

Salvador Espriu

Visat núm. 12
(octubre 2011)

Per a la construcció literària de *Primera història d'Esther. Improvisació per a titelles* (1948), Salvador Espriu es va inspirar en les parts protocanònica i deuterocanònica del Llibre d'Esther bíblic.

El text n'acull les escenes essencials: convit del rei i desobediència de Vasthi, boda d'Esther, conspiració dels eunucs denunciada per Mardoqueu, exaltació d'Aman, decret d'extermini i consternació dels jueus, visita intercessora i basca d'Esther (part deuterocanònica), passeig de Mardoqueu, convit d'Esther, confusió i mort d'Aman, triomf i venjança dels jueus. Sis d'aquestes escenes bíbliques es corresponen amb les que formaven part d'una col·lecció de gravats francesos que la senyora Maria Castelló, tia materna i padrina de l'autor, tenia penjada a les parets de la casa familiar d'Arenys de Mar. Per a l'elaboració final de l'obra, Espriu hi va incorporar dos episodis de collita pròpia amb nous personatges: l'escena entre Mardoqueu i Eliasib i la dansa de la quadrilla d'en Banyeta. Amb aquest procediment tan personal, la història bíblica es trasllada, sense modificar-ne els fets bàsics ni l'ordre cronològic assenyalat més amunt, a l'espai d'un teatre de titelles, a l'escenari de la memòria de Salom de Sinera, l'autor de l'obra. El resultat final d'aquesta operació produeix un capgirament radical, quasi subversiu, del significat del text bíblic original.

Primera història d'Esther és un text dramàtic escrit en prosa i en vers, que està perfectament formalitzat i estructurat en dos actes, amb les corresponents escenes, accions, diàlegs i monòlegs, i un intermedi, en què la cançó de Iehudi pren la forma d'un sainet amb un argument del cas —el del marit banyut—, o el d'un romanç de cec a la manera de l'emprat per Valle-Inclán a *Los cuernos de don Friolera*.

L'acció bàsica de l'obra transcorre en el jardí dels cinc arbres de Sinera, on hi ha muntat un teatre de putxinel·lis per representar la faula de Salom sobre la reina Esther, amb música de Nani Valls, un compositor amic d'Espriu, que ha estat convidat per a l'ocasió. En el decurs de la representació, Salom rep a la manera pirandelliana les amargues i dolgudes imprecacions del titella Aman, i les manifestacions escèptiques i dures de l'Altíssim en el monòleg final a propòsit de la inutilitat dels seus esforços —«I de què et servirà furgar, Salom, contra aquesta imprescriptible llei, en el misteri de les paraules, anhel d'insensatesa, cavalleria desbocada que t'arrossega a la destrucció. Maleït tu, orgullós foll perdedor de tot, excepte d'una estèril tristesa lúcida, que amb rictus de desdeny i amb precària burla trepitges el teu cor en la solitud».

L'Eleuteri és l'encarregat de fer bellugar i «estrafer l'espigueta dels ninots» davant dels espectadors de Sinera. La funció és organitzada per Mossèn Silví Saperes, que ha convidat el poble, i l'Altíssim, un captaire cec, que és acompanyat per la Neua i en Tianet, «el local fenomen». L'Altíssim obre i tanca la representació, s'encarrega de connectar els espais de Susa (Pèrsia) i Sinera (Arenys/Catalunya), i assumeix les funcions de director d'escena i en escena fins a convertir-se en el

conductor responsable de l'espectacle que s'ofereix al públic.

Com s'organitza i estructura la «improvisació per a titelles» de Salom/Espriu? D'entrada, les accions dels dos nivells ficticials: la de Susa, que ocupa l'àmbit del teatre de titelles, i la de Sinera, formada pels organitzadors i espectadors/morts de la representació, se superposen i es barregen constantment. La interferència entre els dos espais es produeix, però, molt distintament, perquè els motius que les generen són diferents. En la direcció de Susa a Sinera, els dos mons es fonen perquè el del text bíblic, representat de manera expressament burlesca, s'identifica amb el de la dura realitat històrica de la postguerra, catalana i mundial, segons la voluntat d'Espriu. En una primera instància, el poble d'Israel, que ha estat «sotmès històricament a diàspores i persecucions sagnants», es confon amb el de l'autor. Quant a la guia que va de Sinera a Susa, la fusió es produeix mitjançant l'Altíssim, el qual demana la intervenció dels personatges de Sinera en els afers de Susa en el marc d'un teatre de titelles que emmascara la tràgica realitat en què viu el poble sinerenc amb el to sarcàstic i festiu de la representació. Personatges bíblics o sinerencs passen, així doncs, d'un espai a un altre sense solució de continuïtat. Els relacionats amb la història bíblica, que cauen freqüentment en el grotesc, no dubten a referir-se al context dels espectadors de Sinera, com s'escau en l'escena de la fugida de la reina Vasthi, després de ser repudiada pel rei, o quan l'Altíssim convida les «dones de Sinera» que es postulin com a candidates a futura dona del rei Assuerus. O Secundina que fa de portera del palau de Susa i no s'està de qualificar amb sorna i intenció personatges com Mardoqueu —«un vell pelut, sutjós, amb crostam a la barbassa»—, o Esther —«una al·lota de posat esquerp»—, tot contribuint a la seva extremada deformació grotesca. En correspondència, en la representació del teatre de titelles es produeix la presència d'una colla de personatges, procedents del món personal o de l'univers literari d'Espriu, com el Cor de Titelles o la banda de la Mort, que presideix l'inefable Banyeta, o una enigmàtica Veu d'Algú, que és una representació indirecta del mateix Espriu. En suma, Espriu converteix en mite la faula bíblica i la realitat quotidiana fins a produir-se una autèntica fusió a través d'un procés d'esquematzació, tipificació i alhora de deformació lírica i grotesca.

Primera història d'Esther, que és ensems una obra literària i espectacular de primer ordre, neix de la reflexió de l'autor sobre les conseqüències del desenllaç tràgic de la Guerra Civil i les dures circumstàncies històriques de la postguerra. Espriu, que era prou conscient de les dificultats de comprensió d'una obra escrita en «una parla moribunda ja quasi intel·ligible per a molts de nosaltres», sabia tanmateix que volia mostrar la riquesa i la varietat de registres expressius lèxics i estilístics d'una llengua amenaçada. En aquest sentit, va decidir confeccionar el discurs literari que millor podia escaure's a l'univers simbòlic i al·legòric representat a través d'una farsa de titelles. Un discurs elaborat, molt semblant al que Valle-Inclán va conrear en els esperpents, que conjuga la procedència de materials diversos del lèxic culte i popular, amb un reconeixement implícit del model de llengua literària emprat per Emili Vilanova i Juli Vallmitjana.

D'*Antígona*, la seva primera obra dramàtica, Espriu recull a *Primera història d'Esther* la qüestió de l'absurditat de la guerra amb les seves conseqüències dramàtiques com a base del tema central de l'obra: el del poder polític i l'abús que en fan els qui l'ostenten. Es tracta d'una problemàtica de ressons shakespearians; un Shakespeare que apareix vagament glossat per Aman —«i assimilem a estudi, minuciosos, els tropells amb què ens contarà la incoherència d'un idiota»—, abans de caure en el sac d'en Banyeta. Perquè les ànsies desmesurades de poder del primer ministre Aman —un Macbeth de fireta—, i el seu odi irracional als jueus, inciten la resposta immediata de Mardoqueu fins a esdevenir la causa última de la seva desfeta; una perdició que arrossegirà indefectiblement també als jueus i «als amics dels jueus» i als «seus enemics». A tots plegats, sense distinció, en un futur més o menys immediat.

Espriu no vol identificar-se, però, de manera única i exclusiva amb cap bàndol concret. L'actitud relativista que adopta en relació amb el conflicte bèl·lic i els seus funestos efectes, no li impedeixen,

en qualsevol cas, de mostrar-se implacable contra el comportament destructor de qualsevol facció en lluita. Fruit d'aquesta voluntat conscientment contemporitzadora, determinades referències històriques del món de Susa adquireixen un sentit immediat de complicitat per al públic/espectador de Sinera a la postguerra: l'extermini de la dissidència que encarnen Bigtan i Teres; la incompetència dels governants; l'actitud política d'adulació dels cortesans cap a la figura del tirà; el racionament com a fruit de les dificultats econòmiques, o els «tiroso vocables» d'una «parla moribunda». Al seu torn, n'hi ha d'altres que abasten una dimensió més universal, com quan l'Altíssim (en aquest cas, un *alter ego* de l'autor) es lamenta dels mals del segle «erudit i romàntic» i denuncia la desclosa «de figures de delictes, en un parpelleig, llengües, idees, pistrincs, inòpies, gestos, raneres, penellons i races. I si de tu s'encaterinen i t'encasellen, hom et despatxa, enmig de dicteris, a qualsevol patíbul, endiumenjant-te prèviament de pallasso, amb la boca esqueixada d'orella a orella, de pur panxó de joiós maquillatge». El marc de referències històriques de la postguerra és al·ludit també en determinats anatemes d'Eliasib, com els que s'adrecen a «qui posa cadenats de paüra o vesc de recels a l'expressió de les ànimes», «al tip que no socorre la fam d'altres genives», «a l'escriba que ven la ploma a rossins victoriosos i s'envileix a exalçar per or o per temença, el sabre i el triomf». O «al savi insensible al sofriment del dèbil, que es tanca a la torre de vori d'una serenor cruel», i al «covard que calla quan el mal governa i anteposa a la consciència l'escalfor del seu ventre».

Amb la intervenció final l'Altíssim suscita una reflexió crítica i lúcida en el lector/espectador del seu temps i de tots els temps: un al·legat contra el conflicte bèl·lic entès com a guerra fratricida amb una disposició a la conciliació, el sacrifici i el perdó en favor de la pau. Enfront d'una Raó sempre amenaçada i la volubilitat dels sentiments humans, cal perseverar sense defalliment en una lliçó moral que traspassi el fons de qualsevol consciència, una invocació basada en la recerca esperançada de la tolerància, la mútua comprensió i una veritat parcel·lària: «Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum».