constatar que a l'obra d'Espriu la fenomenologia tràgica ateny una epifania múltiple que transcendeix el límits dels gèneres tradicionals. En efecte, la tragèdia espriuana es manifesta en el conte com en la novella, en el poema com també en la composició teatral pròpiament dita.

En el context de les presents observacions, una anàlisi de la forma literària en si podria resultar impertinent respecte a la definició que ens interessa. Sí que ve al cas, en canvi, una ressenya dels motius que Espriu mateix tracta com a símptomes concomitants imprescindibles de la situació tràgica primordial. Hem de pensar que, d'acord amb la trajectòria, exposada poc abans, del protagonista que es concentra en si mateix, la condició tràgica per a Espriu no resideix, en principi, en tota la societat, sinó en un sol individu. Per al nostre autor la tragèdia és essencialment un afer privat, és la manifestació per excel·lència de l'ésser humà enfrontat amb el seu destí, és la solitud per excel·lència. Gràcies a la seva genial imaginació, Espriu, com pocs autors de la seva època, és capaç de derivar del laberint de la solitud una impressionant orquestració de sintagmes poètics referents a l'aïllament, incomunicabilitat, fracàs, alienació de la seva persona artística. Amb singular freqüència aquesta llòbrega simfonia celebra la contemplació de la mort —la mort de tothom representada en l'individu que eventualment davalla a la seva pròpia tomba—.

Sobra de dir que l'escenificació típica de la tragèdia espriuana reflecteix un pessimisme penetrant i aclaparador. Així i tot, hem de defugir la natural tendència, comprensible, però no menys errònia en aquest cas, vers una interpretació absolutista d'aqueixa tètrica ambientació —interpretació com la que es transparenta, per exemple, en la crítica en molts d'altres punts encertadíssima de Joan Fuster—. «La concepció del món d'Espriu és la de l'Eclesiastès: lúcida i desolada ...» ens diu Fuster,<sup>7</sup> mentre procedeix a associar el concepte amb la visió nihilista d'Espriu respecte a la mort: «És la mort una extinció, l'extinció per antonomàsia de l'home, la total, irremissible i absoluta extinció de l'home».<sup>8</sup> Això és indubtable. Però no menys cert és el fet que la contribució d'Espriu al plantejament de la tragèdia consisteix precisament en

la relativització àdhuc del pessimisme o del nihilisme més radical. Per lúcida i desolada que sigui, la visió d'Espriu queda relativitzada per efecte de la projecció en el rerafons d'una dialèctica primordial entre el tot i el no-res, l'eternitat i el temps. Aquesta és la metafísica de l'antítesi última, irreductible, paradoxal que Castellet ha copsat en el seu estudi magistral:

El cert és que tota l'obra d'Espriu és el producte d'una tensió dialèctica entre l'Ésser i el No-res, entre la Immanència i la Transcendència, entre la vida i l'Esperit, si es vol. I aquesta tensió es resol en l'acceptació dels contraris.<sup>9</sup>

Com és ben sabut, Castellet, tot recolzant-se amb la seva segura argumentació i abundosa documentació en les teories més solvents de la crítica del nostre temps sobre el mode tràgic —val a dir, portant a collació les contribucions dels pensadors més autoritzats, tals com Lukács, Goldmann, Domenach, entre d'altres— estableix la filiació de la dialèctica espriuana amb la teologia negativa i l'espirit del Barroc.<sup>10</sup>

Recordem, també, que Espriu va ser inspirat per la notòria antítesi del *todo o nada* implícita al «sentimiento trágico» unamunià. A més no ens hauria d'estranyar que el poeta de Sinera, impulsat pel poderós corrent de les afinitats amb la paradoxa existencial unamuniana, prengué en compte el principi d'una altra estètica influent del 98 —la d'Antonio Machado, basada en la polarització paradoxal entre l'essencialitat i la temporalitat—. <sup>11</sup> El crític nord-americà Paul Olson, en el seu notable estudi sobre les ressonàncies machadianes en la poesia de Juan Ramón Jiménez, arriba a les següents observacions que semblen fetes a mida per al propi Espriu:

És, al cap i a la fi, aquesta intuïció dels dos imperatius [l'essencialitat i la temporalitat] i la paradoxa de llur complementarietat polar la que és particularment significativa respecte a la poesia de Jiménez, en la qual llur caràcter contradictori es fa sentir, no merament «en cierto modo» [com diu Machado] sinó d'una manera total. Aquest fenomen és, de veritat, part d'un altre fenomen general en la seva poesia, en la qual la intensitat afectiva sovint és

<sup>9</sup> Pàg. 141.

<sup>10</sup> J. M. Castellet: *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, op. cit. a la nota 3, pàgs. 121-38.

<sup>11</sup> Recordem les paraules que Antonio Machado dirigeix a Gerardo Diego, incloses a la famosa antologia d'aquest últim: «En este año de su Antología (1931) pienso, como en los años del modernismo literario (los de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo. La poesía moderna, que, a mi entender, arranca, en parte al menos, de Edgardo Poe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad». Cfr. Gerardo Diego (ed.): *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, nueva edición completa, Madrid: Taurus, 1959, pàg. 149.

<sup>6</sup> Quant a aquest aspecte de la producció espriuana, vegeu Peter Cocozzella: «Salvador Espriu i la seva 'forma enciclopèdica': aspectes d'un sincretisme literari», dins: *Catalan Review* 7/1 (1993), pàgs. 37-49, especialment pàgs. 40-41.

<sup>7</sup> «Introducció a la poesia de Salvador Espriu», dins: *Obra poètica*, per Salvador Espriu, Barcelona: Santiago Albertí, 1963, pàg. XXVIII.

<sup>8</sup> Fuster, «Introducció a la poesia de Salvador Espriu», op. cit. a la nota anterior, pàg. XXXI.

assolida mitjançant la tensió de la paradoxa, de la contradicció, o a través d'una sensació d'un simultani ser i no-ser.<sup>12</sup>

Aquesta simultaneïtat d'«el ser del no ser supremo, / el no ser del ser supremo»<sup>13</sup> —com ens diu l'«andaluz universal» Juan Ramón— ens apropa a la matriu mateixa de la creació espriuana. Pàgines més endavant del mateix estudi, Olson suggereix una dinàmica, a nivell metafísic, de compenetració i reversibilitat radical per a la qual no costa gaire de trobar afinitats clau a l'obra d'Espriu:

En tal reducció de la realitat empírica al silenci, val a dir, al no-res, hi ha un pas natural a l'últim tipus de paradoxa que cal discutir ací. El «silenci ressonant» es, de debò, simplement un cas especial del fenomen més general que pot anomenar-se la paradoxa del «ser en no-ser», encara que per llur pròpia natura el dos termes suggereixen una compenetració que els faria completament reversibles.<sup>14</sup>

Per últim, hem de suposar que Espriu no pogué romandre indiferent a l'orientació peculiar de la tradició autòctona catalana cap a l'assoliment d'una dialèctica transcendental de conciliació, per no dir d'harmonització, universal. En la seva suggestiva descripció d'aqueixa peculiaritat, Pere Gimferrer en ressenya les figures més representatives des de Ramon Llull, passant per Arnau de Vilanova i Enric de Villena, fins a Antoni Tàpies. Les intuïcions de Gimferrer en l'evolució artística d'aquest darrer exponent de «l'esperit català» a la nostra època s'imposa per la seva pertinència en relació a l'estètica d'Espriu. Prenguem a títol d'exemple les observacions següents:

Necessitat i repte. La proposta de Tàpies és decisiva; es troba al cor mateix, en ple nus gordià, del plet què, del romanticisme ençà, enfronta l'artista i l'absolut. Si hi ha cap tema que caracteritzi l'art del nostre temps, aquest tema és sense dubte el desig de recobrar l'antiga conciliació dels contraris, d'anular l'escissió entre l'home i el cosmos.<sup>15</sup>

Conforme a la que Gimferrer denomina «fonamental ambigüïtat de l'art modern»,<sup>16</sup> aquest anhel de conciliació còsmica evident en Tàpies s'adiu plenament amb l'actitud de la persona poètica retratada a l'estrofa amb què Espriu conclou *Final del laberint* (1955):

Salvo el meu maligne  
nombre en la unitat.  
Enllà de contraris  
veig identitat.  
Sol, sense missatge,  
deslliurat del pes  
del temps, d'esperances,  
dels morts,  
dels records,  
dic en el silenci  
el nom del no-res. (1.388).

Aquests versos ens sacsegen la sensibilitat i ens remeten de bell nou al cor de la paradoxa tràgica que Castellet, amb paraules que no perden llur vigència, defineix en termes d'«una negació del món, en condemnar clarament la seva insuficiència i la seva limitació, oposant-los l'existència de valors transcendents, també qüestionables».<sup>17</sup> Comentant sobre el passatge que acabem d'esmentar, Castellet continua: «Aquest *no* —que correspon al *sí* de l'existència del món i de la mirada de Déu sobre aquest món— no és més, al capdavall, que una exigència de *totalitat* 'que es converteix necessàriament en exigència d'*unió de contraris*'».<sup>18</sup>

A les observacions, força contundents, de Castellet, nosaltres no hem pogut afegir més que unes quantes proves de la varietat i multiplicitat de la inspiració espriuana. De fet, el nostre poeta reuneix en una convergència global nombroses tendències tant de la tradició autòctona com de les forànies i així, rebutjant qualsevol delimitació genèrica apriorística, posa la seva forma enciclopèdica al servei d'una visió tràgica que, en la pregonesa de la seva intuïció i en la universalitat de la seva projecció, no té comparança a la història de la literatura occidental de la nostra època. Podem dir, sense cap hesitació, que en la seva versió de la tragèdia, Espriu assoleix la mateixa pregona intuïció d'abast còsmic a què arriba Hermann Broch en la seva novel·la, *La mort de Virgili*, incomparable tractament del mode elegíac. *Mutatis mutandis*, la perspicaç crítica que Hannah Arendt dedica a l'obra maestra de Broch podria aplicar-se a la noció paradoxal espriuana de la plenitud arrelada en el *nihil*:

El flux ininterromput de l'especulació lírica ... acaba amb el viatge mort endins, quan Virgili ha abandonat la claredat febril, ultra-articulada d'un adéu conscient a la vida i es deixa conduir a través de totes les etapes recordades, per damunt de la infantesa i del naixement, de bell nou cap a la foscor encalmada del caos abans i més enllà de la creació. El trajecte condueix al no-res; però, posat que es tracta d'una història inversa de la creació, que rastreja

<sup>12</sup> *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967, pàg. 9. La traducció és meua.

<sup>13</sup> *Op. cit.* a la nota anterior, pàg. 34.

<sup>14</sup> *Op. cit.* a la nota 12, pàg. 32 (la traducció és meua).

<sup>15</sup> *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona: Edicions Polígrafa, S.A., s. d., pàg. 9.

<sup>16</sup> Pàg. 9.

<sup>17</sup> Pàg. 129.

<sup>18</sup> Pàg. 129.

totes les etapes del món i de l'home endarrera vers llur creació del no-res, el trajecte també ens endinsa en l'univers: «El no-res omplí la buidor i esdevingué univers».<sup>19</sup>

Fins aquí la nostra anàlisi ens ha conduït a identificar tres àrees en la definició de la tragèdia espriuana:

- la constitució d'un conjunt de motius —com, per exemple, la contemplació de la mort, la frustració del Messies, el desengany de la persona profètica, l'artista com a màrtir, l'aïllament (ostracisme) del poeta (intel·lectual), la fallida del reformista (salvador)— que formen el nucli de la solitud;
- l'engendrament per mediació d'aqueix nucli, d'una ambientació marcadament pessimista o nihilista;
- la relativització del pessimisme ambiental mitjançant la conjuminació d'aquest en una dinàmica primordial de projecció còsmica, que hem arribat a definir en termes bastant precisos de la dialèctica entre el tot i el no-res, l'essencialitat i la temporalitat, l'eternitat i el temps, el caos i la creació.

Hem d'observar que, en aquest cas, relativització no vol dir neutralització. El rerafons metafísic —l'ambientació tètrica articulada en funció de la dinàmica de la paradoxa primordial que conjumina el negativisme i la plenitud tot alhora— no impedeix a l'autor de conrear una veritable estètica del pessimisme, ni li obstrueix la indagació constant, si bé no exclusiva, fins al cor de l'esmentat nucli de la solitud. Allò de més remarcable és que la indagació espriuana comporta un procés de rígid reduccionisme i d'enfocament rigorós en la textura bàsica de l'existència, és a dir en el denominador mínim i irreductible de la vivència humana. L'estètica espriuana deriva d'una mena d'aparell de radiografia existencial —valgui la metàfora— amb el qual la consciència artística es desprèn gradualment de factors físics i psíquics per tal d'entrar en l'esfera de la metafísica, en l'espai de la tragèdia pròpiament dita. No és possible d'apreciar aquí un paralelisme amb la trajectòria distintiva de

<sup>19</sup> La traducció és meua. Vegeu Introduction, *The Death of Virgil*, per Hermann Broch, traducció de Jean Starr Untermeyer, New York: Grosset and Dunlap, 1965, pàg. III. Ens recorda aquest passatge les paraules del protagonista unamunià en *El otro*: «Y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor a desvivir, hacia atrás, al redrotiempo, como en una película que se haga correr al revés ... Empecé a vivir hacia atrás, hacia el pasado, a reculones, arrojándome ... Y desfilé mi vida y volví a tener veinte años, y diez, y cinco, y me hice niño, ¡niño!, y cuando sentía en mis santos labios infantiles el gusto de la santa leche materna ..., desnacé ... me morí ... Me morí al llegar a cuando nací, a cuando nacimos ...» Cfr. *El otro — El hermano Juan*, ed. José Paulino, Madrid: Espasa Calpe, 1992 (Colección Austral; A291), pàgs. 62-63.

que Julián Marías assenyalava en la novel·la «personal» d'Unamuno i defineix com a descens «al estrato último del hombre»<sup>20</sup> Una vegada més s'imposen les resonàncies unamunianes. El reduccionisme de la visió tràgica segons Espriu és afí, pensem, al que Marías evidencia en la novellística del famós campió del «sentimiento trágico»:

Ni lo físico o biológico, ni tampoco lo psíquico, agotan al hombre; más bien éste empieza cuando se ha profundizado por debajo de todo eso. Entonces se encuentra la persona, que es quien da su sentido a la vida biológica o psíquica y las hace posibles. A este estrato profundo del alma o la personalidad, mucho más hondo que todos los sentimientos, descende la novela de Unamuno; por eso se puede apresar en su forma dramática o narrativa el secreto de la existencia. Por eso es puro relato, relato que no necesita engranarse apenas con el tejido de los sucesos exteriores, ni siquiera con el detalle de la acción, porque transcurre en el tiempo vivo, en la temporalidad de la existencia que en ella se hace.<sup>21</sup>

En adaptar l'aguda crítica de Marías al nostre propòsit, hem de matisar-la almenys en un punt. Evidentment, els dos escriptors coincideixen en una tècnica minimalista. Però l'alè decididament dramàtic d'Espriu s'adiu no tant amb el «puro relato» unamunià, naturalment de tarannà narratiu, com amb la «pura relació», posem entre el lector-espectador i el personatge. Més endavant ens hem d'aturar en aquests detalls. Ara per ara, ens cal indagar, pel cantó d'Espriu, el curs de l'estètica que hem anomenat minimalista.

A «El sotjador», poema de l'any 1937 —prenguem-lo com a exemple clau d'una producció primerenca— hom ja pot notar la tendència cada vegada més notòria en Espriu vers «la seva nua expressió existencial», així com ens la descriu Castellet.<sup>22</sup> L'epígraf, ingredient força estrany en un poema d'Espriu i encara més per ésser bastant llarg, ens fa pensar en una estraforària acotació de Valle-Inclán o en un subtítol a l'estil de Quevedo. Estableix el tenor de la composició sense arribar, però, a l'exuberant cromatisme de l'inventor de l'*esperpento*:

Mentre el temporal fa moure galls i trincales com en un viàtic d'apareguts, un noi covard mira com s'atansa el Capità Holandès i diu, amb una veu clarament [...] (1.78).

Després de la nota inicial d'esgarripança queda descartada qualsevol altra mostra de flagrant histrionisme. Al llarg del poema el desfogament emotiu queda refrenat i reprimit, si no completament suprimit. De mica en mica l'esgarripança s'intensifica en esglai —«l'esglai de rostre / únic, innúmer»

<sup>20</sup> *Miguel de Unamuno*, Madrid: Espasa-Calpe, 1943, pàg. 56.

<sup>21</sup> Pàgs. 52-53.

<sup>22</sup> Pàg. 103.

(1.78)— i la referència constant a la «tenebra» —hi contem no menys de cinc referències del terme— ens representa un escenari de l'invisible, localitzable en «les fondàries» i en la nit, on ens sorprèn la sensació de presència d'un rostre amb «un ull sense parpella». La immediatesa del contacte amb «el sotjador immòbil» queda accentuada precisament per l'absència dels indicis visuals, és a dir per la impossibilitat ni tan sols d'albirar la fisonomia d'aquell rostre. Espriu ens confronta, així, amb la seva pròpia versió de la «noche oscura del alma» o de la «darkness visible» (la foscor visible) que John Milton descriu al seu *Paradis perdut*. Ens endinsa en el paisatge interior que es troba en un àmbit encara més pregon que la psique, en el fons mateix de la vivència individual, solitària, intensament conflictiva.

Al poema «Paolo» dins *Mrs. Death* (1952), segurament inspirat pel cant V de l'*Inferno* de Dant (cfr., especialment, vv. 121-143) trobem recalcada la mateixa reducció al mínim dels detalls escenogràfics. Fins i tot les poques variants introduïdes a la darrera edició dels poemes d'Espriu illustren, a parer nostre, l'esquivament dels efectes sensorials a favor d'un sintagma ressec, evocatiu d'una desolació palpable. El «fosc vent» i «torb nocturn» d'apreciable substancialitat acústica, que arriba àdhuc a assolir una certa musicalitat, es canvien, respectivament, en «aspre vent» i «fosc torb» (1.269) de ressò sord i esmortit. Les reminiscències dantesques que hom percep en «Paolo» són d'altres indicis d'un procés d'atenuació en la pinzellada espriuana. L'obscuritat ja tantes vegades esmentada, concomitant al «fosc torb» o «torb nocturn» d'aquesta composició, ens recorda els passatges de l'*Inferno*: «in parte ove non è che luca» (IV.151), i «in luogo d'ogni luce muto» (V.28). Les imatges del vent («fosc vent» o «aspre vent») i el vertiginós moviment suggerit pel sentit i més encara pel ritme dels versos

de seguida  
m'allunyo,  
recordant-me  
amb tu,  
en el vol únic. (1.269).

ens fan pensar en el vendaval tempestuós que s'emporta els tropells dels amants damnats:

La bufera infernal, che mai non resta,  
mena li spirti con la sua rapina:  
voltando e percotendo li molesta. (*Inferno* V.31-33).

Espriu, és clar, evoca els memorables passatges del Dant, però els evoca llunyanament i no els imita; ben al contrari, procura defugir la vivacitat pictòrica de l'insigne poeta florentí. *La Divina Comèdia* pot ésser font

d'inspiració, però rarament, si mai, pot servir com a model. En adaptar la seva font a l'estètica minimalista, Espriu introdueix un canvi radical. En el famosíssim episodi del segon cercle de l'*Inferno* és Francesca la que es dirigeix a Dant (cfr. 5.88-107, 121-138), tot explicant-li les circumstàncies de la seva caiguda i damnació, mentre l'amant, al qual el narrador es refereix com a l'«altro», escolta i plora: «Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangea ...» (5.139-140). Ara bé, en el poema d'Espriu és Paolo el que parla tot sol, en tot moment. Espriu, doncs, escull de fer parlar —i ja som a l'extrem de la paradoxa— un home mut, silenciós perquè silenciats per condemnaió humana i, sobretot, divina. Ben difícil ens seria d'imaginar-nos una veu simptomàtica d'una més tènue i precària subsistència. És la veu que brolla des del pou de la solitud insubstantial, assetjada pel no-res, empaitada pel desesper, i es llança per tal d'afirmar-se, desesperadament, fora de si mateixa com en busca d'una realització més segura en l'assoliment d'una acceptació o almenys d'una recepció per part de l'«altre». Però, qui és l'«altre» i on es troba? Qui és el «tu» que sorgeix dues vegades en el poema? El «tu» disparat en el buit, implícit en la pregunta «ho sabies?» i explícit en la remarca «recordant-me / amb tu», sembla referir-se a Francesca, a primera vista. Tanmateix, no pot, tot alhora, alludir al lector, present fora del poema, així com el «tu» enunciat per Francesca es dirigeix a Dant —«O animal grazioso e benigno / che visitando vai per l'aere perso ...» (5.88-89)— que roman apartat de l'infern existencial, irrevocable, dels amants?

Meravella de l'ambigüitat espriuana! El protagonista tràgic, reclòs en el seu monòleg interior, s'afanya per franquejar la frontera del silenci mitjançant el diàleg amb un «altre», per indefinit que aquest li sigui. És aquesta imprecisió respecte a l'interlocutor la que, en efecte, recalca la crisi de la comunicació impossible. El poema d'Espriu se'ns imposa, per això, com una rèplica d'un autor del segle XX a la visió dantesca de l'amor desconcertat —és a dir de la comunió fallida, frustrada entrè dues ànimes. Subratllant un punt fonamental al passatge del Dant —el fet que no hi ha cap conversa entre els dos amants— Espriu posa en relleu una paradoxa aterridora, inherent en llur condemnaió eterna: per una banda, la proximitat o ajuntament de llur posició o situació existencial; per altra banda, l'aïllament de l'un vers l'altra i, probablement, vers la resta de la humanitat. La presència impressionant de Paolo, al qual en l'extraordinària versió d'Espriu li sentim la veu, però no li veiem la cara, omple el bàratre entre el temps i l'eternitat, a la vegada que projecta una mirada *sub specie aeternitatis* sobre encara un altre aspecte de la tragèdia humana: l'absurditat que consisteix en l'intent de remeiar una relació humana, autènticament viscuda i irremediament frustrada, amb un banal, automàtic «bon dia»:

Bon dia. Potser calma  
l'aspre vent, i més lentes,  
suaus, acompanyades,  
vindran les noves hores  
d'avui. (1.269).

I aquesta absurditat se'ns farà encara més evident quan ens adonem que aquelles «noves hores» no vindran mai.

El cas de Paolo ens ilustra encara un important corollari relacionat amb la versió minimalista que Espriu ens presenta de la tragèdia: l'absència d'indicis de sentimentalisme o d'emotivitat contribueix inevitablement a la distanciació entre el personatge central —posem Paolo— en funció de protagonista i el lector en la seva funció d'oïdor o d'espectador. En ple contrast amb el personatge retratat per Dant, el «Paolo» d'Espriu, que no arriba a identificar un proïme amb el qual entaular conversa, ha extenuat el potencial del plor consolador i tan sols pot plorar a ulls eixuts. Per a ell no hi ha catarsi llagrimsosa i alleujadora, ni tampoc hi pot haver possibilitat d'atreure's, mitjançant una mostra oberta de llàgrimes, la simpatia o la commiseració d'una altra persona que testimoniegi el seu estat llastimós. En Dant, doncs, tot ens resulta explícit: en una relació de causa i efecte, acció i reacció, la profusió del plany de part del personatge tràgic provoca el desmai de la persona del poeta-testimoni, perfectament identificada:

Mentre che l'uno spirto questo disse,  
l'altro piangea, si che di pietade  
io venni men così com'io morisse;  
e caddi come corpo morto cade. (*Inferno* 5.139-142).

En canvi, en l'atmosfera enrareda de l'infern espriuà, fins i tot queda bandejat el sentiment refinat del record elegíac. Quina reacció, aleshores, ens podríem esperar de part del testimoni implícit, és a dir, de l'«altre» —la persona del poeta?, el lector?, la mateixa Francesca?— tan ambiguament referit pel «tu» enunciat per Paolo? La resposta és senzilla: el testimoni, en aquest cas, no pot ésser mogut per la «pietade» que caracteritza el seu equivalent dantesc. En veritat, la tragèdia espriuana és presenciada per un individu, vagament dibuixat, que encarna, de totes maneres, una actitud allunyada, indiferent, mancada de «pietade».

Analitzant la versió minimalista que Espriu ens proporciona de la condició tràgica, hem arribat a delinear, en el pla ontològic o metafísic, les traces principals d'una dialèctica fonamental implícita en la relació entre el personatge o protagonista tràgic pròpiament dit i l'observador indiferent i despietat. La lectura de l'obra d'Espriu ens encara, repetidament, amb la dialèctica en qüestió, a base de la qual és possible de classificar les personificacions típiques

espriuanes en dos grups principals: els observadors i els observats o, emprant la terminologia pròpia del nostre autor, els «sotjadors» i els «sotjats». Entre els primers trobem personatges tan imponents, si no aterradors, com Laia, Ulrika Thous, l'Altíssim, la Mort, l'Autor, Ariadna i, en un pla ja completament humà, el «lúcid conseller». Entre el segons contemplem individus compadibles, però no compadits, com Esperanceta, Crisant, Eleuteri, Aman, Antígona, Fedra. L'enfrontament de «sotjats» i «sotjadors» en llur funció com exponents d'una tensió conflictiva, pregonament existencial, allibera la dinàmica d'un drama primordial amb un latent potencial teatral. Eventualment, Espriu ens encara amb un joc complex de tendències antagòniques que s'accentuen en «epifanies» tan significatives de la «persona» poètica espriuana com ho són el doctor Rip, Crisant i el mateix Salom de Sinera.

Ens és possible, ara, a la fi, d'indagar el fons i d'esbrinar, específicament, els principis de la complexitat i ambigüitat implícites en la versió espriuana del «sentimiento trágico de la vida»? Podrem contestar la pregunta en l'afirmatiu si ens deixem guiar pel propi Espriu, que ens proporciona una delimitació fidedigna d'un *locus* crític de la *condition humaine*. Com ja hem alludit, al llarg de la producció del nostre autor s'imposa la seva insistència en un camp metafísic, com a determinant primordial de la «morada vivencial», valgui la terminologia d'Américo Castro. En un sentit força significatiu l'orientació prevalent en l'estètica d'Espriu ens resulta anàloga a la d'Ausiàs March que, com ens recorda Marie-Claire Zimmermann, mostra una veritable obsessió pel lloc elusiu on es desplega el drama existencial, si no existencialista, de l'amant que assereix la seva sinceritat mentre protesta del seu aïllament malastruc.<sup>23</sup> A l'igual d'Ausiàs March, Espriu ens fa partícips, com a lectors o espectadors, en la naixença d'una consciència intimista, individual i irreductible. En ambdós autors podem precisar la situació d'aqueixa consciència a base de coordenades ben específiques. Reconeixem, és clar, les diferències naturals entre un autor del segle XV i un altre de la nostra època. Així i tot, l'analogia fonamental entre ells no perd, per això, la seva contundència. A despit de la tesi de Zimmermann, que proposa, en quant a Ausiàs, un espai existencial que l'amant mai no pot assolir («la quête de l'impossible lieu»), el poeta de Gandia, en efecte, defineix el «lloc» de la tragèdia en termes de la contenció entre la raó i la passió. I el nostre poeta de Sinera, per la seva banda, fa servir uns punts de referència diferents, però no menys definibles; és a dir, per tal d'assolir la seva localització metafísica, Espriu recorre a les coordenades de les dues mirades principals, la del «sotjat» i la del «sotjador»,

<sup>23</sup> Vegeu «Ausiàs March et la quête de l'impossible lieu», dins: Haïm Vidal Sephiha (ed.): *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris: Editions Hispaniques, 1975, pàgs. 399-413.

que a vegades convergeixen en el seu enfocament, a vegades es reflecteixen mútuament.

Encontres, confrontació o reflexió de mirades ... Dins un espai intimista s'efectua la gestació d'un prototip obsessionant! En un passatge extraordinari, tant més preciós per constituir una mostra raríssima de l'escassa crítica literària d'Espriu, Espriu mateix ens endinsa en el silenci tenebrós del pou existencial i ens descobreix el lloc específic —«un habitat local i un nom» ('a local habitation and a name'), com ens diria Shakespeare— on s'aguditzen i s'abranden els mals de la incomunicabilitat, de l'aïllament, de la solitud i desesperança radical:

D'altra banda, no t'és permesa la revolta contra la fugacitat del joc, l'astuta alternança de resignació i angoixa no allarga la durada del sol al jardí. Mires, i és passat el luxe de la llum, acabà per a tu el missatge de les coses. Vas essent traït a poc a poc per la mort dels qui estimes, i cap pensament encadenat per la paraula no emplenarà la teva buidor, ja no acompanyarà la teva solitud. Boques de gàrgoles llencen damunt teu espurnes de felicitat i esperança, obscens vestits de la comuna tristesa, i tu llepes amb nàusea algun escrúpol d'aquest salpàs. Ets tan avar de tu que Déu no et basta, i d'aquesta radical blasfèmia t'esdevé l'infern. El vident i el bàrbar t'interdiren els camins del savi antic, i el problemàtic cànon de serenor que la teva modernitat enyora, i cremes sense passions, enmig de les ruïnes agermanades del fòrum i la catedral, del parlament i l'escola, en la flama imitada del teu cervell. Com introduiries la teva vida, tan malmesa, en l'atmosfera de la poesia? O com oposaries la teva posta a l'alba, sempre renovada, de la violència i el crim? Avances sense argument cap a la timba, interrogant la teva ànima emmudida sobre la magna qüestió de tu mateix. I quan al mirall no hi ha cap imatge del teu enigma, algú et pregunta qui fou el teu amic, el teu semblant, aquest o aquell, l'estrany allunyat rera el ressó de tambors, endinsat en el vent nocturn, tot anul·lat en apagada pluja. I tu has d'esquitllar-te per l'ofici o per l'anècdota, àrid, temorós del mur, sentint al teu entorn les ferides del glaç.<sup>24</sup>

«No worst, there is none» ... deia l'admirable poeta anglès, Gerard Manley Hopkins, en la mesura que la consciència de la seva personificació de l'«Everyman» tràgic es despertava en una situació que mai no podia arribar al grau absolut de pèssim, perquè cada vegada es feia pitjor.<sup>25</sup> Espriu, com Hopkins, situa el cor de la tragèdia —amb tot el seu potencial de l'etern pitjor— al desert interior de l'ànima. No sense ironia, l'autor introdueix el prodigiós passatge que acabem de citar amb l'observació: «Al nostre monòton teatre, intento recitar només papers d'espectador»<sup>26</sup>. En efecte, lluny d'enfocar-se exclusivament en l'espectador, Espriu és capaç de pintar-nos

fidelment des de l'interior, el retrat indeleble del «sotjat» prototípic. Gràcies a aqueixa visió avantatjosa des de dins, aleshores, ens és possible d'apreciar la intensa tibantor del debat entre el buit radical («la teva buidor») i l'absoluta aspiració a la divinitat («Déu no et basta») —aspiració que una vegada més ens recorda la dialèctica unamuniana del *todo o nada*—. Notem, a més, indicis suggestius del *memento mori*, espargits entre al·lusions inquietants a la fallibilitat i ineficàcia de la poesia o de qualsevol altra forma de literatura profètica, visionària o sapiencial. Encara sense allargar-se en complides elaboracions, Espriu no pot refrenar la seva intuïció instintiva no sols de l'ambientació tètrica, apta a interioritzar-se en la consciència del protagonista, sinó també de símbols clau, tals com les imatges grotesques, el «mirall» i el «mur» que es presten a una llarga contemplació.

En referir-nos a la citació de Shakespeare —«a local habitation and a name»— hem suggerit que Espriu, a més de localitzar el seu prototip, li posa un nom. Es tracta, però, d'una designació genèrica i metafísica. És el nom del «tothom» o de l'«Everyman», que, paradoxalment, des del caire individual, és equivalent a l'anonimat. Un anonimat, doncs, intimista, que, en qualitat de denominador comú existencial, aplicable a tothom, se'ns manifesta replet de personalitat. Ara ens adonem que aquest paradoxal personalisme anònim no és altre que la funció natural del suggestiu «tu», la plurivalent segona persona, emprada per Espriu al llarg del seu comentari suara esmentat. La referència de la peculiar versió espriuana del «tu editorial» —encarnació d'una metafísica quintaessenciada, minimista, ambigua o plurivalent— és universal i individual tot alhora: pot indicar el públic en general i cadascú dels lectors com també la persona poètica del propi Espriu.

Espriu desenvolupa la dialèctica primordial, ja esmentada, entre el «sotjat» i el «sotjador» en una estètica de reciprocitat entre dues esferes existencials: la nuclear (primària) del jo tràgic i la secundària del tu, concebuda, almenys al començament, com una emanació concomitant del jo. Ja hem analitzat casos en què la veu del «jo» poètic, des del fons del pou, llança un «tu» ambigu i imprecís, per plurivalent, i amb les seves reverberacions acaba creant-se una perifèria d'intencionalitat indefinida. És a dir: en el cas de «Paolo» i del famós passatge suara esmentat, la veu no pot encara sostreure's de la gravitació subjectiva del «jo». Tanmateix, l'enunciació del «tu» no pot explicar-se simplement com un mer reflex de la retòrica solipsista del «jo». Àdhuc en les seves manifestacions més embrionàries, el «tu» és el lloc de les reaccions a la veu del «jo» i de les implicacions laberíntiques a l'entorn del pou. No hi ha, fora de la consciència del «jo», un altre que, en reconèixer-se cridat pel «tu», senti una vaga compulsió d'abocar-se a aquell pou, trobant-se, així, compromès en la contemplació del tràngol del sotjat? Procurem contestar aquesta pregunta concentrant-nos en la sensibilitat o susceptibilitat de la persona del «jo» que Espriu ens presenta amb tanta força dramàtica. La consciència

<sup>24</sup> Vegeu *Evocacions de Rosselló-Pòrcel i altres notes*, Barcelona: Joaquim Horta, 1957, pàgs. 20-21.

<sup>25</sup> Cfr. W. H. Gardner (ed.): *Poems and Prose of Gerard Manley Hopkins*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1953 (The Penguin Poets; D15), pàg. 61.

<sup>26</sup> Espriu, *Evocació*, pàg. 19.



d'aquest personatge central es desenvolupa segons dues tendències principals: en primer terme, la introspecció subjectiva dins els límits absoluts del «jo»; en segon lloc, l'orientació vital cap a un estat de *self-consciousness* a ultrança, és a dir cap a la sensibilització, sempre més punyent, d'ésser un «sotjat», objecte de l'atenció d'un demiürg desprietat. La primera tendència mostra indubtables afinitats amb la indagació unamuniana que, segons l'estudi magistral d'Ilie, mena l'auto-contemplador al descobriment de la «propia nadería». <sup>27</sup> Per pregon que sigui l'auto-sondeig de la persona d'Espriu, el factor principal que la determina és precisament la segona tendència, la que pertany a la sensibilitat del «sotjat». Aleshores, a un nivell pregonament existencial, aquest últim queda plenament definit, és a dir instal·lat en la seva «morada vital», per efecte de la seva relació simbiòtica amb l'entitat mateixa que causa l'angoixa ineludible.

En el poema «El sotjador» queda perfilada l'estranya simbiosi entre la persona que pateix i la que ocasiona el sofriment. El «sotjat» que deriva la seva veritable *raison d'être* d'«el rostre d'ull innúmer» (1.79) òbviament no pot defugir la mirada de l'altre:

A tots els ports on fujo  
—nau contra vent— m'espera  
aquest poder vastíssim  
que no té nom. (1.78).

Tampoc Unamuno no pot evitar la presència d'aquell voltor, encarnació de l'agonia del poeta, que no deixarà de devorar-li les entranyes i el fitarà fins al moment postrem:

Este buitre voraz de ceño torvo  
que me devora las entrañas fiero  
y es mi único constante compañero  
labra mis penas con su pico corvo. <sup>28</sup>

Ni, per la seva banda, gosarà Antonio Machado d'extreure's l'espina que té clavada al cor per por de perdre tota sensació de viure juntament amb la del seu «dolorido vivir»:

En el corazón tenía  
la espina de una pasión;

<sup>27</sup> Cfr. Paul Ilie: *Unamuno: An Existential View of Self and Society*, op. cit. a la nota 2, pàgs. 19-27.

<sup>28</sup> L'extraordinari sonet està citat i estudiat en Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1966, pàg. 138.

logré arrancármela un día:  
ya no siento el corazón. <sup>29</sup>

Tornant a Espriu, la seva persona, com la de Unamuno i de Machado, comprèn que, per dolorosa que sigui, l'angoixa constant, a despit de la seva inevitable i irremeiable virulència, o tal vegada, gràcies a ella, ens confirma en la consciència d'éssers vivents. Ben estoica i fatalista és aquesta actitud de la persona sotjada, «senyorejada per l'esglai del rostre / únic, innúmer» (1.78) —actitud que, però, no pot impedir una reacció de plany i de protesta—. Una altra composició-clau del «jo» i del «tu» dins la producció espriuana —el poema que duu l'enigmàtic títol de «'Ix, 'Ixà, Elí, Elis!» (1.335)— s'obre amb una declaració punyent de la «vox clamantis»: «Hem pujat el nostre crit a tu ...» (1.335). Ben al contrari d'altres poemes que hem analitzat, aquí el substrat bíblic indagat per Castellet amb l'acostumada acuitat, dóna al «tu» una intencionalitat ben clara i precisa: escoltem la versió espriuana de la veu de Job que es dirigeix al seu Creador. <sup>30</sup> Com en la Bíblia, en aquest context la trajectòria del crit es resol en una reacció palesament anticlimàtica. La momentània exuberància o gosadia del jo col·lectiu que en aquest cas esdevé un «nosaltres», l'impuls puixant del clam que s'adreça a l'Ésser Suprem i culmina en la invectiva «contra l'olor, contra el color, contra el voltor» (és aquest el mateix «buitre» d'Unamuno?), recau en un estat de la *self-consciousness* habitual:

Sí, clamem contra la sang, nosaltres,  
que hem vist els arbres i sabem prou bé  
com el teu nom pot ser burla o silenci. (1.335).

La susceptibilitat a ultrança típica del sotjat, prefigurada al títol mateix de la composició —l'últim terme alludeix, segons Castellet, a «l'*elis, elis!* emprat pels infants com a interjecció de befa o burla» <sup>31</sup>— enquadra el jo/nosaltres del poema en la perspectiva no sols del Déu bíblic, que «[q]uan un flagell mortal s'abat de sobte, es befa del desesper dels innocents», <sup>32</sup> sinó també del demiürg valle-inclanesc, que mira els éssers humans des de dalt cap a baix. No vé de més l'intent de recobrar ací un indici significatiu de la influència de part de l'insigne creador de l'*esperpento*, el qual, per citar les conclusions d'un estudi seminal de Rodolfo Cardona i Anthony N. Zahareas,

<sup>29</sup> Per al text d'aquest poema vegeu Antonio Machado: *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1963 (Colección Austral; 149), pàg. 31.

<sup>30</sup> J. M. Castellet: *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, op. cit. a la nota 3, pàgs. 104-105.

<sup>31</sup> J. M. Castellet: op. cit., pàg. 105.

<sup>32</sup> J. M. Castellet: op. cit., pàg. 104.

[...] opta por una manera de ver el mundo artísticamente: no de rodillas para crear admiración (como en la época de Homero) ni en pie para desdoblarse afectivamente en los personajes (como en la tragedia de Shakespeare) sino levantado en el aire, que es mirar a todos con ironía y desdén demiúrgicos.<sup>33</sup>

Espriu mateix no perd l'ocasió de recalcar els efectes inquietants que la perspectiva bíblico-esperpèntica produeix sobre la seva persona literària. Fixem-nos en el passatge següent, encara un altre dels impressionants comentaris inclosos en *Evocació de Rosselló-Pòrcel*. Confessa Espriu com la lectura de la *Novella de Palmira* per l'admirat Dhey (Llorenç Villalonga) crea la sensació d'ésser transportat en un món de ficció, dirigit per la inventiva d'un formidable autor:

Com a la «Mort de becada» de Guerau de Liost, ossos i plomall de Palmira es perden en el misteri del xaragall. Totes les previsible respostes a l'essencial pregunta se'ns escamotegen amb un art singular i cruel. Vet aquí la lenta, contínua, mai no del tot acabada creació d'un personatge a distància, recerca d'una imaginació lúcida, d'un aparell mental d'una freda i quasi inhumana acuitat. És que no ha de témer Salvador Espriu, el tan modest personatge, haver estat l'objecte d'una especulació paral·lela, sota la llum i capriciosa exploració de la mateixa esglaiadora màquina cerebral? Si és així, voldria propiciar-me un poc el demiürg d'aquest món intel·ligent i complex, l'autor d'aquesta obra que hauria agradat a Miquel Villalonga i àdhuc a la senyora Tour de Montigny, assegurant, després d'avançar les busques de l'universal rellotge fins als voltants de l'any dos mil, que Tonet ha volgut i ha pogut actualitzar fins al darrer moment la saviesa de les paraules de Montaigne: «Toute la gloire que je pretends de ma vie, c'est de l'avoir vécue tranquille: tranquille, no selon Metrodorus, ou Arcesilas, ou Aristippus, mais selon moy.»<sup>34</sup>

Aquestes observacions, datades en octubre de 1951, reflecteixen l'ambient del poema «Ix, 'Ixà, Elí, Elis» de la mateixa època i proporcionen una prova més, si cal, de l'enfrontament amb la visió demiúrgica promulgada per Valle-Inclán. Testimonien, a més, una assimilació de la síntesi caricaturesca que, segons Maria Aurèlia Capmany, Espriu derivà d'un hobby peculiar del seu pare, Francesc Espriu, talentós dibuixant humorístic. «L'art de la caricatura», observa Capmany,

[...] és un art de síntesi. El caricaturista sap veure allò que hi ha de característic i d'essencial en un gest, i per això, quan és bon caricaturista, capta la condició humana en la gesticulació dispersa. ... Però quan observem aquests ninots [els dibuixats per Francesc Espriu], ara emmarcats respectuosament pels fills, ens adonem que l'aguda visió del ninotaire es devia traslladar aviat al seu fill.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Vegeu *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid: Editorial Castalia, 1970, pàg. 25.

<sup>34</sup> Pàgs. 86-87.

<sup>35</sup> *Salvador Espriu*, Barcelona: DOPESA, 1972 (Pinya de rosa; 1), pàgs. 51-52.

Acabem, doncs, de ressenyar un complex joc de projecció-retracció. Des la seva esfera al fons del pou, el jo/nosaltres, tot esforçant-se per afirmar-se existencialment, procura d'arribar a la més alta esfera de l'Ésser Suprem: «i ens posàvem de puntetes per semblar més alts» (1.335). Tanmateix, a aquest impuls primari d'auto-afirmació —l'auto-afirmació del crit angoixós— segueix, com hem vist, una reacció anticlimàtica de replegament sobre si mateix. El jo/nosaltres es reconeix en la perspectiva del demiürg, sotjador impassiu, somrient sardònicament, i es veu abandonat, rebaixat, rebutjat. Arriba, fins i tot, a assimilar el punt de vista i la postura del personatge que hom entrellusca en l'espai nebulós, pou enfora. La consciència comportada per aquesta assimilació ja comença a manifestar-se en les reflexions del doctor Rip:

En resum, pols de residus, cendra. Qualsevol esperança és inútil. Sense possibilitats de projectes, he d'enfilat el coneixement del buit. No destrio postulats ètics en els mancaments, se m'esmuny l'argumentació en defensa pròpia enfront del jutge que vaig esdevenint. Mentre xapotejava el miratge de ser lliure, queia en el parany de la necessitat. El meu desfici augmenta, el neguit es convertirà en dolor. L'amenaça que em sotja està tothora a l'aguait, no dorm. Calculo el que puc durar. (3.39).

Eventualment, l'amenaça impersonal percebuda per Rip i les premonicions del «jutge que vaig esdevenint» coincideixen en el esclat del clam tremend de la persona que ara ha esdevingut jutge de si mateix:

Ah, jutge, jutge de mi mateix, i ahora apassionat acusador davant aquest jutge! (2.113).

Així i tot, la visió tràgica espriuana no s'avé al retraïment definitiu de la projecció del jo/nosaltres. Al cap i a la fi, l'impuls del clam primordial del sotjat és símptoma d'«el hambre de inmortalidad» —valgui una vegada més l'expressió unamuniana— i el Déu que la persona d'Espriu arriba a identificar amb el «tu» no és cap altre que el «Dios» d'Unamuno, és a dir el punt culminant de l'aspiració implícita en el principi metafísic del *querer ser*. Atinguem-nos a la descripció d'Unamuno:

No fue, pues, lo divino, algo objetivo, sino la subjetividad de la conciencia proyectada hacia fuera, la personalización del mundo. El concepto de divinidad surgió del sentimiento de ella, y el sentimiento de divinidad no es sino el mismo oscuro y naciente sentimiento de personalidad vertido a lo de fuera. Ni cabe en rigor decir fuera y dentro, objetivo y subjetivo, cuando tal distinción no era sentida, y siendo como es, de esa distinción de donde el sentimiento y el concepto de divinidad proceden. Cuanto más clara la conciencia de la

distinción entre lo objetivo y lo subjetivo, tanto más oscuro el sentimiento de divinidad en nosotros.<sup>36</sup>

Aleshores, comprenem, ben aviat, allò que Espriu va intuir per inspiració de don Miguel: l'aspiració a la divinitat, compulsió tan sublim congènita al ser humà, no sempre ha de romandre reprimida al fons del pou. Hi ha moments, per això, en què el crit primigeni espriuà, en lloc d'extingir-se en l'encongiment d'un mutisme absolut, s'esplaia, enardit, en el llançament d'un gran repte: Gosaria l'Ésser Suprem abocar-se a allò que Unamuno anomena «el brocal del pozo sin fondo de nuestra conciencia humana»? En plantejar aquesta formidable pregunta que potser no té resposta, Espriu introdueix una nova variant en la dialèctica del «jo» i del «tu» a escala universal.

Heus ací una inoblidable expressió de l'enfrontament coratjós de «l'home sense coturns» amb el seu Creador:

Et rius de nosaltres, d'aquells  
que sempre somnien amb els ulls oberts.  
Però quan contemples el fons del mirall,  
tens por dels qui saben dormir desvetllats. (2.57).

Aquests versos, que constitueixen la primera estrofa del poema XLI dins *La pell de brau* (1960), pressuposen una posició existencial establerta tant per Calderón de la Barca com per Unamuno: encara que la vida no pot ésser més que un somni, hi ha, aparentment, diferències de substancialitat entre les diverses esferes de l'existència. Ara bé, en l'esfera del jo/nosaltres, el somni amb els ulls oberts —possible al·lusió a la paràbola evangèlica de les verges vigilants (Mateu 25: 1-12)— pot, si més no, corroborar, en la textura de la *vivència*, una certa resistència als efectes corrosius del no-res. En canvi, d'acord amb l'explicació que ens proporciona Unamuno en el passatge esmentat poc abans, l'esfera del «tu», encara que pertanyi a la divinitat, es manifesta com una projecció dels anhels existencials del jo/nosaltres i, per consegüent, exhibeix la consistència del somni d'un somni. És precisament en el context de la simbologia metafísica i teològica d'Unamuno on el repte proferit al Creador assoleix la plenitud de la seva significança. Que gosi l'Ésser Suprem abocar-se al coll del pou! Que es digni d'enfrontar-se amb la seva reflexió en el mirall que li ofereix la consciència humana!

Cal insistir en el simbolisme del mirall unamunià, tan minuciosament analitzat per Paul Ilie.<sup>37</sup> Segons la dialèctica del dubte existencial postulada per

Unamuno, la reflexió dins l'esmentat espill proporciona —a falta de proves lògiques i «raonables»— l'única afirmació fidedigna de l'existència en general i, en aquest cas particular, de l'existència divina. La imatge de Déu reflectida dins l'existència humana transfereix la presència del Creador des de l'esfera secundària del «tu» a la primària del jo/nosaltres. En el fons, allò que interessa vitalment a la persona d'Espriu com a la d'Unamuno és la realització de Déu en la humanitat, és a dir, l'Encarnació segons el pla providencial del qual arrenca l'esperit del veritable cristianisme. Intensament desitjable és l'Encarnació que comporta la transformació del Déu-demiürg despietat al Déu-home que comparteix els sofriments de la humanitat —simbiosi suprema entre Creador i Creatura, que, a la vegada, alleuja les ansietats de l'home tràgic—. Però l'ambientació tràgica exerceix la seva pròpia gravitació que atreu la persona individual en el vòrtex de la meditació mòrbida sobre l'existència incerta i la mort segura, el messianisme irrealitzable, la redempció inassolible.

El punt crític de la condició tràgica el trobaríem en el retrat paradoxal que Unamuno ens pinta de l'ateu-orant, mogut pel desesper a llançar el seu propi repte al Creador amb unes paraules impressionants que Unamuno mateix aprofita al seu assaig sobre el *sentimiento trágico*:

Sufro yo a tu costa  
Dios no existente, pues si tú existieras  
existiría yo también de veras.<sup>38</sup>

I Espriu, per la seva banda, enfoca la condició tràgica no des del punt de vista de l'ateu que anhela desesperadament l'existència del Creador sinó des de la perspectiva de la persona que, en la desolació de la seva societat o de la *condition humaine* en general, ha de meditar la frustració i perversió del missatge evangèlic:

La covarda gana del fill de retorn  
barriga en deixalles que no volen porcs.  
El pare li llança pedres de perdó,  
sopa de doctrina amb llardons de mots.  
Encetava el pròdig un tendríssim dol:  
si fameges, mira de semblar ja bo. (2.57).

En aquesta estrofa integrada dins el susdit poema XLI de *La pell de brau*, en va cercaríem indicis de l'expectació afectuosa del pare bondadós i compassiu. Aquesta no és la història del fill pròdig que ens ensenyaven amb el catecisme!

<sup>36</sup> *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976 (Selecciones Austral; 13), pàg. 146.

<sup>37</sup> Pàgs. 19-47.

<sup>38</sup> Cfr. *Del sentimiento trágico de la vida*, pàgs. 118.

En la versió espriuana de la coneguda paràbola, les metàfores del perdó en terme de pedres i de la doctrina en terme de sopa nauseabunda —aquí, com en el context de la ideologia unamuniana, la «doctrina» té una connotació força negativa— evoquen l'actitud típica del demiürg: la postura del sotjador distanciat que transforma l'altre protagonista, el fill que representa tota la humanitat, en una figura titellesca i ridícula.

Encara una altra estrofa cap a l'inici del mateix poema ens recorda, una vegada més, quan lluny ens quedem de l'ideal d'una societat regida per la llei de la caritat evangèlica.

Nú, en la cendra, el mesell.

Tres amics benignes i un altre després  
damunt l'infortuni ploren de contents.

Pols de mil·lenaris no vestí la veu:

«Em diràs si l'home és més just que Déu?» (2.57).

Transsumpte dels diversos personatges que en l'Evangeli atreuen la misericòrdia del Fill de Déu, el leprós vist per Espriu no pot més que provocar els seus amics a plorar d'alegria. L'home no pot ésser més just que Déu! En efecte, la falta de justícia entre els homes emmiralla la impossibilitat del Gran Demiürg i viceversa.

El poema XLI de *La pell de brau* compendia, entre d'altres aspectes de la visió tràgica segons Espriu, les reverberacions ambientals sempre més àmplies que s'expandeixen al camp social i al teològic. La perspectiva d'Espriu és, no cal repetir-ho, d'abast «enciclopèdic», és a dir universal. Tanmateix, com ja hem vist, el nucli tràgic, de caire metafísic, queda localitzat en la complementarietat mútua entre dos àmbits personals —el de jo/nosaltres i el del tu—. En aquesta dialèctica de complementarietat s'infiltra el dubte existencial. Quin dels dos àmbits pot considerar-se més substancial? La consciència del jo/nosaltres ocupa un primer terme en l'escenografia dramàtica. Gaudeix, per això, d'una garantia sòlida, per no dir absoluta, d'existència? En canvi, Déu Omnipotent —o l'Altíssim, per a emprar la terminologia espriuana—, la persona que actualitza la infinitud de les potències de l'Ésser, queda relegat a l'àmbit del tu, al fons de l'escenari existencial. S'ha de considerar, aleshores, com a ens de ficció, projecció quimèrica i utòpica d'una voluntat impulsada pel desig de viure i sobreviure?

Aquestes preguntes i d'altres paregudes, que tan sols admeten la contestació d'un «qui sap!» dubitatiu, poden servir com indagacions diagnòstiques de tot un síndrome —el que pertany, específicament, a la condició tràgica, tal com aquesta es manifesta, per citar un exemple clau, en *Niebla* d'Unamuno—. Qui no recorda aquella escena en el capítol XXXI de la «nivola» prototípica en què el protagonista, Augusto Pérez, condemnat irrevocablement a mort pel seu creador, llança vers aquest el rept del dubte ontològic radical:

—¿Conque no, eh? —me dijo—. ¿Conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir, ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió ... ¡Dios dejará de soñar! Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, *nivolesco*, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima ...

—¿Víctima? —exclamé.

—¡Víctima, sí! ¡Crear para dejarme morir! ¡Usted también se morirá! El que crea se crea y el que se crea se muere. ¡Morirá usted, don Miguel; morirá usted y morirán todos los que me piensen! ¡A morir, pues!<sup>39</sup>

El parlament d'Augusto rebutja qualsevol posició privilegiada en l'àmbit de l'existència humana. Per a Augusto ni el personatge que normalment considerem novellesc ni el que Unamuno mateix anomena «de carne y hueso» pot reclamar un punt d'avantage respecte a l'altre dins el seu propi ambient vivencial. Amb el seu to de protesta desesperada Augusto acaba recordant-nos que, al cap i a la fi, tant el personatge de ficció com l'històric viuen instal·lats en el fons del pou de la consciència individual. No hi pot haver, doncs, cap diferència substancial entre, d'una banda, el protagonista que ens parla en primera persona i, d'altra banda, el narrador omniscient de tercera persona —és a dir la «persona» del mateix Unamuno— que ens presenta el retrat de l'altre des de la perspectiva de la seva pretensió demiúrgica.

El susdit episodi de *Niebla* que emmarca emblemàticament el síndrome d'Augusto Pérez ens condueix a descobrir que l'autor identificat com Unamuno, encara que projectat, almenys en principi, en el «tu» demiúrgic, també és personatge— val a dir, té un fons personal tràgic, un «jo agonista», en la terminologia unamuniana, que s'aboca a la nostra atenció des del començament del famós capítol—:

Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Emprendió, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> *Niebla*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961 (Austral; 99), pàgs. 153-154.

<sup>40</sup> Pàgs. 147-148.

Aviat el mateix «jo» de l'autor es contagia amb la pugnaç excitació de l'altre disputant:

—En ese caso, amigo don Miguel, le pregunto yo a mi vez, ¿de qué manera existe él [el soñador], como soñador que sueña, o como soñado por sí mismo? Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí. —¡No, eso no! ¡Eso no! —le dije vivamente—. Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos.<sup>41</sup>

Veiem, ara, que el síndrome d'Augusto implica una dialèctica d'enfrontament que arriba fins al punt crític del debat, la discussió, l'altercació exaltada. Per paradoxal que pugui semblar, el resultat de la crisi és l'atansament de l'un a l'altre interlocutor. Notem, en particular, el gradual ablaniment de l'actitud paternalista, allunyadora de la persona d'Unamuno. En les paraules d'aquest últim i, especialment, en les referències al «pobre Augusto» no falten mostres de la simpatia que s'infiltra en el subconscient de don Miguel i pot socavar —en efecte socava— el seu tarannà d'altivesa inveterada, gairebé instintiva. Mostra indubtable de simpatia és la reacció, al final del capítol, d'una commoció que s'esplaia, naturalment, en un plor de veritable commiseració:

Este supremo esfuerzo de pasión de vida, de ansia de inmortalidad, le dejó extenuado al pobre Augusto.

Y le empujé a la puerta, por la que salió cabizbajo. Luego se tanteó, como si dudase ya de su propia existencia. Yo me enjuagué una lágrima furtiva.<sup>42</sup>

A l'igual del Dant, que comprova la seva humanitat en ple infern amb el seu desmai després d'haver contemplat el cas de Paolo i Francesca, el demiürg unamunià, amb la seva «lágrima furtiva», indica que s'ha contagiat de la condició tràgica per efecte del seu apropament psicològic a un personatge genuïnament tràgic.

L'encontre entre Augusto i la persona d'Unamuno és la culminació d'un procés de desvetllament i de recerca. Com ens assenyala Geoffrey Ribbans, *Niebla* documenta, de primer, la despertada del protagonista a la vida conscient i, en una segona etapa, la indagació de diverses opcions matrimoniales com il·lustracions d'una eventual complementarietat existencial en la dona individual.<sup>43</sup> Abans de la contemplació detinguda del matrimoni, Augusto s'expressa amb un entusiasme desorbitant:

«Es ella, sí, es ella —siguió diciéndose—, es ella, es la misma, es la que yo buscaba hace años, aun sin saberlo; es la que me buscaba. Estábamos destinados uno a otro en armonía preestablecida; somos dos mónadas complementaria una de otra ...»<sup>44</sup>

L'inspira l'exaltació del seu somni eufòric: «El amor es un éxtasis; nos saca de nosotros mismos».<sup>45</sup> Aviat, però, l'afany i l'angoixa de la recerca infructuosa desemboquen en la frustració i acaben, més tard, en la decisió d'Augusto de suicidar-se. Els cops desoladors de l'experiència quotidiana desanimadora anihilen, així, la ingenuïtat i l'optimisme romàntics del que Ribbans anomena l'«Augusto protoplásmico del principio».<sup>46</sup>

La confrontació dels símptomes distintius del síndrome d'Augusto amb les característiques essencials de la visió tràgica espriuana ens mena a efectuar alguns reajustaments, a almenys algunes precisions, en la nostra interpretació d'aquesta última. Amb tota probabilitat, per efecte de la inspiració unamuniàna, Espriu s'adona que, en el cas típic d'Augusto i de la seva amada Eugenia, així com, *mutatis mutandis*, en el de Paolo i Francesca, no hi pot haver cap sortida extàtica, radical, voluntarista des del fons del pou existencial, és a dir des de l'infern a l'interior de cada personatge tràgic. A més, a través de les reminiscències unamunianes, Espriu intueix que els casos esmentats són emblemàtics de la condició humana en general. D'acord amb aquesta intuïció, l'amor i el matrimoni o qualsevol ideal implícit en la comunió perfecta de dues ànimes —«the marriage of true minds», com en diria Shakespeare— són quimeres que mai no podran realitzar-se, per obsessives que puguin ésser. La comunicació dels esperits germans, la realització mútua, doncs, mai no poden efectuar-se, ni tan sols relativament, pel camí nupcial.

Un camí més prometedor, en canvi, és el que, després de diverses peripècies, mena el protagonista unamunià, com acabem de veure, a la protesta, al repte ontològic i metafísic enfront del seu presumpte creador i presumptuós demiürg. Precisament el curiós desenllaç de l'aventura psico-existencial d'Augusto troba, dins l'obra d'Espriu, repercussions dignes de la nostra atenció. Seguint el desenvolupament del binomi existencial Augusto-Unamuno, el correlatiu analògic espriuà (sotjat-sotjador) comporta, com a funció del seu propi desenllaç, la transferència de l'espai tràgic més enllà de la intimitat abismal de la psique individual. A l'igual d'Unamuno, Espriu, doncs, descobreix, per exigència de la retòrica combativa de l'enfrontament entre el sotjador i el sotjat, la necessitat de desplaçar el lloc tràgic cap als voltants d'aquell pou que constitueix una referència constant en l'estètica i metafísica

<sup>41</sup> Pàg. 150.

<sup>42</sup> Pàg. 154.

<sup>43</sup> Vegeu *Niebla y soledad: aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid: Gredos, 1971, pàg. 111.

<sup>44</sup> Pàg. 41.

<sup>45</sup> Pàg. 142.

<sup>46</sup> Geoffrey Ribbans: *Niebla y soledad* ..., op. cit. a la nota 43, pàg. 111.

d'ambdós escriptors. Anteriorment, en comentar el famós poema «'Ix, 'Ixà, Elí, Elis!», hem notat que, com a representatiu de tota una comunitat de primera persona, el jo/nosaltres, personatge-clau d'Espriu, s'afanya per projectar-se fora de les machadianes «galerías del alma» a la vegada que declara: «Hem pujat el nostre crit a tu / i ens posàvem de puntetes per semblar més alts» (1.335). Ara veiem que aquell crit de protesta gairebé desesperada i aquell desassossegat «posar-se de puntetes» mena el personatge en qüestió a localitzar-se fora de la seva consciència de sotjat. Aquest aconseguix sortir del pou perquè, a força de cridar i de posar-se de puntetes, ha gosat, d'una banda, enaltir la seva humil condició de personatge sense coturns i, d'altra banda, rebaixar la postura altiva de l'altre que el sotja.

Espriu s'ha avesat a concretar les tendències, preocupacions, aspiracions unamunianes, tot explorant-ne i realitzant-ne els potencials dramàtics. L'esforç de projecció de part del sotjat es lliura a una dinàmica de transcendència de les limitacions individuals i s'afirma com un intent de diàleg; i aquell intent ens invita a concebre un espai fora del pou com a lloc d'encontre entre el sotjat i el sotjador. Espriu ens depara, en altres paraules, un punt de convergència, un lloc intermedi, propici al naixement d'una dialèctica existencial que possibiliti, alhora, una mena d'osmosi entre les vivències de l'un i l'altre personatge. La convergència de dues perspectives vivencials (la del sotjat i la del sotjador), la intuïció de l'eix d'una dialèctica prometedora d'un equilibri dramàtic, d'un diàleg plenament tràgic: heus aquí el germen de la tragèdia del nostre temps que Espriu sap conduir al seu punt de plena realització.

Com moment culminant de la tragèdia espriuana s'imposa a la nostra atenció l'episodi particular de *Primera història d'Esther* (1948) en què Aman, personatge titellesc no menys despert i sensitiu que el mateix Augusto unamunià en quant a la seva pròpia suposada condició d'«ens de ficció», es dirigeix al poeta per antonomàsia, el maleïconió, meditatund Salom de sempre, amb el qual procura d'encetar el diàleg primordial, comparable al que s'entaula en *Niebla* entre Augusto i Unamuno. Encara que relativament extens, el parlament en qüestió mereix ser citat per complet:

Si la reina ens en dona (i suposo que no, car no sabria imaginar-me'l un guisat típic de festes), tant de bo que ens l'acompanyi amb un saborós suquet de moixernons, com ho solien condimentar a Sinera, per a Salom, de petit, la senyora Maria Castelló i les dues germanes Draper, i li surti tal com elles ho aconseguen: la cosa més bona del món. ¿O ho cuines ara amb el teu record i aquella olor de menta i de tardes remotes d'estiu, quan la mar i els camps et semblaven nous de trinca i respiraven encara tots els qui estimaves? Quants pujaren pel camí dels xiprers, quantes veles enllà dels horitzons, quantes boques emmudides per a la llengua del teu poble! ¿Qui et collirà les taronges del jardins d'Occident, qui et reconduirà pels senders de Sepharad, qui et cantarà la cançó de la teva vida? Salom, home perdut, solitari amb Déu: què li diràs del teu temps, de tantes hores? ¿Perdonarà potser l'urc dels teus pecats humils, gràcies a l'humil fricandó que de nen vas menjar, a la menta que pogueres flairar, al dolor de la ploma amb què m'obligues a parlar-te? A mi, un titella

adversari d'Israel, adversari teu, no més efímer que tu, cal que et consti. Un titella que clama, contra el teu real fracàs, per les ombres de Susa, l'angoixa i la por dels seus èxits de comèdia. Ah, Zeres, muller meva, obre'm, corre! Tanca a fora la nit de la ciutat, la nit de Salom, la nit esglaiadora del titella.<sup>47</sup>

La veu d'Aman compendia, cal remarcar-ho, l'afany del sotjat per sobrepujar-se als límits de la seva existència. ¿Hi ha possibilitat d'un eventual alliberament, per no dir redempció, per al titella enfonsat en la crisi que l'amenaça inexorablement amb la mort i l'aniquilació? La mera actitud de protesta i d'inquisició insistent adoptada per Aman invita aquesta pregunta fonamental que ha de romandre pendent.

A propòsit d'Aman afegiríem el que en el *Hamlet* de Shakespeare (Acte III, escena II, v. 240) la mare del protagonista exclama a propòsit de l'altra reina, la «fictícia», personatge titellesc dins el psicodrama enllestit pel príncep rancuniós i ressentit. «The lady doth protest too much, methinks», observa la susdita reina-mare i inconscientment, es compromet en la culpabilitat insinuada en l'espectacle. «Aman protesta més que no cal», repetim nosaltres i, ben aviat, ens adonem que el titella espriuà protesta per tal d'ocultar, és clar, l'inquietant inseguretats i el seu pregon dubte existencial. La sèrie de preguntes que Aman formula sense rebre o donar cap resposta engega tota una dinàmica de contrast i compensació que determina, alhora, l'essència de la tragèdia espriuana. L'esmentat esforç de transcendència i superació de part del titella queda contrabalançat, com podíem preveure, pel rebaixament i desmitificació de Salom respecte al seu paper de demitürg. El joc de compensació entre el moviment ascendent d'Aman-sotjat i el descendent de Salom-sotjador efectua un equilibri que acaba deslliurant l'ambientació d'un emocionalisme de tonalitat indiscutiblement elegíaca. Mentre en el famós episodi, ja diverses vegades assenyalat dins la *proto-nivola* d'Unamuno, l'emocionalisme queda a penes esbossat en el detall, altrament ben significatiu, de la «làgrima furtiva», en el passatge corresponent d'Espriu, el to elegíac, mestriolment copsat i desenvolupat, s'esplaija en trets distintius de la *meditatio mortis* i, especialment, en alguns toms inèdits de l'*ubi sunt?*

Decidme: la hermosura,  
La gentil frescura y tez  
De la cara,  
La color y la blancura,  
Quando viene la vejez  
¿Cuál se para?

<sup>47</sup> *Primera història d'Esther* — Antígona, Barcelona: Edicions 62, 1976 (El cangur; 9), pàgs. 36-37.

llegim en la incomparable elegia medieval de Jorge Manrique. Mitjançant Aman, portaveu seu, Espriu, en la mateixa vena de Manrique, però en un registre estrictament del segle XX, evoca sensacions de menta i de toronges, de «la mar» i «els camps», del fricandó i del «camí dels xiprers» —imatges que rebenten de vivacitat sensorial i que, de totes maneres, s'esfumen en el record del passat llunyà—.

Com a residu de tantes evocacions, de tantes hores passades si no perdudes, es perfila el retrat de Salom, «home perdut», almenys segons Aman que el qualifica, a més, de «solitari amb Déu». I nosaltres, els espectadors que presenciem tota l'escena, ens preguntem sense esperar resposta: De veritat perdut? Si es troba enfrontat amb el seu Déu, no pot ell mateix agafar la sortida del crit i de la postura «de puntetes»? Estem a punt d'obrir, de bell nou, el cicle existencial de sempre. I tormen a reflexionar: Aman, sense dubte, «doth protest too much»! Tant protesta que ens sentim contagiats pel patetisme ombrívol que emana de la seva consciència del «dolorido vivir». La malenconia elegíaca que neix de les seves preguntes ens envaeix a tots i ens compromet en la dialèctica antagònica de sotjats i sotjadors. Ens adonem que Salom no és l'únic agullonat per «l'urc dels ... pecats humils». Nosaltres també tenim clavada al cor aquella «espina de una pasión» que ens esperona, l'espina de la culpabilitat vaga i angoixosa d'aquell «delito mayor del hombre», que el Segismundo calderonià identifica amb el mer fet d'«haber nacido».

Aman, Salom, nosaltres i tothom ... tots pertanyem a la comunitat dels sotjats. Això no obstant, aquesta comunió, per virtut del naixement, amb els éssers humans, que Aman anomenaria «pecadors humils, solitaris amb Déu», no ens absol d'una certa complicitat amb el demiürg. El crit de protesta per part d'Aman, ¿no sorprèn en nosaltres unes pretensions congènites que ens identifiquen instintivament amb el paper de Salom com a sotjador? Aparentment, la nostra complicitat també és part inseparable de l'herència del pecat original, del «delito mayor del hombre».

Marcadament ambigua, doncs, la situació tràgica espriuana per antonomàsia ens decanta, per impulsos innats, d'una banda al sentimentalisme patètic i elegíac de la persona sotjada i, d'altra banda, a les prerrogatives del sotjador-demiürg. La tensió del dilema, en el qual nosaltres, com espectadors, ens trobem compromesos, sembla haver-nos menat en un atzucac existencial.

Fins aquí, d'acord amb les traces essencials del model unamunià, el discurs d'Aman amb Salom, el poeta que, segons l'esmentat passatge de *Primera història d'Esther*, obliga la seva creatura, «l'ens de ficció», a parlar amb «el dolor de la ploma»,<sup>48</sup> s'ha mantingut a un nivell metafísic i a un registre

d'expressió força seriós. En aquest punt, però, la tensió dramàtica esclata, sobtadament, en una situació risible que ens permet de sortir, així, del drama d'Aman i del plantejament minimista, quintaessenciat de la tragèdia espriuana. Fixem-nos en aquest biaix d'*opera buffa*, recalcat per l'histrionisme gairebé mecànic en la conclusió de l'escena i, especialment, en la trasposició a un context absurd d'un sonet renaixentista italià, refinat, pulcre i sentimental: «Dio ti dia bona sera; sono venuto. ...»<sup>49</sup> El diàleg d'Aman amb Zeres, la seva muller,<sup>50</sup> be podria llegir-se com un afegitó del poeta de Sinera a les aventures amoroses frustrades i a les indagacions matrimonials fallides d'Augusto Pérez. Es tracta, en el fons, d'un episodi que s'avé a un tractament d'humor grotesc, acompanyat amb un gest còmic que Carlos Bousoño qualificaria de «sentimentaloide» i que Valle-Inclán no hauria titubejat a incloure en un dels seus *esperpentos*.

Segons la visió espriuana, la condició tràgica dona la giravolta sobre si mateixa i produeix el somris grotesc. Per tant, la comicitat absurda i esperpèntica se'ns revela simplement com l'altra cara de la tragèdia. Així, els nostres ulls romanen clavats en la contemplació del protagonista que explora les galeries de l'ànima, es posa de puntetes, confronta el sotjador i acaba ridiculitzat especialment en les seves relacions amb la dona. En particular, recolzant-se en el punt de vista exemplificat en *Niebla*, Espriu ens assenjala que el matrimoni, que deuria representar l'acme de la comunicació entre dos individus, no pot fer més que trivialitzar les coordenades de les nostres aspiracions vitals més sublimes.

A la llum d'aquestes consideracions, ens preguntem si mai ens serà possible, com protagonistes o com espectadors «compromesos», de desprendre'ns des de l'àmbit del pou existencial. Per tal de contestar aquesta pregunta no hem de perdre de vista l'impuls o *élan* sincrètic i la relativitat del pessimisme del nostre genial poeta-dramaturg. Constatarem que, malgrat el seu capficament en els aspectes tràgics, negatius de l'existència, Espriu, en acabar la seva davallada a l'infern existencial, insisteix en sortir «a riveder le stelle», seguint el camí traçat per l'insigne autor de la *Divina Commedia*. Una vegada més, s'imposa a la nostra atenció el viratge radical de l'alternança sobtada espriuana. Guiats pel propi Espriu, ens toca, ara, investigar la seva tendència a la visió transcendental, que nosaltres, manllevant la terminologia de Valle-Inclán, perspicaçment analitzada per Antonio Risco,<sup>51</sup> podríem anomenar «la perspectiva de la otra ribera» o, simplement, «la perspectiva astral».

<sup>49</sup> Pàg. 37.

<sup>50</sup> Pàgs. 37-38.

<sup>51</sup> *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid: Gredos, 1977, pàg. 11.