

MITES CLÀSSICS EN LA LITERATURA CATALANA MODERNA I CONTEMPORÀNIA



AULA CARLES RIBA

A cura de

JORDI MALÉ
EULÀLIA MIRALLES

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Barcelona, 2007

«Car hem après que l'amor venç la mort.»

L'amor en els mites femenins de Salvador Espriu

Jordi Malé

Universitat de Lleida

És prou sabut que, dins la poesia de Salvador Espriu, el tema de l'amor hi és gairebé absent. Entre les poquíssimes excepcions, sobresurten tres poemes, també força coneguts, de l'obra *Mrs. Death*: «Poc més o menys, amor», «Matrimoni» i «Paolo».¹ Poemes dels quals ha estat dit que expressaven «la seva visió negativa de la passió amorosa i del matrimoni».² Aquesta visió, tanmateix, potser no és tan unívoca com podria semblar.

Dels tres poemes, el primer és el que, en principi, ofereix un sentit menys equívoc:

Rius amb esclat, i miro
com creix dintre la gorja
una vulgar disfressa
de desigs metafísics.

Al meu davant, creuries
que penso en tu, quan sento
només recança d'arbres,
salvatges clams de somnis.

T'he vist plena de tristos
pecats i faringitis.

1. La primera edició és de 1952, dins el volum *Obra lírica*. Totes les citacions seran extretes de: *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death*, edició crítica a cura de Joan Ramon Veny. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 2003 (des d'ara: *CS*, *LH* i *MD*). Citaré sempre les obres espriuanes per la seva edició crítica perquè permet de contrastar el text considerat definitiu amb totes les variants existents. En el cas d'obres encara no editades críticament, citaré de la darrera edició de les *Obres completes* publicades a Barcelona per Edicions 62, a cura de Francesc Vallverdú: *OC1* (1988² [1985]), *OC2* (1987), *OC3* (1986) i *OC4* (1989); n'he contrastat sempre el text, però, almenys amb el de la primera edició, i quan convingui citaré d'aquesta.

2. Rosa M. Delor, «Les noces del cos i de l'ànima», dins *Salvador Espriu o «el cercle obsessiu de les coses»*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 107.

Però, captiu per sempre
de freds tentacles d'hores,
tant se val que t'estimi,
o bé qualsevol altra.³

El que podria semblar, en la dona del poema, un riure franc, és vist pel jo poètic com «una vulgar disfressa de desigs metafísics» sorgida de la gola; uns falsos sentiments, doncs, que se'ns diu que la infecten –amb una imatge morbosa (en el sentit etimològic) molt del gust espriuà– no sols moralment sinó fins i tot físicament: és una dona «plena de tristos pecats i faringitis». És clar que tampoc el comportament del poeta no és el que en primer terme podria semblar, ja que no és ella el que ocupa el seu pensament, com la dona sembla creure en tenir-lo al davant, sinó una «recança d'arbres» i «clams de somnis», imatges que, en l'Espriu d'aquells anys, poden ser enteses com una aspiració al repòs i la pau.⁴

Els quatre darrers versos, tanmateix, introduïts per una conjunció adversativa, expressen una inesperada conclusió: malgrat considerar la dona del poema de naturalesa enganyosa, el poeta opta, certament sense entusiasme, per estimar-la (a ella o a qualsevol altra, tant li és); i això perquè se sap «captiu per sempre de freds tentacles d'hores», és a dir, de l'implacable pas del temps, que en Espriu remet invariablement a la idea del camí cap a la mort. En darrer terme, doncs, bo i admetent la condició del tot pejorativa d'aquesta dona, el poeta tria d'ajuntar-s'hi, cal creure que per passar plegats el lent i fred descabdellar-se de la vida. I això seria, si fa no fa («poc més o menys»), l'amor –el qual, no cal dir-ho, no en surt gaire ben parat. Però un no pot deixar de fer-se una pregunta: per què, essent considerada la dona del poema un ésser fals, el poeta, en lloc de, simplement, rebutjar l'amor o prescindir-ne, afirma que l'estimarà (sigui ella o qualsevol altra)?

La parella resultant d'aquest poema, unida per un ben migrat amor, es correspondria a una de les imatges negatives més estereotipades que es tenen del matrimoni –contra el qual Espriu va esmolar, més d'un cop, la seva ironia.⁵ I el matrimoni és, precisament, el títol i el tema del següent poema.

Tanca el ponent a fora,
tot l'estiu, la parada
fatiga de suburbi,
geranis i falcies.

3. *MD*, p. 150.

4. Vegeu els poemes XVIII, XXV i XXVII de *CS* i el titulat «Arbre» de *LH*, p. 36, 44 i 47, i p. 65.

5. Vegeu, per posar sols un exemple, el poema «Fira, hores abans de Naxos», de *Les cançons d'Ariadna* (*OCI*, p. 18-19; cf. *Les cançons d'Ariadna*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa menor, 1949, p. 18-20), per bé que cal tenir present que, en aquest poema, el jo que parla representa Teseu, el qual, en el mite, abandona efectivament Ariadna. Vegeu, també, declaracions com les que feia a Baltasar Porcel en una entrevista de 1966, en la qual, tot s'ha de dir, Espriu està especialment irònic, de ben segur per la presència, al seu davant, d'un jove escriptor d'encara no trenta anys i ja de renom com era el Porcel d'aleshores; entrevista reproduïda dins Salvador Espriu, *Enquestes i entrevistes I (1933-1973)*, a cura de Francesc Reina. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 1995, p. 49 (des d'ara, *EE I*).

Tens ordenada i neta
i a punt la nostra casa,
oi que sí? De seguida
començarem a dir-nos,
potser, velles paraules.

Te'n riuràs, però sento
dintre, de sobte, rares
veus de Déu i manubris,
set de gos i missatge
de lents records que es perden
part enllà d'un pont fràgil.
I tu portes la tassa
de malalt i en silenci
t'asseus, mentre ens condemnen
els anys, els morts, l'enorme
balcó roent del vespre.⁶

La representació que se'ns ofereix, aquí, del matrimoni dista de ser unívoca. La visió, per exemple, de la llar «ordenada» per la dona, i «neta i a punt», no sembla que hagi d'estar connotada negativament per a un home com Espriu. Com tampoc la de la muller que té cura del marit malalt. Cal tenir present, d'altra banda, que, com es dedueix de diversos indicis («velles paraules», «lents records», «els anys», «els morts»), deuen ser un home i una dona grans els qui protagonitzen el poema: el marit, prostrat al llit per una malaltia (qui sap si Espriu s'imaginava a si mateix), és atès per la muller, que, després de portar-li una tassa potser de brou, s'asseu al seu costat en silenci. És cert que l'home sent, aleshores, com «ens condemnen els anys, els morts»; però abans, davant la llar ordenada, comptava que «de seguida / començarem a dir-nos, / potser, velles paraules», en al·lusió, cal creure, als records de la vida passada plegats, els quals són esmentats a la tercera estrofa: els «lents records que es perden / part enllà d'un pont fràgil». Els «manubris» formarien part d'aquests records, al costat dels quals, però, és sentida la veu de Déu, que podria ser entesa com el desig d'assolir el repòs definitiu,⁷ desig d'una intensitat representada per la «set de gos». El protagonista del poema es debatria, així (i li sembla una cosa ridícula, com es desprèn del fet que li digui a la dona, en una mostra de confiança mútua, que «se'n riurà»), entre l'atracció cap a la pau final i la crida del passat, dels records —els quals, en les primeres obres poètiques publicades per Espriu (especialment a *Cementiri de Sinerà*), són considerats un àmbit de refugi i fins de felicitat.⁸

En definitiva: el poema ens presenta un matrimoni que s'ha trobat abocat al silenci, vist com una condemna. Ara: no necessàriament cal creure —el poema, almenys, no ho afirma— que han estat els efectes d'una suposadament infeliç vida conjugal els causants de l'estat en què ara es troben; sinó que pot ser considerat com una conseqüència del mateix

6. *MD*, p. 151-152.

7. Com al poema XXVIII de *CS*, p. 48.

8. Ja al primer poema d'aquesta obra.

pas del temps, és a dir, de l'envelliment i la degradació, moral i física, que comporta. De fet, són «els anys» i «els morts» allò que els condemna. Certament, no se'ns ofereix una visió falaguera del matrimoni; però tampoc cap d'explícitament negativa.⁹

Aquesta visió ambivalent també es troba al tercer dels poemes esmentats, «Paolo».

Bon dia. Potser calma
l'aspre vent, i més lentes,
suaus, acompanyades,
vindran les noves hores
d'avui. Intentaríem,
si fos cert, d'esguardar-nos,
a la llum, aquells rostres
envellits per vestigis
del fosc torb: però sempre
els ulls fidels, antigues
veus d'amor que retornen
amb el senzill bon dia.

Ai, engany d'esperances,
llavis damunt de llavis
ja tan closos! Partíem
junts al vespre, ho sabies?,
però no ens concedien
cap repòs. Ara, necis
em pregunten, en veure'm
turmentat, lamentable
ombra de mi, si estimo.
No responc i, per l'ample
volta del nostre somni
maleït, de seguida
m'allunyo, recordant-me
amb tu, en el vol únic.¹⁰

El títol remet, com és sabut, al famosíssim episodi del cant cinquè de l'Infern de la *Divina Comèdia* protagonitzat per Francesca da Rimini i Paolo Malatesta. Francesca, una dona casada, es va enamorar del seu cunyat, Paolo, també casat. Un dia que llegien plegats les aventures de Lancelot i Ginebra, bo i bescanviant mirades amoroses, en arribar al punt del llibre en què s'hi diu que «la rialla de tan gran amant desitjava ésser besada», «il disiato riso / esser baciato da cotanto amante», s'esdevingué, explica Francesca tot

9. Contrasteu l'escena del poema amb la que enceta el conte «Conversió i mort d'en Quim Federal» o amb «Psyché», tots dos d'*Ariadna al laberint grotesc*. En l'últim d'aquests contes, el narrador, que és el marit mort, declara que la seva muller, mentre vetlla el seu cadàver, de segur que pensa «en els diners» perquè en realitat «no l'estimava» i només «per costum» en va tenir cura (OC3, p. 246; cf. *Ariadna al laberint grotesc*. Barcelona: Quaderns Literaris, 1935, p. 15). Res d'això no s'explicita ni s'insinua al poema «Matrimoni».

10. *MD*, p. 153-154.

al·ludint Paolo, que «questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante»; amb la qual cosa, «quel giorno più non vi leggemmo avante». El marit de Francesca els va sorprendre en plena abraçada i els va travessar amb l'espasa. En tant que adúlter, Dante, com a implacable teòleg que era, els va situar a l'infern, on rodolen per sempre més plegats, empesos per un vent furios. Però, de la compassió que li inspirava la història d'amor d'aquesta parella, en dóna prova el fet que, un cop sentit el relat que li ha fet Francesca, i mentre Paolo plorava en silenci, «di pietade / io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morte cade».¹¹

El més interessant del poema d'Espriu és que canvia el desenllaç *post mortem* de la història de Paolo i Francesca. A la Divina Comèdia se'ns presenten dos amants condemnats a les penes del cercle infernal on es troben els pecadors de luxúria (que «sono travolti di continuo e in tutti i sensi da una bufera violentissima»),¹² però ambdós amants, malgrat la seva damnació, mantenen viu el seu amor; si més no, així ho afirma Francesca: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona, / mi presse del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor no m'abbandona». No l'abandona ni l'amor ni allò que és la raó del seu amor, Paolo. Justament el que atreu l'atenció de Dante envers ells a l'infern és el fet que, malgrat el vent intens que tot ho remou, les dues ombres volen juntes. I quan ella es refereix al seu estimat, sense anomenar-lo, parla –com llegíem abans– de «questi, che mai da me non fia diviso», «d'aquest que no sigui mai separat de mi».

Espriu planteja el seu poema, en canvi, com si els dos amants, en la seva damnació infernal (el «somni maleït»), romanguessin separats per l'acció de l'«aspre vent». Paolo arriba, aleshores (i es podria entendre que ho fa cada dia), a veure Francesca, a qui saluda amb un «bon dia»; i li explica que l'esperança que l'empeny és la d'aconseguir, si el vent infernal amaina, d'estar junts per «esguardar-nos, / a la llum, aquells rostres / envellits per vestigis / del fosc torb: però sempre / els ulls fidels, antigues / veus d'amor que retornen / amb el senzill bon dia». L'amor és, per tant, allò que el guiaria. Però, com admet a la següent estrofa, tot desemboca en un «engany d'esperances»; ara: aquestes esperances que resulten enganyades no són les de l'amor, que es manté viu, sinó les del desig de tornar a estar junts dins l'infern. Paolo, tot seguit, li recorda que, un cop van deixar plegats la vida, no els ha estat concedit «cap repòs». I finalment, després d'esmentar-li que s'ha trobat uns necis (en possible al·lusió al Dante i Virgili personatges de la *Divina Comèdia*) als quals no ha respost quan li han preguntat si encara estima (sense, per tant, negar-ho ni afirmar-ho),¹³ s'allunya, cal suposar que empès de nou pel vent, en el que anomena «el vol únic». Espriu, doncs, en el seu poema fa que sigui plenament efectiva per als dos amants, amb tot el seu rigor, la pena infernal que Dante, malgrat també aplicar-los-la, atenuava en permetre que continuessin junts.

Dit altrament: per a Paolo i Francesca, paradigmes de l'amor passional, l'infern espriuà resulta més terrible que no el dantesc. Ara: Espriu no elimina pas el motiu de

11. Totes les citacions provenen de Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli*. Milà: Ulrico Hoepli Ed., 1988²¹, p. 42-43. El passatge inicial traduït al català es troba dins els comentaris que Josep M. de Sagarra va afegir a la seva traducció del poema dantesc: *Divina Comèdia*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 188.

12. *Op. cit.*, p. 35. La citació següent torna a ser de la p. 42.

13. Tampoc no els diu res el Paolo del poema dantesc.

l'amor *post mortem* –cosa que podria haver fet, seguint l'exemple, per posar un cas paral·lel, de la recreació del mite d'Orfeu i Eurídice escrita per Rilke.¹⁴ Si bé en el poema espriuà ambdós amants no poden romandre junts per l'acció violenta del vent, tenen el desig (almenys Paolo), encara que només sigui una esperança enganyadora, de tornar a reunir-se i de retrobar, en els rostres, «els ulls fidels», en els quals ressonen «antigues veus d'amor». I si bé al final del poema Paolo no té més remei que allunyar-se, ho fa, diu a Francesca, «recordant-me / amb tu», acompanyat, per tant, del record (amorós) de quan estaven tots dos junts.

Novament l'actitud d'Espriu envers l'amor resulta ambivalent: condemna els apassionats amants dantescos a una pena més dura que no la imposada pel poeta italià, però una pena consistent a mantenir-los separats i impedir que l'un i l'altre es puguin expressar, a través de la contemplació dels ulls, l'amor al qual encara són fidels. Damnació eterna, doncs, però també amor etern.¹⁵

Aquesta ambivalència davant el tema amorós reapareix en dos poemes contigus d'una altra obra, *Les cançons d'Ariadna*. A «La princesa del Iang-Tsé» se'ns relata com la protagonista mor «consumida per l'amor» en esperar, inútilment, el retorn d'un cavaller de qui es va enamorar en veure'l marxar «cap a la guerra». Amb la conclusió que tanca el poema: «de pigs i de senyors, se'n ve de mena», semblaria que Espriu es burla d'aquesta «història de passió», si no fos que a l'inici de la rondalla poètica se'ns diu que, mentre el país era víctima de terribles inundacions en què la gent moria ofegada, la princesa «somreia», cosa que provaria «que no té bon cor / la joveneta», per més que sàpiga «cançons suaus» i «paraules tendres», i es deixi morir de suposat amor. Perquè el veritable amor, cal deduir, només pot arrelar en els cors nets i honestos. És d'ella, doncs, i no de l'amor, que Espriu fa escarni.¹⁶

El poema anterior, «Veient Rosie a la finestra», ben diferent, té, amb tot, un semblant context bèl·lic: una colla de soldats negres de Harlem desfilen cap a la guerra, «units tan sols per un mateix dolor». Hi ha un soldat, el que canta la cançó, que, sentint-se sol enmig les files, de sobte veu Rosie a la finestra: «Oh noia meva, somni! Quina por / de perdre't, ara que ja t'he trobat!». Tota la segona estrofa està dedicada a aquesta seva estimada, a la qual explica el que faran quan torni si l'ha esperat. I a la tercera, malgrat que expressa la tristesa pel destí «advers i amarg» cap al qual s'encamina, formula aquesta esperança: «Mes, bo o dolent, al llarg d'aquest camí, / pensaré en Rosie, fins l'últim dia, Rosie!». El pensament de l'amor, doncs, és el que el sostindrà fins al final.¹⁷

Vistos tots aquests poemes, és prou clar que no es pot parlar d'una única visió de l'amor en Espriu, i, de cap de les maneres, d'una visió inequívocament negativa.

Sí que és inequívoc el fet que l'escriptor no va voler que aquest tema formés part, amb excepcions molt escadusseres, del conjunt de la seva obra. Com tampoc del seu pensament. Si es llegeixen les entrevistes que se li van fer entre 1933 i 1985, el tema gairebé no apareix mai –en bona part, tot s'ha de dir, perquè els entrevistadors molt rarament el

14. Sobre l'Orfeu espriuà, vegeu *infra*.

15. Així ho veia, també, M. Aurèlia Capmany a *Salvador Espriu*. Barcelona: Dopesa, 1972, p. 138.

16. *OCI*, p. 89-91; cf. *Les cançons d'Ariadna*, *op. cit.*, p. 73-76.

17. Cito de la primera edició de *Les cançons d'Ariadna*, *op. cit.*, p. 71-72, perquè el text, amb les exclamacions, tenia un to més enfàtic que no a la darrera edició (*OCI*, p. 88).

treien a col·lació durant les converses.¹⁸ Entre les poquíssimes excepcions, destaca una entrevista de l'any 1976, en la qual la paraula *amor* fa una aparició tan fugissera com significativa. Quan se l'interrogava sobre la feina poètica, va donar la següent resposta: «Estimo que la poesía hay que hacerla a ratos, en situaciones concretas, estando en trance como para el amor».¹⁹ Si aquesta idea l'hagués formulada qualsevol altre escriptor, ningú no dubtaria a identificar aquesta situació o estat «per a l'amor», comparable a l'estat de «trànsit» (el fet d'estar «inspirat») necessari per a la creació poètica, amb l'impuls amorós o l' enamorament. I per què no es pot pensar que és justament a això que es referia Espriu? Per què no havia de ser, per a les coses més elementalment humanes com ara l'amor, igual que la majoria dels altres homes? Sols cal fixar-se en l'únic interviu en què l'entrevistador, tot fent al·lusió als sentiments amorosos que acostumen a néixer en la joventut, li va preguntar explícitament «què recorda de l'amor?». Espriu, després d'apel·lar a la timidesa i la innocència característiques de l'època en què va ser jove, afirmava recordar «amors més aviat inconcrets i romàntics i evanescents que no pas reals».²⁰ De jove, doncs, va experimentar la mateixa mena d'amors per què quasi tothom ha passat en algun moment de la joventut; uns amors que, per vagues i ideals que siguin, no deixen de ser viscuts amb un mínim d'intensitat.

És ben possible (la seva vida i la seva obra conviden a pensar-ho) que no hagués arribat mai a sentir una intensa i vehement passió amorosa per cap dona en concret; però això no vol dir que no ho hagués desitjat; o més simplement: que en alguna fase de la seva vida no hagués volgut trobar una dona que el compregués i a qui poder estimar. Com s'hauria d'interpretar, si no, el poema «Amb música ho escoltaries potser millor» d'*El caminant i el mur?*

Et diré sempre la veritat.
 I si et parlo tan sovint de la meva
 quotidiana, solitària mort,
 i amb cruel accent carrego

18. Un dels pocs casos on apareix el tema de l'amor és una entrevista, bé que de contingut fonamentalment religiós, que li van fer el 1977 per a la revista *Vida nueva*. A la pregunta «¿Qué le dice a usted la palabra caridad?», Espriu va respondre: «Caridad es equivalente a amor. Me gusta la palabra caridad porque la palabra amor conlleva una parte de cosa equívoca, a veces demasiado material, demasiado humana y, en ocasiones, profundamente desagradable. En cambio caridad sería este amor puro sin mezcla de pasión humana alguna» (cito del volum *Enquestes i entrevistes, II (1974-1985)*, a cura de Francesc Reina. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 1995, p. 47; des d'ara, *EE II*). El que té de material i humà (de passional) seria, sembla, el que de l'amor li resultava desagradable a Espriu. Però no es poden extreure, d'aquí, conclusions sobre la visió espriuana de l'amor, perquè, dins el context de l'entrevista, aquest concepte només està expressat per oposició al de «caritat», entès aquest, en darrer terme, quasi com un «amor diví»; el mateix escriptor afegeix: «Esto sería [la caritat] lo que más se acerca a Dios, concebido como amor». Si l'amor humà és considerat, aquí, d'una manera parcialment negativa, ho és més pel seu contrast amb el que seria un amor pur assimilable a la idea de Déu que no pas en si mateix; i tenint present que tot plegat són pures reflexions intel·lectuals d'un Espriu que, a l'inici de l'entrevista, ja ha declarat que Déu és un ésser, «incomprensible, y, para mi, lejanísimo» i que «por eso yo no puedo ser católico» (*EE II*, p. 47). Prescindeixo, d'altra banda, de les vegades en què se li van fer preguntes sobre les dones, perquè en les respostes també defugí el tema de l'amor; per exemple, a *EE I*, p. 109-110.

19. *EE II*, p. 41.

20. Entrevista de 1981; *EE II*, p. 126.

aquesta única síl·laba
del meu petit saber,
és sols perquè m'agradaria que sentíssis
dintre teu, ben endins, on acaba
el fred camí al teu darrer sepulcre,
com humilment, silenciós,
t'estimo.
Veus? El suau vent a l'herba,
i tu i jo, una dona i un home,
i tots els noms de tan fràgil bellesa,
i aquesta tarda per a nosaltres
potser immortal...
Però no vols endevinar mai als meus ulls
qui sóc jo, com sóc jo, i ara m'omple
de buida, densa, sorollosa
argila de paraules,
fins a fer-ne un insalvable mur,
aquest curt pas
que ja del tot em separa
de tu.²¹

L'interessant d'aquest poema, que només en el títol deixaria traslluir una mica d'ironia, no és el fracàs amb què es clou, sinó l'afirmació taxativa, amb el verb (pronom inclòs) ocupant tot sol el vers, de «t'estimo»: no s'expressa, aquí, un desig o una aspiració, sinó la realitat efectiva d'un amor sentit. La relació que s'escenifica als versos sembla clara: el jo poètic estima una dona sense que aquesta ho sàpiga (humilment i silenciosament), i expressa el desig i l'esperança que ella arribi a entendre'l i, doncs, també a estimar-lo. Però ella no el comprèn (no endevina com és), amb la qual cosa la relació esdevé impossible. S'imposa la comunicació, certament, però només després que el poeta hagi sentit autèntic i ver («et diré sempre la veritat») amor.

Tornant a l'entrevista de 1976 en què Espriu parlava de l'estat de trànsit per a la poesia i per a l'amor, i per bé que potser és tan sols una casualitat, unes poques respostes després el nostre autor anunciava que «en breve va a salir a la luz un libro de prosas de tipo descriptivo en el que, como en otros de igual género, me empleo en explicar líricamente grandes y queridas obsesiones mías». Tot seguit l'entrevistador explica que Espriu va treure un llibre d'un calaix (que cal deduir que és el suara esmentat, encara no posat a la venda però del qual ja li n'havien tramès algun exemplar). Aquest llibre era *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, que recollia proses breus sobre personatges de la mitologia grega, il·lustrades amb dibuixos de Cèsar Estrany. Potser no té cap relació l'esment a l'amor abans referit amb el fet que Espriu tingués aleshores entre mans (literalment i figurada) una obra de tema clàssic. Però sí que és un fet que la majoria de

21. Cito de la primera edició d'*El caminant i el mur*. Barcelona: Els llibres de l'Óssa menor, 1954, p. 42-43, perquè els tres punts del vers 16, eliminats a *OCI* (p. 338), potser volien expressar un cert sentiment d'esperança en l'acompliment de l'amor. Ja Maria Aurèlia Capmany (*op. cit.*, p. 140) s'havia fixat en aquest poema.

vegades que va haver d'afrontar, literàriament parlant, la temàtica amorosa, ho va fer a través dels mites de l'antiguitat clàssica. I en la recreació que en va dur a terme reapareix aquella visió ambivalent que hem vist que es traslluïa als poemes abans comentats.

Els dos primers mites amb què se les va haver tractaven, curiosament, d'una mateixa mena d'amor: l'amor incestuós. Fedra i Mirra. En el primer d'aquests dos mites s'hi va fixar en descobrir, entre 1935 i 1936, l'obra teatral homònima, en castellà, que Llorenç Villalonga havia publicat el 1932, i que li va agradar tant com per traduir-la –lliurement, això sí– al català. N'acabava la versió al novembre de 1936, per bé que no la publicaria fins al 1955. El 1937, d'altra banda, publicava una recreació en prosa del mite (una *nouvelle*), que no deixa de seguir de prop l'obra de Villalonga. I encara tornaria a enfrontar-se al mite en una ulterior versió teatral, ja independent de la de l'autor mallorquí: *Una altra Fedra, si us plau*, escrita per comanda de Núria Espert, acabada el 1977 i impresa aquell any en una edició no venal, i ja per al públic el 1978.²² La visió que dóna del personatge de Fedra en aquesta obra reapareix, finalment, a la breu prosa que li dedica dins el volum de 1981, ampliació del de *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, titulat *Les roques i el mar; el blau* (on també són tractats altres personatges vinculats al mateix mite).

De totes aquestes referències sobresurt una evidència: si Espriu es va apropar al mite de Fedra, ho va fer sempre induït externament, no pas per una atracció especial envers aquesta figura (com sí que la va tenir, en canvi, per Antígona). Als anys 30, és la *Fedra* teatral de Villalonga el que el mou, després de traduir la peça al català, a fer-ne una versió en prosa; i als anys 70, si n'escriu una nova recreació dramàtica és perquè Núria Espert li ho demana (és sabut que, en resposta a la petició d'ella, inicialment l'escriptor li va oferir d'escenificar una *Antígona*).²³

Cal preguntar-se, aleshores, què és el que, en primer lloc, el va atreure de la *Fedra* villalonguiana. Com també cal preguntar-se per què, quan Villalonga, després de la Guerra Civil, va refer la seva *Fedra* en castellà i va demanar a Espriu que incorporés les modificacions a la seva traducció, aquest s'hi va negar.²⁴ Les respostes a aquestes dues qüestions és el que més ens pot apropar a la consideració espriuana del mite i, més en concret, a la visió de l'amor que s'hi trasllueix, que és el que aquí ens interessa.²⁵

Una de les raons, entre d'altres, que de ben segur l'havia d'atreure cap a la *Fedra* de 1932 de l'autor mallorquí és el particular i inusual tractament del mite que hi fa. Un tractament en el qual, per exemple, el motiu de l'incest resulta arraconat.

Espriu ja s'havia ocupat, abans de traduir l'obra de Villalonga, del tema de l'incest a través d'un altre mite clàssic: el de Mirra, personatge recreat en un dels contes d'*Ariadna*

22. Vegeu la «Introducció» de Miquel Edo al volum de l'edició crítica de *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 2002 (des d'ara, *FE*). Totes les versions espriuanes del mite de Fedra fins ara esmentades es troben aplegades en aquest volum, com també, en apèndix, la *Fedra* castellana de 1932 de Villalonga.

23. Vegeu la citada «Introducció» d'Edo, p. XXXIX.

24. Serà el mateix autor mallorquí qui la traduirà al català i la incorporarà al primer volum de les seves *Obres completes*. Barcelona: Edicions 62, 1966, p. 745-779 (des d'ara *OC*).

25. És cert que Espriu va declarar que no havia volgut refer la seva traducció perquè la nova versió villalonguiana «adapta[va] l'obra a les tres unitats neoclàssiques» (*EE I*, p. 169-170). Però sembla dubtós que l'única discrepància fos una qüestió merament formal. La segona *Fedra* de Villalonga presenta alguns canvis de contingut, bàsicament en la configuració dels personatges, que molt probablement no devien agradar a Espriu. El cas que sembla més clar és el de l'Hipòlit villalonguà. Vegeu *infra*.

al laberint grotesc (1935). La versió més coneguda de la seva història es troba en el llibre desè de les *Metamorfosis* d'Ovidi.²⁶ Se'ns hi explica que Mirra, enamorada del seu pare, després de molts dubtes i patiments, inclòs un intent de suïcidi, aconseguirà d'allitar-s'hi amb l'ajut de la seva dida, que és qui ordirà un pla per enganyar el progenitor. Al marge de la insistència del poeta en l'essència contra natura i, doncs, horrible, de l'amor de la noia, dos aspectes destaquen en la poetització ovidiana del mite: la intensitat i sinceritat de l'amor de la filla pel pare i la inicial consciència de culpa d'ella per desitjar l'incest, que la duu a intentar suïcidar-se.

Dos aspectes que desapareixen en la recreació d'Espriu, la qual comença amb aquestes paraules de Mirra adreçades a la seva dida: «'M'has entès bé, m'has entès?», va dir Mirra a la vella horroritzada. “No t'atreveixes a pronunciar-lo, el nom maleït. Crim, incest: paraules buides per a mi”». No hi ha en la Mirra espriuana, doncs, cap mena de consciència de culpa. I no sorprèn, per tant, que sigui ella mateixa qui demani a la dida ajut per aconseguir de consumir el seu amor pel pare. Una demanda motivada, diu, «perquè l'estimo».²⁷

Ja satisfet el desig, la natura tanmateix fal·laç d'aquest amor no triga a posar-se en evidència: en assabentar-se, per la indiscreció de la dida i d'un eunuc, que segurament no és filla del seu pare sinó d'un altre home amb qui s'entenia la seva mare, la Mirra espriuana esclata en ira. Però la seva indignació prové, sorprenentment, del fet d'adonar-se que no ha comès incest. Si em referia, abans, a la natura fal·laç del seu amor pel pare, cal convenir que l'expressió no és del tot adequada, perquè, pròpiament, no n'hi ha, d'amor. L'únic que ella estima és el desig de transgressió, la voluntat de violar una llei, la «més severa dels Poderosos», la que prohibeix l'amor físic entre pare i filla.

Com en el cas de «La princesa de Iang-Tsé», no és l'amor allò que Espriu escarneix sinó la noia. I aquest escarni es fa més evident al final del conte. Si després de consumir el suposat incest, Mirra exclama, en referència al seu pare: «Que és bell i fort, Cíniras! Un heroi incansable!», en sentir la indiscreció de la dida i l'eunuc, crida tot plorant: «El vell impotent! [...] Vell xaruc, innoble!», i amenaça de mort la dida. I quan aquesta, tot seguit, per salvar-se li diu que són rumors del tot falsos, alleujada torna a exclamar: «El bell, el fort Cíniras, l'heroi incansable!» (p. 42-43).

Pot dir-se, si es vol, que Espriu dona, en aquest conte, una visió negativa de l'amor; però només en tant que l'amor originari del mite ovidià és canviat per un altre sentiment, que no té res a veure amb l'amor, com és l'anhel transgressor i, en darrer terme, vanitós d'una noia voluble. No se'ns parla, doncs, a *Mirra*, dels aspectes adversos o les conseqüències funestes de l'amor, en el seu vessant incestuós: simplement, reiterem-ho, no n'hi ha, d'amor.

26. Espriu n'extreu un vers, que va col·locar com a epígraf del conte. Es pot llegir, en l'original llatí i traducció catalana, a Ovidi, *Les Metamorfosis*, vol. II, trad. d'Adela M. Trepal i Anna M. de Saavedra. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1930 (des d'ara, *Metamorfosis*; el primer volum és de 1929 i el tercer, de 1932). Espriu també va afegir, com a epígraf, un fragment de la recreació en prosa del mite que va fer l'escriptor castellà del segle XVI Cristóbal de Villalón, un relat «d'interès del qual jo particularment no penso certificar de cap manera» apuntava Carles Miralles a «El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu», dins *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*. Barcelona: Edicions del Mall, 1986, p. 265-266.

27. OC3, p. 273; cf. *Ariadna al laberint grotesc*, op. cit., p. 41.

Sí que n'hi havia, en canvi, però sense incest, a la *Fedra* de Villalonga, tant en la seva primera versió, de 1932, com en la segona, publicada el 1954 i per ell mateix traduïda al català (ja que Espriu no va voler fer-ho) el 1966, com veïem abans. L'autor mallorquí ho explicava en un text de l'any 50 tot rememorant la peça del 32: «Yo conocía, hasta cierto punto, a Eurípides y a Racine, pero no fue un sentimiento de fría cultura literaria lo que me impulsó a escribir, atropelladamente, una réplica a un asunto inmortal. Caí enfermo obsesionado [...] por una Fedra y un Hipólito de carne y hueso, que yo frecuentaba y estimaba. No se trataba precisamente de un incesto –que tampoco existe, en rigor, en la tragedia clásica, ya que Hipólito no lleva sangre de Fedra– sino de un problema de estirpe, de años y de cultura que me impresionó profundamente. Fedra era una dama. Hipólito un mozalbeta. Fedra descende del sol, Hipólito es hijo de un escita. ¿Cómo entenderse? El amor, que es un sentimiento físico, puede desarrollarse en semejantes condiciones. La comprensión, que es espiritual, no puede desarrollarse».²⁸

El conflicte que es planteja a l'obra villalonguiana, doncs, no té res de tràgic, ans és una mena d'enfrontament entre generacions i cultures: la il·lustre, bé que en hores baixes, de Fedra, contra la plebea del disbauxat Hipòlit. Ella sent amor envers el seu fillastre, però el seu orgull de classe li impedeix de lliurar-s'hi, i mor, per suïcidi, a causa de la repressió dels seus impulsos i desigs.²⁹

Sembla indubtable que a Espriu el devia atreure aquesta interpretació del mite, ja que la va repetir, bo i aprofundint-ne alguns aspectes, també alterant-ne d'altres, a la *nouvelle* de 1937. Per una banda, va desenvolupar amb més amplitud la genealogia de tots els personatges, a fi i efecte de posar èmfasi en la diferència de nissagues; i per una altra, respecte a Fedra, va insistir en la «voluntat de domini» que caracteritza el personatge villalonguà, fins al punt d'atribuir-la a un «amor narcisista».³⁰

També va mantenir, és clar, el desig amorós que Hipòlit despertava en la madrastra. Però amb una petita i significativa variació, que ja es detectava a la traducció catalana que va fer de la primera versió de l'obra de Villalonga: malgrat que l'autor mallorquí va voler suprimir la noció de l'incest en la seva recreació del mite, el seu Hipòlit tot sovint anomena Fedra com si fos la seva mare; especialment a l'escena més passional de l'obra –cap al final del tercer acte–, quan ell sembla intuir l'amor que ella li professa: «FEDRA: No comprendías más que eso... Nada más que eso... / HIPÓLITO: (*con emoción, asombro y acaso un poco de miedo.*) ¡Mamá! (*intenta besarla y ella le rehuye, echando el rostro hacia atrás. Hipólito, muy emocionado y cariñoso, le estrecha una mano.*) Querida mamáita...» (p. 263). Espriu, a la seva traducció, fa que el noi anomeni la madrastra, en canvi, pel seu nom: «Fedra. [...] Estimada Fedra»; i en cap moment no s'hi adreça com a «mare» o «mamà». A la *nouvelle* espriuana, a més, Fedra mai no qualifica Hipòlit de «fill» (com s'esdevé, en uns quants casos, a l'obra villalonguiana, no tots traduïts per Espriu).³¹

28. *Baleares*, 30-IX- 1950; citat per Edo, *FE*, p. I.

29. Vegeu Vicent Simbor, «L'obra teatral de Llorenç Villalonga», *Caplletra*, 14 (primavera 1993), p. 151-152; i M. del Carme Bosch, «Un tema clàssic dins el teatre de Llorenç Villalonga», *Mayurqa*, 17 (1977-1978), p. 223-227.

30. *FE*, p. 70.

31. Bé que en la *nouvelle* el narrador és el personatge de Carolina Tour, a vegades la seva narració està focalitzada en Fedra; més clarament en la primera versió de 1937, en què en alguns moments fins i tot li cedeix la

Més encara que no Villalonga, sembla clar que Espriu va voler suprimir el motiu de l'incest, de manera que l'amor quedés reduït a la passió que una dona madura sentia envers un jove.³² I una passió quasi purament física. A la *nouvelle*, per exemple, és Fedra i no pas la seva amiga Carolina (com s'esdevé a l'obra villalonguiana) qui destaca la bellesa del seu fillastre: «[Hipòlit] en el fons era un infant. I fort, i bell, i odiós, i també gentil, quan s'ho proposava. L'entrada d'Orfila feia callar Fedra» (p. 80). Espriu intensifica, a més, la gelosia d'ella envers Arícia, la promesa d'Hipòlit (tot mostrant, de nou, l'amor passional que el noi inspira a la seva madrastra) en afegir, dins la *nouvelle*, un petit episodi absent en l'obra teatral: és el del moment en què Fedra decideix d'assistir al ball, una decisió presa «quasi a crits» quan sent que el fillastre hi anirà amb Arícia.³³

veu i és Fedra qui parla en primera persona (vegeu l'aparat de variants de *FE*, p. 95-96; o directament la primera edició de la *nouvelle*, dins *Letizia i altres proses*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937, p. 41-42).

32. Amb relació a aquest punt, hi ha un aspecte de l'Hipòlit de Villalonga (en les dues versions de *Fedra*) respecte al qual tot fa indicar que Espriu estava en desacord. I és que l'autor mallorquí arriba a insinuar un amor latent, no reconegut, d'Hipòlit per Fedra. Aquesta insinuació comença a entreveure's en la circumstància de voler emmirallar, ni que sigui tènue, les situacions de l'un i de l'altre personatge: talment com Fedra retrobava en Hipòlit la imatge del marit, bé que en la seva joventut (cf. *FE*, p. 220 i 262.), la noia per la qual se sent atret Hipòlit –no Arícia, la promesa, sinó Carlota– té una certa semblança amb la seva madrastra, com reflecteix aquesta rèplica del xofer: «Es una buena mujer, la Carlota. Se parece a su madrastra de usted». A la qual cosa Hipòlit responia: «Sí. Con la diferencia que mi madrastra es una vieja» (p. 208). A l'hora de traduir-ho, Espriu va canviar la resposta d'Hipòlit: «TAXISTA: És una bona dona. Se sembla a la senyora Orfila. / HIPÒLIT: «Quin acudit! Fedra és vella i geniüda» (p. 23). És cert que es podria entendre que, en defugir contudentment la semblança, l'Hipòlit espriuà en darrer terme no fa sinó reconèixer-la (i així ho degué entendre Villalonga, ja que va copiar la traducció espriuana d'aquesta rèplica a la seva *Fedra* catalana de 1966 [dins *OC*, p. 757], canviant només l'adjectiu «geniüda» per «agra»); per bé que també podria ser que, amb el canvi que comporta eliminar el «sí», Espriu volgués donar a entendre que la comparació feta pel xofer realment és del tot desencertada. Sigui com sigui, el fet d'alterar el text en la traducció revela que aquesta rèplica va captar especialment la seva atenció. Com també ho van fer les rèpliques i les acotacions de l'escena final entre Hipòlit i Fedra en l'obra de Villalonga, suara comentada. Molt indicativament, aquesta escena va ser suprimida per Espriu a la seva *nouvelle*. En canvi, Villalonga, en la seva darrera versió de *Fedra* –la refusada per Espriu–, va accentuar la insinuació de l'amor latent del noi per la madrastra a l'escena final: «FEDRA: Com has interpretat la meua duresa? / HIPÒLIT: La vida que jo menava no et podia agradar, me n'adonava. Però jo no... Era impossible que obràs altrament. T'ho jur: no podia canviar. / FEDRA (amb curiositat): Per què fill? / HIPÒLIT (exasperat): Perquè jo... (Es tapa la cara amb les mans.) / FEDRA: Què et mancava, fill, per a ésser feliç? / HIPÒLIT (reaccionant): No em mancava res. Ben mirat, era feliç» (*OC*, p. 777). Com hem d'interpretar aquesta exasperació d'Hipòlit sinó com un efecte de la impossibilitat de confessar l'amor que sentia per Fedra? Una impossibilitat que és paral·lela a la que pateix la mateixa Fedra i que ella percep, com insinua en la posterior conversa amb Enona: «FEDRA: [Hipòlit morirà] per culpa meua. / ENONA: Quina culpa, Fedra? Conta. Moriràs de pena si no parles». Aleshores, delirant, la filla de Pasífae recita uns versos de la *Fedra* de Racine: «Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable / Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable», versos que al·ludeixen a la seva consciència de culpa per l'amor envers el fillastre. Quan la dida, aleshores, li demana: «Què dius, filla? Quin secret és el teu?», ella respon: «També ell [Hipòlit] tenia el seu secret... que morirà amb ell» (p. 799). Una darrera prova que aquest aspecte de la recreació villalonguiana del mite no era del gust d'Espriu pot trobar-se en el fet que, a *Una altra Fedra, si us plau*, no tan sols no apareix cap mena d'afecte del noi per la madrastra sinó que és substituït per un profund i explícit odi (en força consonància amb l'Hipòlit euripidià).

33. I és precisament aquí que, a Carolina, se li revela la veritable naturalesa de «la malura de Fedra» (p. 81). El sentiment de gelosia en Fedra reapareix, a més, en el deliri que precedeix el suïcidi, quan s'imagina Hipòlit casant-se amb «l'odiosa Mari-Galante» (p. 95).

Aquest disegni de potenciar l'amor de Fedra envers Hipòlit en el que té de pura passió, Espriu el va dur encara més enllà a *Una altra Fedra, si us plau*, obra en la qual la referència primera ja no és Racine sinó Eurípides. En la disputa entre fillastre i madrastra, després que aquesta li hagi confessat el seu amor i ell l'hagi qualificat de culpable i criminal, ella li retreu: «Culpa, crim? De què parles, Hipòlit? No em facis riure, enllà del plor. Jo sóc una dona. I tu un home. Culpa, crim? De què parles Hipòlit? Ets tal vegada un nen?» (p. 130). I, encara, davant el rebuig d'ell, li pregunta, pensant en termes estrictament d'atracció física: «Sóc tan lletja, Hipòlit? // [...] Sóc tan vella, Hipòlit?» (p. 130-131).³⁴

En definitiva: el principal conflicte que pateixen les Fedres espriuanes (la de la *nouvelle* i, especialment, la d'*Una altra Fedra, si us plau*) és generat no pas per una relació antinatural –o anticonvencional– entre madrastra i fillastre (com en Eurípides i Racine) o per una impossibilitat de comprensió entre generacions i nissagues (com en Villalonga), sinó, sobretot, per un amor passional, físic, no correspost, entre una dona i un home. Evidentment, aquest conflicte apareix barrejat amb d'altres.³⁵ Però Espriu, que hauria pogut minimitzar-lo o vestir-lo, per exemple, amb un rerefons filosòfic, el va potenciar en el que té de més essencial, que és el pur desig que una dona sentia per un home. Amb la qual cosa, és cert, feia ressaltar les conseqüències fatídiques d'aquesta passió amorosa –val a dir que ja inherents a la història. Però el fet de situar-la al centre de les seves recreacions del mite palesa, si més no, l'interès que el tema li despertava i la rellevància que li atorgava.

Com que, d'altra banda, aquest tipus d'amor passional és present en molts altres mites grecs, era previsible que el nostre autor hagués de tornar a encarar-s'hi, al costat d'altres menes d'amor, en escriure les proses mitològiques del volum *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, posteriorment ampliat a *Les roques i el mar, el blau*.³⁶

D'entrada, cal fer una constatació: i és que, com el mateix Espriu va manifestar, el to irònic domina bona part d'aquesta obra.³⁷ No ha de sorprendre, per tant, que l'amor en pugui patir els efectes. O el tema del matrimoni. Com, per exemple, a la prosa dedicada a Èrato, la musa de la poesia amorosa: «Clares vegades l'esmentada lírica [l'amorosa] s'apuntala en el matrimoni. Quan el miracle s'esdevé, ens sorprenem i reprimim amb esforç un somriure, perquè l'harmonia no durarà» (p. 19); o a la prosa sobre Hefest: «Els seus complicats amors no han començat, i de segur que encara és solter, perquè l'endevinem molt tranquil» (p. 102).

Centrant-nos en el tema de l'amor, qui s'endú la palma, quant als comentaris irònics, és el pare dels déus, l'insadollable Zeus, protagonista de múltiples aventures eròtiques. D'alguns dels seus amors «ni cosmològics ni legítims» –en mots de Carles Miralles–, Espriu en dóna «una visió clarament grotesca»:³⁸ com ara de les seves relacions amb Ganimedes (el bell minyó raptat per Zeus), amb Leda (seduïda pel déu després de transformar-se en

34. És cert que aquest amor passional pel fill al final resultarà ser un miratge, perquè en realitat és al seu marit, reflectit en la figura més jove del fill, a qui ella realment estima (punt que Espriu emfasitzarà a la prosa «Fedra» de *Les roques i el mar, el blau*). Però això no disminueix l'atracció física envers Hipòlit manifestada en aquestes rèpliques.

35. De la mateixa manera que no deixa de ser present en les obres dels autors suara esmentats.

36. Citaré de l'edició crítica preparada per Carmina Jori i Carles Miralles: *Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 1996 (des d'ara *RMB*).

37. Cf. *EE II*, 100.

38. Cito de la «Introducció» de Miralles a *RMB*, p. XXVI.

cigne) i amb Dànae (posseïda mitjançant una altra transformació divina, aquest cop en una pluja d'or). Les tres proses sobre Zeus il·lustren, respectivament, «l'homosexualitat, la bestialitat i la prostitució femenina», tres formes de relació amorosa vistes, des de la perspectiva d'Espriu i de l'època, com no naturals o no recomanables, i en les quals no sorpren, consegüentment, la perspectiva irònica adoptada en els textos que els dedica.³⁹

Al costat dels amors de Zeus, però, hi ha un parell de proses que recreen les peripècies amoroses d'un altre déu: Apol·lo. Una està dedicada a un dels seus amors femenins i una altra, a un dels masculins: respectivament, Dafne i Jacint. Del primer, Espriu resumeix breument la història explicada al llibre inicial de les *Metamorfosis* ovidianes. Apol·lo va burlar-se d'Eros, el petit déu de l'amor, en veure'l manejar l'arc. I Eros, enutjat, va concebre la següent venjança: va ferir Apol·lo amb la sageta daurada que fa néixer l'amor i la nimfa Dafne, amb la de plom que fa fugir de l'amor, de manera que l'un requeria amorosament l'altra sense correspondència. Intentant, finalment, de fugir del déu que la persegua, ja «perdudes les forces»,⁴⁰ Dafne va demanar al seu pare (el riu Peneu) de ser convertida en arbre, i a l'instant es va metamorfosejar en llorer.

El que destaca de la prosa d'Espriu sobre aquest mite és l'absència total d'ironia amb què està escrita. A diferència, en canvi, de la que recrea el mite de Jacint, l'estimat d'Apol·lo. Perquè, malgrat el to contingut i quasi neutre amb què s'inicia la narració, l'humor no triga a esmunyi-s'hi, quan se'ns explica que el noi ja coneix quin serà el seu fatal destí —ho ha llegit «en un diccionari enciclopèdic qualsevol» (p. 64)—; i, a més, al final de la prosa, fa la seva aparició la Magdalena Blasi, un dels personatges sinerencs a través dels quals Espriu donava lliure curs a la seva ironia.

Res d'això no es troba en el text sobre el mite de Dafne. El final del qual, a més, adopta un remarcable to líric: la nimfa, fatigada de la persecució d'Apol·lo, a l'últim només demana «que la deixin reposar en una arrelada, oculta, estranya, inquietadora bellesa d'arbre». És molt probable que en aquest to hi hagi influït decisivament la bellesa del dibuix de Cèsar Estrany que acompanyava la primera versió de la prosa, dibuix ja al·ludit a l'inici del text i al qual semblen fer referència les darreres ratlles: «Després, el silenci, la solitud, una quieta pau que l'aire acariciarà. Si de tant en tant la violència del vent tempestuós hi arriba, arrossega sempre amb ell l'aigua de la pluja. Just la que cal per al manteniment *esvelt* de la nova vida» (p. 63; la cursiva és meva).

No sempre, doncs, el tema de l'amor —encara que la història de Dafne i Apol·lo sigui, pròpiament, una història de desamor— és tractat amb ironia a *Les roques i el mar, el blau*. I no es pot passar per alt el fet que, de les múltiples històries vinculades tant a Zeus com a Apol·lo, Espriu va triar-ne preferentment algunes de tema amorós.

Més encara: cal preguntar-se per què, respecte a uns quants mites en què l'amor no hi té, en absolut, una presència preponderant, Espriu no va desaproveitar l'avinentesa per fer esment d'alguns petits episodis amorosos que hi estan vinculats. Per exemple, en els casos d'Antígona i Ismene.

Quan Espriu va escriure, a començaments de 1939, poc abans d'acabar la Guerra Civil, la primera versió de la seva *Antígona* teatral, va eliminar de l'obra el personatge

39. La ironia presideix, també, la prosa dedicada a la nimfa Cal·listo (i al seu pare Licaó), la qual, «no pas insensible a l'amor», deixava que Zeus, que se n'havia enamorat, «es distraigués» amb ella (p. 69).

40. *Metamorfosis I*, p. 19 (vers 543).

d'Hèmon, fill de Creont i promès d'Antígona, que al final de la tragèdia homònima de Sòfocles se suïcida per amor. Més encara: va voler que la seva heroïna ni l'esmentés⁴¹ ni fes cap referència a conceptes com el matrimoni i l'amor conjugal – presents, en canvi, en les lamentacions de la protagonista de l'obra sofocliana. A començaments de 1939, l'únic amor que interessava Espriu era el fraternal, l'amor entre germans que hauria pogut evitar una tan cruel guerra, i que ell confiava que, després del conflicte, restabliria la pau – una confiança ben ingènua, transformada en escepticisme i pessimisme en la darrera versió que va fer de l'obra l'any 1964.

En tornar a encarar-se amb el mite d'Antígona entre finals dels anys setanta i principis dels vuitanta per a *Les roques i el mar, el blau*, Espriu va decidir, en canvi, que el seu personatge – que és qui parla a la prosa – fes referència a la figura del promès, per bé que no precisament per destacar la relació amorosa entre ells: «L'ingenu i lleial nuvi? Un pobre noi, joguina de la política del seu pare. Afirmen que ens estimem, i el pretès amor no és res més que un ordit d'interessos, uns fils bellugats per un lúcid cervell» (*RMB*, p. 125). Cal interpretar aquestes paraules, d'una banda, tenint present que, realment, dins la tragèdia de Sòfocles, Antígona mai no afirma (bé que tampoc no nega) que estimi Hèmon;⁴² i, d'altra banda, que a la prosa espriuana se'ns dona una visió del mite d'Antígona encara més negra i pessimista que no en la versió teatral de 1964.⁴³ Però el que resulta significatiu és que el nostre autor, que sempre n'havia prescindit, a *Les roques i el mar, el blau* no hagi volgut deixar de referir-se, ni que sigui per denigrar-lo, a l'episodi amorós de l'heroïna tràgica.

Com també és significatiu que, dins la prosa dedicada a un personatge amb tan poca història mítica com Ismene, Espriu inclogui, en boca de la mateixa germana d'Antígona, la següent referència: «Insisteixes», li diu a la seva amiga Crisòtemis, «a preguntar-me per Teoclimen? Et torno a prometre que ni el vaig conèixer? Guardaria cap secret per a tu?» (p. 138). L'al·lusió és a un jove tebà que, segons una tradició obscura – tal com explica Pierre Grimal –,⁴⁴ va estimar Ismene. Tota la prosa espriuana està dedicada a recrear imaginàriament la vida trista i anodina de la germana després de la mort d'Antígona; una vida, això sí, confortable, ja que ella ha pogut gaudir, en no haver-s'hi enfrontat, de la protecció de l'oncle Creont, «al capdavall un bon home» (p. 139). Dins aquesta recreació, però, Espriu va voler deixar-hi caure una insinuació – encara que el personatge la negui – a l'única aventura amorosa coneguda del personatge.⁴⁵

41. Només Creont l'anomena, dues úniques vegades, al tercer acte espriuà; vegeu l'edició crítica d'*Antígona* realitzada per Carmina Jori i Carles Miralles. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 1993, p. 64 i 69 (rattles 81-82 i 157).

42. L'única rèplica que ho deixa entreveure (vers 572) no és clar que originàriament la digués Antígona i sovint s'ha atribuït a Ismene; com fa, per exemple, Carles Riba a la seva traducció de l'obra de Sòfocles, dins *Tragèdies*, vol. I. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1951, p. 144; vegeu l'aparat de variants del text grec acarat amb la traducció.

43. El cos de Polinices, per exemple, ha esdevingut un cadàver «que em repugna i em repel·leix», declara Antígona; i per l'acció d'enterrar-lo, la noia diu que «em gloriïcaran estúpida i al llarg del temps».

44. *Diccionario de mitología griega y romana (Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine)*, 1951), trad. de F. Payrols. Barcelona: Paidós, 1989, p. 292a (*Ismene*) i p. 515a (*Tideo*). Aquest diccionari és una de les fonts en què es va basar Espriu per escriure les prosas de *RMB*; cf. la «Introducció» de Miralles, p. LIII.

45. Un cas relativament semblant és el de la prosa dedicada a Glauc – encara que no sigui un mite femení. Amb aquest nom es coneixen fins a cinc personatges, un dels quals és un déu marí. Aquest és el que tria Espriu. I, de les diverses històries que protagonitza, «gairebé totes tristes», es fixa – per boca d'Aristocles – en la de

També de dues dones, no pas divines i vinculades a la guerra de Troia, Andròmaca i Hècuba, Espriu va voler fer esment, ni que fos de passada, a les seves relacions amoroses, i per remarcar en tots dos casos –i això és el que resulta més interessant– la força del seu amor. Molt destacable és el cas d'Hècuba, mare d'Hèctor i segona muller de Príam. L'autor de *Les roques i el mar, el blau* hauria pogut acarnissar-se amb el seu marit, ja que, a més de les dues dones amb què va contraure matrimoni, dins la matèria mítica se li compten moltes concubines amb les quals va arribar a tenir desenes de fills. Tanmateix, partint d'un vers de l'*Hècuba* d'Eurípides en el qual la dissortada dona exclama, bo i planyent-se de la desfeta de la guerra: «I jo, privada dels nostres cinquanta fills!», el narrador espriuà fa el següent comentari: «L'amor conjugal i maternal d'Hècuba era, doncs, immens, en sentir com a propis els infantats per les concubines del marit. I els va anar perdent tots, i els darrers els més joves» (p. 76). Es destaca el gran amor d'ella per a tots els fills, però també, sense que el vers d'Eurípides hi faci referència explícita, es remarca l'amor intens que devia sentir pel marit, tot i que aquest s'hagués ajuntat amb tantes altres dones.⁴⁶

En el prosa dedicada a Andròmaca, la narració se centra en la integritat d'esperit amb què la muller d'Hèctor, perduda la guerra, afronta el difícil destí que l'espera. Però Espriu va voler situar l'inici de la narració en el moment en què la dona rep la notícia del traspàs del marit, la qual cosa li permetia de fer una referència a l'amor que els unia: «Just en sortir del bany, una serventa l'ha assabentada de la mort de l'home que ella sempre va estimar, una mort que tots dos pressentien propera. La dona ha creuat els braços damunt el pit, inclina amb resignació el cap gairebé fregant l'espatlla dreta, tanca els ulls i recorda, endinsada en el seu íntim mirall, la serenor del passat» (p. 75).

Que aquestes dones troianes siguin tractades, en les respectives proses, amb molt de respecte i sense un bri d'ironia, cal atribuir-ho, també, a la seva condició de víctimes de la guerra –un tema que sempre va preocupar Espriu. En el cas d'Andròmaca, a més, va contribuir-hi, de ben segur, la bellesa del dibuix de Cèsar Estrany, que transmet l'enteresa de caràcter recreada en el text espriuà.

«la seva amorosa relació amb Escil·la, abans de ser transformada la bonica i esvelta donzella de l'aigua, per gelosies de Circe, en el monstre que habita a l'estret de Sicília» (p. 53). Es tracta de l'episodi narrat entre els llibres XIII i XIV de les *Metamorfosis* d'Ovidi: Glauc, que s'ha transformat en una divinitat marina d'aspecte monstruós després d'haver menjat unes herbes, es va enamorar d'Escil·la només de veure-la. Però la noia va fugir espantada. «¿Què m'importa aquest aspecte?», es planyia Glauc, «què m'importa haver plagut als déus marins i ésser una divinitat, si això a tu no et commou?» (*Metamorfosis III*, p. 76). Va anar a veure, aleshores, la maga Circe perquè li fes un encanteri amb l'objectiu que la noia també sentís amor per ell; però com que Circe estava enamorada de Glauc, se li va oferir. Ell va refusar-la bo i mantenint-se fermament invariable en el seu amor per la donzella de l'aigua. I la deessa, per venjança, va convertir Escil·la en el conegut monstre de l'*Odissea*. Una història, doncs, de fidelitat amorosa, a la qual Espriu va voler fer al·lusió, ni que fos de passada. Val a dir que ja havia fet esment d'aquest episodi a la prosa «Làmia i Escil·la» (p. 42), en la qual, però, l'èmfasi és posat en els fets que van dur ambdues dones a ser transformades en monstres marins.

46. Si es deixa de banda el comentari final del narrador de la prosa, en què es riu de la manera «erudita» com ha construït el resum dels darrers dies d'Hècuba, en el relat de la història d'aquesta desventurada mare no hi ha cap rastre d'humor o d'ironia. Cal tenir present, a més, que es qualifica d'«admirable creació» la tragèdia *Hècuba* d'Eurípides, de la qual s'apunta, a més, que «els antics la consideraven com el drama tràgic per excel·lència». I fins i tot als últims mots que el narrador dedica al personatge, sense haver fet mai al·lusió a la terrible venjança que va executar sobre els fills de Polimèstor, sembla aflorar una mica de pietat envers ella: en la referència a la seva «esgarrifosa solitud» i al fet que devia ser «recordada amb llàstima». Resultaria incongruent amb el to de la narració, doncs, suposar cap deix irònic en l'adjectiu «conjugal» aplicat al seu amor.

Al bàndol contrari d'Hècuba i Andròmaca i els respectius cònjuges, hi ha Penèlope i el seu marit Ulisses, un dels vencedors de la guerra de Troia. Espriu, en lloc d'escriure un prosa resumint algunes de les seves múltiples aventures, va optar per dedicar-ne tres a sengles dones amb què es va relacionar amorosament: la maga Circe, la princesa Nausica i l'esmentada Penèlope, la seva muller. Amb aquestes tres proses, d'altra banda, ens són representades, en certa manera, tres menes d'amor entre dona i home.

En el cas de Circe, és clar que s'il·lustra l'amor purament sexual i fins animal: «Mai més no coneixeré ningú com ell», es plany la maga, «tan astut i tan home, un home de debò. Ho era tant, que no va caldre convertir-lo, com els altres, en porc. [...] Mai cap petita o grossa bèstia no va servir el meu plaer anòmal tan bé com ell» (p. 119).

Per una altra banda, a la prosa dedicada a Penèlope se'ns representa l'amor conjugal: un amor vist com una mena de pacte. La breu narració se situa en el moment del retorn d'Ulisses i el retrobament dels esposos: «Prudents i sagaços, sabien el punt dolç del que convenia que es contessin, del que importava de callar i del que els abellia d'oblidar». En aquest pacte matrimonial, el paper de la dona sembla una mica subordinat al de l'home: «Acabada la prova del llit, ella se li havia ofert, submissa i sàviament quasi nua sota la llum vacil·lant de les teies, perquè havia après la lliçó del temps i el lloc comú que no transcorre en va» (p. 122). Amb tot, l'adverbi «sàviament» aplicat a la seva insinuant quasi-nuesa ens indica que Espriu no menystenia pas la capacitat de la dona per imposar-se. Quant al marit, «compliria, coratjós, el seu deure, avui i demà i en l'esdevenidor més allunyat, mentre li fos possible». L'afegit darrer, «mentre li fos possible», ja revela la inconstància que el narrador li suposa. Amb tot, el pacte amorós els assegura d'anar vivint com un «feliç matrimoni». I la suau ironia amb què està escrita aquesta prosa, sense mordacitat, fa creure que Espriu se'ls mirava amb ulls comprensius.

Entre Circe i Penèlope, Nausica. D'entrada, podria creure's que la princesa dels feacis és objecte de la burla espriuana, ja que qui parla, a la prosa, és la seva mare, una dona teatral i cursi, les paraules de la qual són, a més, comentades irònicament pel narrador: «Què mires al lluny amb els ulls tan fixos?», li pregunta a Nausica. «Et tornaràs al capdavall miop o guerxa, assegurava, sense precisió científica» (p. 120). Mentre la mare comenta les meravelles de la vida matrimonial que l'endemà encetarà la noia, aquesta es manté en silenci ajaguda mirant a la llunyania.⁴⁷ Certament, el destí que l'espera no té res de sublim: la noia enamorada de l'heroic Ulisses, el qual no pogué o no volgué correspondre-la, acabarà casada amb l'únic objectiu d'engendrar fills («el goig suprem de la maternitat», que li diu la mare).⁴⁸ L'amor ideal per aquell home excepcional quedaria reduït, aquí, al no-res. Tanmateix, una subtil al·lusió al final de la prosa espriuana ens insinua que la relació no va ser merament platònica: davant l'insistent silenci de la «per complet nua i fràgil adolescent», la mare conclou: «Si no m'atens, jo no puc ni vull que a la força em parlis. Però entra de seguida al palau, a canviar-te de vestit. No consentiré que sopis amb aquest mateix, tan modest i amb uns quants rebrecs, en dur-lo tantes hores»

47. Així la representava el dibuix de Cèsar Estrany.

48. Si li prohibeix de llegir la *Nausica* del «perillós» Maragall és perquè vol que la seva filla no tingui al cap res més que el proper casament, a diferència de la princesa maragalliana, a la qual Damió convidava a guardar sempre «memòria gran d'aquest moment i hora / en què heu aïmat a un hèroe en puresa» (cito de l'edició d'Enric Sullà, que reproduceix la de Carles Riba: Joan Maragall, *Nausica*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 163).

(p. 121). Unes paraules amb les quals, segons que comenta el narrador, la dona «esdevenia, per pur enuig i sense adonar-se'n, estúpidament irònica i alhora cruel». La mare, enutjada, pretenia fer una broma (d'un cert mal gust) en qualificar la nuesa de «vestit rebregat», amb l'únic objectiu de fer-la entrar a vestir-se; però el narrador ens diu que el que ha fet és una ironia, bé que *sense adonar-se'n*. Sí que se n'adona el narrador (omniscient) perquè sap, de Nausica (que també ha de copsar la ironia), una cosa que la mare desconeix: i és que el cos nu de la noia en certa manera sí que ha estat «rebregat», com a conseqüència, sembla clar, d'haver fet l'amor amb algú –que no pot ser ningú més que Ulisses. Confirma aquesta interpretació la referència continguda a la prosa següent, la dedicada a Penèlope, en la qual se'ns diu que l'heroi, davant la muller retrobada, «no podia tanmateix esborrar totalment les comparances, en primer terme el d'una joveneta, que es guardaria prou d'esmentar mai a la fidel companya» (p. 122).

El de la Nausica espriuana, doncs, hauria estat un apassionat amor adolescent, consumat i resolt amb la separació i l'impossible retrobament dels amants, fins a deixar-la presa d'una gran enyorança. I aquest amor és vist, per Espriu, no pas amb ironia sinó amb *compassió*, ja que el narrador qualifica el comentari precisament irònic que la mare fa a la «fràgil adolescent» no sols d'«estúpid» sinó de «cruel».

Si Espriu podia compadir-se de l'amor de Nausica per Ulisses, més encara hauríem esperat que ho fes de l'amor d'Alcestis pel seu marit Admet. Segons el mite, desenvolupat sobretot a la tragèdia d'Eurípides que porta com a títol el nom de la muller, Apol·lo havia concedit a Admet la possibilitat de lliurar-se de la mort el dia que li arribés si algú acceptava de morir en lloc seu. Davant la negativa dels pares d'ell, Alcestis es va oferir, per amor, a ocupar el lloc del marit en el regne dels morts. La intervenció final d'Hèrcles permetrà que la muller morta torni a la vida. Una història, doncs, d'amor exemplar. I, tanmateix, les dues proses de *Les roques i el mar*, *el blau* dedicades a sengles personatges són de les que contenen una ironia més mordaç. Concloure, d'aquest fet, que Espriu es reia dels grans amors que poden arribar fins al sacrifici seria, però, erroni. Perquè l'objecte de la burla espriuana no és la història amorosa del mite sinó la manera com és presentada en la particular i ambigua tragèdia euripidiana.

La història d'Alcestis havia estat considerada, ja a l'Antiguitat, com un dels més il·lustres exemples de la mort per amor. Així ho considerava el sofista Fedre en el seu discurs dins el *Convit* de Plató: «És indubtable també que només els qui estimen accepten de morir per un altre [...]. La filla de Pèlias, Alcestis, és un testimoni davant dels grecs d'això que dic, perquè només ella volgué morir en lloc del seu marit [...]. Aquest acte d'amor, tan bell semblà als homes i fins i tot als déus que, malgrat ésser molts els qui portaren a terme gran nombre d'actes dignes de lloança, són comptats aquells a qui els déus atorgaren aquest privilegi: el retorn de l'ànima de l'Hades a la llum. En canvi, plens d'admiració per la proesa d'Alcestis, a ella sí que li permeteren de tornar, perquè els déus valoren moltíssim el sacrifici per l'ésser estimat i el coratge que comporta».⁴⁹ Per reblar la seva argumentació, Fedre contraposa Alcestis a Orfeu, el qual, diu, «foragitaren de l'Hades sense haver obtingut el que volia; li mostraren el fantasma de la seva muller, que ell havia anat a cercar, però el que és ella, no la hi donaren; i això perquè, essent

49. Plató, *Diàlegs*, vol. VI, trad. d'Eulàlia Presas. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1983, p. 42 (179 b-c).

com era un citarista, els semblava pusil·lànim i que no havia tingut el coratge de morir pel seu amor com féu Alcestris, sinó que per tots els mitjans havia mirat d'entrar, viu, a l'Hades».⁵⁰

En contrast amb Orfeu, doncs, el mite d'Alcestris, reiterem-ho, antigament havia estat considerat el gran paradigma de la mort per amor. Modernament, però, els comentaris que ha suscitat el text que més desenvolupa el mite, la tragèdia d'Eurípides, no destaquen, precisament, l'exemplaritat de la història. De fet, resulta ja problemàtica la qualificació de la peça com a obra tràgica: C. M. Bowra, per exemple, li negava el caràcter de tragèdia⁵¹ i H. D. F. Kitto la situava entre les tragicomèdies.⁵² Jan Kott, per la seva banda, va dedicar un capítol del seu llibre *El menjar dels déus* a posar en relleu tots els aspectes ambigus i equívocs de l'obra, fins a afirmar –exageradament– que el to que hi predomina és el de l'«òpera bufa».⁵³

El que resulta més problemàtic, en l'obra d'Eurípides, és el caràcter d'Admet –i potser per això Espriu va situar la seva prosa al davant de la d'Alcestris. És, de fet, qui s'endú més retrets per part dels crítics de la peça euripidiana, que qualifiquen tant el seu comportament –el fet de permetre que la seva muller morís en lloc d'ell– com la majoria de les paraules que pronuncia de clara mostra de covardia.⁵⁴ I és justament aquest blasme el que l'Alcestris d'Espriu adreça al seu marit al mateix inici de la prosa, en qualificar-lo de «fatu covard» (p. 91).

Un altre aspecte en el qual s'han fixat els crítics és en l'evident desconfiança que l'Alcestris euripidiana mostra envers el seu marit en el moment de la mort.⁵⁵ Ja en les primeres paraules d'ella, reportades per la serventa, donava per fet, tot planyent-se davant del llit nupcial, que, un cop morta, «una altra dona t'aconseguirà: / no pas més casta, però més feliç potser».⁵⁶ I el seu llarg parlament final està dedicat a aconseguir del marit la promesa que, un cop morta, no s'ajuntarà a cap altra dona, i no pas com a prova de fidelitat amorosa, sinó per preservar els fills de cap possible madrastra perversa. Admet, que jura de complir aquesta promesa, tanmateix fracassarà en el seu propòsit: quan Hèracles torna a visitar-lo després de la mort d'Alcestris, du amb ella una dona coberta amb un vel i

50. *Ibid.*, p. 42 (179 d). Espriu, en la seva recreació del mite d'Orfeu a *RMB* (p. 109), sense mostrar-se tan contundent com Fedre ja que comença declarant que «no dubtem pas que estimaves la teva dona», no deixa de recollir la raó apuntada pel sofista del diàleg platònic, això és: que en l'ànim d'Orfeu pesava més que no pas l'amor a la muller, la seva condició de citarista, de músic; per això afegeix: «estem segurs que preferies el teu art». I apunta que van ser les reprovincions que li feien els altres allò que «et va obligar a emprendre a contractar el basardós camí». El temor que Euridice hagués perdut la seva bellesa i ja no servis de font d'inspiració, hauria motivat, finalment, que, abans d'arribar al final del camí de sortida de l'Hades es tombés «amb una freda deliberació a esguardar la deslliurada». I la prosa acaba narrant com Orfeu, en no veure-la, ja esvaïda, i «molt content», va encetar «un nou cant amb la veu més trista del [s]eu extens registre: “Che farò senza Euridice, che farò senza il mio ben”», vers que pertany a l'ària del tercer acte de l'òpera *Orfeo et Euridice* de C. W. Gluck (amb llibret de Ranieri da Calzabigi).

51. *Ancient Greek Literature*. Londres: Oxford University Press, 1959 (1933), p. 110.

52. *Greek Tragedy*. Londres: Routledge, 1993 (1961³), p. 311 i ss.

53. *The Eating of the Gods*, trad. angl. de B. Taborski i E. J. Czerwinski. Nova York: Random House, 1970, p. 83.

54. Cf. Kott, *op. cit.*, p. 82-83.

55. Cf. Kitto: «[Alcestris] derives individuality from her evident mistrust of her husband» (p. 328).

56. Cito de la traducció de Carles Riba dins Eurípides, *Tragèdies*, vol. I. Barcelona: Curial, 1985, p. 75.

l'ofereix a Admet. Aquest, tot i que es resisteix a acceptar-la per tal de mantenir-se fidel a la prometença feta a la muller, a l'últim cedirà. Quan li haurà agafat la mà, rere el vel apareixerà la seva ja no difunta muller rescatada per Hèracles (i que s'ha de mantenir tres dies en silenci perquè sigui efectiva la desconsagració dels déus subterranis). La jugada d'Eurípides ha estat qualificada de mestra: amb l'acció per la qual incompleix la promesa feta a la seva esposa i, doncs, li és infidel, Admet la recupera.⁵⁷

No pot, ara, sorprendre que en les proses espriuanes dedicades a l'un i l'altra, ambdues situades al moment en què al marit li és oferta una dona coberta amb un vel que ell no sap que és la seva muller, aparegui el tema de la infidelitat: Admet, que es plany d'estar «lligat per un sentimental jurament irreflexiu al viudatge», tement les «nits buides» i el «llit glaçat» que l'esperen, no pensa sinó en trobar una altra dona per «assossegar-me» –no pas espiritualment, val a dir, sinó físicament. I aquesta bé podria ser la que ara li presenten sota un vel: si resultés ser la seva muller rediviva, ens diu que no hi faria pas fàstics perquè, tot i ser «rampelluda i de llengua diligent», «sempre en terreny nu concordàvem»; i si és una altra, doncs «hi guanyaríem» (p. 90). Alcestis, per la seva banda, dóna per fet que Admet «m'enganyarà amb mi mateixa, si sóc jo o no sóc jo, el poca-pena» (p. 91), a banda de confessar, a l'inici de la prosa, que es va oferir per ocupar el lloc del seu marit perquè, en somnis, Persèfone li havia assegurat que en sortiria viva de l'aventura. En darrer terme, doncs, reconeix que va fer-ho tan sols per presumir davant les amigues del saló de bellesa i per poder imposar, amb el prestigi guanyat, el seu autoritarisme sobre la gent que l'envolta.

De tot plegat es pot concloure que la ironia espriuana desplegada en aquestes dues proses té a l'origen l'aguda i maliciosa interpretació, seguida per alguns crítics, que permet l'obra d'Eurípides, i no pas, doncs, una visió negativa del matrimoni i de l'amor.⁵⁸

Hi ha un prosa, d'altra banda, dins *Les roques i el mar, el blau*, que mostra, més que no cap altra, la respectuosa admiració que podia arribar a Espriu una història d'amor: és la dedicada a Píram i Tisbe; que està situada al costat de la d'una altra famosa parella d'amants grecs: Dafnis i Cloe. El contrast entre l'una i l'altra pot clarificar més encara la posició espriuana sobre les relacions amoroses.

Cal admetre, d'entrada, que la història de Píram i Tisbe, narrada al quart llibre de les *Metamorfosis* d'Ovidi, contenia prou elements com perquè Espriu hi hagués esplaiat el seu humor: des del mur esquerdat a través del qual els dos joves, que habitaven cases contigües, es comuniquen, enfront l'oposició dels pares; passant per la lleona amb la boca encara plena de sang d'una presa que apareix sobtadament a la font propera al lloc on s'havia citat de nit la parella per consumir el seu amor; i acabant amb el vel que li cau a Tisbe, la primera d'arribar, en fugir cap a una cova, vel que Píram trobarà, després que la lleona l'hagi ensangonat, i que motivarà el seu suïcidi en creure la noia morta, amb el posterior suïcidi d'aquesta en descobrir mort el seu estimat.

Ni un bri d'ironia, tanmateix, no aflora dins la sòbria prosa en què se'ns resumeix el que el narrador anomena l'«encantadora faula» dels dissortats amants, d'«un noi i una noia veïns que s'estimen i es volen casar» malgrat l'oposició d'«uns pares incomprensius»

57. Kott, *op. cit.*, p. 87 i p. 292 n. 13.

58. Carles Miralles ja va apuntar, però sense desenvolupar-ho, que en ambdues proses Espriu sembla voler «explicar amb ironia i sarcasme totes les possibilitats només obertes per l'*Alcestis* d'Eurípides» (*RMB*, p. LV).

(p. 95). No cal dir que Espriu tampoc no es deixa arrossegar per cap mena de romanticisme en la seva narració; ans, ben simplement, amb l'adjectiu «imprudent» aplicat a la sortida nocturna dels joves, i amb el substantiu i el qualificatiu amb què designa el suïcidi de Píram, «impacient disbarat», no deixa de renyar, assenyadament, els agosarats i malaurats amants –si no és que, més aviat, es lamenta discretament de la seva sort.⁵⁹ Fora d'aquestes expressions, però, la prosa no fa sinó reportar, de manera ponderada i considerada, «una història senzilla d'amor i d'infortuni», en mots del mateix narrador.

Ben diferent és l'actitud espriuana davant la història de Dafnis i Cloe. En la prosa que els és dedicada a *Les roques i el mar, el blau*, una de les més humorístiques del llibre, no es fa esment explícit de cap element de la història explicada en la novel·la de Longus, ans se'ns presenten dos joves que, havent estudiat en un institut de teatre, representen una obra dramàtica davant una sala «discretament buida», amb la desesperació de l'apuntador, el noi Estengre, que exclama que «s'han etivocat de llibre!» en sentir les rèpliques que va amollant la parella. Podria semblar que el text escrit per Espriu no té res a veure amb la història narrada per l'autor grec.⁶⁰ Tanmateix, la manera com defuig de narrar les peripècies de Dafnis i Cloe deixa entreveure la valoració que feia de la seva història.

La prosa comença així: «Després d'un llarg aprenentatge, com tothom sap, en un acreditat institut de teatre, la parella va aprendre de cor l'única assignatura que li importava, i el noi i la noia es varen casar» (p. 96). Amb aquestes paraules aparentment alienes al mite, Espriu, en realitat, està resumint el nucli argumental de la novel·la grega, que gira entorn de l'aprenentatge de les pràctiques de l'amor que segueixen dos joves pastors, Dafnis i Cloe, abans no aconseguen de casar-se. Només que aquest aprenentatge resulta aparatosament complicat: a l'inici, és un vell qui els instrueix i els revela la conveniència de «besar-se i abraçar-se i jeure plegats i nus»;⁶¹ en no aconseguir de consumir el darrer pas, prenen com a referència instructora les pràctiques d'acoblament de les cabres i els bocs; i en tampoc reeixir, haurà de ser una noia ben espavilada qui instrueix Dafnis en l'art del concúbit. Tot, en definitiva, dins una novel·la que destaca per la seva afectació i artifici,⁶² pel seu caràcter rebuscat i poc natural i, doncs, emprant el mot en el seu sentit figurat, molt teatral. D'aquí, potser, va sorgir la idea espriuana de transformar els enamorats grecs en aprenents d'actors.

Al final de la prosa, d'altra banda, es posa il·lustrativament de manifest que, a Espriu, la història amorosa d'aquests personatges li semblava massa artificiosa. Cal fixar-se en el passatge en què el narrador es refereix a «aquell debut a duo però que constava de debò d'una sola part, el doble element integrant fos i confós pel bufador i el foc de la compartida passió»: el foc de la passió amorosa, sembla voler dir, no ha sorgit espontàniament i naturalment dels seus cors, ans ha estat artificialment provocat, talment amb un enginy de la tramoia escènica, un bufador, es por simular foc durant una representació.

Els florits amors de Dafnis i Cloe justificaven, doncs, la ironia d'Espriu. En canvi, davant el que, de nou reportant els seus mots, és «una història senzilla d'amor i

59. Ja Carles Miralles havia remarcat les citades expressions a la seva «Introducció» a *RMB*, p. XLII.

60. Així ho apuntava Miralles, p. XV i XVII.

61. Longus, *Dafnis i Cloe*, trad. de Jaume Berenguer Amenós. Barcelona: Vergara, 1963, p. 61.

62. Cf. Bowra: «Its simplicity is perhaps affected and artificial» (*op. cit.*, p. 238). Carles Riba li retreia el seu «convencionalisme rococó» (*Resum de literatura grega*. Barcelona: Barcino, 1937, p. 52).

d'infortuni», la de Píram i Tisbe, la seva actitud és mesurada i respectuosa. Amb l'afegit que aquesta història no era, per a ell, un mer coneixement erudit, sinó que, com afirma cap al final de la prosa, formava ja part de la seva personal galeria de records.⁶³

* * * * *

El recorregut fet fins aquí per algunes de les proses de *Les roques i el mar, el blau* posa de manifest l'interès espiuà pel tema de l'amor. I exemples com els textos dedicats a Píram i Tisbe, juntament amb els de Nausica, Andròmaca i Hècuba (i, més relativament, el de Glauc), revelen que Espriu estava disposat a reconèixer el sentit i el valor d'algunes de les històries amoroses que ens ha llegat l'antiguitat clàssica. La seva visió de l'amor, doncs, malgrat els diversos casos que es poden adduir en sentit contrari, no pot ser considerada, com ha estat dit, absolutament negativa.

Ja ho mostraven algunes de les poesies comentades més amunt. I també ho palesen dos poemes inclosos al darrer llibre de versos que va publicar en vida, *Per a la bona gent* (1984). L'un, titulat «Possible introducció a un epitalami» i escrit amb motiu del casament d'uns amics a Arenys, comença fent referència als terribles incendis que havia patit el país al moment de l'escriptura del poema; però el vers onzè fa de punt d'inflexió:

Però segueix, tristesa enllà, el designi de vida,
car hem après que l'amor venç la mort.
Ara un home i una dona joves resolien casar-se,
i nosaltres acollim somrients el coratge
dels qui confien que hi haurà demà.⁶⁴

Seria del tot erroni voler interpretar el somriure del penúltim vers d'una manera irònica després que el poeta ha afirmat haver après «que l'amor venç la mort». I més encara a la llum de l'altre poema, «El passat», dedicat a unes noces d'argent, on se'ns dóna una lluminosa visió del matrimoni:

Sí, se'n va el temps, però deixa,
dintre dels ulls, amplíssims
camins de llum. Retornen
d'enllà tot l'or intacte
d'un vell agost, el fràgil
cristall de les paraules,
lentes naus. I són nostres,
ben guanyats, en mirar-nos,
el foc, la llar, la flama,

63. «...el record del nostre llunyà coneixement de la llegenda» (p. 95).

64. *OC2*, p. 263; el poema següent és a la p. 266. Cf. *Per a la bona gent*. Barcelona: Edicions del Mall, 1984, p. 75 i 78.

la clara pau del somni,
les hores recordades
d'amor feliç, per sempre.

És cert que són dos poemes de circumstàncies, escrits potser per encàrrec. Però, hi ha algú que gosés afirmar que estan dictats per la hipocresia? Que opinés que Espriu, per complir un compromís amb uns amics, hauria estat disposat a exposar poèticament unes idees en les quals no creia? No és més fàcil de considerar que, en el fons, i malgrat que una part de la seva obra –no pas la seva totalitat– sembli anar en sentit contrari, Espriu era capaç de reconèixer i valorar el paper cabdal de l'amor en la vida, i que podia expressar-lo literàriament en trobar al seu davant una parella amiga unida feliçment en un llarg matrimoni, o una altra que tot just encetava l'aventura amorosa? No és més probable, en definitiva, de creure que Espriu, malgrat el seu innegable escepticisme i desengany, i malgrat la imatge que d'ell volia donar, es comptava a si mateix entre els que «hem après que l'amor venç la mort»?