
This is the **published version** of the article:

Moreno i Domènech, Maria; Gallén, Enric. El tractament del grotesc a Antígona de Salvador Espriu. 2011.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/78185>

under the terms of the  license

Treball de recerca del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral (MOIET)

El tractament del grotesc a *Antígona* de Salvador Espriu

MARIA MORENO I DOMÈNECH

Tutor: Enric Gallén Miret.

Curs 2010/ 2011.

Agraïments:

Voldria agrair a Enric Gallén, Joan Ramon Veny, Montserrat Caba, al meu oncle Enrique Moreno i molt especialment als meus pares, Elena Domènech i Antonio Moreno, el seu ajut i la seva paciència, sense els quals aquest treball no hauria estat possible.

Índex

1. Introducció	1
2. Espriu i el grotesc	4
3. Reelaborar el mite	12
4. Per una nova <i>Antígona</i>	22
4.1 Antígona, més enllà de la suprema dignitat	22
4.2 Un angoixada Ismene	27
4.3 Eurídice, Euriganeia i Astimedusa: més enllà del joc erudit	29
4.4 El titella Etèocles	31
4.5 Creont, un pragmàtic desmesurat	33
4.6 Tirèsias, l'endeví avar	36
4.7 Eumolp, el poeta geperut	38
4.8 El Lúcid Conseller, l'hermeneuta de l'obra	40
5. Conclusions	42
6. Bibliografia	47

1. Introducció

En el seu llibre *Arbeit am Mito* (1979) Hans Blumenberg comenta que el mite no adquireix una dimensió estètica fins que no origina una obra d'art que faci palès la distància entre el passat mític i el moment de creació. La recreació artística d'un mite, ja sigui per part dels tràgics grecs o pels autors del segle XX, és inevitablement una perspectiva sorneguerament realista.¹

El mite es va adaptant a les necessitats històriques i, per tant, a les diverses formes de mimesi literària: *un component determinant per a qualsevol hermenèutica és l'esperit del temps*² i, per això, la recreació del mite és també la mostra de la manera mitjançant la qual l'home entén la realitat a través de la ficció. L'estudi de la forma literària a través de la qual es recrea el mite és clau a l'hora d'entendre aquesta nova perspectiva sobre el mitologema; per això, el regust grotesc que podem copsar a l'*Antígona* espriuana ens sembla clau a l'hora de comentar el significat d'aquesta obra i el joc de relacions i referències que estableix amb un dels mites constitutius de la consciència occidental.

Partim, doncs, de la noció de mite com la forma d'una expressió caracteritzada fonamentalment per la seva *inconsistència, és a dir, pel fet que sempre de nou poden afegir-s'hi nous elements, matisos, modulacions, la qual cosa implica que el mite, constantment, es troba sotmès a inacabables processos de metamorfosi i transformació*³, i ens centrarem precisament en el significat d'una d'aquestes múltiples matisacions del mite d'Antígona.

Steiner situa *Antígona* (441 aC) de Sòfocles com el text fundacional del mite.⁴ La tragèdia grega - una forma teatral en què la dimensió transcendent és essencial⁵ - està íntimament lligada al naixement de la història d'Antígona. Veiem aparèixer aquest personatge també en altres obres com *Els set contra Tebes* (467 aC), *Les Fenícies* (~409 aC) i *Èdip a Colonnos* (406 aC). Ja al segle Va C, la severitat d'Antígona en assumir el seu deure moral va assolir una dimensió transcendent i, així, en la tragèdia sofocliana el gest d'enterrar Polinices és la mostra d'uns principis ètics d'abast universal, que

¹ Vegeu BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, traducció al castellà de Pedro Madrigal, Barcelona, Paidós, 2003, pàg. 668.

² DUCH, Lluís, *Mite i interpretació*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pàg. 51.

³ DUCH, Lluís, *Mite i cultura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg.42.

⁴ Vegeu STEINER, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, traducció al castellà d'Alberto L. Bixió, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000 (1987), pàg. 13.

⁵ Vegeu STEINER, *Antígonas*, op. cit., pàg. 357.

s'eleven per damunt de les lleis de Creont, el qual obeeix una raó circumstancial i, per tant, relativa.

Espriu parteix del fet que la mort de la filla d'Èdip està envoltada d'una aura de transcendència i santedat⁶ per tal de subratllar la brutal absurditat de la seva mort. I, per aconseguir-ho, és essencial la inclusió del traç esperpèntic. És per aquest motiu que ens proposem d'intentar entendre quina és la funció de l'element grotesc en aquesta nova recreació del mite a fi d'intentar comprendre el sentit de l'*Antígona* d'Espriu.

La nostra hipòtesi de partida és que el grotesc és un element clau a l'hora d'adaptar el mite d'Antígona a les formes de mimesi literària del moment. Com comenta Jan Kott, el grotesc és la vella tragèdia escrita en un altre to, la concepció tràgica del món té molts punts en comú amb la grotesca: tant l'heroi tràgic com el protagonista d'una obra de caràcter grotesc són derrotats per l'absolut. Tanmateix, mentre que la tragèdia es pregunta pel destí de l'home, el grotesc inclou una crítica a l'absolut. Així la tragèdia condueix a la catarsi, mentre que el grotesc no brinda cap mena de consol.⁷

La nostra proposta interpretativa de l'obra es fonamenta, doncs, en la concepció del grotesc com a catalitzador de l'absurditat que plana damunt la fràgil existència de l'home. En efecte, *Antígona* és una tragèdia de l'elecció: la princesa labdàcida ha d'escollir entre actuar d'acord amb els seus principis ètics i conservar la seva vida. El significat de l'acte de la filla d'Èdip en l'obra d'Espriu, però, divergeix del que adquireix en l'obra de Sòfocles. En el drama grec la mort d'Antígona és el centre de tot l'edifici catàrtic, mentre que en la peça espriuana, si bé la transgressió de l'edicta de Creont no és gaire cosa més que un destorb en l'ordre de Tebes, la condemna de la noia i l'esclau és un instrument que permet Creont acabar d'apuntalar el seu poder sobre la ciutat⁸.

Una perspectiva més aspra i corrosiva sobre el gest kantià *avant la lettre* de la filla d'Èdip: la iniqua condemna és acceptada tàcitament pels ciutadans de Tebes i, a diferència del personatge sofoclià, Creont no es mossega pas els dits. Convenientment,

⁶ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Les roques i el mar, el blau*, edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Edicions 62, 1996, pàg. 125.

⁷ Vegeu KOTT, Jan, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, traducció al castellà de Katarzyna Olszewska Sonnenberg i Sergio Trigán, Barcelona, Alba Editorial, 2007, pàgs. 188-189.

⁸ *En canvi, és segur que encara hi ha qui plora Etèocles, i Creont es decanta amb seny a apuntalar en part el seu poder en aquest sentiment. Mentre duri, perquè aviat s'esbravarà.*, dins ESPRIU, Salvador, *Antígona*, edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona, Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 1993, pàg. 66.

la seva mort és relegada a l'oblit, reporta el Lúcid Conseller. Espriu redescobreix el sentit ètic d'Antígona en el context d'una societat que gira els ulls en blanc davant de qualsevol manifestació de la més estulta sentimentalitat i que, per contra, roman impassible davant la mort de l'altre. Forma i sentit són conceptes indestriables;⁹ consegüentment, aquest intent d'apropament a l'obra d'Espriu a través de la seva vessant esperpèntica és fruit de la intuïció que el gest deformador és el que permet que la pietat d'Antígona, menystinguda i tot, aparegui com un imperatiu davant de la impossibilitat de poder viure humanament.

El tractament grotesc és, doncs, l'expressió de la visió tràgica de la vida. No entrarem, però, a analitzar profundament el fenomen tràgic en tota la seva magnitud, ja que això seria l'objecte d'un altre treball. El nostre propòsit es limita a fer una ullada a la manera com Espriu insereix la ganyota grotesca en el seu univers literari i, a partir d'aquí, intentar copsar com reinterpreta el mite, tot fent especial atenció en el joc de perspectives mitjançant el qual es conforma la identitat d'aquells habitants de la Tebes espriuana. Les obres d'art hi són per parlar-nos¹⁰ i, en definitiva, l'intent de copsar els mecanismes estètics sobre els quals es basteix l'obra és tan sols una temptativa d'apropar-nos al seu significat.

⁹ Vegeu DERRIDA, Jacques, « Force et signification », dins *L'écriture et la différence*, París, Éditions du Seuil, 1967, pàgs 12 i 13.

¹⁰ Vegeu GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, traducció d'Ana Agud Aparicio i de Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2007 (1977), pàg. 85.

2. Espriu i el grotesc

En el seu pròleg a l'edició castellana de *La pell de Brau*, segons la traducció de José Agustín Goytisolo, Maria Aurèlia Capmany ja adverteix de la impossibilitat de comprendre de forma aïllada les diverses obres d'Espriu, ja que constitueixen un conjunt que s'interrelaciona de forma continuada i que, d'alguna manera, participen de l'univers propi que l'autor ha creat,¹¹ un univers espriuà que, mitjançant l'aiguabarreig d'elements grotescs, elegíacs, tràgics i quotidians, sembla crear un joc de canvis de perspectiva que perfila els diversos nivells de significat.

En aquest sentit, cal entendre que l'element grotesc és un element clau a l'hora de crear una nova perspectiva a través de la qual el lector pot copsar la realitat. Wolfgang Kayser ja apunta en el seu llibre *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957) que allò que defineix el grotesc és una estructura que determina la nostra percepció¹². La definició que proposa Kayser, però, és tan sols el punt de partida sobre la qual es pot començar a percebre en què consisteix el tractament grotesc en l'obra literària de Salvador Espriu.

Certament, és difícil esbossar una definició de grotesc, ja que si alguna cosa caracteritza l'element grotesc és justament la seva indeterminació;¹³ tanmateix, la seva ullada esperpèntica a la realitat és l'engranatge a través del qual desvetlla la consciència del lector. El grotesc espriuà no solament mostra aspectes cruels i deshumanitzats del món, sinó que també posa èmfasi en la nostra facilitat d'obviar-los. És en aquest sentit, doncs, que a l'hora de copsar l'ús que en fa Espriu considerem claus les apreciacions de Mark Fearnow sobre aquest fenomen: en el seu llibre *The American Stage and the Great Depression*, hi constata que el grotesc és un instrument capaç de desvetllar-nos d'un estat de sopor acomodatici provocat per una estètica narcotitzadora.¹⁴

En efecte, a *Tres sorores* trobem un quadre espantós de solitud i guerra que es perfila amb la mort anònima de les germanes Ginebredes, que Espriu sobreentén molt hàbilment després d'haver fet una descripció de la seva vida buida i grisa; un quadre

¹¹ Vegeu CAPMANY, Aurèlia, "El corazón de Sepharad", dins ESPRIU, Salvador, *La piel de Toro. Edición bilingüe*, traducció de José Agustín Goytisolo, Barcelona, Editorial Lumen, 1983, pàg. 7.

¹² Vegeu KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Boadilla del Monte, A. Machado Libros, 2010, pàgs. 304 i 309.

¹³ Vegeu ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, pàg. 29.

¹⁴ Vegeu FEARNOW, Mark, *The American Stage and the Great Depression*, Cambridge, Cambridge University, 1997, pàg. 46.

que esvaeix qualsevol rastre de consol davant del terror que senten les imatges durant del bombardeig.¹⁵ El grotesc esdevé, doncs, aquella representació que, ens distancia de la representació o del text que tenim davant nostre. A partir d'aquesta perspectiva que és possible plasmar les perpètuas contradiccions ètiques sobre les quals es desenvolupa la vida social dels homes, però, sense resoldre-les.¹⁶

Tot basant-nos en les premisses de Fearnow intentarem d'apropar-nos a la utilització que fa Espriu del grotesc a l'hora de crear una nova Antígona. La manera en què Espriu empra l'element esperpèntic en aquesta peça dramàtica és potser una mica més difícil de definir que en obres com el recull de narracions *Les roques i el mar, el blau*, perquè el grotesc no és pas una visió absoluta sobre els personatges, sinó una traça que ens apropa a la nostra quotidianitat i, per tant, l'adequa al nostre concepte de versemblança, sense que per això l'acció de l'heroïna grega perdi del tot la seva dimensió tràgica.

En l'apropament al mite que efectua Espriu a *Les roques i el mar, el blau*, concep el mite com un motiu literari llunyà que pot ser reduït, manipulat i contaminat¹⁷, de manera que els déus i els herois de l'Olimp perden tota l'aura divina i esdevenen figures ridícules. El déu de la guerra, Ares, és tant sols un home incapaç de riure, desposseït de tota facultat de reflexió,¹⁸ i Mnemosine, deessa de la memòria, esdevé tan sols un motiu literari que li permet ironitzar sobre la confusió, tan habitual, entre l'habilitat memorísitca i la intel·ligència¹⁹. Certament, la figura mítica és tan sols un pretext per presentar uns titelles grotescs que, enmig del complex joc de referències intertextuals i intratextuals, són el fil conductor d'un vast comentari sobre la condició humana.

¹⁵ *En reunir-se, les germanes es varen sentir esclafades de solitud i de buidors. Les esgarriava haver d'esperar sense defensa els bombardeigs aeris, en aquell pis com un prestatge, quasi un nínxol. Una mort comuna i barrejada amb el capellà, el fuster, el matrimoni jove, els propietaris (encara que amb aquests no, perquè també partirien oportunament al camp.)*, "Tres sorores", dins ESPRIU, Salvador, *Les ombres. Proses de "la rosa vera". Altres proses disperses*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudis Salvador Espriu, Edicions 62, 2001, pàg. 21.

¹⁶ Vegeu FEARNOW, *The American Stage and the Great Depression*, op. cit. 14, pàg. 9.

¹⁷ Vegeu Miralles, Carles, "Introducció", dins ESPRIU, *Les roques i el mar, el blau*, op. cit., pàg. XVII.

¹⁸ *L'hauríem de compadir perquè no sap riure, però no entenem la causa profunda d'aquesta seva ignorància, perquè la rialla pot ser una cruel arma infinitament més eficaç que l'escut i la llança que el simbolitzen. Té els ulls petits i una mirada fixa, gairebé de cec.*, dins ESPRIU, *Les roques i el mar, el blau*, op. cit., pàg. 100.

¹⁹ *Va esdevenir la personificació de la memòria, una gran qualitat per a qui la posseeix, si és prompta i tenaç. Enorme auxiliar de la intel·ligència, no se l'ha de confondre amb ella. Hi ha estúpids que reciten de cor els volums aclaparadors de les llistes telefòniques, per exemple, i no saben distingir en canvi un gos d'un ós.*, dins ESPRIU, *Les roques i el mar, el blau*, op. cit., pàg. 18.

En les darreries de la producció creativa espriuana, el grotesc sembla haver deformat el mite fins a convertir-lo en un episodi gairebé aliè a la Grècia clàssica, fins el punt de recordar-nos les raons morals que regeixen el nostre dia a dia. A partir d'aquesta esperpentització del mite que Espriu és capaç de representar la vida quotidiana de forma severa i problemàtica. Lluny de l'estil elevat de *Les Coèfores* (458 aC), la seva narració *Orestes* es construeix a partir d'un narrador desconegut que explica en primera persona la seva trobada amb un home repulsiu i amb aparença de carnisser, que comença a monologar sobre motius i detalls del parricidi que ha comès; un relat que no és gaire cosa més que el monòleg d'un boig que, immers en un estat d'ansietat constant, sembla reviure les escenes de la seva vida, la qual descriu com si fos el discurs d'un dement:

A les nits, jo baixava fins on ella dormia i obria una mica mica la porta, just perquè ella es ben desvetllés. I jo sentia els batecs de l'altre cor en la tenebra, durant una bella estona i quan me'n cansava me n'allunyava sense un bri de remor. [...]Fins que amb la vista m'ho va demanar ella mateixa, perquè ja no ho aguantava més. I jo també me n'avorria. Va fer un sol crit. Un crit, no el sents? No, ningú, sinó jo, el pot sentir. En canvi, el pare reposa.²⁰

La deformació grotesca que trobem en aquest relat rau precisament en la supressió de tota sacralitat i de tot deure de venjança en l'acció d'Orestes, de manera que tan sols resta burxar en la motivació psicològica del parricida. Ja en Shakespeare la presentació dels personatges es feia a través d'una mescla profunda d'estils en la qual els personatges tràgics tenien trets satírics,²¹ i amb una aparició de deixos còmics i esperpèntics que implica una caracterització més veraç dels personatges que no pas en la tragèdia grega. La demència d'Orestes, de l'estil de la que presenta Edgar Allan Poe a *El cor delator*²², el sostreu d'aquell passat mític i el trasllada a l'època contemporània.

²⁰ Vegeu ESPRIU, Salvador, "Orestes", dins *Aspectes*, edició a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, Barcelona, Edicions 62, Centre d'Estudis i de Documentació Salvador Espriu, 1998, pàgs 144-145.

²¹ Vegeu AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representació de la realitat en la literatura occidental*, traduït al castellà de I. Villanueva i E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1950), pàg. 295.

²² Vegeu ESPRIU, *Aspectes*, op. cit., pàg. 190.

L'aprofundiment en la veritat psicològica dels personatges implica la caiguda dels herois tràgics des dels inaccessibles cims on han estat col·locats,²³ i aquest és el recurs fonamental que utilitza Espriu a l'hora de crear els seus personatges. Si bé en una narració com *Orestes* el protagonista és un personatge gairebé animalitzat,²⁴ a *Andròmaca*, un relat posterior, la viuda d'Héctor assumeix amb serenor la mort del seu marit, plenament conscient de les dificultats a què haurà de fer front davant de la victòria dels aqueus i copsant perfectament que les lluites entre troians i aqueus són fruit d'una absurda ironia del destí:

Sap també que no trairà mai ningú, que es comportarà amb rectitud fins amb els que li imposarà per la força l'esclavatge que la seva clara estirp no hauria de tolerar. Però ella és massa intel·ligent per sentir-se enemiga dels vencedors. Admet només circumstancials adversaris, pobres naufrags com ella mateixa, en l'aiguabarreig darrer. [...] Plora sense llàgrimes el seu infortuni. Després, de seguida, es vestirà i emprendre de nou el seu rar i entrebancós camí. I nosaltres, admiradors d'aquesta bella i coratjosa figura, ens apressem a acompanyar-la amb un respectuós silenci.²⁵

És aquesta propensió a posar en relleu uns trets psicològics dels herois tràgics, d'acord amb la mentalitat del seu temps, allò que determina una nova perspectiva sobre el personatge. Així, Orestes és un foll, Andròmaca és digna d'admiració per uns motius ben diferents als del personatge clàssic i Tiresiàs esdevé un personatge que gairebé fa riure. Són aquests trets els que atorguen als caràcters espriuans un vigor expressiu que sembla recordar amb desconsol els absurds del dia a dia. Així com a *Eugénie Grandet*, Balzac, el vell Grandet transcendeix el nivell de la simple caricatura per tal de mostrar-nos la terrible realitat²⁶, els personatges espriuans són deformacions que actuen en el mateix sentit.

Darrere de caricatures com la de Nab, el protagonista de la narració *Nabucadonsor* que s'inclou en el recull de narracions *Ariadna al laberint grotesc*, hi ha

²³ Vegeu el discurs del Lúcid Conseller en la cloenda d'*Antígona*, dins ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàgs. 72 i 73.

²⁴ *Orestes va parar el discurs. S'aquietava un moment, les pupil·les dilatades. La gorja se li omplia com de lladrucs. Bavejava. De sobte, va arrencar a córrer, corria com un gos foll i s'emportava tot l'horror d'aquella aigua, l'espant de tota aquella immensa mar.*, dins ESPRIU, *Aspectes*, op. cit., pàg. 145.

²⁵ ESPRIU, *Les roques i el mar, el blau*, op. cit. pàg. 75.

²⁶ Vegeu AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, op. cit., pàg. 37.

la voluntat de presentar de forma problemàtica la vida ordinària sobre un fons històric concret. Auerbach ha comentat que en la literatura antiga la sàtira i la comicitat no són vehicles al servei del retrat sever i seriós de la vida quotidiana a causa d'una limitació de les seves formes de realisme –Llucià de Samòsata, en seria un bon exemple -, sinó per una limitació de la seva consciència històrica²⁷.

A partir també d'aquest perspectivisme històric tan característic de la literatura del segle XX com Espriu s'aproparà al mite d'Antígona o confegirà una obra com *Primera història d'Esther*, en la qual, abolint les categories espaciotemporals, el món de Susa persa es confon amb els decorats de Sinera.²⁸ En aquest sentit hem d'entendre que al prefaci de 1948 a *Primera història d'Esther* Espriu faci un sofisticat exercici literari en el qual ens introdueix la història bíblica a partir dels gravats de la seva tia, Maria Castelló, la fisonomia moral de la qual retrata amb tot detall, i així, amb aquesta ficció autobiogràfica, comença aquest volgut apropament del passat bíblic al present immediat.

El tractament grotesc és aquell element que permet Espriu enllaçar els elements de la nostra tradició cultural, tot fent-los parlar i actuar segons la mentalitat actual, i fins i tot barrejar-los amb personatges aliens a aquesta tradició, ja sigui en el cas de Secundina a *Primera història d'Esther*, ja sigui en el d'Eumolp a Antígona:

Antígona ha marxat al suplici, seguida d'Eumolp, el geperut que potser coneix i practica els misteriosos ritus del meu poble. Els dits de la princesa eren massa delicats per a la pols, tan aspra, i és versemblant de creure que algú la va ajudar en la seva pietat. ¿Ens ho varen contar Apol·lodor i Pausànias, ho sentíem en rondar pels carrers i la plaça de Tebes? En tot cas, partien junts, cap al comú destí, l'esclau i la dama.²⁹

La visió irònica, sempre fruit d'aquesta consciència perspectivista³⁰, es projecta sobre el mite d'Antígona i Espriu justifica la inclusió d'un acompanyant de la princesa labdàcida, que trenca la solitud pròpia dels herois tràgics, d'acord amb l'adequació de la

²⁷ Vegeu AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, op. cit., pàg. 39.

²⁸ Vegeu BENOUSSAN, Mathilde, “*Primera història d'Esther*, la infantesa revisitada” a *Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis de la seva obra: edició en homenatge als deu anys de la seva mort*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Publicacions Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 51.

²⁹ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 6.

³⁰ Vegeu AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, op. cit., pàg. 210.

versemblança. Per tant, cal entendre el deix grotesc en la literatura espriuana com l'element que s'ajusta a la visió moderna de la vida i la literatura.

Un recurs cabdal en la literatura espriuana és la subordinació dels éssers a la visió irònica d'una instància que se situa per damunt i presenta una visió totalitzadora de la realitat. En el cas de la prosa, aquesta instància és el narrador mateix, que tant pot ser un narrador lúcid que recorda com n'és d'intel·ligent l'actitud d'Andròmaca com un narrador que trasllueix la seva interessada manera de presentar la realitat; és el cas de *L'escapçat*:

“El cap va rebotre contra una roca i es va escampar en quatre trossos entorn del mort. “Què he fet?” em vaig preguntar. “Sóc potser un assassí?” “Mig no t'altivis” em va dir la fidel consciència, que m'és d'una precisió gairebé matemàtica. “Ah, tens raó, gràcies” vaig dir a la consciència. “De res” va contestar ràpidament. “I considera, a més, que has espatllat el negoci del familiar” “Oh, sí, allò era immoralíssim!” vaig exclamar escruixit, quan m'allunyava. “Sospito que he fet una obra de misericòrdia.”³¹

En el tractament grotesc de la literatura espriuana observem una actitud molt propera a la que va caracteritzar el moviment expressionista, una voluntat de representar d'una forma sistemàtica la corrupció i les actituds despietades que les bones maneres burgeses intenten camuflar.³² A *Tòpic* recorda com la pretesa sensibilitat que tothom mostra per la mort d'Eleuteri és tan sols un intent de camuflar una profunda indiferència.

La indiferència davant de la mort de l'altre és precisament allò que el grotesc d'Espriu fa present tothora: poemes com *Cançó d'Esperanceta Trinquis*, on darrere la sàtira, el jo líric que, de forma esperpèntica i força distanciada, canta els infortunis de la seva vida d'alcohòlica, no deixa de ser punyent:

Cases de Sinerà /m'han tancat la porta/ quan vacil·lant passava, /carrers enllà,
camins enllà./ Els vaillets deixaven /un moment els jocs, /amanien fones,/ em

³¹ ESPRIU, Salvador, *Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, Edicions 62, 1979, pàg. 81.

³² Vegeu ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, traducció al castellà de Maria Pons Irazazábal, Barcelona, Mondadori, 2007, pàg. 368.

llançaven rocs/ i de mi es mofaven/ tot donant-me escorta./ Era prou difícil/ de guanyar-me el pa./ Però no m'importa,/ perquè sóc morta.³³

Tal com ha remarcat Gareth Walters, la realitat deshumanitzada que pinta Espriu no deixa en cap moment oblidar l'humà,³⁴ perquè utilitza l'element grotesc al servei d'una actitud ètica, que pretén fer-nos caure la bena dels ulls davant de la injustícia i la hipocresia³⁵ que semblen inherents a l'ordre social.

Un altre dels recursos que emprà Espriu per tal de presentar una visió esperpèntica de la realitat és la introducció de veus de personatges atitellats, que confegeixen una certa teatralització a les seves narracions³⁶ –Espriu repetia que el conreu de la forma d'expressió literària li era indiferent, ja que, segons ell, eren perfectament intercanviables³⁷-. Així, la desmitificació de la història de Cassandra es fonamenta en els comentaris de l'oncle Nicolau Matsu-Hito, que redueix l'assassinat de Cassandra a la poca traça del seu modista i la seva poca gràcia a lluir vestits³⁸.

El joc amb els punts de vista, la confluència dels quals és també font de deformacions esperpèntiques, és utilitzat freqüentment en la narrativa d'Espriu i així, mitjançant personatges com Magdalena Blasi, Efreem Pedagóg o Pulcre Trompel-li, aconsegueix matisar la vasta reflexió sobre la condició humana que duu a terme en la seva obra. La inserció grotesca en la seva literatura cal entendre-la, però, en relació amb una elaborada jerarquia que configura unes relacions discursives que no es troben, ni de bon tros, en un pla d'igualtat: un dels trets de la deformació esperpèntica és precisament subratllar la buidor retòrica dels discursos d'alguns personatges³⁹. Així, els laments del patró a *Tòpic* o el discurs de Creont són passats pel sedàs de la ironia.

³³ ESPRIU, Salvador, *Les cançons d'Ariadna*, Barcelona, Edicions 62, 1986, pàgs 117-118.

³⁴ Vegeu WALTERS, Gareth, *The Poetry of Salvador Espriu. To save the words*, Woodbridge, Tamesis, 2006, pàg. 196.

³⁵ Vegeu CAPMANY, Aurèlia, "El corazón de Sepharad", dins ESPRIU, Salvador, *La piel de toro*, op. cit., pàg. 12.

³⁶ Vegeu PÉREZ ESCALERA, Miquel, *Els usos del grotesc a Ariadna al laberint grotesc*, dins *Si de nou passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 2005, pàgina 159.

³⁷ Vegeu "Entrevista amb Salvador Espriu", *Lletraferit*, dins REINA, Francesc (ed.), *Enquestes i Entrevistes II (1974-1985)*, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Edicions 62, 1995, pàg. 175.

³⁸ *Aquella nit, va morir assassinada. "Pobra", va comentar l'oncle, l'endemà en saber-ho. "Per quin motiu? Potser tan sols perquè el modista no va encertar a guarnir-la adequadament i va ser així amb excés castigada. Amb roba, va perdre força encant, ho vaig notar. No devia estar acostumada al joc dels llums i dels matisos. Per a tot cal un llarg aprenentatge, va reflexionar el vell. I s'encaminava al menjador, a esmorzar molt fort, com d'habitud, perquè res no li alterava la gana de gos.*, dins ESPRIU, *Les roques i el mar, el blau*, op. cit., pàgs. 78- 79.

³⁹ Vegeu CAPMANY, Maria Aurèlia, *Salvador Espriu*, Barcelona, Dopesa, 1972, pàg. 37.

Amb aquesta acurada configuració de l'espai narratiu o dramàtic que Espriu és capaç d'omplir les seves obres de significat. En el teatre observem que introdueix, tant en la dramatització de la història d'Esther com en la del mite d'Antígona, un personatge que se situa en la posició d'espectador lúcid o de director d'escena i que en un discurs de cloenda s'encarrega de comentar-ne el sentit.

Partint de la idea implícita que el significat de l'obra d'art tan sols es pot comprendre a partir de la seva gènesi⁴⁰, sembla força evident que la introducció del Lúcid Conseller en la versió definitiva pressuposa, com veurem, un distanciament del mite, que, en cap cas, no significa la reducció de l'acció d'Antígona al grotesc, sinó una humanització de l'heroïna tràgica. Així, el seu estat mental i emocional són posats en entredit, però el fet que sigui una estretor psicològica i emocional allò que sembla que l'empeny a actuar d'acord amb l'ètica no rebaixa la seva acció, sinó que és tan sols una forma de subratllar el fet que la gran majoria dels individus són incapaços *d'exercir un principi moral, individual i general*.⁴¹

Hem d'entendre, doncs, que, quan en aquestes iròniques *captatio benevolentiae* amb què inicia el Prefaci de 1947 que encapçalarà l'obra, Espriu comenta que és *compreensible que intenti d'airejar el meu calaix, escolat d'un temps tan generós de quarantena, i que els pàl·lids personatges surtin a prendre una mica el sol*⁴², d'alguna manera ja està assenyalant tant el personatge d'Antígona, en l'essència del qual trobem aquest rebuig a les veritats de la guerra⁴³, com la resta de caràcters que participen en la tragèdia i que han de ser reinterpretats en funció d'una societat organitzada amb una escala de valors que es troba molt allunyada de la de la Grècia clàssica i, d'aquesta manera, *Antígona* pot esdevenir mimesi de la vida moderna. El grotesc és tan sols aquell deix que possibilita la plasmació d'un sentiment tràgic que s'ha després de tota elevació, és el tret que li permet pronunciar un anatema a una estètica *que es tanca a la torre de vori d'una serenor cruel*.⁴⁴

⁴⁰ Vegeu GADAMER, *Verdad y Método*, op. cit., pàg. 219.

⁴¹ Vegeu ORDUÑA, Javier, "Pròleg" dins DÜRRENMATT, Friedrich, *Ròmul el gran*, traducció de Feliu Formosa, Barcelona, Proa, 2005, pàg. 9.

⁴² Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 3.

⁴³ Vegeu STEINER, *Antígonas*, op. cit., pàg. 263.

⁴⁴ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther. Improvisació per a titelles*, edició crítica de Sebastià Bonet, Barcelona, Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 1995, pàg. 75.

3. Reelaborar el mite

Entre l'1 i el 8 de març de 1939 Salvador Espriu va escriure la primera versió d'*Antígona*, que va refer entre 1963 i 1964, i va engrossir així el nombre d'escriptors que havien recreat el mite clàssic. En el context d'un imminent acabament de la guerra amb la victòria de Franco –l'exèrcit insurrecte havia ocupat Barcelona el 26 de gener d'aquell any- l'escriptor fa una personalíssima recreació del mite, tot situant-lo *a nivell de la confusa vida, és a dir, a nivell del sofriment*.⁴⁵

Certament, són prou conegudes les reserves que Espriu tenia sobre la condició humana⁴⁶. Un profund escepticisme antropològic sembla planar sobre aquesta obra que prescindeix de tota grandesa tràgica i que, lluny de renunciar a la dimensió ètica inherent al mite, conté una acurada reflexió sobre la naturalesa de l'home. Tanmateix, al nostre entendre, resulta impossible parlar del sentit de l'obra sense intentar esbrinar quins són els seus mecanismes formals constitutius.

Panofsky comenta que la forma artística comporta la plasmació d'un certs continguts intersubjectius; així doncs, el fet de decantar-se per una determinada possibilitat expressiva significa plasmar una determinada cosmovisió del món.⁴⁷ L'estudiós alemany extrapola aquestes consideracions sobre les arts figuratives a les arts en general. En aquest sentit, la categoria de grotesc –que té la seva plasmació tant en les arts plàstiques com en les de la paraula – sembla fonamental a l'hora d'intentar comprendre el sentit d'*Antígona*. El gest que fa Espriu de pervertir els elements tràgics del mite a partir de la inserció de deixos grotescs és l'element clau a l'hora de crear una nova mirada sobre el mite, més en consonància amb les formes mimètiques de l'època i potser més colpidora.

Un dels trets constitutius del mite és la seva reinterpretació constant en funció de les noves variables socioculturals;⁴⁸ en aquest sentit sembla que no seria casual que el mitologema comencés a ser reelaborat en clau grotesca a partir de finals de segle XIX.⁴⁹ La familiaritat amb el mite, fruit de les respectives reformacions dels mitologemes, sembla derivar cap a la seva deformació: així, el 1899 a *Prométhée mal*

⁴⁵ Vegeu ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 73.

⁴⁶ Vegeu PRATS SOBREPÈRE, Joan, *Salvador Espriu: missatge personal*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pàg. 21

⁴⁷ Vegeu PANOFSKY, Erwin, "El problema de l'estil en les arts plàstiques" dins *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de la Teoria de l'art*, Barcelona, Edicions 62, 1987, pàgs. 57- 58.

⁴⁸ Vegeu DUCH, Lluís, op. cit., pàg.18.

⁴⁹ Vegeu BLUMEMBERG, *Trabajo sobre el mito*, op. cit., pàg. 663.

enchaîné d'André Gide – text que el gran amic d'Espriu, Bartomeu Rosselló Pòrcel, va traduir al català -, el tità es passeja pel bulevard de la Madeleine. L'aura de sacralitat que embolcalla el mite sembla esvanir-se definitivament en un text irònic en el qual l'acte gratuït dirigeix tota l'acció⁵⁰ i d'aquesta manera subverteix el mite.

Tot i que *Antígona* d'Espriu no té el to volgudament satíric de *Prométhée mal enchaîné*, sinó que més aviat es decanta per un to irònic que recorda la brutalitat de l'home, sí que comparteix amb l'obra de Gide un elevat grau de sofisticació literària que li permet esbossar una visió distanciada del mite. En aquest sentit, totes dues obres se situen en el territori d'allò que García Gual anomena “mite ironitzat”, una categoria que plasmaria la sorna i l'escepticisme extrems amb què la modernitat refà els vells mites⁵¹.

Aquest escepticisme i aquesta sorna són canalitzats precisament a través del grotesc. Un grotesc que a *Antígona* podríem dir que té dues dimensions: la primera – més endavant en parlarem més detalladament - està estretament lligada amb la construcció d'uns personatges que es mouen a partir dels seus interessos pecuniaris, com en el cas de Tirèsias, o de l'afany de poder, com en el de Creont, o simplement moguts per la seva por a violar l'ordre establert, com en el d'Ismene o Euridice; la segona estaria força relacionada amb la creació d'un imaginari escènic farcit d'elements escatològics o corporis; aquestes imatges apareixen en la segona part amb una especial intensitat.

Sovint s'ha associat el món del grotesc amb l'anormalitat física;⁵² en efecte, en l'escenari de l'*Antígona* l'aparició del grotesc no només té a veure amb la deformació física d'alguns dels personatges –com és el cas d'Eumolp o de Creont-, sinó també amb la presència física de tot allò relacionat amb la mort. La brutalitat de l'abandonament del cadàver de Polinices és un fet material, físic, que envaeix els diàlegs d'aquells que es troben davant del cos en descomposició, devorat pels voltors. *Com s'acarnissen damunt Polinices! Devoren amb presses, arriben als ossos: no sentis el soroll? La carn penja dels becs massa plens.*⁵³, diu Eumolp.

⁵⁰ Vegeu BLUMEMBERG, *Trabajo sobre el mito*, op. cit., pagina 664.

⁵¹ Vegeu GUAL GARCÍA, Carlos, “*Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido*”, dins Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou (coord.), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Santiago de Compostela, Editorial Castalia, 1999.

⁵² Vegeu THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Londres, Methuen and Company, 1972, pàg. 9.

⁵³ Vegeu ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàgs. 47.

Si bé a l'*Antígona* sofocliana ja es feien paleses unes imatges semblants en el discurs del guarda⁵⁴, aquesta presència física de la mort sembla molt més propera a *Macbeth* que no pas a la tragèdia àtica. Així, veiem com la mort a *Macbeth* és sinònim de cossos morts, de sang que brolla i empastifa rostres i mans. D'alguna manera, tal com ha assenyalat Jan Kott⁵⁵, el crim inunda tota la tragèdia: fins i tot, la naturalesa és inquietant i esdevé el reflex del terror psicològic que domina el protagonista. No debades, Bloom considera aquesta tragèdia shakespeariana com el primer drama expressionista.⁵⁶

Esprui sap entrelleçar a la perfecció els elements idonis de la tradició literària per crear una escena tan poderosa com la que obre la segona part d'*Antígona*. Una nit tempestuosa conflueix amb el món de les fosques tenebres del vell Tirèsias, que és guiat per l'esclau geperut Eumolp en *un desolat lloc a través de la nit*⁵⁷. L'inici evoca el tercer acte de *King Lear*, on el vell rei és acompanyat pel bufó, tot i que en l'obra espriuana la petitesa de l'home davant de la força de la natura que es pot percebre en la tragèdia shakespeariana és substituïda per l'horror davant de l'absurditat dels mecanismes socials. La sang que brolla del cos mig devorat de Polinices no fa sinó recordar aquesta absurditat.

El grotesc és més cruel que el tràgic⁵⁸, i per això la fortor del cadàver de Polinices que guia les germanes o la conversió de Tirèsias en un vulgar avar mostren sense reserves la crueltat de la decisió de Creont. Al nostre entendre, Esprui, sempre conscient de l'artificiositat de l'art literari⁵⁹, utilitza l'element grotesc com un recurs per combatre una determinada narcotització estètica⁶⁰ que pot causar la indiferència de l'home davant de la barbàrie. No és casual que en el parlament de cloenda de l'obra, el Lúcid Conseller comentí en relació amb el sacrifici d'Antígona:

⁵⁴ Doncs, quan hem tornat, amenaçats d'aquella manera tan terrible per tu, escorbrem tota la pols que cobria el mort, deixem ben nu el cadàver, que ja es descompon, i ens asseiem al cim de les roques, a sotavent, fugint que no ens toqui la bravada [...] Llavors de sobte, un bufarut aixeca de terra un terbolí de pols, una veritable pena del cel, que omple el camp, malament tota la cabellera de l'arbrat del país, i se'n curulla un blau immens. Ulls clucs, suportem aquella mateixa divina pesta. Quan ha passat, al cap de llarga estona, la noia se'ns fa albiradora; i es lamenta amb uns crits aguts d'ocella condolida, quan mira buit dels petits el jaç del seu niu desert. Així ella, quan veu el cadàver despullat, esclata en gemecs i es posa a llençar malediccions contra els autors de la cosa., *Antígona*, vv. 408-426. SÒFOCLES, *Tragèdies. Volum I*, traducció de Carles Riba, Barcelona, Bernat Metge, 1951, pàgs. 138-139.

⁵⁵ Vegeu KOTT, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, op. cit., pàgs. 133-135.

⁵⁶ Vegeu BLOOM, Harold, *Shakespeare. The invention of the human*, Nova York, Riverhead Books, 2001, pàg. 534.

⁵⁷ Vegeu ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 43.

⁵⁸ Vegeu, KOTT, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, op. cit., pàg. 186.

⁵⁹ Vegeu MARTÍNEZ GIL, Víctor, "Salvador Esprui o la nostalgia de la novel·la" *L'Avenç*, 283, setembre 2003, pàg. 28.

⁶⁰ Vegeu FEARNOW, Mark, *The American Stage and the Great Depression*, op. cit., pàg. 46.

El seu suplici és, per massa llarg, molt impolític, i convindria a Creont de decretar un notori mitjà d'abreujar-lo, encara que sovint les pitjors crueltats no alteren la nostra indiferència i ens trasbalsa, en canvi, una tonada estúpida.⁶¹

Així doncs, el grotesc possibilita tractar la crueltat humana des d'un punt de vista especulatiu. Ja des del Romanticisme el grotesc s'havia allunyat definitivament de la visió carnavalesca popular i havia esdevingut un vehicle per expressar una visió individual i subjectiva del món⁶² i, en aquest sentit, tant el fet de destacar els aspectes més ridículs que comporta l'afany de poder com el fet de recrear-se en l'aspecte més desagradable del seu exercici creen un conjunt estètic sobre el qual Espriu planteja uns determinats principis ètics.

La tragèdia condueix a la catarsi, mentre que el grotesc no ofereix cap tipus de consol, un fet del qual Espriu sembla molt conscient a l'hora d'aventurar-se a reescriure una nova *Antígona*. Ara bé, en l'obra sofocliana homònima –que, juntament amb *Els Set contra Tebes* (467 aC), constitueix el model en el qual s'emmiralla Espriu– se succeeixen dues tragèdies de forma simultània: la d'Antígona, però també la de Creont; reinterpretar el mite d'Antígona implica també replantejar el personatge de Creont⁶³.

Sòfocles va tenir l'encert de procurar que la figura que encarna el sistema de valors al qual s'imposa Antígona no fos ni un personatge esquematitzat ni molt menys la figura abstracta de la tirania, sinó un home de carn i ossos que protagonitza la tragèdia de la devastació del poder⁶⁴. Espriu també planteja la barbàrie que és fruit d'un ús arbitrari de l'autoritat, però ho fa des d'un punt de vista ben diferent al del tràgic grec. D'alguna manera, Espriu és capaç d'enfocar aquesta problemàtica des d'un prisma completament diferent: el de la hiperbolització de la vessant més ridícula, absurda i instintiva de l'exercici del poder.

La naturalesa subversiva del grotesc té l'habilitat de presentar l'home i les relacions humanes des d'un punt de vista nou, capaç de prescindir de qualsevol

⁶¹ Vegeu ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 72

⁶² Vegeu BAJTÍN, Mijail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traducció d'Andrée Robel, París, Gallimard, 2006 (1970), pàg. 46.

⁶³ Vegeu WINNINGTON INGRAM, R. P., *Sophocles: an interpretation*, Cambridge, University Press, 1980, pàg. 147.

⁶⁴ Vegeu FRAISSE, Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974, pàg. 86.

jerarquia social⁶⁵: Creont ja no és presentat com aquella individualitat poderosa que ostenta un poder absolut, com el personatge sofoclià o com Lear, sinó que pretén sostenir la seva decisió en l'aval dels seus consellers⁶⁶. Aquesta debilitat és la de l'home que ratifica els seus actes i a si mateix en les paraules d'aquells que sap que no el contradiran. Significativament, Espriu comentava que el grotesc era la base que li permetia combinar el patetisme amb la ironia.⁶⁷

Efectivament, el patetisme que es desprèn de les vacil·lacions de Creont és absorbit per la ironia del Lúcid Conseller - un personatge que Espriu va afegir en les versions de 1963 i 1964,- que recorda quin és el funcionament de l'engranatge polític que justifica aquesta acció. Aquest personatge corrosiu, que té una visió tan nítida i realista del poder i de la seva eròtica com la que pot tenir Ròmul el Gran a l'obra de Friedrich Dürrenmatt, és fonamental en l'estructura de l'obra ja que, malgrat no intervenir en l'acció, n'és el seu espectador i hermeneuta.

Una de les característiques de l'univers espriuà és, precisament, la inserció de la interpretació de les escenes que presenta. La teatralitat d'Espriu ha estat titllada de retòrica⁶⁸ o discursiva⁶⁹ i, en aquest sentit, observem com a la seva *Antígona* introdueix l'autocomentari en boca del Lúcid Conseller, que perfila l'acció que tenim davant dels ulls. A partir d'aquest recurs l'autor és capaç d'inserir en escena el seu punt de vista,⁷⁰ fet en què rau l'originalitat d'aquesta obra.

Un dels canvis més importants de l'edició definitiva respecte a la primera versió de l'obra té a veure amb les figures dels consellers. Si en la primera versió rebien el nom de Periclemen, Deípilos i Àstacos, en la definitiva seran convertits en consellers sense nom, enumerats segons l'ordre d'aparició. Aquesta despersonalització accentua justament el caràcter universal dels qui, des de la segona fila del poder, possibiliten la seva brutalitat.

Malgrat que, tal com recorda Castellet en el seu llibre *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu, la literatura es crea a partir de la literatura i no pas de la realitat*⁷¹ i

⁶⁵ Vegeu PÉREZ ESCALERA, Miquel, *A mode d'Ariadna, visita al laberint grotesc de Salvador Espriu. Estudi sobre l'ús del grotesc*, dirigit per Pere Ballart Fernández, 2006, pàg. 37.

⁶⁶ Vegeu MIRALLES, Carles, "L'Antígona d'Espriu", dins ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. XXXVII.

⁶⁷ Vegeu ESPINÀS, Josep M., "Identitats. Salvador Espriu", Identitats TV3, 1984 dins REINA, Francesc (ed.), *Enquestes i Entrevistes II (1974-1985)*, op. cit., pàg. 276.

⁶⁸ Vegeu SANTAMARIA, Núria, "Espriu i les retòriques de la teatralitat" a *Si de nou passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, op. cit., pàg. 539.

⁶⁹ Vegeu MARTÍNEZ GIL, "Salvador Espriu o la nostalgia de la novel·la" *L'Avenç*, art. cit. pàg. 28.

⁷⁰ Vegeu MARTÍNEZ GIL, *ibidem*.

⁷¹ CASTELLET, J. M. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Barcelona, Edicions 62, 1978 (1971), pàg. 19.

no podem, per tant, analitzar aquests canvis des d'una perspectiva merament contextual o històrica, és cert que la realitat del moment és un factor a considerar a l'hora d'entendre l'evolució de l'obra.

Cal tenir en compte que l'obra es va gestar en un moment en què no se sabia si Franco decretaria o no l'amnistia que havia promès als britànics⁷² i, encara que als territoris on la insurrecció ja havia triomfat s'havia dut a terme una repressió sistemàtica, la situació era incerta. Tanmateix, en la dècada dels seixanta, amb uns quants anys de dictadura al darrere, després de la persecució brutal de tots els desafectes al règim, l'escriptura d'*Antígona* ja no està tan relacionada amb l'esperança d'una possible reconciliació com amb la reflexió sobre la misèria humana. Al voltant d'aquesta crítica el grotesc pren una intensitat inusitada. El grotesc és, tal com ha assenyalat Fearnow⁷³, una plataforma que permet mantenir en tensió diversos elements contradictoris i, en aquest sentit, s'observa que una de les aportacions d'Espriu al mite d'Antígona és la visió ambivalent de les accions que en configuren la trama. Si en la tragèdia de Sòfocles *Antígona* és *una kantiana in extremis*, segons Steiner⁷⁴, i en el seguit d'obres posteriors ja havia estat consagrada com *l'única santa per excel·lència, l'única santa indiscutible de l'antiguitat*⁷⁵, en l'obra d'Espriu perd aquesta aura de santedat, sense perdre, però, la dignitat, una dignitat que, contrastada amb la conducta grotesca de Creont o Tirèsias, adquireix un valor gairebé incontestable.

El grotesc no és, doncs, un element que envaeixi tota l'obra d'Espriu, sinó que més aviat és utilitzat per conformar algunes escenes o crear alguns personatges; serveix com a contrapunt que permet de fer-se una idea clara al lector o al públic sobre quin és el significat real de la decisió de deixar el cadàver de Polinices a mercè dels voltors o de condemnar Antígona a morir.

Hem d'entendre que, tal com ha assenyalat Isabel Turull, la intervenció d'Espriu en el mite no es fonamenta tant en la modificació de la matèria primera, sinó en la manera com es presenta al públic.⁷⁶ Si en la tragèdia grega el cor actua com a element dialògic, similar a l'interlocutor limitat dels diàlegs socràtics- a l'*Antígona*, de Sòfocles,

⁷² Vegeu DELOR I MUNS, Rosa M., *Salvador Espriu. Els anys d'aprenentatge. 1929-1943*, Barcelona, Edicions 62, 1993, pàg. 445.

⁷³ Vegeu FEARNOW, Mark, *The American Stage and the great Depression*, op. cit., pàg. 46.

⁷⁴ Vegeu STEINER, *Antígonas*, op. cit., pàg. 113.

⁷⁵ Vegeu ESPRIU, *Les roques i el mar*, op. cit., pàg. 125.

⁷⁶ Vegeu TURULL, Isabel, "Fonts antigues i modernes de *Les roques i el mar, el blau* de Salvador Espriu", dins *Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis de la seva obra: edició en homenatge als deu anys de la seva mort*, Barcelona, op. cit., pàg. 209.

el cor sembla capaç d'entrellucar la crueltat de Creont⁷⁷ -, i a l'obra d'Espriu, el cor hi és absent.

Tanmateix, tant la primera com la tercera part de l'obra tenen una estructura coral⁷⁸. A les acaballes del primer acte les veus d'Antimedusa, Euriganeia, Eumolp i Eurídice s'intercalen amb els parlaments d'unes veus sense nom que semblen recordar aquella veu popular que invocava l'antic cor grec. Amb versos alexandrins, Espriu adopta de forma majestuosa un cert to elegíac que rememora l'essència dels conceptes de veritat, triomf, guerra, vida i mort; que evoca, en definitiva, quina és el significat de la història de la cèlebre princesa labdàcida en ple segle XX:

EURIGANEIA

Per això elevem aquest cant de triomf,
car la victòria és l'última raó de la veritat.

Després vindran greus hores, i més guerres, i tots
a poc a poc serem al fons de la foscor.

(El seguici va sortint amb lentitud de l'escena, on queda ANTÍGONA sola, amb els ulls secs, una figura intensament desolada i tràgica mentre cau un pausat teló.)⁷⁹

Escenes com aquestes recorden que per a Espriu el grotesc no és tan sols grotesc, de la mateixa que el tràgic no és tan sols tràgic, i és en aquesta simbiosi que es va perfilant el significat de l'obra. Els deixos grotescs s'han d'entendre precisament com el que ens acosta a la tragèdia i el to elegíac, com el que permet transformar la catarsi en reflexió. La totalitat, aquest concepte tan important per a Espriu, consisteix precisament en el sentit de les seves reflexions i del seu univers mític: *Unas reflexiones y un universo que, de manera prodigiosa, mezclan lo individual con lo colectivo, lo lírico y lo metafísico, lo dramático y lo satírico.*⁸⁰

El grotesc no és sinó una meditació estètica sobre el mite d'Antígona que convida a reflexionar sobre les raons i les motivacions que mouen la trama d'aquesta obra. Com molt bé ha entrevist Molinari, el significat de la trama d'aquest mite tendeix

⁷⁷ Vegeu VICKERS, Brian, *Towards Greek Tragedy: drama, myth and society*, Londres, Longman, 1993, pàg. 16.

⁷⁸ Vegeu GIBERT, Miquel M., "Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra", *Caplletra*, 14, primavera 1993, pàg. 116; MIRALLES, Carles "L'Antígona d'Espriu", dins ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. XX.

⁷⁹ Vegeu ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 41.

⁸⁰ Vegeu MOLAS, Joaquim, "Salvador Espriu, una obra total", *La Vanguardia*, 19-III-1985.

tradicionalment a identificar-se amb les motivacions;⁸¹ en aquest sentit l'obra d'Espriu no n'és cap excepció. *Antígona* s'inicia amb l'aparició en escena de la figura personificada del Pròleg que, després de la *captatio benevolentiae*, fa memòria de la història dels Labdàcides, per tal que el públic pugui escoltar *les raons dels personatges*⁸² Un joc metaliterari, que utilitza Jean Anouilh a la seva *Antigone* (1944)⁸³, que es distancia de la Grècia clàssica, tot recordant que allò que es mostra és un hàbil exercici sobre el mite que intenta propiciar una percepció capaç de dialogar amb el present més immediat.

Aquest diàleg queda especialment palès a la primera part, la qual, tot i que argumentalment és deutora d'*Els set contra Tebes* o *Les Fenícies* (~409) té un estil molt proper al que adoptarà l'expressionisme⁸⁴. Així, el to apocalíptic de les primeres frases de l'obra construeix una atmosfera tenebrosa que deixa pas a la trobada entre Etèocles i Antígona, en què, amb un llenguatge familiar, recorden els seus lligams i la seva infantesa. Un to quotidià i proper presideix l'obra; és en aquest univers en què el quotidià es barreja amb l'universal, sorgeix l'element grotesc com un element més de la realitat.

De fet l'ús que fa Espriu del mecanisme grotesc té molta relació amb el de Pieter Bruegel el Vell;⁸⁵ si el pintor flamenc va introduir els elements pertorbadors i caricaturescs de l'imaginari d'El Bosch en el món quotidià⁸⁶, Espriu entén el grotesc com un mecanisme literari capaç d'abolir la barrera entre la Grècia clàssica i el nostre món. Com han apuntat Martínez Gil i Gabriella Gavagnin: *Grècia, explicada per nosaltres sempre serà "falsa", arbitrària, molt evident de ressonàncies orsianes i*

⁸¹ Vegeu MOLINARI, Cesare, *Storia di Antigona da Sofocle al Living Theatre*, Bari, De Donato editore Spa (Mediazoni, 8), 1977, pàg. 217.

⁸² Vegeu ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 11.

⁸³ No en va Salvador Espriu, tan reticent a admetre influències literàries, comenta en el Prefaci de 1947: *Quan els meus personatges varen començar a parlar, una nit de març, fa més de vuit anys, amb la correcció que els noms grecs els imposaven, no havia arribat encara a la nostra província –i no recordo si ni tan sols havia estat escrita- la famosa Antígona d'Anouilh.*, ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 3.

⁸⁴ La concentració conceptual, la nuesa del llenguatge, així com l'evocació de la desolació i la corrupció, que trobem en tota l'obra, però especialment en aquests primers diàlegs de l'obra són també característiques que són pròpies del moviment expressionista. Vegeu SIGUÁN, Marisa, *L'Expressionisme i el teatre*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988, pàg. 26 o ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, traducció al castellà de Maria Pons Irazazábal, Barcelona, Mondadori, 2007, pàg. 368.

⁸⁵ Les pintures de Pieter Bruegel han estat considerades com a possible punt de partida per a llibres com *Per al llibre d'aquests vells cecs* (1967) o *Les cançons d'Ariadna* (1949); vegeu SANTAMARIA, Núria, "Salvador Espriu i les arts", *Monogràfic Salvador Espriu, Nexus*, 31, desembre 2003, pàg. 44.

⁸⁶ Vegeu KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, op. cit., pàg. 61.

*noucentistes. Aquesta falsedat, però, no s'ha d'amagar sinó que s'ha d'acceptar com a intrínseca a la mateixa literatura i s'ha de mostrar a través dels jocs metaliteraris.*⁸⁷

En efecte, en recordar noms com Tirèsias, Antígona o Creont, el dramaturg és conscient que està “parant una trampa a la nostra imaginació”,⁸⁸ perquè desperta un sèrie d'associacions que condicionen la nostra manera d'entendre els personatges i les accions que tenim al nostre davant. El personatge teatral es crea a través del seu llenguatge i cal entendre la nuesa i la sobrietat del llenguatge d'*Antígona* com un element fonamental a l'hora de copsar com Espriu crea una obra a partir del mite en un moment en què el mite grec ja ha esdevingut un mer motiu literari.

La ingenuïtat ja no té cabuda en la reinterpretació del mite⁸⁹, ja que, d'entrada, la consciència de l'artificiositat del llenguatge literari marca l'escriptura moderna. És prou coneguda la meticulositat d'Espriu a l'hora de treballar el llenguatge i les incessants revisions i modificacions a què va sotmetre la seva obra. I en aquest sentit observem com la versió definitiva d'*Antígona* no tan sols inclou nous personatges, sinó que també assolix una llengua amb unes cotes d'expressivitat superiors a les de 1939.⁹⁰

El poder expressiu d'*Antígona* rau precisament en el parlar sobri i sense floritures dels seus personatges que, a vegades, amb frases curtes però amb una gran càrrega de sentit, adquireixen un vigor inusitat. A la manera del Valle-Inclán posterior als anys vint, Espriu és capaç de crear un estil concís i ràpid, ple d'imatges fugisseres que perfilen aquesta complexa realitat.⁹¹ El traç grotesc és emprat en un context de contenció verbal que intensifica l'aparició de la imatge esperpèntica. Un exemple d'aquest fet el trobem en el diàleg entre Antígona i Ismene a la primera part:

ISMENE: Dos guerrers, coberts de ferides, lluitaven sense repòs. La sang impedia que els reconeguéssim: ningú no sabia ni endevinar qui eren. A la fi, se'ls ha engolits un mateix bassalot de sang.

ANTÍGONA: Has vist com morien els nostres germans.

⁸⁷ Vegeu ESPRIU, *Aspectes*, op. cit., pàg. LII.

⁸⁸ Vegeu STEINER, George, *La muerte de la tragedia*, traducció al castellà d'E. L. Revol, Barcelona, Azul, 2001, pàg. 239.

⁸⁹ Vegeu GUAL GARCÍA, “Sobre la reinterpretació literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, op. cit., pàg. 189.

⁹⁰ Vegeu SALVAT, Ricard, “Salvador Espriu, autor fonamental en un Teatre Nacional de Catalunya” dins *Si de nou passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, op. cit., pàg. 475.

⁹¹ Vegeu GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, “La evolución lingüística de Valle-Inclán: constantes e innovaciones” a *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438, 1986, pàg. 25.

ISMENE: Ai, els meus ulls, els meus ulls, i la boca que ho ha contat!⁹²

A través de la introducció d'una paraula com *bassalot*, conformada a partir d'un sufix augmentatiu, que sovint sol tenir una connotació despectiva, Espriu és capaç de transformar una imatge dantesca en una altra de grotesca. És capaç també d'emfatitzar aquesta imatge amb la resposta d'Ismene a la sintètica resposta d'Antígona.⁹³

El despullament de tota retòrica, que sembla emmirallar-se en l'*Antigone* de Cocteau⁹⁴, és un element que no solament permet modular la imatge grotesca, sinó que també permet crear un personatge sobri i humà com la mateixa Antígona, capaç d'aportar aquell contrapunt de dignitat tan necessari enmig d'un món que sembla anquilosar-se en un absurd grotesc. Per això, Espriu comentava que si hi havia una diferència d'estil tan gran entre Antígona i Esther, era *perquè cada obra demana la seva forma pròpia*.⁹⁵

Kayser ha definit el grotesc com aquella estructura que permet copsar un món en estat d'alienació,⁹⁶ tanmateix, en l'obra d'Espriu el grotesc sorgeix més aviat com el mecanisme que permet comprendre el món de forma més lúcida. Espriu no es limita a escriure una paràbola grotesca, sinó que utilitza amb contenció els deixos grotescs, per tal d'apropar-nos el mite clàssic a la quotidianitat, sense que per això hagi de perdre la seva essència ètica.

⁹² Vegeu ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 34.

⁹³ Vegeu ESPRIU, *ibidem*.

⁹⁴ Vegeu Gallén, Enric, "Pròleg" dins ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther. Improvisació per a titelles*, Barcelona, 2007, pàg. 19.

⁹⁵ Vegeu CARBONELL, Jordi "El teatre amb Salvador Espriu, "Serra d'Or" a REINA, Francesc (ed.), *Enquestes i Entrevistes II (1974-1985)*, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Edicions 62, 1995, pàg. 21.

⁹⁶ Vegeu KAYSER, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, op. cit., pàg. 309.

4. Per una nova *Antígona*

4.1 *Antígona*, més enllà de la suprema dignitat

Antígona de Salvador Espriu no és, a diferència de l'obra homònima de Sòfocles o *Els set contra Tebes*, cap tragèdia⁹⁷. Per tant, una de les operacions intertextuals en què es fonamenta el sentit de l'obra és l'emergència d'aquesta noia, filla d'Èdip, portadora de la consciència tràgica enmig d'algunes escenes en què els elements esperpèntics no hi són absents.

Com han assenyalat Vernant i Vidal-Naquet⁹⁸, la consciència tràgica es desenvolupa amb la tragèdia, una forma literària que forjarà l'home i el món tràgics. Tanmateix, en l'obra d'Espriu la consciència tràgica no apareix com una evocació ètica, sinó més aviat com una consciència del seu destí com a personatge:

ANTÍGONA “No temo la mort. Sempre he estat voltada de mort, des de sempre he sabut que no envelliria, que no coneixeria l'amor d'un marit i dels fills.”⁹⁹

Aquesta consciència de la tradició es desenvolupa d'una forma molt més subtil que en els personatges de Gide o d'Anouilh. Si Prometeu esdevé un intèrpret de la seva mateixa història, entenent-la com una presa d'autoconsciència,¹⁰⁰ i l'Antígona d'Anouilh és una nena consentida que sembla guiada pels fils de la tradició,¹⁰¹ l'Antígona espriuana no és empesa per la tradició literària, sinó que s'hi insereix, tot revifant la dimensió més humana i quotidiana del mite.

⁹⁷ Emprem el concepte de tragèdia d'acord amb les tesis que George Steiner exposa en el seu llibre *The Death of the Tragedy* (1965); segons l'estudiós la tragèdia és una forma teatral que no s'ocupa dels problemes seculars. La presència de la divinitat és, doncs, la característica principal d'un gènere majestàtic que empra un llenguatge noble i que imposa una distància respectuosa entre l'escena i l'espectador. Vegeu STEINER, George, *La muerte de la tragedia*, op. cit., pàgs. 144, 177 i 213.

⁹⁸ Vegeu VERNANT, Jean -Pierre i VIDAL -NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, traducció de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1987, pàg. 25.

⁹⁹ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona, Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 1993, pàg. 51.

¹⁰⁰ Vegeu BLUMEMBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, traducció al castellà de Pedro Madrigal, Barcelona, Paidós, 2003, pàg. 667.

¹⁰¹ Quan Creont li pregunta per qui ha fet aquesta acció, Antígona només és capaç de respondre: *Pour personne. Pour moi.*, Anouilh, Jean, *Antigone*, París, La Table Ronde, 2008, pàg. 73.

Si bé al final de l'obra el Lúcid Conseller comenta l'estretor del seu àmbit mental i emocional¹⁰², la concepció del personatge és lluny d'aquella "simple tossuda", moguda només per un odi feroç contra l'oncle,¹⁰³ de *Les roques i el mar, el blau* (1981), encara que s'hi puguin percebre aquests primers signes d'obcecament que esdevindran grotescs en la prosa d'Espriu. Així en el seu diàleg amb Creont es pot copsar un menyspreu envers l'oncle que en la versió en prosa esdevindrà la seva veritat fonamental.

Com ja hem apuntat, malgrat que no ostenti cap aura de santedat, Antígona dista molt de ser un personatge grotesc. En efecte, l'Antígona teatral és potser un dels personatges que Espriu tracta amb més respecte¹⁰⁴, ja que la seva noció de pietat i un anhel de justícia -que Juanmartí equipara amb el de Job¹⁰⁵- semblen imposar-se a l'arbitrarietat humana. Un dels grans encerts a l'hora de recrear aquesta obra és precisament la manera a través de la qual Espriu és capaç de copsar els trets de l'Antígona de Sòfocles per construir el seu propi personatge.

Espriu dota Antígona d'un sentit molt semblant al que ofereix la lectura de la tragèdia sofocliana que proposa Kierkegaard. Segons el filòsof danès, és possible interpretar la culpa tràgica d'Antígona com una col·lisió de l'amor i la pietat fraternals amb una prohibició humana arbitrària, i precisament en la possibilitat d'aquesta interpretació es basaria la modernitat d'aquesta tragèdia¹⁰⁶. Tanmateix, cal remarcar que l'actitud d'Espriu sobre els fets que presenta és profundament desidealitzada¹⁰⁷: com ha ressaltat Miralles, Espriu no s'està de subratllar la inutilitat de l'acció de l'heroïna grega.¹⁰⁸ En el parlament final, el Lúcid Conseller no deixa de comentar la indiferència

¹⁰² Notaràs, però, que el seu àmbit mental i emocional no era prou ampli per acceptar el sinistre però indefectible Creont. ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 73.

¹⁰³ Tots provaran d'aprofundir l'estrany tema i rivalitzaran en mèrits i en subtiletes. Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó que els que triïn l'agraït expedient d'extasiar-se, els ulls en blanc. Esdevindrà la santa per excel·lència, l'única santa indiscutible de l'antiguitat. [...]no puc suportar l'oncle: vet aquí la meua veritat fonamental, Vegeu ESPRIU, Salvador, *Les Roques i el mar, el blau*, op. cit., pàg. 125.

¹⁰⁴ Vegeu MIRALLES, Carles, "El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu" a *Els Marges*, 16, 1979, pàg. 36.

¹⁰⁵ Vegeu JUANMARTÍ I GENERÈS, Eduard, *Lectura d'"Antígona" de Salvador Espriu*, tesi de Llicenciatura dirigida per Enric Gallén i Miret, Barcelona, gener 1981, pàg. 107.

¹⁰⁶ Vegeu KIERKEGAARD, Søren, "Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios" a *Obras de Kierkegaard*, traducció de Demetrio Gutiérrez, Madrid, Editorial Gredos, 2010, pàg. 177.

¹⁰⁷ Així en el Pròleg de 1947 comenta: *I la tristesa avança, amb la tenebra, cases i palaus i endins, mentre nosaltres, temerosos dels vaticinis de Tirèsias, dels triomfadors passos de la fosca, preguem al déu secret del nostre culte, abans de dormir-nos de nou i qui sap si per sempre, per la vida i la grandesa de la ciutat.* ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 7.

¹⁰⁸ Vegeu MIRALLES, Carles, "El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu", op. cit., pàg. 36.

amb què és rebuda la mort de la noia: *Al capdavant la mort no és res, la mort dels altres s'entén. [...] Ningú no contemplarà la d'Antígona quan a la fosca les hores la vagin despullant a poc a poc de la força del seu determini i n'esborrin a la consciència els complexos motius.*¹⁰⁹

Efectivament, l'heroisme al segle XX sempre sembla tenir un punt d'absurd, d'antiquat. En la tragèdia sofocliana, Antígona no és tan sols una sacrificada, sinó que, a través del poder que exerceix sobre aquell que li ha estat promès com a futur marit, les conseqüències de la seva acció recauen sobre el seu oncle, que ostenta el poder de la ciutat. En condemnar Antígona, Creont no ha aconseguit imposar la seva llei, sinó que el sacrifici de la noia sembla exercir sobre els qui encara viuen un poder moral que el governant és incapaç de controlar. El suïcidi d'Hèmon i la mort d'Eurídice el posen cara a cara amb la seva brutalitat.

Per contra, en l'obra d'Espriu la seva acció cau en l'oblit: prescindeix de la figura d'Hèmon i defuig així qualsevol tractament sentimental, però sobretot ressaltant el punt d'absurditat que pugui tenir la seva ferma obstinada,¹¹⁰ essència del personatge.¹¹¹ Encara que algunes dosis d'absurditat i obcecament siguin inherents a la rebel·lió ètica d'Antígona¹¹², la seva dignitat revoltada contrasta amb la grotesca i vacil·lant actitud del seu oncle. Tal com ha assenyalat Miquel de Palol, el punt de partida ètic des del qual Espriu construeix el seu edifici literari és el del rebuig del mal en totes les seves dimensions mitjançant la simple reducció a l'absurd.¹¹³

En aquest sentit Espriu duu a l'escena aquesta vessant més desassenyada i inútil de l'acte d'Antígona: des del pessimisme més profund mostra com, en certa manera, l'única resposta digna a la brutalitat – que, dit de passada, sempre té un punt de grotesca- esdevé absurda. En uns altres paràmetres estètics, Espriu s'avança, d'alguna manera, al teatre de Ionesco.

L'absurditat de la mort inútil de la filla d'Èdip és un fet que Espriu va revelant paulatinament al llarg de la seva obra. En la primera part, en el diàleg entre Etèocles i la seva germana, l'amor fraternal d'Antígona és contrastat amb la ridícula i l'escassa intel·ligència dels plantejaments bèl·lics d'Etèocles. I, així, amb el seu diàleg és capaç

¹⁰⁹ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 72.

¹¹⁰ Vegeu MIRALLES, Carles, "El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu", op. cit., pàg. 36.

¹¹¹ Vegeu LESKY, Albin, *La tragedia griega*, traducció al castellà de Joan Godó Costa, Barcelona, Labor, 1966, pàg. 140.

¹¹² Vegeu BADIA, Alfred, "Estudi introductori d'Antígona" a ESPRIU, Salvador, *Antígona i Fedra*, Barcelona, Empúries, 1985, pàg. 18.

¹¹³ Vegeu PALOL, Miquel de "Eclesiastés, Spinoza, Verdi", dins *Serra d'Or*. 308, maig 1985, pàg. 33.

de fer comprendre al lector la dimensió humana del conflicte políticomilitar que assola Tebes:

ANTÍGONA: Petit germà. (S'atansa somrient i li passa una mà pel cabell.)
Recordes?...Et portava a banyar al riu, jo, la germana gran, i sempre temia que, jugant, t'ofeguessis. Ja et barallaves amb Polinices.¹¹⁴

Observem, doncs, que un dels trets que explota Espriu en la seva obra és una certa recreació de la psicologia dels personatges. De la mateixa manera que en una obra com *Alcestis* (438 aC) es pot endevinar la covardia i el profund egoisme que s'amaguen en el discurs d'Admet- una ambivalència que gairebé podríem considerar grotesca-¹¹⁵ en l'obra d'Espriu també s'explota aquesta ambigüitat de les motivacions que condicionen l'acció de determinats personatges. I Antígona, de la mateixa manera que el Lúcid Conseller o Eumolp, té la capacitat de recordar de manera sintètica les raons ocultes que determinen el comportament d'alguns dels seus companys d'escena.

Si bé tradicionalment es concep Antígona com el personatge que té la valentia de desemascarar Creont amb les dolces i afectuoses paraules que adreça a Etèocles, intuïm que en el fons el rei tebà no és gairebé res més que un nen gelós encara del seu germà. Pel que fa a l'estructura dramàtica, observem que si el Lúcid Conseller té la funció de fer veure la part més grotesca de les raons dels personatges, Antígona també realitza aquesta funció a través dels seus diàlegs amb Etèocles o Creont.

A diferència de Sòfocles, l'arbitrarietat de Creont no es manifesta en l'enfrontament dialèctic amb la seva neboda, sinó que es mostra a través d'imatges grotesques com la dels voltors devorant el seu cos, la seva actitud dubitativa i les paraules iròniques del Lúcid Conseller. En l'escena breu i concisa entre oncle i neboda, no hi trobem el desplegament retòric que es manifesta en l'Antígona sofocliana. El contrast entre les dues maneres de comprendre el món en l'obra de Sofòcles no es fa tant a través de la imatge com a través del xoc dialèctic, amb l'hàbil ús de l'art de la paraula *we are made to feel that in the last resort Antigone is right to do what she does*.

¹¹⁴ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 23.

¹¹⁵ Vegeu KOTT, Jan, *The Eating of the Gods: an interpretation of Greek tragedy*, traduït a l'anglès per by Boleslaw Taborski i Edward J. Czerwinski, Nova York, Random House, 1973, pàg. 89.

*Her nobility moves us, and her defence is far more touching and convincing than Creont's accusations.*¹¹⁶

Com ha assenyalat Burian, la tragèdia grega és essencialment un drama de la paraula¹¹⁷ i l'habilitat retòrica d'Antígona – la seva precisió a l'hora d'emprar els recursos del llenguatge és extraordinària¹¹⁸ - és la peça clau per comprendre les raons ètiques d'abast universal que justifiquen l'acte d'Antígona. Espriu que *partia d'una certa tendència a dubtar del valor significatiu de les paraules*¹¹⁹ no sosté el sentit de la seva obra en el discurs, sinó més aviat en el fet de mostrar la vessant més esperpèntica que sovint oculten les paraules grandiloqüents.

Espriu sembla més interessat a explorar els llaços familiars i la dimensió més humana del personatge: d'alguna manera, com també ho fa Anouilh, juga amb el fet que els arguments de la germana de Polinices són prou coneguts per presentar-nos un altre aspecte més quotidià del personatge. A diferència de l'autor francès, però, no es recrea en les relacions d'ordre sentimental de la trama, sinó que presenta una Antígona sòbria i, sovint eixuta que, a l'estil de l'Antígona clàssica, no sap dissimular el seu menyspreu per Ismene.

Tanmateix, Antígona ja no es troba sola a l'hora d'enterrar el seu germà: un esclau geperut l'acompanya. Si l'acció és reportada pel guarda en l'obra sofocliana, Espriu –que, tot obviant el principi d'unitat de lloc de la tragèdia grega, és capaç d'oferir un vastíssim imaginari de la trama- la duu a l'escena. I així Eumolp aporta un element esperpèntic de deformitat física que acompanya la serena heroïna en una escena en què la compassió de la protagonista envers el seu germà apareix amb una sòbria intensitat:

ANTÍGONA El vent allunya la pluja, les estrelles miren tota la nit. Semblen els ulls de Iocasta, multiplicats, innumbrables i potents, que esperen des del misteri. Ella preferia Etèocles, però aquest cos és, tanmateix, el del seu altre fill. Jo el

¹¹⁶ BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1944, pàg. 12.

¹¹⁷ Vegeu BURIAN, Peter, "Myth into *muthos*: the shaping of the tragic plot" dins EASTERLING, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (1997), pàg. 199.

¹¹⁸ Vegeu BOLLACK, Jean, *La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, París, Presses Universitaires de France, 199, pàg. 91.

¹¹⁹ Vegeu CAPMANY, Maria Aurèlia, "Home sencer", dins *Serra d'Or*. 308, maig 1985, pàg. 15.

vestia i el despullava, de petit, i el bressolava perquè s'adormís. M'agafava les trenes i em feia mal...[...].¹²⁰

Són precisament l'evocació dels records d'infantesa i les paraules afectuoses amb què tracta Etèocles allò que dota de veritable significat el deure fraternal que invoca Antígona. La gran aportació a aquesta figura mítica és el fet de plasmar la germana abans que l'heroïna. La nul·la transcendència del seu acte pren significat des de la seva posició de germana. I, de passada, la deslliga d'un hipotètic panteó de déus¹²¹ per apropar-la al món dels homes. No és estrany que en el seu darrer parlament Antígona evoqui una mort que, de sobte, sembla més quotidiana.¹²²

4.2 Una angoixada Ismene

Des dels seus inicis, la figura d'Antígona ha anat acompanyada de la seva germana Ismene; totes dues germanes fan la seva primera aparició a l'escenari a *Els set contra Tebes*. Tradicionalment, Ismene ha estat sempre entrevista com un contrapunt a la seva resoluta germana. De fet, la seva indeterminació i submissió a l'autoritat establerta semblen anar de bracet, com ha subratllat el mateix Espriu a *Les roques i el mar, el blau*¹²³, amb la de Crisòtemis davant de la fúria d'Electra. En la tragèdia de Sòfocles apareix com aquella veu que intenta dissuadir Antígona de l'acció que ella mateixa no s'atreveix a dur a terme:

Ara, soles totes dues com hem restat, mira la fi tant més trista que farem, si, rebels a la llei, transgredim la sentència o els poders d'un rei. No, cal reflexionar, per una banda, que som dones, i com a tals no hem nascut per a lluitar contra els homes; després, que som manades per més forts i ens cal obeir –aquestes ordres i de més doloroses que aquestes...Jo, en tot cas, prego al nostres de sota terra que ens perdonin, perquè en això sóc forçada; però obeiré l'autoritat. Fer gestos vans no és de raó.¹²⁴

¹²⁰ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 55.

¹²¹ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 73.

¹²² *Privada de llum, en una lenta espera, recordaré fins al darrer moment la ciutat. Recordaré els carrers, la font, els camps, el riu, aquest cel*. Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 71.

¹²³ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Les roques i el mar, el blau*, op. cit., pàg. 138.

¹²⁴ SÒFOCLES, *Tragèdies*, op. cit., pàg. 127.

Pragmàtica i submissa, la Ismene clàssica exposa sobre l'escenari les raons que li impedeixen d'actuar en contra de l'edecte de Creont. El seu discurs és pragmàtic i coherent, encara que la ironia sofocliana mostra que les seves reflexions, prudents i plenes de seny, no són fruit d'un veritable convenciment interior, sinó de la seva covardia.¹²⁵

La Ismene d'Espriu és, però, ben diferent a la clàssica. Desposseïda de tota capacitat discursiva, es veu superada per les circumstàncies. Si bé té la intenció de seguir la seva germana en la seva voluntat d'enterrar Polinices, retrocedeix davant de la visió del cos en descomposició del seu germà:

Defalleixo davant la tempesta i la nit, la repugnant olor d'aquest cos, aquests ocells.¹²⁶

Ismene no és sols el contrapunt d'Antígona¹²⁷, sinó que també és la que, en un estat d'angoixa, és capaç de detallar l'horror en la seva dimensió més grotesca. Martínez-Gil ha comentat que la construcció de l'edifici literari d'Espriu se sustenta a partir de referències externes i a "un constant joc intertextual¹²⁸". D'una banda s'observa que Ismene té una reacció més normal i comuna davant de l'horror que l'envolta, i entra en un estat de xoc que li impedeix qualsevol actuació; de l'altra, el nom d'Ismene implica un seguit d'associacions amb un pragmatisme capaç d'acceptar, si cal, la brutalitat. L'acceptació pragmàtica de l'autoritarisme no sembla, doncs, tant allunyada de la paralització davant de la barbàrie.

Espriu parteix dels trets del caràcter d'Ismene dibuixats per Sòfocles i aprofundeix en els detalls de la contradicció que la corsequen. La inconsistència de la seva resolució de morir amb Antígona¹²⁹ adquireix una dimensió ridícula quan, després de dues rèpliques, es fa enrere. Les seves contradiccions i vacil·lacions a l'hora d'actuar esdevenen grotesques perquè responen a impulsos encara no racionalitzats. L'home que reflexiona sobre la seva contradicció és tràgic, mentre que el personatge que no veu

¹²⁵ Vegeu BOWRA, Cecile Maurice, *Sophoclean Tragedy*, op. cit., pàg. 80.

¹²⁶ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 53.

¹²⁷ Vegeu JUANMARTÍ I GENERÉS, Eduard, *Lectura d'“Antígona” de Salvador Espriu*, op. cit., pàg. 158.

¹²⁸ Vegeu MARTÍNEZ-GIL, Víctor, "La mirada correctora d'Espriu sobre Ruyra", *Indesinenter*, 5, 2010, pàg. 17.

¹²⁹ *Sí, m'espanta aquesta nit plena de terrors, però no vull quedar l'última del nostre llinatge. Si hem de morir, morirem juntes.*, ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 52.

l'antonímia dels seus impulsos és grotesc. Espriu, conscient d'aquesta circumstància, perfila un personatge que, incapaç de confrontar-se amb l'horror, prefereix obviar-lo i, per tant, acceptar-lo¹³⁰.

Una actitud ben quotidiana. D'aquesta manera Espriu inscriu l'acceptació del que és injust al nivell de la nostra vida. *Ismene esdevindrà una conca que no tindrà ni nebots*. diu el Lúcid Conseller deslligant-la, d'aquesta manera del món de la tragèdia grega: el tedi i la mediocritat semblen acompanyar la submissió a l'arbitrarietat dels poderosos.

4.3 Eurídice, Eurigeneia i Astimedusa: més enllà del joc erudit

És ben conegut l'emmirallament d'Espriu per *Els Set contra Tebes*. Cal remarcar, però, que no es tracta només d'una inclusió merament argumental, sinó que Espriu sembla ressuscitar el clima d'angoixa que plana sobre la tragèdia esquiliana per recrear *Antígona*.¹³¹ En aquest sentit, el grotesc seria un dels elements sobre els quals es constitueix aquesta atmosfera.

L'*Antígona* sofocliana és una obra sobre la raó pràctica i la manera com aquesta raó conforma l'organització política, per la qual cosa està bastida sobre una munió de deliberacions, raonaments i consideracions a propòsit del coneixement¹³². Per contra, Espriu construeix una obra en què els parlaments especulatius gairebé només es limiten als personatges d'Eumolp i el Lúcid Conseller. L'*Antígona* d'Espriu també planteja una reflexió sobre la raó pràctica, però no ho fa a través de la dialèctica, sinó més aviat mitjançant la inserció en la realitat de Tebes.

En aixecar-se el teló l'autor situa l'acció a l'interior del palau, on Eurigeneia, Astimedusa, Eumolp i Eurídice comenten la desesperada situació en què es troba la ciutat. Espriu introdueix *aquelles dues nodrisses, rivals de Iocasta en l'amor d'Èdip, si t'avens a atorgar crèdit a una erudició mordaç*.¹³³ Partint d'unes tradicions poc

¹³⁰ *Ai, les ales dels ocells em freguen la cara! No reconec Polinices en aquest cos podrit. No puc suportar aquesta visió.*, ESPRIU, Salvador, *Antígona*, ibídem.

¹³¹ Vegeu MIRALLES, Carles, "El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu", op. cit., pàg. 35.

¹³² Vegeu NUSSBAUM, Martha C., *The Fragility of Goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pàg. 51.

¹³³ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 11.

conegudes segons les quals Astimedusa i Eurigeneia serien altres esposes d'Èdip¹³⁴, Espriu, tot un savi en mitologia i història antiga¹³⁵, és capaç de fer-nos arribar de forma familiar una tradició quasi desconeguda.

La veu d'Eurigeneia omple l'espai escènic d'uns presagis de destrucció que creen una atmosfera tenebrosa, només contrastada per l'optimisme refiat d'Astimedusa. A l'hora de crear una atmosfera de desolació, la inconsistència de les raons que fonamenten la visió més esperançada d'Astimedusa semblen més poderoses que les fosques paraules d'Eurigeneia. D'alguna manera, l'aparició d'aquests dos personatges permet mostrar aquella part menys visible de la guerra, la que va més enllà dels cossos morts al camp de batalla: la del dolor dels supervivents.

Més enllà de la seva filiació en la tradició més erudita, Eurigeneia apareix com una mare que ha perdut els fills a la guerra i que s'erigeix com un oracle amenaçador:

EURIGENEIA: L'espasa de l'enemic ferirà els defensors, les flames cremaran la ciutat, serem escampades i venudes a mercats llunyans.”

EURÍDICE: Calla.

EURIGENEIA: Els meus fills han mort, els vostres també moriran. Les boques estrangeres profanaran la font sagrada. La nostra grandesa passarà.¹³⁶

En una escena d'un to més pròpiament shakespearà que no pas deutor de la tragèdia grega, Espriu fa emergir aquell terror profètic on encaixen a la perfecció els comentaris sarcàstics i corrosius d'Eumolp. Un dels aspectes més destacables de l'obra seria, per tant, aquesta capacitat d'arranjant escenes de diversos tons. Així, el dolor terrible que envaeix la primera part i l'esperpent que protagonitzen Creont i els seus consellers a la tercera no apareixen com a escenes disperses, sinó que són les diverses cares de la brutalitat.

Pel que fa a Eurídice, és un personatge creat a partir d'una mirada irònica envers la tradició. Espriu pica l'ullet al lector, transformant la sòbria Eurídice de l'*Antígona* sofocliana: ara és una princesa que, tot i no intervenir en les decisions polítiques que pren el marit, fa sentir la seva veu, ja sigui defensant Antígona davant del seu germà, ja

¹³⁴ Vegeu MIRALLES, Carles, “El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu”, op. cit., pàg. 35.

¹³⁵ Vegeu SALVAT, Ricard, “Salvador Espriu, autor fonamental en un teatre nacional de Catalunya”, dins *Si de nou passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, op. cit., pàg. 477.

¹³⁶ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 18.

sigui desacreditant les funestes prediccions d'Eurigeneia o bé advertint el seu marit dels perills que pot tenir casar el seu fill Hèmon amb Antígona.

Sens dubte, el joc metaliterari pren en la figura d'Eurídice una intensitat inusitada. Espriu, que ha prescindit de la figura d'Hèmon, no s'està de crear un diàleg entre Eurídice i Creont, en el qual ella s'horrotiza davant de la possibilitat de casar el seu fill amb Antígona, tot recordant aquella part de la història que l'autor ha omès volgudament. Eurídice és un caràcter que sembla sentir el pes de la tradició que té al darrere:

EURÍDICE: Ja saps que no he temut mai particularment els déus. No sóc, per la meva sort, com Tirèsias i la vella Eurigeneia, afavorits per les visions, però ara temo la desgràcia. Per què hauré deixat el meu palau? Sento en la nit els vacil·lants passos d'Èdip, veig la sangonosa ombra del seu pare, rebo a la fosca l'esguard de Iocasta. Quina terrible família.¹³⁷

Així Espriu posa les al·lucinacions i el discurs que frega l'histerisme a la boca d'un personatge que en la tradició clàssica s'acaba suïcidant. La psique d'Eurídice sembla reviure la sanguinària història dels Labdàcides i, encara que l'obra d'Espriu no tingui el tràgic final de l'obra sofocliana, presenta un clima macbethià de visions inquietants.

4.4 El titella Etèocles

La breu aparició d'Etèocles en la primera part de l'obra sembla recuperar la tradició d'*Els set contra Tebes*, en què els monòlegs del fill d'Èdip omplen gairebé tota l'obra i, en menor mesura, la de *Les Fenícies*, on també apareixerà. Ben lluny se situarà Espriu d'aquell Etèocles esquilià que, si bé en la primera part de l'obra es concentra a organitzar la ciutat per suportar l'atac de les tropes estrangeres, finalment decideix expiar el pecat d'Èdip amb la seva mort.

En efecte, en la tragèdia esquiliana la divinitat sembla omplir l'escenari. Com ha remarcat Jan Kott, fa l'efecte que l'univers sencer –homes, elements naturals i déus–

¹³⁷ Vegeu ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 64.

prengui part en la trama¹³⁸ i en aquest sentit observem com en els *Set Contra Tebes* la mort d'Etèocles és tan sols la justa conseqüència del fet que Laios hagués transgredit les paraules de l'oracle de Delfos.¹³⁹ Per contra, en l'obra d'Espriu aquesta presència de l'univers sembla haver estat substituïda per la de l'absurditat.

Etèocles es presenta com un titella a les mans de Creont, incapaç de raonar per ell mateix. Tanmateix, comparteix amb l'Etèocles esquilà la preocupació pel seu honor¹⁴⁰. Així, veiem com la naturalesa impulsiva del fill d'Èdip s'encén davant de l'hàbil provocació de Creont:

CREONT: Fes-me cas. Que ningú no digui: «Creont aconsellà la impietat». Et sentiràs cridar: «Covard!». T'assenyalaran amb el dit i et cridaran "covard" pels carrers. Però jo sé que tu no ets un covard, tothom sap que no ho ets. Lluitaries amb el teu germà, si no fos pel meu consell. No combatis contra la teva sang.

[...]

ETÈOCLES (esclatant) Qui m'ho privarà, qui cridarà «covard»? Anem, ja sento des d'aquí el soroll de les espases.¹⁴¹

El grotesc no està lligat a la por a la mort, sinó al pànic davant de la vida, diu Kayser¹⁴². En efecte, veiem com Etèocles prefereix enfrontar-se a la mort a córrer el risc de sentir-se dir covard. El sentit infantil de l'honor, barrejat amb certes dosis de gelosia envers el seu germà¹⁴³, és fàcilment manipulat per una ment que sap com fer esclatar el fatigat rei. Així la figura d'Etèocles sembla haver substituït l'heroïcitat per l'estupidesa: la incapacitat d'actuar més enllà dels seus instints i la provocació de Creont suggereixen una semblança amb la d'un titella grotesc.

¹³⁸ Vegeu KOTT, Jan, *The Eating of the Gods: an interpretation of Greek tragedy*, op. cit., pàg. 4.

¹³⁹ Vegeu DILLER, Hans, "Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles", dins *Göttheit und Mensch in der Tragödie von Sophokles*, Darmstadt, Buchgesellschaft, 1963, pàg. 14.

¹⁴⁰ Vegeu FRITZ, Kurt von, "The Character of Eteocles in Aeschylus *Seven against Thebes*", dins LLOYD, Michael (ed.), *Aeschylus*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pàg. 147. FRITZ i LLOYD són dues referències bibliogràfiques?

¹⁴¹ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàgs. 30- 31.

¹⁴² Vegeu KAYSER, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, op. cit., pàg. 310.

¹⁴³ *Tu, però, l'estimaves més.*, li recrimina Etèocles a la seva germana, ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 23.

4. Creont, un pragmàtic desmesurat.

Referint-se a la creació literària d'*Antígona*, Espriu comentava que havia tractat d'actualitzar l'obra, aprofundint, alhora, en el mite¹⁴⁴. Gairebé totes les grans tragèdies, ha comentat Kott, poden ser explicades en dues o tres frases, ja que, per damunt de tot, són una situació¹⁴⁵. Així observem com els autors del segle XX que han intentat actualitzar el mite - Anouilh, Brecht o el mateix Espriu- parteixen de l'enfrontament absolut que planteja Sòfocles per crear les seves pròpies Antígones, però també per crear els seus propis Creonts.

Molinari ja adverteix que un fet clau en la construcció de la tragèdia de Sòfocles és la creació del personatge de Creont. I és que, per tal que Antígona pugui proclamar la seva superioritat ètica sobre l'escenari, cal que hi hagi algun personatge que encarni la moral que ella combat, cal que existeixi un Creont. Com afirma Steiner, Creont és al servei d'Antígona.¹⁴⁶ D'alguna manera, l'Antígona espriuana, malgrat el seu estret àmbit mental i emocional, és digníssima davant de Creont perquè Espriu té l'habilitat de crear una figura mancada de tota dimensió tràgica i capaç de moure uns engranatges tirànics fins a la crueltat més absurda.

En l'obra de Sòfocles la mort d'Antígona és tan sols el punt d'inici de la tragèdia del seu oncle, mentre que en Espriu només és un dels episodis oblidats de la llarga tirania de Creont. De fet, tota la tragèdia no és sinó un qüestionament de la tirania i les bases ètiques en què intenta sustentar el seu discurs. Espriu reprendrà aquest qüestionament des d'un angle completament diferent i és en aquest sentit com hem d'entendre la gènesi de l'entitat dramàtica del tirà de Tebes.

Un dels eixos constitutius del teatre sofoclià és la qüestió del saber¹⁴⁷. Si Èdip descobreix que és el causant dels mals que assolen Tebes, Creont s'adona que els seus edictes no estaven fonamentats en la raó, sinó en l'autoritarisme.¹⁴⁸ En Espriu, però, aquesta dimensió desapareix, i aparta Creont de tota noció d'agnagorosi. La tragèdia

¹⁴⁴ Vegeu GUBERN, Romà, "Entrevista con Salvador Espriu", *Primer Acto*, 1965, dins REINA, Francesc (ed.), *Enquestes i Entrevistes I (1933-1973)*, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Edicions 62, 1995, pàg. 28.

¹⁴⁵ Vegeu KOTT, Jan, *The Eating of the Gods: an interpretation of Greek tragedy*, op. cit., pàg. 241.

¹⁴⁶ Vegeu STEINER, George, *Antígonas*. op. cit., pàg. 67.

¹⁴⁷ Vegeu DILLER, Hans, "Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles", op. cit., pàg. 5

¹⁴⁸ *Ió, errors de la meva raó que no raona, obstinats, mortals! Oh els qui esteu contemplant uns matadors i uns morts dins una mateixa tribu! Ai, desventura dels meus decrets! Ió, fill meu, ben jove, per una jove mort, ai, ai! Ai, ai! Has sucumbit, t'has desèixit de la vida per les meves, no per teves demències!* dins SÒFOCLES, *Tragèdies. Volum I.*, op. cit., pàg. 167.

sofocliana arrossega fins a la catarsi, mentre que l'obra d'Espriu, a través de les reflexions iròniques d'un Lúcid Conseller, recorda no tan sols que som davant l'artifici teatral, a la manera de la figura del Pròleg, sinó també quines són les veritables raons de la decisió de Creont.

Observem, doncs, que el personatge està creat a partir de la confluència de dos plans: el primer és la seva actuació en escena i el segon, el dels comentaris que li dedica el Lúcid Conseller. La construcció de la figura de Creont no es basa solament en diàlegs i accions en escena, sinó també en la interpretació que en fa el Lúcid Conseller, un personatge que sembla situar-se a mig camí entre l'obra i el públic. Aquesta cura a l'hora de perfilar el personatge és el que permet portar en escena la part grotesca de tot autoritarisme.

L'anterior escenari, ple de sang, xoca amb la manca de torbació i inquietud de Creont. Tot i compartir amb Macbeth una set de poder que, després d'alguna vacil·lació, el porta al crim, el personatge sofoclià no pateix els insomnis i les al·lucinacions del rei d'Escòcia. Així, l'escena shakesperiana de la segona part és confrontada amb una reunió de consellers en què el pragmatisme polític sembla desestimar qualsevol consideració ètica.

Així com Macbeth és presoner de la seva corona, Creont ho és dels seus partidaris i li cal maniobrar políticament per fer-se amb el poder absolut. És justament aquesta necessitat d'actuar segons els desigs d'aquells que el mantenen al poder el que fa de Creont una figura esperpèntica: per tal d'ostentar el poder, perd la capacitat d'actuar segons el seu criteri, una llibertat que Antígona no perd mai. Una circumstància que assenyalava la superioritat ètica del gest de la filla d'Èdip.

La dialèctica de l'obra és la mateixa que la de l'obra sofocliana. Els valors del respecte i el deure amb el proïsme s'enfronten a un sentit de la justícia fonamentat en l'ordre comunitari. Un sentit de la justícia absolut universal s'oposa a una moral relativa, però, a diferència de la tragèdia de Sòfocles ho fa, com ja comentàvem, en un món on l'elevació i el tràgic no hi tenen cabuda.

Com ja hem assenyalat, el dubte metòdic és el punt de partida de l'escriptura d'Espriu;¹⁴⁹ en comptes de decantar-se per la col·lisió de dos discursos que representen dues maneres antagòniques d'entendre l'home i la societat, opta per explorar quina és la base d'aquests discursos. Fent ús de la ironia sofocliana, mostra com darrere de la

¹⁴⁹ Vegeu PRATS SOBREPÈRE, *Salvador Espriu: missatge personal*, op. cit, pàg. 18.

decisió de no enterrar el cadàver de Polinices o d'executar Antígona s'encobreixen uns motius que el seu discurs no explicita, però que, tanmateix, deixa entreveure. Així, veiem com Creont justifica la prohibició de sepultar Polinices en els termes següents:

CREONT: No puc escarnir la memòria dels caiguts a Tebes: pregunta-ho als meus consellers. No podria tampoc transformar en un amor únic les innombrables rancúnies que agiten la ciutat. Ara he d'enutjar els déus o els lleials a Etèocles. Tal vegada és millor d'atreure's els déus, però és més just d'acontentar els fidels servidors de Tebes. No donaré pau a Polinices.¹⁵⁰

Fent ús de la ironia sofocliana -que tan bé havia sabut utilitzar Shakespeare¹⁵¹- Espriu és capaç de crear un personatge que és la veu d'un discurs que trasllueix moltes més coses de les que pretén comunicar. En el fet de sostenir la seva decisió en els consellers i en les obligacions que té amb els partidaris d'Etèocles, és ben fàcil llegir entre línies que l'edicte que prohibeix enterrar Polinices és un gest gairebé propagandístic per acontentar un sector de la població i donar, de passada, una imatge de governant fort.

Una imatge de fortalesa que és contradita en gairebé tota l'obra. Creont és un hàbil manipulador, un governant sibil·lí que sap moure els fils del poder però que, tanmateix, sembla incapaç de mostrar una actitud ferma davant de la decisió de condemnar la neboda. Davant d'Antígona, Creont no sap dissimular que la seva enrabiada contra la neboda no té res a veure amb la seva acció, sinó amb el fet que el posa en una situació compromesa. Les primàries i gairebé infantils reaccions de Creont davant de la transgressió de les lleis són una mostra grotesca de la inconsistència i el doble fons del discurs tirànic. Espriu mostra aquest doble fons de la figura de Creont:

Mira-te'l bé: obès, no gens atractiu, amb aquests ulls de mirada fixa i glaçadora, com de serp. Sí, potser arribi a fingir-se que és ben intencionat, t'ho concedeixo, però ho sacrifica tot a la seva única passió de manar.¹⁵²

¹⁵⁰ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàgs. 65-66.

¹⁵¹ VEIGU BLOOM, *Shakespeare. The Invention of the Human*, op. cit., pàg. 528.

¹⁵² ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàgs. 63.

Així mitjançant les paraules del Lúcid Conseller, Espriu despulla psíquicament Creont. En definitiva, l'operació d' Espriu és representar les limitacions que té aquell que ostenta el poder. I representar irònicament les limitacions, com ha comentat Pere Ballart,¹⁵³ és transcendir-les i contemplar-les des de les altures.

L'afinament de la psicologia, força antitràgica per excel·lència, segons Barthes¹⁵⁴, és el mecanisme clau emprat per Espriu per posar en dubte el discurs de Creont. Situant sobre l'escenari un home passional que, a més a més, pretén actuar en benefici d'una pretesa pau tebana, la injustícia esdevé un fenomen esperpèntic. Aquest plantejament d'un fenomen que, d'altra banda, sempre té un punt de grotesc, és la columna vertebral de l'*Antígona* espriuana.

4.6 Tirèsias, l'endeví avar

Un escenari devastador emmarca l'aparició de Tiresiàs en escena. Un paisatge potser no gaire diferent al d'aquells pilots d'ossos i cossos¹⁵⁵, només remenats per les rates dels versos de *The Waste Land* (1922), l'enigmàtic "jo" líric dels quals es fa anomenar també Tirèsias. El venerable endeví, que en la tragèdia sofocliana és acompanyat per un infant, en l'obra d'Espriu té com a guia el càustic Creont, que té ben poca cosa de venerable.

Com ha remarcat Steiner, la tragèdia, a diferència d'altres formes dramàtiques, exigeix "la intolerable càrrega de l'existència de Déu¹⁵⁶". L'actualització d'un mite que en la nostra consciència occidental s'ha transmès per mitjà d'aquest gènere dramàtic planteja la necessitat de dessacralitzar el sagrat. La figura de l'endeví és reduïda a un personatge que, ben lluny de comunicar amb les divinitats olímpiques, és més proper al firaire que prediu la fortuna a canvi de quatre rals.

¹⁵³ Vegeu BALLART, Pere, *Eironea. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaederns Crema, 1994, pàg. 72.

¹⁵⁴ Vegeu BARTHES, Roland, "Poderes de la tragedia antigua" a *Escritos sobre el teatro*, traducció al castellà de Jean-Loup Rivièrre, Barcelona, Paidós, 2002, pàg. 45.

¹⁵⁵ *White bodies naked on the low damp gound/ And bones cast in a little low dry garret,/Rattled by the rat's foot only, year to year* (vv. 193-5), ELIOT, T. S. *La tierra baldía*, edició bilingüe de Victoria Patea, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2006 (2005), pàg 234.

¹⁵⁶ Vegeu STEINER, George, *La muerte de la tragedia*, op. cit., pàg. 256.

El mite ja no és Prometeu o Hermes, sinó el propi hel·lenisme, ha comentat Isabel Turull¹⁵⁷; i, efectivament, és des de la consciència del fet que la mitologia grega tan sols és matèria literària que Tiresiàs esdevé una figura esperpèntica més en el món espriuà de degradació moral. En relació amb Valle Inclán, Buero Vallejo comentava que la visió esperpèntica significa, per damunt de tot, una visió desmitificadora¹⁵⁸. En aquest sentit, Espriu té la capacitat de subvertir l'element sacre de la tragèdia transformant-lo en avarícia i autocompassió desmesurades. Així, enmig de la nit de tempesta, sentim la veu de l'endeví:

No vius en la meua nit, a la tenebra poblada tan sols pels crits dels ocells i la maledicció divina. El meu do és ben miserable. He d'escoltar i revelar a tothora les calamitats dels altres.¹⁵⁹

És prou coneguda la importància que la ceguesa té en l'obra d'Espriu i, en aquest sentit, la tenebra de Tirèsiàs és un símbol que omple tot l'escenari. Castellet ha comentat que l'element satíric és un contingut estructural de l'obra lírica d'Espriu,¹⁶⁰ una apreciació que també sembla fer-se extensible a la seva obra dramàtica. La sàtira és aquell element que permet explorar les realitats mítiques i el món real tot copsant les seves ambigüitats,¹⁶¹ però que en Espriu sembla el mode més efectiu de mostrar la seva visió tràgica de l'home. En la seva manera de plasmar l'experiència col·lectiva, Espriu sembla apropar-se als plantejaments que farà Ionesco quan comentí que la comicitat és la intuïció de l'absurd i, per tant, desesperant, perquè no ofereix cap mena de sortida¹⁶².

Des d'aquesta experiència de la tragèdia col·lectiva, Espriu introdueix pinzellades satíriques i grotesques per mostrar de forma descarnada l'absurditat de l'existència humana. Així, l'angoixa d'un interessat Tiresiàs sembla plasmar aquest absurd que plana sobre la ciutat:

Ai, aquesta sang! Qui pot penetrar les intencions dels déus? Polinices va ser culpable, és cert, però és també un crim als ulls divins no perdonar els vençuts,

¹⁵⁷ Vegeu TURULL, Isabel, "Salvador Espriu: hel·lenisme i modernitat", dins *Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis de la seva obra: edició en homenatge als deu anys de la seva mort*, op. cit., pàg. 209.

¹⁵⁸ Vegeu BUERO VALLEJO, Antonio, *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pàg. 35.

¹⁵⁹ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 43.

¹⁶⁰ Vegeu CASTELLET, *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, op. cit., 71, pàg. 155.

¹⁶¹ Vegeu CASTELLET, J. M. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, ibídem.

¹⁶² Vegeu ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Nova York, Random House, 2001 (1961), pàg. 192.

després de la mort. I una inviolable llei defensa aquest crim. Aquesta sang perdrà Tebes.¹⁶³

Tiresiàs és la representació la figura grotesca que, tanmateix, no ha perdut del tot la seva funció d'àugur, no pas gràcies a uns poders divins sinó al seu coneixement de la naturalesa humana. Com les bruixes de Macbeth, Tiresiàs té la capacitat d'escampar unes prediccions funestes i crear una atmosfera tèrbola i inquietant. És un element més de l'imaginari grotesc de l'Antígona espriuana.

4.7 Eumolp, el poeta geperut.

Un de les grans originalitats d'aquesta obra és justament la introducció de la figura d'aquest esclau geperut que acompanya Tiresiàs en la seva ceguesa i que, finalment, ajuda Antígona a enterrar el seu germà. Eumolp, nom que en grec significa el qui canta bé, sembla que pot representar un *alter ego* d'Espriu¹⁶⁴. De fet, el personatge d'Eumolp seria el fundador dels Misteris d'Eleusis, segons diverses tradicions.¹⁶⁵

En la primera part la veu d'aquest personatge, capaç de *contemplar els fets sense passió*¹⁶⁶, recorda vagament la figura del *fool* shakespearà que, mitjançant de la ironia, és capaç de descriure amb una extremada lucidesa els aspectes menys amables del conflicte:

La nostra ciutat va guerrejar llargament, sense prudència. Oblidareu les generacions perdudes en inacabables lluites com de formiguers? Tebes és només un poble de pagesos estúpids.¹⁶⁷

Malgrat el seu aspecte deforme, el grotesc en aquest personatge no es troba tant en la seva configuració com a tal, sinó que més aviat revela amb les seves paraules la part de la vessant més esperpèntica de la realitat. Gràcies al seu discurs que podem

¹⁶³ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 47.

¹⁶⁴ Vegeu MIRALLES, Carles "L'Antígona d'Espriu" a ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. XXIX.

¹⁶⁵ Vegeu GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducció de Pedro Pericay, Barcelona, Paidós, 1981, pàg. 183.

¹⁶⁶ ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg 17.

¹⁶⁷ ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàgs. 16 i 17.

percebre que els foscos auguris de Tiresiàs intenten encobrir l'avarícia més desmesurada.¹⁶⁸

Desposseït de qualsevol mena d'heroisme, Eumolp pretén que l'endeví persuadeixi Antígona de desistir de l'intent d'enterrar el seu germà i, tanmateix, acaba ajudant-la en el seu acte de rebel·lió. La figura de la noia sola que enterra el seu germà – una imatge que en la tragèdia evoca amb una precisió plàstica excepcional el guarda que la porta davant Creont – es transforma en la d'una noia acompanyada per un esclau geperut. L'adaptació del mite a les formes teatrals significa també la seva condensació plàstica.¹⁶⁹ En aquest sentit veiem com la recreació del mite comporta també un nou imaginari, que en el cas d'Espriu està farcit d'elements grotescs, un imaginari que expressa una determinada cosmovisió, ben allunyada de Sòfocles.

L'herència dels mites és sobretot una herència de valors;¹⁷⁰ en efecte, podem veure que retrobem els valors ètics de l'*Antígona* clàssica en la d'Espriu, encara que l'experiència de la tragèdia col·lectiva al segle XX té uns deixos grotescs que sembla que l'art no pugui obviar. En aquest context hem d'entendre que un geperut sigui el fidel company d'Antígona, d'aquesta manera així el mite s'insereix un imaginari grotesc.

L'actitud d'Eumolp davant de la seva mort, que sembla un símbol d'allò que Espriu anomenava la seva mort civil,¹⁷¹ és la que no vol viure davant de la barbàrie dels tebans. Tal com apunta el Lúcid Conseller, l'esclau serà estossinat pels guardes o lapidat; la seva mort ofereix una imatge absoluta de la grotesca brutalitat de l'home.

M'allibero finalment dels vostres cops i de les vostres rialles. Sé tots els mots que amaguen la solitud de l'home, no necessito res més¹⁷²”

¹⁶⁸ *El diner interpreta més bé que les teves orelles*, li diu Eumolp a Tirèsias, ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg 44.

¹⁶⁹ Vegeu WAGNER, Richard, *Òpera i drama*, Barcelona, traducció de Mercè Figueras, Institut del Teatre, 1995, pàg. 173.

¹⁷⁰ Vegeu KOLAKOWSKI, Lesez, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975, pàg. 20.

¹⁷¹ Vegeu MIRALLES, Carles “L'Antígona d'Espriu ” a ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. XXIX.

¹⁷² ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg 68.

4.8 El Lúcid Conseller: l'hermeneuta de l'obra

La cort de consellers innominats que acompanya Creont –en la seva reescriptura de l'obra Espriu elimina els seus noms– és clau a l'hora de ridiculitzar els mecanismes de la tirania. Aquests personatges ratifiquen la decisió d'Antígona, tot recordant a Creont quines són les seves obligacions polítiques. L'execució de la neboda entrarà a formar part no solament de la decisió individual del rei, sinó també d'un complex engranatge de repressió en què hi pren part un conjunt de persones. Espriu recorda que la barbàrie no és mai una responsabilitat individual, sinó col·lectiva.

Entre aquests consellers, però, destaca la figura del Lúcid Conseller que, si bé intuïm que forma part de la cort de Creont, té una visió força corrosiva del sistema del qual ell mateix forma part. La introducció d'aquest personatge en la nova versió no només acaba de perfilar el sentit de l'obra, sinó que li atorga a més una gran originalitat. Aquesta figura, juntament amb la del Pròleg, fa memòria que som davant d'un artífici dramàtic i crea ponts entre lector i obra, entre públic i escenari. Tanmateix, aquest *mecanisme de connexió amb el món real*¹⁷³ és un mitjà per assenyalar que la lectura o l'assistència al teatre no són mai actes innocents.

Alfred Badia comenta que el Lúcid Conseller és una agudíssima consciència inserida en l'obra¹⁷⁴ i, al nostre entendre, és també l'afegitó discursiu que introdueix un autocomentari de l'obra mateixa que encara aporta un regust més esperpèntic a la trama que acabem de presenciar. El discurs del Lúcid Conseller és el responsable de desmuntar els discursos dels altres, tot fent-nos adonar de la necessitat de fornir un parlament convenient per justificar la barbàrie més bèstia i, sobretot, la tendència dels oients a acceptar-lo sense reserves¹⁷⁵. L'obra es tanca amb les reflexions del personatge sobre allò que s'acaba d'esdevenir dalt l'escenari, un petit truc teatral que Espriu emprà per tal de definir la seva pròpia obra, per remarcar la seva vesant grotesca:

Un lamentable però correcte acabament de l'episodi. Tirèsiàs llogarà de seguida uns altres ulls experimentats i desvergonyits. Ismene esdevindrà aviat una conca

¹⁷³ PRATS SOBREPÈRE, Joan, *Salvador Espriu: missatge personal*, op. cit., pàg. 18.

¹⁷⁴ Vegeu BADIA, Alfred, "Estudi introductori d'Antígona", op. cit., pàg. 16.

¹⁷⁵ *Excel·lents mots, molt dintre de la línia de conducta que s'ha traçat Creont. Un argument ètic sempre és ben acollit per les orelles dels estults honestos: observa la reacció aprovatòria dels nostres més respectables col·legues.*, comenta el Lúcid Conseller al seu amic en referència als arguments que exposa per interdir que Polinices sigui sepultat, ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg. 66.

que no tindrà ni nebots. Impedit el desastrós matrimoni, Eurídice, després del decent i moderat disgust, respirarà en endavant més tranquil·la. Creont, insegur al clos del seu recel, presidirà potser durant alguns anys una organitzada treva. [...]¹⁷⁶

Amb el seu parlament el Lúcid Conseller revela la conveniència social de la mort d'Antígona i la indiferència amb què és rebuda aquesta execució, una indiferència que resulta gairebé més horripilant que la mateixa condemna a mort, perquè, com molt bé observa Espriu en aquesta obra: *Al capdavant, la mort no és res, la mort dels altres, s'entén.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ ESPRIU, *Antígona*, op. cit. , pàg 72.

¹⁷⁷ ESPRIU, *Antígona*, op. cit., pàg 72.

5. Conclusions

El 1927, Thomas Mann, en el prefaci a l'edició alemanya de la novel·la de Conrad *The Secret Agent* (1906), situa el grotesc com l'estil genuí de l'art modern:

La consecució constitutiva i essencial de l'esperit artístic modern consisteix, al meu entendre, en el desconeixement de les categories del tràgic i del còmic, així com dels gèneres i de les formes teatrals de la tragèdia i de la comèdia, ja que percep la vida com a tragicomèdia. Això fa que el grotesc sigui el seu estil propi, fins al punt que l'excel·lència difícilment pot aparèixer si no és sota la forma del grotesc. És lícit qualificar el grotesc com de veritable estil antiburgès.¹⁷⁸

Aquesta concepció del grotesc, que és recollida per Fearnow¹⁷⁹, expressa en part el punt de partida sobre el qual Espriu elabora la seva versió d'Antígona. Així doncs, és des de la consciència que la mimesi literària, pròpia de la literatura moderna, no pot obviar la vessant esperpèntica de la vida que Tiresiàs és presentat com un firaire avar o que Creont sembla un Macbeth desposseït de tota grandesa tràgica.

En efecte, el sentiment tràgic de la vida sembla estar infestat d'elements còmics i grotescs i és per això que les noves recreacions del mite grec, que en el teatre d'Èsquil i de Sòfocles tenia unes dimensions sobrehumanes, davallen al nivell de *la confusa vida*. Tant la recreació d'Anouilh, que Espriu esmenta en el prefaci de 1947, com la de l'escriptor català tenen com a rerefons una mateixa operació literària, tot i que interpretada de maneres molt diferents: la d'apropar l'obra a les noves formes de mimesi, unes formes que, com comenta Auerbach, estan estretament lligades a la mescla del sublim i del grotesc¹⁸⁰.

En tots dos casos el mite és entrevist des d'un prisma eminentment psicològic, que en Anouilh es limita a fer encaixar els personatges a la pauta del teatre de bulevard.

¹⁷⁸ *Denn ganz allgemein und wesentlich scheint mir die Errungenschaft des Modernes Kunstgeistes darin zu bestehen, dass er die Kategorien des Tragischen und des Komischen, also auch etwa die theatralischen Formen und Gattungen des Trauspiels und des Lustspiels, nicht mehr kennt und das Leben als Tragikömedie sieht. Das genügt, um das Grotteske zu seinem eigentlichen Stil zu machen, und zwar in dem Grade, dass selbst das Großartige heute kaum anders als in der Gestalt des Grottesken erscheint. Es wird erlaubt sein, das Grotteske den eigentlich antibürgerlichen Stil zu nennen;* MANN, Thomas: „Vorwort zu Joseph Conrads *Der Geheimagent*“, dins *Reden und Aufsätze 2, Gesammelte Werke in Zwölf Bänden*, vol. X, S. Fischer Verlag, 1969, pàg. 651 [La traducció és meua.]

¹⁷⁹ VEGEU FEARNOW, *The American Stage and the Great Depression*, op. cit. pàg. 52.

¹⁸⁰ AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, op. cit., pàg. 522.

Aquest punt de vista comporta un aprofundiment en els aspectes mental i emocional, la qual cosa implica, inevitablement, una certa perversió de la majestuositat tràgica, un procés que sembla tenir els seus inicis en el teatre d'Eurípides. Furgar en la psicologia dels personatges, esbossar els components psíquics que acompanyen aquest imperatiu categòric que sembla moure els personatges suposa presentar l'acció des d'un angle divers. El grotesc en Espriu apareix en forma d'un tret psicològic que configura la seva identitat moral.

Així, quan el Pròleg ens convida a escoltar les raons dels personatges sobre l'escenari,¹⁸¹ en realitat està obviant el fet –sabut per qualsevol dramaturg - que, damunt l'escenari, mai no hi trobem les raons despullades dels personatges, sinó que sempre s'hi veu la construcció d'uns caràcters que conformen una determinada percepció de les seves paraules. Espriu juga amb aquest fet, ja que la denigració ètica dels edictes de Creont apareix en tota la seva intensitat en el contrast amb el discurs pragmàtic del governant, que obvia tota dimensió humana, amb els seus dubtes i vacil·lacions; en definitiva, la seva manca de remordiments el desposseeix de tota dimensió tràgica.

En l'*Antígona* sofocliana, la lògica de la revelació en forma tràgica és perfecta¹⁸²: així, la dialèctica entre la consciència de l'individu i les lleis de la ciutat, que té el seu màxim exponent en el diàleg entre Antígona i el seu oncle, s'acaba resolent en una escena en què el governant implacable s'enfonsa en la més desoladora de les solituds, una solitud gairebé animal¹⁸³, en paraules de Steiner, una solitud que el posa davant de les conseqüències dels seus actes. Emmirallat en la seva pròpia bestialitat, el discurs tirànic es desmunta i resta només l'home sol amb el pes dels seus actes: “Els cadàvers del fill i de la dona esdevenen als ulls de Creont *errors de la meua raó que no raona* (v. 2163)¹⁸⁴. És el mateix Creont qui interpreta el seu propi discurs com el d'un dement.¹⁸⁵ La seva, però, és una demència que esdevé lúcida a l'hora d'establir el sistema de valors que li permetia creure que la seva actuació s'havia alliberat del marge d'error. De manera que si Antígona és condemnada a morir d'inanició en una cova, Creont ho és a viure en la caverna de la seva culpa.

¹⁸¹ *Escolteu ara, si voleu, les raons dels personatges.* ESPRIU, op. cit., pàg. 11.

¹⁸² Vegeu STEINER, *Antígonas*. op. cit., pàg. 167.

¹⁸³ Vegeu STEINER, *Antígonas*, op. cit., pàg. 228.

¹⁸⁴ SÒFOCLES, *Tragèdies. Volum I*, op. cit., pàg. 167.

¹⁸⁵ *Creont.- Ai, desventura dels meus decrets! Ió, fill meu, ben jove, per una jove mort, ai, ai! has sucumbit, t'has deixat de la vida per meves, no per teves demències.* (v.v. 1265-1.269) SÒFOCLES, *Tragèdies. Volum I*, op. cit., pàg. 167.

La lògica de la revelació, tal com es manifesta en la tragèdia grega, és absent de l'obra espriuana –com també ho és en la d'Anouilh-. Certament, la revelació es produeix justament a través de la ganyota grotesca: els deixos esperpèntics ens fan adonar de l'absurditat que rau en la prohibició de sepultar el cadàver de Polinices i en la condemna d'Antígona. L'Antígona sofocliana és una oradora brillant que sap utilitzar amb gran habilitat els registres irònics¹⁸⁶ i, en menor mesura, Creont també és capaç de bastir un discurs lògic i retòricament eficaç. L'enfrontament entre tots dos és una col·lisió entre dues maneres antagòniques d'entendre l'individu i la seva relació amb la societat.

En l'*Antígona* espriuana tots dos antagonistes són desposseïts d'aquesta destresa retòrica; tampoc no es produeix cap xoc entre dos sistemes ètics perquè la compassió de la princesa tebana no topa amb un governant amb mà de ferro, convençut de l'obligació dels individus de respectar les lleis de la ciutat, sinó amb un home feble que ha d'accontentar els seguidors d'Etèocles.

Sòfocles empra el recurs de mostrar que encobreix un discurs de lògica impecable: permet entrellucar que les paraules assenyades d'Ismene no són fruit d'una veritable convenciment interior, sinó de la seva covardia,¹⁸⁷ mentre que intuïm una sinceritat genuïna en els arguments d'Antígona. Aquestes esclatxes en el discurs dels personatges sofoclians fan l'efecte haver-se eixamplat en les figures espriuanes: les paraules d'Ismene són clarament les d'una persona superada per l'angoixa provocada per la barbàrie que l'envolta i Creont comenta sense embuts a Tiresiàs les raons pràctiques que l'obliguen a condemnar la princesa tebana.

Als seu torn, la figura de Creont, l'hàbil confecció del qual ratifica la conducta d'Antígona en l'obra sofocliana, encarna també un discurs que traspua un afany de poder que li tiranitza la raó. *Els de la vostra família no teniu mesura*,¹⁸⁸ retreu Creont a la seva neboda. Tanmateix, Creont es lliura a la crueltat més desmesurada a partir d'aquest relativisme moral que mesura l'acte humà des d'un punt de vista conjuntural i pragmàtic. La superioritat ètica de l'Antígona espriuana rau justament en el fet que es deslliura dels paràmetres que mesuren la vida des d'un punt de vista pràctic per actuar d'acord amb el deure envers l'altre.

¹⁸⁶ Vegeu BOLLACK, *La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, op. cit., pàgs. 63 64.

¹⁸⁷ Vegeu BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, op. cit., pàg. 80.

¹⁸⁸ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit. pàg. 68.

Tal com assenyala Steiner, innocència i acció humana són irreconciliables, tan sols l'acte té entitat moral¹⁸⁹. Espriu recorda aquesta idea quan planteja una Antígona no gens propensa a l'oratòria, que es limita tan sols a enterrar el germà acompanyada de l'esclau geperut, mentre que Creont ratifica les seves decisions en les paraules dels que sap que no li portaran la contrària. El gest pietós de la princesa s'eleva per damunt de l'univers de putrefacció i desolació que Espriu feia emergir a la segona part, fruit de les maniobres governamentals de Creont.

Espriu presenta, a més, una estructura dramàtica on insereix, per boca del Lúcid Conseller una reflexió sobre l'obra i en condiciona així una determinada lectura. D'aquesta manera, el personatge s'encarrega d'assenyalar un desenllaç esperpèntic de la trama, tot comentant l'oblit en què recau l'acció d'una Antígona incapaç de captar els matisos i complexitats de la seva realitat. Malgrat que assenyali les limitacions mentals i emocionals de la noia, una ganyota caricaturesca perfila no sols els personatges que accepten la perversitat com a necessitat social, sinó també els que simplement són incapços de fer-hi front. En contraposició amb aquesta pintura grotesca, la superioritat ètica hi apareix amb tota nitidesa.

Així, si Espriu comenta en el prefaci de 1947 que *Quan els meus personatges varen començar a parlar, una nit de març, fa més de vuit anys, amb la correcció que els noms grecs els imposaven, no havia arribat encara a la nostra província –i no recordo si ni tan sols havia estat escrita – la famosa Antígona d'Anouilh.*¹⁹⁰ és perquè tant ell com Anouilh modulen el significat del mite mitjançant un retrat psicològic dels seus personatges, que en el cas de l'autor català és descarnat. A diferència d'Anouilh, però, Espriu és capaç de crear una aurèola de dignitat que embolcalla el desafiament d'Antígona: l'enterrament de Polinices esdevé l'únic acte possible enmig de l'absurditat i la grotesca aquiescència que planen sobre Tebes. D'aquesta manera ho entreveu Eumolp i també sembla afirmar-ho Espriu en la seva obra. No debades el Lúcid Conseller comenta:

On trobaríem un home complet? El qui és només intel·ligent no és ni tan sols intel·ligent, i la més sòlida raó és ineficaç contra el mal més lleu. Qui sap si els plors dels homes únicament serveixen per mantenir sense mudança l'impassible somriure dels déus. Tot retorna i llisca de seguida i no deixa solc, i què hi ha rere

¹⁸⁹ Vegeu STEINER, *Antígonas*, op. cit., pàg. 51.

¹⁹⁰ ESPRIU, Salvador, *Antígona*, op. cit., pàg. 3.

les brillants paraules sinó una cadena de fets buits sense sentit? I així amollaria un enfilall de conceptes, però cap d'ells ja no evitaria el suplici d'Antígona, la qual ha estat capaç d'assumir i superar la tragèdia completa del seu llinatge, incloses les nècies i funestes discòrdies dels seus germans.¹⁹¹

L'originalitat d'Espriu, que ell mateix no s'està de reivindicar adduint una improbable manca de coneixement de l'obra d'Anouilh, es basa precisament en un ús del grotesc a la manera d'una corda encarregada de tensar una acció dramàtica capaç de salvaguardar el profund respecte a l'home que es desprèn de l'acció d'Antígona. El grotesc és aquella *ganyota realista, popular, esqueixada i directa, que dóna a la seva obra una crepitació constant, un avivament permanent*, de la qual parlava Pla,¹⁹² mitjançant la qual Espriu crea una nova Tebes, un escenari eliotià on els absurds engranatges del poder han anorreat qualsevol vestigi d'humanitat, on el personatge d'Antígona recupera aquell vigor enunciatiu del mite, un vigor que rau en l'expressió de l'home davant de la vida.¹⁹³

Vilafranca del Penedès, 21 de juliol del 2011.

¹⁹¹ ESPRIU, *Antígona*, op. cit. pàg. 73.

¹⁹² Vegeu PLA, Josep, "Salvador Espriu", dins *Homenots. Quarta sèrie. Obra Completa. Volum 29*, Barcelona, Edicions Destino, 1975, pàg 221.

¹⁹³ Vegeu DUCH, Lluís, *Mite i cultura*, op. cit., pàg.43.

6. Bibliografia

Edició de treball:

ESPRIU, Salvador, *Antígona*, edició crítica a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona, Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 1993.

Altres edicions:

ESPRIU, Salvador, *Antígona. Fedra*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1955.

- *Antígona. Fedra*, Barcelona, Empúries, 1985.

Altres obres de Salvador Espriu citades:

ESPRIU, Salvador, *Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, Edicions 62, 1979.

- *Aspectes*, edició a cura de Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, Barcelona, Edicions 62, Centre d'Estudis i de Documentació Salvador Espriu, 1998.

- *La piel de Toro. Edición bilingüe*, traducció de José Agustín Goytisolo, Barcelona, Editorial Lumen, 1983.

- ESPRIU, Salvador, *Les cançons d'Ariadna*, Barcelona, Edicions 62, 1986.

- *Les ombres. Proses de "la rosa vera". Altres proses disperses*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudis Salvador Espriu, Edicions 62, 2001.

- *Les roques i el mar, el blau*, edició a cura de Carmina Jori i Carles Miralles, Barcelona, Edicions 62, Centre d'Estudis i de Documentació Salvador Espriu, 1996.

- *Primera història d'Esther. Improvisació per a titelles*, edició crítica de Sebastià Bonet, Barcelona, Edicions 62, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 1995.

- *Primera història d'Esther. Improvisació per a titelles*, Barcelona, Proa, 2007.

Entrevistes:

REINA, Francesc (ed.), *Enquestes i Entrevistes I (1933-1973)*, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Edicions 62, 1995.

- *Enquestes i Entrevistes II (1974-1985)*, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Edicions 62, 1995.

Obres i assaigs sobre el conceptes de mite, tragedia i grotesc:

AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representació de la realitat en la literatura occidental*, traducció al castellà de I. Villanueva i E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1950).

BAJTÍN, Mijail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traducció d'Andrée Robel, París, Gallimard, 2006 (1970).

- BARTHES, Roland, *Escritos sobre el teatro*, traducció al castellà de Jean-Loup Rivière, Barcelona, Paidós, 2002.
- BLUMEMBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, traducció al castellà de Pedro Madrigal, Barcelona, Paidós, 2003.
- BOLLACK, Jean, *La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- BOWRA, Cecile Maurice, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1944.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- DILLER, Hans, *Göttheit und Mensch in der Tragödie von Sophokles*, Darmstadt, Buchgesellschaft, 1963.
- DUCH, Lluís, *Mite i cultura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- *Mite i cultura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- EASTERLING, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (1997).
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, traducció al castellà de Maria Pons Irazazábal, Barcelona, Mondadori, 2007.
- FEARNOW, Mark, *The American Stage and the Great Depression*, Cambridge, Cambridge University, 1997.
- FRAISSE, Simone, *Le mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.
- GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, "La evolución lingüística de Valle-Inclán: constantes e inovaciones", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438, 1986, pags 19-29.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducció de Pedro Pericay, Barcelona, Paidós, 1981.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Boadilla del Monte, A. Machado Libros, 2010.
- KIERKEGAARD, Søren, "Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios", dins *Obras de Kierkegaard*, traducció de Demetrio Gutiérrez, Madrid, Editorial Gredos, 2010.
- KOLAKOWSKI, Leszek, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975.
- KOTT, Jan, *The Eating of the Gods: an interpretation of Greek tragedy*, traduït a l'anglès per Boleslaw Taborski i Edward J. Czerwinski, Nova York, Random House, 1973.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*, traducció al castellà de Joan Godó Costa, Barcelona, Labor, 1966.
- LLOYD, Michael, *Aeschylus*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- MANN, Thomas, "Vorwort zu der Geheimagent", dins *Reden und Aufsätze 2, Gesammelte Werke in Zwölf Bänden*, vol. X, S. Fischer Verlag, 1969.
- MOLINARI, Cesare, *Storia di Antigona da Sofocle al Living Theatre*, Bari, De Donato editore Spa (Mediazoni, 8), 1977.
- NUSSBAUM, Martha C., *The Fragility of Goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- STEINER, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, traducció al castellà d'Alberto L. Bixió, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000 (1987).
- *La muerte de la tragedia*, traducció al castellà d'E. L. Revol, Barcelona, Azul, 2001.
- THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Londres, Methuen and Company, 1972.

- VERNANT, Jean -Pierre i VIDAL -NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, traducció de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1987.
- VICKERS, Brian, *Towards Greek Tragedy: drama, myth and society*, Londres, Longman, 1993.
- WAGNER, Richard, *Òpera i drama*, traducció de Mercè Figueras, Barcelona, Institut del Teatre, 1995.
- WINNINGTON INGRAM, R. P., *Sophocles: an interpretation*, Cambridge, University Press, 1980.

Obres, estudis i articles sobre Espriu:

- CAPMANY, Maria Aurèlia, *Salvador Espriu*, Barcelona, Dopesa, 1972.
- Salvador Espriu: Algunes cartes i estudis de la seva obra: edició en homenatge als deu anys de la seva mort*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Publicacions Abadia de Montserrat, 1995.
- CASTELLET, J. M. *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Barcelona, Edicions 62, 1978 (1971).
- DELOR I MUNS, Rosa M. , *Salvador Espriu. Els anys d'aprenentatge. 1929-1943*, Barcelona, Edicions 62, 1993.
- GIBERT, Miquel M., "Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra", *Caplletra*, 14, primavera 1993, pàgs. 103-126.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor, "La mirada correctora d'Espriu sobre Ruyra", *Indesinenter*, 5, 2010, pàgs. 17-42.
- "Salvador Espriu o la nostalgia de la novel·la", *L'Avenç*, 283, setembre 2003, pàgs 27-29.
- MIRALLES, Carles, "El món clàssic en l'obra de Salvador Esriu", *Els Marges*, 16, 1979, pàgs. 29-48.
- MOLAS, Joaquim, "Salvador Espriu, una obra total", *La Vanguardia*, 19-III 1985.
- PALOL, Miquel de "Eclesiastés, Spinoza, Verdi", *Serra d'Or*, 308, maig 1985, pàgs 31-33.
- PÉREZ ESCALERA, Miquel, *A mode d'Ariadna, visita al laberint grotesc de Salvador Espriu. Estudi sobre l'ús del grotesc*, dirigit per Pere Ballart Fernández, 2006.
- PLA, Josep, "Salvador Espriu", dins *Homenots. Quarta sèrie. Obra Completa. Volum 29*, Barcelona, Edicions Destino, 1975, pàgs. 203-242.
- JUANMARTÍ I GENERÈS, Eduard, *Lectura d'"Antígona" de Salvador Espriu*, tesi de Llicenciatura dirigida per Enric Gallén i Miret, Barcelona, Universitat de Barcelona gener 1981.
- PRATS SOBREPÈRE, Joan, *Salvador Espriu: missatge personal*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- SANTAMARIA, Núria, "Salvador Espriu i les arts", *Monogràfic Salvador Espriu, Nexus*, 31, desembre 2003, pàgs. 35-41.
- Si de nou passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 2005.
- WALTERS, Gareth, *The Poetry of Salvador Espriu. To Save the Words*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

Altres obres literàries consultades:

- ANOUILH, Jean, *Antigone*, París, La Table Ronde, 2008.
- DÜRRENMATT, Friedrich, *Ròmul el gran*, traducció al català de Feliu Formosa, Barcelona, Proa, 2005.
- ELIOT, T. S. *La tierra baldía*, edició bilingüe de Victoria Patea, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2006 (2005).
- EURÍPIDES, *Alcestris*, traducció al català de Josep Alsina, Barcelona, Bernat Metge, 1966.
- ÈSQÜIL, *Tragèdies. Volum II*, traducció de Carles Riba, Barcelona, Bernat Metge, 1933.
- GIDE, André, *El Prometeu mal encadenat*, traducció al català de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Barcelona, Edició Rosa dels Vents, 1937.
- SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, traducció al castellà d'Enrique Moreno Castillo, Barcelona, Los cinco Elementos, Barcelona, DVD, 2001.
- *Macbeth*, traducció al castellà d'Enrique Moreno Castillo, Barcelona, Gredos, 2005.
- SÒFOCLES, *Tragèdies. Volum I*, traducció de Carles Riba, Barcelona, Bernat Metge, 1951.

Altres obres consultades:

- BALLART, Pere, *Eironea. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quanderns Crema, 1994.
- BLOOM, Harold, *Shakespeare. The invention of the human*, Nova York, Riverhead Books, 2001.
- DERRIDA, Jacques, « Force et signification », dins *L'écriture et la différence*, París, Éditions du Seuil, 1967, pàgs. 9-49.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Nova York, Random House, 2001 (1961).
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, traducció d'Ana Agud Aparicio i de Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2007.
- KOTT, Jan, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, traducció al castellà de Katarzyna Olszewska Sonnenberg i Sergio Trigán, Barcelona, Alba Editorial, 2007.
- PANOFKY, Erwin, *La perspectiva com a "forma simbòlica" i altres assaigs de la Teoria de l'art*, Barcelona, Edicions 62, 1987.
- VILLANUEVA, Darío, MONEGAL, Antonio, BOU, Enric (coord.), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, coordinadors: Santiago de Compostela, Editorial Castalia, 1999.