

L'herència modernista en la narrativa d'Espriu: un camí cap a l'expressionisme

JORDI CASTELLANOS
Universitat Autònoma de Barcelona

És ben sabut que Salvador Espriu va treballar, ja des de sempre però especialment en els darrers anys de la seva vida, per controlar la seva imatge pública, la seva com a escriptor i, sobretot, la de la seva obra, el sentit últim de la qual volia deixar ben travat. Per això va anar refent els textos i va intentar reinterpretar els seus orígens com a escriptor. Això volia dir resituar-se en relació amb els corrents culturals i literaris dels anys vint i trenta, un període que, fins fa ben poc, es presentava com una autèntica nebulosa perquè, sense l'empara d'un nom o un moviment que el definís i expliqués la seva complexitat i diversitat, s'havia convertit en terreny propici per abocar-hi tota mena de tòpics, molts dels quals es desfan com terrossets de sucre així que hom se'ls mira amb un mínim de rigor històric. El mateix Espriu, en fixar la imatge dels seus orígens, jugava amb aquests tòpics, molts dels quals s'havien construït a la postguerra. Però jugava, també, amb els equívocs i les incerteses amb què durant els mateixos anys vint i trenta s'havia anat reconstruint, després del Noucentisme, la tradició literària pròpia: la recuperació dels «valors» del segle XIX i del tombant de segle, sempre des de posicions que no eren unànimes i sense la relativa estabilitat que els podia haver proporcionat la sistematització del passat literari que, en altres cultures, oferia l'estrat acadèmic, universitari, que els mancava. En relació amb la pròpia cultura, que quedí clar. Al capdavall, nosaltres, en aquest inici del segle XXI, com aquells homes dels anys trenta, som, mal que ens pesi, dins de la història, i això ens obliga, des del coneixement més o menys profund, més o menys actualitzat, que puguem tenir del nostre passat cultural i literari, a rellegir èpoques, autors i obres, per tal que en rellegir-los històricament, és a dir, en inten-

* Aquest treball s'ha realitzat dins del projecte de recerca del Ministerio de Educación y Ciencia FFI2008–03048/FILO: *Cultura i literatura a Catalunya, 1939–1959*.

tar comprendre'ls dins del seu temps i des del nostre coneixement actual del seu temps, i des de la nostra perspectiva i amb les nostres eines, n'ofereim una nova imatge que ens els acosti (les èpoques, els autors i les obres) a l'actualitat.

Intentaré posar de manifest el pes que té, en l'obra primerenca d'Espriu, la literatura catalana del tombant de segle. No es tracta d'una «influència» que cau sobre un corpus literari estabilitzat, sinó d'alguna cosa més: una «tradició» literària, amb tot el sentit de la paraula, que li resulta enormement productiva perquè, fent-ne un ús dialògic, conscient i intencionat, es construeix com a escriptor. I més encara: construeix una obra que vol incidir en la vida social i que, per això, recupera —i utilitza a la seva manera— la veu crítica i les imatges punyents que aquesta tradició li ofereix. Justament, per analitzar aquest procés, em limitaré a fixar-me en les primeres edicions: els continus retocs del text en les edicions posteriors (fins al punt que, per exemple, en fer l'edició crítica d'*El doctor Rip*, Rosa M. Delor va optar per donar les dues versions per separat entent que eren gairebé dues obres diferents)¹ ens obligaria a un estudi molt més detallat que potser tindria molt a veure amb els canvis de perspectiva d'Espriu davant de la seva pròpia obra i davant de la història literària i molt poc amb el tema que pretenc encarar en aquest paper. Seria, probablement, interessant veure tota la seva evolució posterior en relació amb els temes i les lectures dels materials de la història literària, i l'edició crítica de les seves obres ens ho facilita, sense dubte, però en aquesta qüestió concreta, com s'ha demostrat, les posicions d'Espriu —i de molts altres— en la postguerra canvien considerablement quan comencen a introduir-se algunes interpretacions historiogràfiques més o menys afortunades.² En tot cas, fer un recorregut tenint en compte aquestes variacions no és el propòsit d'aquest estudi. Per tant, les edicions que prenc en consideració són: *El doctor Rip. Novel·la*, pròleg de Carles Soldevila, Barcelona, Llibreria Catalònia, s.d. [1931]; *Laia. Novel·la*, Barcelona, Llibreria Catalònia, s.d. [1932]; *Aspectes. Narracions*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1934; *Miratge a Cíterea*, il·lustracions de Grau Sala, Barcelona, Leda, 1935; i *Ariadna al laberint grotesc. Narracions*, Barcelona, Quaderns Literaris, 1935.

1 Salvador ESPRIU, *El doctor Rip*, edició crítica i anotada amb estudi introductor i cura de Rosa M. Delor i Muns, Barcelona, CDESE / Edicions 62 («Obres Completes – Edició Crítica» 2), 1992.

2 Vegeu, en concret, sobre aquesta qüestió Josep M. BALAGUER, «Espriu, “homenot” de Josep Pla», *Indesinenter*, núm. 1 (2006), p. 25–45.

Em cal afegir que en un primer moment em vaig plantejar prendre com a punt de partida un buidatge sistemàtic de l'obra d'Espriu dels trenta per anar descobrint la intertextualitat, els manlleus, que provenien dels autors modernistes. Llegint *Aspectes* o *Ariadna al laberint grotesc*, que és indubtablement la peça mestra que tanca tot el procés que analitzaré, hom topa amb frases, amb girs, que ressonen i que resulten fàcilment recognoscibles perquè sovint són calcs que provenen d'altres autors, especialment, pel seu caràcter lapidari, del *Llibre d'històries*, de Raimon Casellas. Però aviat vaig desistir d'aquest objectiu perquè se'm quedava a les mans: corria el perill de limitar-me a fer llistats que no portaven a altra cosa que a la constatació d'un fet força evident. A més, en bona part, Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil ja ho havien fet al pròleg a l'edició crítica d'*Aspectes*.³ Em trobava, doncs, amb un terreny trepitjat i en bona part aplanat. Descobrir una, dues, tres frases més no afegia res substancial a l'aportació que ells havien fet. És molt evident, i em sembla que els exemples no en mancaran en aquest escrit, que hi ha un clar dialogisme en relació amb alguns autors modernistes. Però, fet aquest rastreig, ens resta molta més feina a fer. Bàsicament perquè l'herència del Modernisme en Salvador Espriu va molt més enllà dels calcs i es mostra especialment productiva.

En efecte, quan s'ha parlat de les relacions de Salvador Espriu amb la literatura de començament de segle, s'ha fet sempre com si es tractés d'un *revival*, d'una recuperació, que l'autor porta a terme a partir de *Laià*. La mateixa crítica coetània no comença a esmentar els noms de Víctor Català, Raimon Casellas o Pere Coromins com a referents de l'obra d'Espriu fins a l'aparició d'*Aspectes*. En general, *El doctor Rip* s'ha salvat d'aquest debat: les referències a Carles Soldevila, autor d'un pròleg prou distanciat, sorprenentment distanciat, i a Fernández Flórez, han semblat suficients per explicar la gènesi de l'obra. Em sembla, però, que caldria partir d'un enfocament diferent d'aquests inicis i llegir *El doctor Rip* com una novella que s'insereix dins de la tradició novellística catalana per alguna cosa més que per la seva relació amb el monòleg interior de Soldevila. Resituar-la ens permet també reconsiderar el sentit de la presència d'alguns aspectes del tombant de segle en la literatura dels anys trenta, en Espriu i en alguns dels joves novel·listes del moment.

3 Gabriella GAVAGNIN & Víctor MARTÍNEZ-GIL, *Introducció a Salvador ESPRIU, Aspectes*, Barcelona, CDESE / Edicions 62 («Obres Completes – Edició Crítica» 4), 1998, p. VII–LXXIII.

Permeteu-me, doncs, que comenci afirmant que *El doctor Rip* és un producte no gens extemporani, que respon clarament a la mena de literatura narrativa que s'estava reclamant en aquells anys. La novella catalana, entre el 1925 i el 1929, és un rebrot, «en sòl catalanesc», no pas d'una branca de la novel·lística estrangera (com demanava Carles Riba)⁴ sinó de la novel·lística catalana dels primers anys de segle, una novel·lística que ha callat durant uns anys i que ara reapareix força evolucionada, però no tant com per desmentir quins són els seus orígens. Vull dir amb això que, en una primera instància, la presència de temes, recursos narratius i d'imatges procedents del Modernisme que puguem trobar en aquesta primera obra d'Espriu no cal referir-los a un *revival* personal de qui s'inventa una tradició per al seu propi ús, sinó a les formes narratives vigents, dins de les quals ell i molts dels seus coetanis escriuen.

Però, el fet de situar-se en aquesta tradició no vol dir sotmetre-s'hi al peu de la lletra, sinó recrear-la i enriquir-la amb noves perspectives. Espriu es diferencia de la sèrie de narradors de la tradició modernista per dos trets que em sembla que marquen a fons la seva actuació: en primer lloc, és universitari i juga la carta intel·lectual, culta, a fons, fins i tot per girar-la com a element de crítica de la cultura. Res a veure, doncs, amb un Puig i Ferrer, amb Prudenci Bertrana o amb Joan Santamaria, que són a les antípodes de l'escriptura d'Espriu. Aquest controla minuciosament el discurs, mentre que la tradició modernista a les darreries de la dècada dels vint, és plena d'escriptors torrencials, intuïtius, poc cenyits, com ho és l'obra dels tres escriptors citats i, valgui l'aclariment, sense que això impliqui un judici de valor de la seva obra. També se'n distancia pel tractament literari: les obres dels reapareguts modernistes han anat abandonant la càrrega simbòlica i han anat aproximant-se al realisme, justament a favor de la versemblança i de la credibilitat del testimoniatge que aporten. Espriu no té per què explicar el seu passat ni de què justificar-se. La seva obra arrossega, tanmateix, imbuït potser Espriu pel seu pas per la Bíblia a *Israel* i per les seves lectures juvenils, un cert profetisme subjacent que el porta a escriure com si es tractés d'una veu que clama en el desert i, justament per això, cerca de ser escoltat. I, en aquest punt, en la literatura del tombant de segle hi pot trobar molts models útils, no tant en la literatura suggestiva com en el sintetisme o en el que a l'època Casellas havia qualificat de «realisme paradòxic», aquell que informa bona part de la narra-

4 Carles RIBA, «Una generació sense novella», *La Veu de Catalunya*, 7 i 12-VI-1925.

tiva modernista de la primera dècada del segle. I no només les tècniques, també li trobem un ús intencionadíssim de tota una sèrie de materials humans que la literatura finisecular europea havia posat en circulació. A *Miratge a Citerea* (1935) esmenta —tot i que ho fa dins d'un marc dramatitzat— algunes lectures de la protagonista: Barbey d'Aureville, Oscar Wilde, D'Annunzio, Valle i, una mica, Cocteau. Al costat, l'autor demostra que coneixia també els catalans. I és que el tombant de segle (català, espanyol, europeu) és una de les fonts bàsiques per entendre la narrativa espriana.

El doctor Rip és la «confessió» d'un «jo» enfrontat al món. Guansé, que havia jugat un paper important en l'establiment dels models novel·lístics vigents, explica a *Abans d'ara* que en el moment de fer la seva aparició com a escriptor, l'accent d'Espriu dins de la literatura catalana del moment era distint, «però no desconegut».⁵ És a dir, no diferia en molts aspectes de la literatura que s'anava publicant des del 1925 i que, a partir del 1929, l'any de l'Exposició Internacional i del debat sobre els models novel·lístics que va provocar el Premi Crexells d'aquell any (i que va enfrontar *El cercle màgic*, de Joan Puig i Ferrer, a *Fanny*, de Carles Soldevila), va anar essent substituït per uns altres models més lligats als corrents psicologistes i a la voluntat de barcelonisme. Una de les referències al gènere que inclou l'obra la trobem en el desig del protagonista per «tenir un estil prou brillant per escriure una novel·la [...]. Una novel·la punyent com la guspira dels ulls del Cardenal, profundament cruel i inexplicable com la vida mateixa». Una estètica que identifica, doncs, la creació amb el cop de puny.

Ara bé, Espriu fa una mena de simbiosi entre el confessionalisme autobiogràfic dels models del Modernisme recuperat i la tècnica del monòleg interior que representa un dels trets de la modernitat literària del moment i, en certa manera, una de les vies de substitució de la tradició en la qual se situa. Cert que opta per un monòleg interior allunyat dels viaranyes del subconscientisme i situat en l'espai de la consciència, que és també l'espai de la moralitat. Seguint Soldevila, per tant, de la mateixa manera que aquest havia seguit Schnitzler. Soldevila li escriu el pròleg per compromís amb Francesc Espriu, el pare de l'autor, però es mira la novel·la amb un cert distanciament perquè s'adona que és una d'aquelles «obres amargues de cap a cap, sense gaire clarobscur»⁶ que no vol criticar perquè

5 Domènec GUANSÉ, *Abans d'ara*, Barcelona, Edicions Proa, 1966, p. 238.

6 C. SOLDEVILA, pròleg a S. ESPRIU, *El doctor Rip. Novel·la*, Barcelona, Llibreria Catalònia, s.d. [1931], p. 10.

han donat grans mestres, però que queda lluny, molt lluny, de la mena de literatura que a ell li interessa. I si observem algunes de les justificacions que la pròpia novella fa de la tria del monòleg interior, hem de reconèixer que tenen més a veure amb els principis estètics d'aquest modernisme recuperat, en invocar la sinceritat, que no pas amb el psicologisme soldevilià: «Vaig d'Herodes a Pilat, sense illació en el raonament, tanmateix. Això no fa cap falta. L'home divaga sempre que pot. La illació és pesada i no té sinceritat. Totes les coses agradables són divagacions».⁷ Tot i que, en moments determinats, es distancia (o es defensa) d'aquestes idees quan considera que parlar de «trossos sagnants de l'ànima»⁸ pertany al to declamatori d'un teatre de províncies.

En línies generals, doncs, l'obra, tot i fer ús del monòleg interior acabat d'introduir, se situa en les línies dominants de la novella anteriors al 1929. Però, si resseguim el text, anem trobant-hi tota una sèrie de materials que, tant o més que en aquesta tradició immediata que havia recuperat la tradició modernista (que, recordem, havia rebaixat molt la dimensió simbòlica i s'havia acostat al realisme) ens remetent directament als gustos finiseculars. Així, tot just acabar el primer capítol, trobem una dualitat: el metge confronta «un cos podrit i desfet», amb l'afegit de la «nuesa esgarrifosa», amb la bellesa de les roses: «Són perfectes, amb aquest tint rosadenc dins llur blancor».⁹ Poc després, quan evoca la infantesa en un poble de marina (on trobem un terme, «suggestionador», que no ens hauria de passar per alt) apareixen tot de tòpics que mereixen ser destacats: la identificació dels homes amb l'entorn i, sobretot, de les dones, amb la naturalitat. En altres mots: Espriu sembla com si s'abeurés directament del concepte de la dona que Baudelaire havia formulat: «La femme est le contraire du dandy. / Donc elle fait horreur. / La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire. / Elle est en rut et elle veut être foutue. / La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable».¹⁰ S'identifica, doncs, amb la bestialitat: «Les dones eren altes i brunes, sacrificades i desfetes per una maternitat constant, humil i bruta com la bèstia, sempre callades, amb un

7 S. ESPRIU, *El doctor Rip*, op. cit., p. 15.

8 *Ibid.*, p. 20.

9 *Ibid.*, p. 18.

10 Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, París, Éditions du Seuil, 1968, p. 630. La citació prové de *Mon cœur mis à nu*, un text que, per algun indici que més endavant remarcaré, probablement Espriu coneixia.

fons d'esglai a la mirada».¹¹ I tenen urpes «despiadades» [sic] que «clavaven en la meua carn».¹² I, en el seu interès per les coses materials únicament, quan la pesca és abundant, «obrien els ulls malaltissos, amb una guspira d'anhels satisfets. Però no reien: no sabien riure [...]. sabien que l'endemà la misèria esdevindria més aclaparadora».¹³ Més encara: no som lluny de *Déu-nos aigua majestat!* o *d'Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas, quan trobem afirmacions com: «sense esperances de redempció», «baf brut de pols i de blasfèmia» i «en el poble, adormit i vençut, les hores llicaven amb una inalterable pau de cosa morta».¹⁴

El protagonista, ens confessa, es torna insensible «com una pedra, oblidant-me de com es plora i es riu»,¹⁵ en un procés de deshumanització, potenciat pel sadisme voluptuós del capellà que amb «freda mirada de serpent» l'agradeix fins a gairebé matar-lo. Es regenera, també, a través d'una constant en la narrativa modernista: la presència del sentiment quan és acollit desinteressadament per un familiar, al qual, en un primer moment, ell, al seu torn, també agradeix. És aleshores quan apareix el penediment i la «sensació de profanació, de sacrilegi»,¹⁶ el plor («Esclafi en un gran plor, contingut, humil») i la paraula creadora («Ell m'assegué al costat seu i m'explicà una meravellosa història de fades i gemmes, de prínceps encisats i formoses princeses, de virils esforços i renunciacions heroiques [...]. Vaig sentir per primer cop a la vida paraules de Bondat i Bellesa»¹⁷ i tot i que el protagonista no variarà el criteri i continuarà creient en «una humanitat profundament dolenta»,¹⁸ és gràcies a aquest personatge que pot «mantenir l'esperança en una humanitat llunyana, més forta i perfecta que l'actual».¹⁹ Apuntem de passada que el narrador distingeix clarament entre homes forts (com el parent que l'acull) i homes febles (com el seu pare).

En la descripció dels estudis de Medicina, s'hi manifesta un gust per l'horrible i el grotesc, que es potenciarà en obres posteriors. Així, recorda els seus companys «en les sales brutes de l'Hospital, enmig d'una olor irrespirable, barreja de desinfectant i de mort en descomposició, cridant i

11 S. ESPRIU, *El doctor Rip*, op. cit., p. 25.

12 *Ibid.*, p. 32.

13 *Ibid.*, p. 27.

14 *Ibid.*, p. 26.

15 *Ibid.*, p. 32.

16 *Ibid.*, p. 37.

17 *Ibid.*, p. 37-38.

18 *Ibid.*, p. 38.

19 *Ibid.*

fent les bromes tradicionals amb les carns dels cadàvers». ²⁰ Parla de «desferres sanguinolents». ²¹ Tornarem a trobar aquestes descripcions més endavant, al capítol vuitè, quan topa amb l'espectacle d'un cavall amb les potes trencades. Anem a parar, aquí, a unes maneres que si no vénen directament de Casellas, s'hi assemblen molt: *En Malsangro*, pel que fa al cavall torturat, i *Dia de sentència*, pel que fa a la descripció dels bigarrats observadors de l'espectacle, bé que modernitzats, però amb aquella «rodataulells» que Rosa Delor refereix a la Roda-soques de Casellas. ²² En aquest capítol, a més, Rip explica com se sent agredit i com vol agredir la gent al carrer, amb frases com «la gent es deturava en passar jo corrents, creient-me boig». ²³ Aquesta frase en particular, però també tot el conjunt, té una notable afinitat amb Sebastià Juan Arbó. Cronològicament, el text d'Espriu és anterior, però em sembla que ajuda a demostrar que, tot i les diferències, els dos escriptors tenen unes arrels comunes en la tradició modernista (potser en algun punt dostoiievskiana), en un paralelisme (amb Arbó i Dostoievski) que amb tantes prevencions com les meves ja va remarcar Rosa M. Delor al seu estudi *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge*. ²⁴

La imatge de la seva dona, amb qui s'ha casat per diners, és també deutora de la tradició: des de la «falta absoluta de pudor que revela» ²⁵ fins al fet que sigui «voluble i orgullosa»; ²⁶ té dues «qualitats que es donen les mans»: ²⁷ autoritat i caprici, és cruel i indiferent. Pere Rip, tot i intentar-ho, no ha pogut escapar de l'esclavatge a què el sotmet: «M'ha anorreat. I ho ha fet com qui cerca roses per a un ram, amb íntima delectança. Té una ànima de perversitat exquisida. És un gros avantatge». ²⁸

La malaltia, abans fins i tot no es manifesti en el personatge, imbueix tota la concepció de la vida de Pere Rip. Es tracta, no caldria ni dir-ho, d'un dels grans tòpics de la literatura de fi de segle; o, si es prefereix, del decadentisme, índici de la inestabilitat de la matèria i de la descomposició de la identitat o de la societat. En les descripcions del dolor, dels vòmits,

²⁰ *Ibid.*, p. 44.

²¹ *Ibid.*

²² Rosa M. DELOR I MUNS, *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge (1929-1943)*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 255.

²³ S. ESPRIU, *El doctor Rip*, op. cit., p. 60.

²⁴ Rosa M. DELOR I MUNS, *Salvador Espriu*, op. cit., p. 44.

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 63.

²⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁸ *Ibid.*

del color de la cara, de les suors (és a dir, les transformacions fisiològiques) o de les al·lucinacions (el nivell psicològic o subconscient) del procés que mena cap a la mort s'hi mostra una autèntica complaença, una clara *delectatio morosa*.

Cap a la mort: ningú no ha remarcat, en relació amb l'obra de l'Espriu, que la decadència i la mort són dos (potser un de sol) dels grans temes (potser el gran tema) de la literatura finisecular europea i, òbviament, de la catalana, modernista. Casellas acabava la seva presentació de *La Intrusa* de Maeterlinck, el 1893, afirmant que «la muerte és la única verdad»²⁹ i Soler i Miquel, davant dels primers textos de Ruyra constata allò que li havia dit un amic (que no podia ser altre que Maragall): que Ruyra havia cantat la mort en els poemes que havia publicat.³⁰ És lícit ignorar-ho i limitar-nos a explicar la presència del tema en els motius biogràfics de l'autor? Una cosa, òbviament, no treu l'altra, però quan la mort es presenta envoltada de termes característics del decadentisme, és absurd obviar-ho, tal com s'ha fet. A més, en el suïcidi del protagonista potser no hauríem d'oblidar que Pous i Pagès, a *La vida i la mort d'en Jordi Fraginals* (que havia estat reeditat el 1926) també ressegueix el procés del càncer del protagonista fins al suïcidi final, en aquest cas el·líptic.

Una darrera cosa encara: tot això ho hem de llegir prescindint d'aquesta ben ordenada noció de Modernisme que ens hem construït d'ençà dels anys seixanta: ni Maragall, ni Víctor Català, ni Casellas, ni Ruyra són llegits, en els anys vint i trenta, com a modernistes. Són «literatura ferrenya», literatura «rural», o el que vulgueu. Modernista, en tot cas, és el gerro de flors *Art Nouveau* que el doctor Rip rebutja com a mostra de mal gust. Feta aquesta precisió, em sembla indubtable que tot el que portem dit ens obliga a acceptar dues conclusions: que Espriu se situa *dins* de la tradició narrativa dominant en la novel·la catalana dels anys vint, la que ha estat reconstruïda bàsicament pels autors modernistes; i que, a la recerca d'una literatura intensa, agressiva, recorre a materials del tombant de segle perquè és allí on troba el joc de tensions, el dramatisme, que li interessa.

Quan, en un text del 1952, *Alguns records del meu amic Rosselló*, Espriu afirma que «En Rosselló i jo llegíem aleshores els escriptors del norantavuit i els modernistes (amb llurs respectius epígons), els quals donaven el

29 R. CASELLAS, «*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, 8-IX-1893.

30 J. SOLER Y MIQUEL, *Escritos*, Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1898, p. 125.

to intel·lectual d'aquell moment»,³¹ demostra, en esmentar els manuals del batxillerat, que es refereix als modernistes espanyols. Probablement molts d'aquests temes finiseculars li arriben a través de la literatura castellana, però els catalans (sense la categorització de modernistes) els havia llegit («Quant a mi —afirmava en aquest mateix text sobre Rosselló—, l'ambient familiar m'havia estat molt propici i havia pogut sempre llegir, sense cap entrebanc, el que havia volgut»), probablement els estava llegint també (al capdavant, si volia fer novel·la necessitava una llengua narrativa i això no és una cosa que s'improvisi) i, fins i tot, els havia anat interioritzant. La recuperació de molts d'aquests autors per part dels Quaderns Literaris de Janés i Olivé, però, li arriba tard, encara que potser li van propiciar alguna relectura el 1934 i el 1935, abans de la publicació d'*Ariadna al laberint grotesc*.

Davant de *Laia*, si observem les lectures que se n'han fet en aquests darrers anys, topem amb un xoc —relatiu— d'interpretacions: per a Rosa M. Delor, «*Laia*, sorprenentment, és un salt enrere d'uns vint-i-cinc anys, de retorn als modernistes que Espriu llegia en aquells anys d'universitat».³² En canvi, per a Gabriella Gavagnin i Víctor Martínez-Gil, que n'han fet un molt bon estudi, en aquesta obra, Espriu «seguirà la moda de la recuperació dels models novellístics del tombant de segle, els quals eren vistos com un exemple per a la creació d'una literatura viva i conflictiva capaç de superar les antigues posicions noucentistes».³³ Em sembla que, en el que porto dit, ja es pot deixar entreveure el meu acord matisat amb aquestes afirmacions. La tradició modernista dels vint ja era, el 1931, pràcticament obsoleta si deixem de banda alguns joves i el Noucentisme, en aquesta data, ja era ben oblidat i enterrat. Si el nom apareix, i en un sentit que posteriorment Espriu utilitzarà, és per referir-lo a una crítica «estancada en bona part encara en el segle passat o en el noucentisme» que no entén els joves i, justament, en la ploma d'un crític que s'autopresentava per encapçalar-los, aquests joves: Ramon Esquerra.³⁴

31 Salvador ESPRIU, *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes*, Barcelona, Joaquim Horta Editor, 1957, p. 22–28.

32 R. M. DELOR I MUNS, *Salvador Espriu...*, op. cit., p. 44

33 Gabriella GAVAGNIN & Víctor MARTÍNEZ-GIL, *Laia o la tensió entre el conflicte psicològic i l'espectacle grotesc*, dins DD.AA., *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 71.

34 Ramon ESQUERRA, «Els llibres. Una nova generació de poetes», *El Matí*, 11–VI–1932.

I encara una altra cosa: Espriu, més que seguir la moda, ara accentua allò que ja vàiem a *El doctor Rip*: poua directament en el tombant de segle per fer això que Gavagnin i Martínez-Gil defineixen com a «literatura viva i conflictiva». Al tombant de segle, Casellas en deia «realisme paradòxic» o «realisme accentuat». L'acció de la novel·la, ells mateixos, Gavagnin i Martínez-Gil, la situen entre 1860 i 1880 i n'expliquen molt bé els motius en la revaloració que es fa a partir de la tercera dècada del segle xx dels valors del segle XIX. Així, Espriu pot prescindir dels elements de la modernitat i encarar directament els fets des d'una perspectiva simbòlica. I, semblantment a com ho feia la novel·la modernista, pren un itinerari biogràfic, el de Laia, que va seguint de forma intermitent, com a eix ordenador de l'obra, apuntalant-lo amb un conflicte de triangle (Laia-Quelot-Esteve) que li permet crear una estructura suficientment laxa com per mantenir una certa unitat entre els diferents elements, d'entre els quals hi ha, com s'ha remarcat, una certa voluntat costumista i/o nostàlgica, que permetrà oferir alguns trets psicològics en alguns personatges secundaris. Ara bé: Laia no és un caràcter construït psicològicament ni tampoc és un ésser inestable a la manera dels personatges de la novel·la modernista, perquè no es construeix com a individualitat en el procés de consciència-voluntat-acció, sinó que, simplement, es transforma externament, de manera que allò que autènticament ja era des dels inicis no fa altra cosa que manifestar-se.

L'itinerari, per tant, és simbòlic i no té res a veure amb la psicologia. És a dir, no hi ha en Laia un procés de formació d'una personalitat, d'un caràcter, sinó una «transformació» de noia a dona. Això la diferencia del seu model, la Jacobé de Ruyra, que n'és clarament la font, la nena que es nega a ser dona, a abandonar el jardí de la infantesa. Laia, en canvi, passa de ser una Laia-infant que ja és vista com una serp (és forta, una salvatgina) i quan té el mal, com les serps, treu la llengua i, com elles, muda de pell (simbòlicament es despulla a la platja) i, nua, sota la mirada luxuriosa del vell (una escena que ens fa pensar que *La Fineta* de Ruyra n'és el referent) se'ns mostra ja com a dona, una dona de gran bellesa, que no perd la «indefinible expressió dels ulls». ³⁵ És a través de la mirada «de glaç» ³⁶ que afebleix la voluntat dels homes, els domina i els engoleix (com passa amb Anton). El seu fill, a més, serà un *monstre*. Anotem-ho. Perquè Laia, com el basilisc, engendra monstres.

35 Salvador ESPRIU, *Laia. Novel·la*, Barcelona, Llibreria Catalònia, s.d. [1932], p. 31.

36 *Ibid.*, p. 41.

Retorn als orígens: la novel·la modernista dels primers anys de segle ha via recollit un ensenyament maeterlinckià en el sentit que, si es pretén donar a l'obra una dimensió simbòlica, calia prescindir de la profunditat psicològica dels personatges. En mots de Casellas: «Como la reproducción directa i a posteriori del ser humano, dotado de voluntad y pensamiento individuales, podría fácilmente embarazar con sus iniciativas e imposiciones, el plan emotivo ya determinado, las figuras que intervienen en la creación, más que como caracteres complejos, se ofrecen como temperamentos simplicísimos, poco diferentes en su mayoría y, en todo caso, lo más estrictamente contradictorios para dar motivo a los juegos del contraste, al claroscuro de la sensación total».³⁷ És el que trobem que fa bona part de la novel·la modernista i el que trobem també a *Laia*. Així, els personatges de la taverna són indiferenciats: un nom o un motiu (quan el tenen), un tret físic (sovint animalitzat) i poc més, simples siluetes grotesques en el joc de llums i d'ombres (em remeto a Gavagnin i Martínez-Gil),³⁸ titelles o espectres (altra vegada Maeterlinck i els tòpics finiseculars). Més encara: tota la voluntat sintètica, de rebuig dels detalls, en els personatges i en les descripcions, és també un tret característic de la literatura finisecular. No dubto que les acotacions teatrals de Valle-Inclán li assenyalen un camí. Matisem, doncs, el que afirmen Gavagnin i Martínez-Gil: que aquesta influència «no és assimilable *tout court* a la recuperació més general dels models modernistes, catalans o espanyols, perquè prové d'un Valle-Inclán en perfecta sintonia amb els corrents europeus dels anys vint i en el qual Espriu, amb un clar desig de modernitat, s'inspira».³⁹ De fet, també els models del tombant de segle el porten cap aquí. Tot li encaixa perfectament: s'ha situat en un camí en el qual l'esquematització, l'atitellament, la deformació i el grotesc, que ja eren en el decadentisme i en el simbolisme finiseculars dels quals ha pouat a bastament, s'enriqueixen amb el tractament anticonvencional de Pirandello o de les avantguardes o de l'expressionisme i acaben amb Valle-Inclán. Perquè el capgirament o el rebaixament dels mites havia estat, també, un recurs habitual en el tombant de segle (encara que de vegades més pròxima al burlesc que al grotesc). És, gairebé, com si Espriu fes, a Catalunya, ell sol, un camí que la literatura en el seu conjunt no havia arribat a fer. Perquè la narrativa fi-

37 R. CASELLAS, «*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck», art. cit.

38 Gabriella GAVAGNIN & Víctor MARTÍNEZ-GIL, *Laia o la tensió...*, op. cit., p. 93-96.

39 *Ibid.*, p. 99.

nisecular semblava que, superat el realisme però recuperat l'interès per la realitat i potenciada la càrrega simbòlica d'aquesta, havia obert un camí que apuntava cap al grotesc i la deformació. Només hi apuntava: en l'obra de Casellas, Víctor Català o Prudenci Bertrana. Si el xoc amb la societat que havia estat el ferment dels primers anys del Modernisme, hagués continuat, els models literaris aconseguits no dubto que haurien evolucionat cap a l'expressionisme. El mateix Eugeni d'Ors, que al capdavant promourà les actituds que faran impossible aquesta evolució, havia defensat el grotesc en l'art i la funció dels monstres en la creació artística i literària,⁴⁰ i, encara el 1907, defensava, polemitzant amb un Casellas que s'havia retret cap a posicions més conservadores, la «deformació» com a camí operatiu per a la creació.⁴¹ És clar que el concepte de deformació és genuïnament simbolista i Rémy de Gourmont se'l va fer seu i el va teoritzar,⁴² i això ens pot explicar que, en aquesta versió més lleugera, interessés Eugeni d'Ors. De fet, Ors i, amb ell, el Noucentisme, frenen el camí possible, el camí que hauria pogut ser. Uns anys més tard, quan aquest moviment entra en crisi i tornen a aparèixer les crides cap a una literatura més pròxima a la realitat, un personatge com Josep Pla en recull alguns aspectes.⁴³ Ho fa, però, per camins molt diferents dels que ara segueix Espriu.

Aspectes és l'obra en la qual, encara dins els esquemes clàssics de la narrativa (si es vol, de la narrativa finisecular) apunta ja de dret cap al grotesc i la paròdia com a punt de sortida. Dic que es mou encara en perspectives finiseculars: a la petita presentació de l'obra, que transcriu tot seguit perquè em sembla impagable, hi apareixen termes recurrents en el tombant de segle com «visions», «aparença», «fragmentació», «preferència per les colors obscures», «Ganyota de pinzellades grotesques», pèrdua de la unitat en el camí, «suggeriment vague d'aspectes». Tot amb un punt de dis-

40 Ho fa a diversos textos aplegats a Eugeni d'ORS, *Papers anteriors al Glosari*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994. Esmentem: *Els monstres en l'art* (p. 150–151), *Més sobre els monstres en l'art* (p. 152–154) i *Mitologia* (p. 181–185).

41 Vaig analitzar-ho a J. CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona, Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, especialment p. 376–381.

42 Rémy DE GOURMONT, *La déformation*, dins *Esthétique de la langue française*, París, Mercure de France, 1899, p. 109–166. Per a la contextualització del concepte, Karl D. UTTI, *La passion littéraire de Rémy de Gourmont*, New Jersey-París, Publications du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton-Presses Universitaires de France, 1962.

43 Marina GUSTÀ, *Plasticitat i visualització. L'expressionisme planià*, dins G. GRANELL & X. PLA (ed.), *Josep Pla, memòria i escriptura. Actes del Col·loqui de l'any Pla*, Girona, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2001, p. 101–115

tanciamenent que li vol donar l'afirmació de la manca de transcendència de la literatura: «un caprici d'un joguinejar sense conseqüències». És clar que, a un altre nivell, aquesta afirmació vol dir tot el contrari. El text diu:

Al ple aire, una corba en ràpida trajectòria. D'un origen incert a una mort incerta, i un punt de llum en el cim de l'esquena de l'arc. Visions escapçades de paisatge. Vides que cuegen un instant en l'ostentació de l'aparença i s'apaguen, de seguida, en l'oblit. Fragmentació d'aspectes. Una preferència per les colors obscures. Fosca i claror, però, no transcendents: tot plegat, potser, un caprici d'un joguinejar sense conseqüències. Ganyota de pinzellades grotesques. Corba: línia-projectil que avança entre blancs i marrades, i cerca en va unitat en el camí de la seva cursa parabòlica, i es perd enmig d'un suggeriment vague d'aspectes.⁴⁴

Si no ho lleigeixo malament, és una explicació de la seva trajectòria com a escriptor, des d'*El doctor Rip* a *Laia* i la impossibilitat de trobar la unitat narrativa (de visió del món) per acabar en «un suggeriment d'aspectes», que és on ha anat a parar. Així doncs, «aspectes», no tindria aquell sentit que li atorga Guansé («demostra que s'ha preocupat essencialment per les superfícies de les coses»)⁴⁵ sinó al contrari: Espriu no ha pogut captar el tot, la unitat, perquè vol anar més enllà de la superfície, de la plasticitat, que ens dóna el realisme o la convenció literària. Perquè a *Aspectes* predomina el grotesc, que segons el *Diccionari etimològic* de Joan Coromines prové de l'italià *grotta* o *grutta*: les profunditats obscures que escapen a la raó. Ara: el text demostra que ja en aquest tercer llibre (o quart, si comptem *Israel*, que sembla que en aquest preàmbul no s'ha tingut en compte) cercava (encara que sigui «en va») la unitat de la seva obra. Si aquesta unitat és en el gnosticisme, no em toca a mi escatir-ho en aquest moment. Però si la cercava, aquesta unitat, és perquè partia d'una experiència de diversitat i dispersió, ben similar, sense cap mena de dubte, a la que van experimentar els escriptors del tombant de segle quan el realisme vuitcentista els va deixar a l'estacada.

Sigui, doncs, amb el tractament que es vulgui, trobem una altra afinitat entre Espriu (i, amb ell, altres autors joves dels anys trenta) i el tombant de segle. Poques coses puc afegir a l'anàlisi detalladíssima (potser en algun punt excessivament generosa, perquè ho sumen tot) que Gavagnin i

44 Salvador ESPRIU, *Aspectes. Narracions*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1934, p. [7].

45 Domènec GUANSÉ, «Aspectes, de Salvador Espriu», *La Publicitat*, 29-VII-1934.

Martínez-Gil fan de tot aquest material.⁴⁶ Potser a destacar la forta presència del *Llibre d'històries*, de Casellas, una presència que ja va detectar Octavi Saltor quan va fer la crítica del llibre i que els dos estudiosos ens confirmen.⁴⁷ Em limitaré, per tant, a enumerar alguns d'aquests punts:

1. La recuperació del mite, justament perquè el mite, en la societat del segle xx, és literatura i, com a peça fixada per la tradició, posa en evidència les possibilitats i els límits de la literatura. La citació de *Contrallums*, de Víctor Català, se situaria en aquest punt.
2. Destaquem, també, l'anàlisi que fan de *L'auca tràgica i mort del Plem* i de la seves fonts literàries, des del mite bíblic de Judit (a bastament visitat al tombant de segle com a figura femenina destructora) a *El comte Arnau* de Maragall, o a *El Comte Arnau i Judit*, de Josep M. de Sagarra, o la *Judit* de Giraudoux. Hi afegiré només que, en el fet que la narració aparegui filtrada per la seva representació en la literatura popular, una cosa que els dos estudiosos refereixen a Valle-Inclán, s'hi podria afegir encara el nom de Casellas: a *Dia de sentència* o a *La mort de l'espasa*, el relat del mite en els fulls volants crea unes expectatives que, davant dels fets, resulten decebudes.
3. *Neguit* és, gairebé, una glossa intencionada i amplificada de la lletra de la sardana *L'Empordà*, de Maragall.
4. *Venda i passió de la Melera* és una peça que frega, gairebé, el sainet i que recorda de ple les peces de Juli Vallmitjana, una presència que jo no descartaria atès l'interès d'Espriu, a *Laia* i en obres posteriors, pel caló. No vull dir, amb això, que no hi hagi Valle-Inclán. El to esperpèntic de la peça és més pròxim a aquest que a Vallmitjana.
5. Tot el tema de l'atitellament es pot relacionar amb el Modernisme, però probablement és excessivament difús per fixar influències concretes. De les que esmenten els dos estudiosos, jo posaria *Putxinellis*, de Pere Coromines, en entredit. Ara, quan el que fa un autor és apropiari-se de la tradició i transformar-la radicalment, resulta molt difícil fer afirmacions taxatives.
6. La referència «entre dos llustres», dins *Tarda a muntanya* —una narració que té algunes similituds amb *Una excursió al mas del «Globo»* (*L'infant i el vell sota la tempesta*), de *Primavera inquieta* (1927), d'Ernest Martínez Ferrando— també deu ser, probablement, maragalliana:

46 Gabriella GAVAGNIN & Víctor MARTÍNEZ-GIL, *Introducció*, op. cit.

47 Citat per *ibid.*, p. VIII.

el poema *Entre dos llustres* havia estat recollit per primers vegada al volum *Poesies*, del 1929, en l'edició anomenada dels fills.

7. La presència de captaires impertinents (com el de *Perot Lolladre* o el que assalta el narrador en sortir del cinema a *Nervis*) també ens pot recordar Ruyra. Ara, el tractament és tot un altre; mentre en Ruyra el rebuig queda en la consciència i farà néixer el penediment, per part d'Espriu es vol traduir la deshumanització i l'egoisme: Perot Lolladre, que s'ha negat a fer caritat i ha contestat amb sarcasme, és, després, molt generós davant dels seus amics, però la moneda que dona al captaire és falsa.

Apuntats aquests elements, m'interessa remarcar les referències que fa Espriu al final de *Neguit* i a *Miratge a Citea* (la Citea wateauiana) a la moda setcentista que es va estendre a França a partir dels estudis dels Goncourt sobre el segle divuit, que tanta importància va tenir en el Modernisme (Tell i Lafont, Prat Gaballí, Zanné i fins i tot Víctor Català, per exemple), sempre com a exponent de l'artificiositat i, sovint, amb la revolució francesa com a rerefons. Des del meu punt de vista, és a aquesta tradició (europea) a la que es refereix, més que no pas al Noucentisme, com anoten els dos estudiosos.

Dit això, i deixant de banda *Miratge a Citea*, desemboquem a *Ariadna al laberint grotesc*, que és, com he assenyalat més amunt, un punt d'arribada que potser conté, si s'ha de donar la raó a Rosa Maria Delor en l'unanimitat d'Espriu, la raó de tot el periple anterior de recórrer a les arrels culturals, al *casticismo*. En tot cas, és una obra directament dirigida a donar una imatge fidedigna (que no vol dir realista) de la societat catalana contemporània, des dels ambients culturals als de la burgesia i dels obrers. Rosa Maria Delor ha demostrat fins a quin punt el recull es pot llegir com una obra en clau. La majoria dels fets que hi ha darrere, els personatges, els moments històrics, etc., es poden identificar amb força precisió. L'obra narra fets reals, amb personatges reals, però els distorsiona, els esquematitza, els deforma i els aplica les tècniques del grotesc, perquè el «laberint», des del seu punt de vista, és «grotesc». La distorsió és, aquí, profunda, tant, que fins i tot afecta la utilització de les fonts culturals i, per tant, resulta més difícil d'identificar allò que aquí ens interessa, els seus lligams amb el tombant de segle. Tot i que n'hi ha de força explícits, com per exemple, que aparegui el nom d'Efrem (Efrem Pedagóg, de *Mort al*

carrer), ben estrany i, per tant, dels que atreuen l'autor, que havia estat usat com a nom de monja a *La Germana Pau*, de Víctor Català.⁴⁸

Tanmateix, Espriu, davant de la societat que l'envolta, que creu que es troba en plena decadència, reacciona de la mateixa manera com va reaccionar el Decadentisme vuitcentista europeu. Vladimir Jankélévitch va escriure el 1950 que la Decadència, com a moviment literari, havia estat «una fabrication de monstres, une tératogonie».⁴⁹ També Espriu crea monstres, éssers deformes, incomplets o escapçats, físicament o moralment. La posició del lector davant del llibre no difereix gaire de la colla d'estudiants que han anat, a *Mamà més ti bemol*, a la sala del manicomi a veure l'annual desfilada de tarats, sempre amb el «savi» al costat, en Pere Màrtir Passarell, que ja se la sap de memòria. El darrer conte, *El país moribund* podria donar-nos dues conclusions del llibre: la primera és la notícia que aporta Escolampadi Miravittles:

“No ho sabeu, senyors? Els alemanys organitzaren suara un concurs kolossal. El tema a desenvolupar era: “Bases africanes de cretinisme en els homes i en els pobles”. Nosaltres n’hem resultat guanyadors. “Campions, nosaltres? Agradable, única nova!”—digué, excitada, Aina Cohen, la poetessa exímia.⁵⁰

La segona conclusió és la mort del propi país, una notícia que és celebrada amb gran alegria i que permet un gran rebombori periodístic: «Es van vendre una cinquantena (almenys!) de periòdics en llengua nostrada».

És evident —i no dic res de nou— que Espriu veu la societat del seu temps, i, particularment, la Catalunya autònoma de l'època republicana, com un cos corromput i deforme, que viu enmig d'un cofoisme amb el qual intenta encobrir els problemes no resolts. Si, seguint amb Jankélévitch, «la *décadence* est la maladie constitutionnelle de la conscience», la consciència espriuana, com la dels decadentistes, es doblega sobre ella mateixa, s'esquerda, es dispersa, i acaba essent incapaç d'enfrontar-se amb una única veu a l'amarga vivència d'una realitat degenerada. *Hildebrand* —un nom que no sé si no podria provenir de *Mon coeur mis a nu*, de Baudelaire— és la seva ombra i, doncs, la part fosca de la seva personali-

48 Dec l'observació a Rosa M. Delor.

49 Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Decadence* (1950), reproduït dins Sylvie THOREL-CAILLETEAU, *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, París, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 33–63.

50 Salvador ESPRIU, *Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, Quaderns Literaris, 1935, p. 99–100.

tat: es presenta com un desdoblament de la consciència, un desdoblament acusatori, agressiu, talment un monstre. És la consciència sàvia, lúcida i, per això mateix, anihiladora: «Hildeband o l'esperit de contradicció. El que sap anti-coses. Ho sabia tot i al contrari de com tu ho sabies»,⁵¹ fins que aquest esperit és traspasat al jo del narrador i aquest l'assassina perquè ja no li cal. És la malaltia de la consciència lúcida (dins el Decadentisme europeu s'anomenava «la malaltia de la lucidesa»), potser herència del profetisme juvenil, que el situa en la impossibilitat d'adaptar-se a les convencions de la contemporaneïtat. Per això, totes les múltiples veus que comenten la realitat són banals, frívols, gratuïtes, i més encara si vénen insuflades de pedanteria. Maquillades. I és que tota aquesta sèrie de personatges que discursegen sobre els fets, que opinen, alguns frívolament, altres amb pretensions de profunditat, lacònics o sarcàstics, personatges que se situen a mig camí entre l'espai de la realitat reportada i el del narrador, no són al capdavant altra cosa que la demostració de la impossibilitat d'establir un discurs comprensiu sobre les coses. Perquè només queda una consciència escindida que se sent monstruosa i que es manifesta amb la creació de monstres: el laberint grotesc. Que és creació seva, la seva visió: el narrador no és només Ariadna, és també el laberint i és també Teseu.

Espriu s'encara al món modern justament perquè reuneix tot aquest seguit de característiques que incorpora a aquests personatges que fan d'intermediaris: l'egoisme, la inconsciència, la frivolitat, la falsificació, el maquillatge, la manipulació de la filosofia i de la ciència, la submissió social, els bons i els mals sentiments i fins i tot l'admiració pel nazisme. *Les figuretes de pessebre* —un motiu, per cert, ben present en el tombant de segle—, que cada any sortien de la capsa per renovar la imaginació innocent dels infants, tot i que eren maltractades, ara, signe dels temps, els infants s'han fet grans i elles «estan sindicades i fan vaga [...] Fins que no reneixi la crueltat, la innocència, elles no sortiran».⁵² El que no saben, però, és «que la futura quitxalla problemàtica jugarà amb un Equip de Cova de ferro, uns monstres electritzats i automàtics».⁵³ És clar que, ens diu el narrador, elles havien foragitat «dels pessebres d'estima l'anacronisme dolç de la pagesia...».⁵⁴

51 *Ibid.*, p. 50.

52 Salvador ESPRIU, *Ariadna...*, *op. cit.*, p. 48.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

Però, per sobre de tot, allò que més impacta del recull és la presència dels tarats i els monstres. Poden aparèixer d'una manera civilitzada, com passa a *Pròleg al ballet del diable*, una narració en la qual el protagonista demana al diable: «No et presentis sota una forma esgarrifosa, medieval. La meua sensibilitat moderna no ho comportaria!»,⁵⁵ però li demana que no es presenti tampoc com un dandi perquè no se'l podria prendre seriosament, i, tot anant al ball per un sender poblat «de la característica fauna demoníaca: gripaus, llangardaixos, tòtils, serpents...»,⁵⁶ el mateix diable comenta: «Aquestes animàlies són cada dia més prolífiques [...]. Arribaran a no fer-me massa goig. Els serpents, sobretot. Si em temptessin!...»⁵⁷ O poden ser objecte d'exhibició, com amb la desfilada de tarats de *Mamà més ti bemol*, que pot considerar-se com una mena de metàfora del propi llibre, del «laberint grotesc». La conversió del monstre en espectacle és un dels grans motius de la literatura finisecular, com ha demostrat Evanghélia Stead.⁵⁸ En la literatura catalana en trobem dos exemples molt representatius, encara que no tenen cap connexió amb Espriu: *En Ravachol petit* —la història d'una víctima del procés de Montjuïc que acaba sobrevivint a l'exili amb l'exhibició dels peus deformats de resultes de les tortures—, de Raimon Casellas, i *La niña gorda* (1917), de Santiago Rusiñol.⁵⁹ Dins *Ariadna al laberint grotesc* trobem, també, *L'escapçat*, l'home sense cames ni braços i, tanmateix, ben peixat: «Perquè, malgrat la seva mutilació de premi, l'home tenia un aspecte sanitos exagerat, apoplèctic. Pesava molt, ben segur. Li sobrava de ventre i de galtes el que li mancava de braços i de cames, ja que el brivall econòmic era, tan sols, propietari de mig braç i de mig peu. Membres, com hom pot veure, escassos —i mal repartits, altrament. El peu, atrofiat veterà, li eixia en penjarella ran mateix de l'anca dreta. El braç... Permeteu que us en parli: raquític, escrofulós, sembrat de clapes eruptives».⁶⁰ Representa, per al cunyat que el transporta cada dia al lloc on s'exhibeix per obtenir la caritat dels transeünts, un bon negoci;

55 *Ibid.*, p. 68.

56 *Ibid.*, p. 69.

57 *Ibid.*

58 Evanghélia STEAD, *Le monstre, le singe et le foetus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe*, Genève, Librairie Droz, 2004, especialment el capítol IV, *Phénomènes de foire*, p. 159–240.

59 El conte de Casellas no està recollit en volum (la censura franquista va impedir de publicar-lo dins *La damisella santa i altres narracions*, el 1972). Havia aparegut al *Calendari del Cu-cut per a 1904* (Barcelona 1903), p. 124–129.

60 Salvador ESPRIU, *Ariadna...*, *op. cit.*, p. 59.

tan bon negoci que el narrador, quan l'ha estimbat, pot quedar-se amb la consciència tranquil·la.

Sempre des de la consciència, personal o social, exacerbada, que es fa explícita davant la misèria, la malaltia, la podridura o la mort, exponents, al capdavant, de la societat decadent objecte de la seva sàtira. Més distanciat però no menys punyent, l'accent de *Terese-ta-que-baixava-les-escales* cau sobre la combinació de dos elements: la construcció del personatge de Teresa, noble i altiu, a través de les mirades dels altres (és a dir, des de l'alteritat) i el pas del temps, mostrat en els moments successius en els quals Teresa baixa les escales de l'església en la infància, la joventut, la maduresa, la vellesa i la mort. És evident el pes de l'elegia, temperada per elements distanciadors. Tot és ordenat, però, dins l'ordre, que acaba de reblar el clau potenciant l'efímer i la frustració, apareixen dos elements subversius: els amors clandestins de Teresa i la geperuda, Paulina, que és, al capdavant, el rebrot espuri de l'estirp dels Vallalta. I l'únic que resta quan tots han mort: el present. Mentre aquesta narració s'acosta a l'elegia, una altra que estructuralment se li assembla molt, *Nabucodonossor*, sota l'aparença de conte exemplar, entra de ple en el grotesc, un grotesc contrastat amb el que representa el grup de narrataris, el primer dels quals és «l'Àrcade de Roma, Justí Petri, estudiós (en potència) de problemes bíblico-babilònics»,⁶¹ a qui va dedicat el conte, i part del grup selecte habitual (Pupú Alosa, Ludovicus Baronet i Pulcre Trompelli). Escoltat el conte, tots el qualifiquen de «groller». El narrador s'hi afegeix: «Grolleríssim, veritat? Grolleríssim. *Et pourquoi [sic] pas?...*»⁶²

El joc de perspectives narratives, de punts de vista i de formes de diàleg és variadíssim i sempre juga a favor de l'accentuació del grotesc i, doncs, de la marca *expressionista* d'aquestes narracions. Així, a *Glòria i caiguda d'Esperança Trinquís*, un conte en el qual s'estableix un diàleg explícitament pirandellià entre el narrador i el personatge, el narratori és el jo que s'interessa per «aquest pingot de silueta»⁶³ i, assabentat de la seva tràgica mort, surt de trascantó amb una pregunta («I féu sol, aquell dia?»)⁶⁴ que dona peu a una via de distanciament del patetisme, però que, paradoxalment, encara fa més punyent el drama. A *Psyche*, la consciència del

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

mort, encarnada en una arna, observa la seva dona, Pròspera («Que lletja és! Groga, vella...»),⁶⁵ que vetlla el cos present, que va podrint-se, fins que és caçada i esclafada per les mans de la dona. I, encara, *Magnoliers al claustre* és l'esquelet («aquest mort íntim»),⁶⁶ del qual el jo narratiu voldria alliberar-se i, per això, a les seves preguntes, van desfilar els magnoliers, la palmera jove, l'aigua de l'estany, les oques i finalment Aglaia. El narrador, que vol deslliurar-se del mort («Fang, veritat sinistre! Visc submergit en el terror de sentir-te, d'endevinar-te ocult i a punt d'aparèixer. Ets meu i desconegut per mi, a la vegada. Impersonal. No t'atreveixes a mostrar al nu la teva lletgesa, i jo sóc la teva màscara»).⁶⁷ Esquelet i màscara són dos elements que podem trobar en el decadentisme finisecular i en l'expressionisme, exponent, al capdavant —com en aquesta narració—, de la duplicitat del jo, una duplicitat heretada de la influència de Schopenhauer en la psicologia i la filosofia del tombant de segle.

Dins aquest joc de perspectives, veiem que, en moltes d'aquestes narracions, l'autor utilitza un recurs que era molt habitual en Casellas: la presència, de vegades sobtada, tallant la narració, de veus anònimes o de personatges diversos (nom i epítet i res més), que opinen, irònicament o sarcàstica, sobre els fets que es van narrant. Serveixen per acabar de definir un personatge o una situació enfrontant-lo a l'alteritat i no cal ni dir que sempre apareixen des de la incomprensió de l'altre. Alguns d'aquests personatges acaben prenent més relleu, van reapareixent en contes diversos i es converteixen en peces característiques de l'univers espriuà. N'he parlat abans. M'interessa, aquí, relacionar-los, una vegada més, amb Casellas: alguns dels contes del *Llibre d'històries* havien estat publicats en els primers anys de segle i, quan l'autor els recull en llibre el 1909, es troba que el món cultural i polític, els corrents literaris i fins i tot ell mateix han anat canviant. Aleshores introdueix alguns personatges que comenten els fets narrats. Per a ell, és una forma de relativitzar els contingut en contrastar-los amb altres perspectives. Fins i tot, de distanciar-se'n o d'ironitzar-hi. No deixa de ser el mateix que fa Espriu: són, també, maneres de distanciar-se, d'ironitzar, de reafirmar o de completar el sentit de la peça. I, és clar, d'introduir unes veus representatives de tot allò que es rebutja. Espriu, tanmateix, ho juga amb molta més contundència.

65 *Ibid.*, p. 15.

66 *Ibid.*, p. 38.

67 *Ibid.*, p. 39.

Un altre conte que juga molt intel·ligentment amb un seguit de cartes d'origen finisecular és *Primer encontre amb Zaraath*. El narrador s'aboca a una experiència, al risc de contagi, amb la *delectatio morosa* del decadentisme:

Hi ha fantasmes que semblen tan llunyans, tan impresentables en les nostres vides! I, per irrealitzables, llur contacte, llur presència, cobejada fins a extrems de morbidesa. Jo, jo desitjava de sempre topar-me amb Zaraath, sentia la fascinació de la seva llegenda. I Zaraath, de sobte! Zaraath, parlant-me des de la boca d'aquella dona. Zaraath, bandejada, odiosa, tan antiga! —rabejant-se en podridures infinites. Podridura, en potència, a una passa [...]. Horror nu, homicida, davant el mirall de Zaraath.⁶⁸

El narrador té plena consciència que la seva actitud és, sobretot, literària, que la literatura li ha donat la cobertura moral: «Cap emoció més suquejada en el brou de desferres literàries, afirmo, que la del meu primer encontre amb Zaraath. Poesia forta, brutal, clara. Zaraath present, allí, i jo, davant, erm, sol, abandonat i bo».⁶⁹ El joc irònic amb la literatura decadent és, em sembla, ben clar i, per reblar el clau, ens ofereix dues referències: la del cretí ignorant que besa i acarona la leprosa i la referència a Jean de Joinville, el qual, davant de la demanda del rei Lluís, afirma que prefereix fer trenta pecats mortals a agafar la lepra. I, amagant el secret del nom de Zaraath, allarga la mà a la leprosa: «És heroisme, control, literatura?». En tot cas, amb ironia, acaba: «A l'entretant, no cesso, des de fa dos dies, de rentar-me el palmell. Hansen digué que l'enemic primer de Zaraath és el sabó».⁷⁰

Esmentem, encara, un seguit de contes que, de manera directa o indirecta, toquen la qüestió social. *El cor del poble*, per exemple, remet, inevitablement, a l'obra del mateix títol d'Ignasi Iglésias i és, al capdavant, una narració carregada de sarcasme: el fons emotiu i la fe en la bondat de l'home que es desprèn de les obres teatrals d'Iglésias i, en especial, d'*El cor del poble*, és sense cap mena de dubte un referent en una narració com aquesta que tracta de la insolidaritat i l'egoisme socials extrems davant d'un moribund que demana un llit on morir-se. La narració es rabeja a més amb detalls fisiològics desagradables (des dels vòmits de sang als trossets de pulmó que el narrador li demana que escampi davant de la porta dels

68 *Ibid.*, p. 36.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*, p. 37.

rics), de manera que se situa de ple en l'expressionisme. Espriu, doncs, pren motius o pretextos coneguts procedents de la literatura i els reescriu des del grotesc, el sarcasme o la paròdia, per portar-los cap a la radicalitat o la dislocació expressionista. I no només de la literatura: també s'abeura directament del cinema i, concretament, de *M., el vampir de Düsseldorf*, de Fritz Lang, una peça mestra del cinema expressionista alemany que ens confirma l'interès d'Espriu per aquest moviment artístic i literari. Ho fa a *Nervis*, un conte narrat per un personatge que surt de veure el film.⁷¹ Tot i que Espriu hauria pogut explorar la duplicitat de veus que «aquell pobre monstre limfàtic»⁷² explica que sent en el seu interior, el que fa és portar el seu personatge-narrador, suggestionat per les imatges de la pel·lícula, a viure una sèrie de situacions més o menys relacionades amb el film que fan aparèixer l'egoisme i les actituds antisocials, des del captaire agressiu,⁷³ fins a la tonada que xiula l'assassí, l'intent de venjar-se de la mirada insolent d'un gat i la voluntat col·lectiva de linxament d'un pobre lladre; amb dos elements de contrast: l'escena d'amor d'un soldat amb una noia que el narrador interpreta sarcàsticament («Aquesta havia trobat ja el seu Kindermörder. Reflexiono sobre l'escena frívola. L'Amor... L'Amor, amb majúscula... amb penellons... Que absurd!...»⁷⁴) i l'escena que li fa la seva «dolça amor» quan li proposa un viatge per calmar els nervis, un viatge que, per a ella, es converteix en un pretext per comprar-se roba de moda. I és que el tema social aflora contínuament en aquests contes. Des d'aquest punt de vista, *Ariadna al laberint grotesc* és el punt final d'una evolució cap a la revaloració de la literatura com a sàtira social. Cerca de posar en evidència unes veritats que la mateixa literatura, la cultura, la civilització, ens han estereotipat i, per tant, ens han eliminat de l'horitzó, com es pot veure en el conte que es diu, justament, *Tòpic*, un autèntic conte social que vol ser-ho, malgrat que el gruix de la literatura social ha tret al tema que tracta —la mort d'un obrer— el caràcter punyent. Espriu l'intenta recuperar fent literatura sobre la literatura i, aquí sí, amb un punt d'entendiment.

71 D'aquesta filiació cinematogràfica també n'ha parlat Teresa IRIBARREN I DONA-DEU a «La primera edició d'*El doctor Rip*: traces cinematogràfiques», *Indesinenter*, núm. 3 (2008), p. 76-77.

72 S. ESPRIU, *Ariadna...*, op. cit., p. 28.

73 Ruyra té un conte, *La mirada del pobret*, recollit dins *La parada*, que presenta un situació similar, bé que sense el sarcasme espriuà. No sé, però, si pot tenir res a veure amb aquest episodi de *Nervis*, que sembla desprendre's, més aviat, de la pel·lícula de Fritz Lang.

74 S. ESPRIU, *Ariadna...*, op. cit., p. 29.

L'exacerbació de la consciència lúcida ja ha fet impossible la construcció d'un món unitari com el que exigeix la novel·la. Ni tan sols li serveixen ja els models fragmentats de la novel·la del tombant de segle. Quan la imatge a reflectir és vista com degenerada, degradada, impossible de reformar, només resta la salvació personal. O ni això. En les narracions que anirà publicant a partir d'aquests moments hi descobrirem la presència d'imatges i de motius similars als que ha utilitzat en aquesta obra, però semblen ja rebles que van perdent la força de l'original, tot i l'interès que pugui tenir *Letizia* (1937) i els textos narratius que acompanyen aquesta novel·leta. D'altres narracions, ja de la postguerra, aniran afegint-se, sense desentonar, al recull *Ariadna al laberint grotesc*. I és que, després d'aquesta obra, pel camí obert, era impossible d'anar més enllà. Tenia raó Josep Maria Benet i Jornet, en un dels únics estudis —o, potser millor, lectures— que s'han fet de l'obra, quan afirmava que la narrativa espriuana s'havia anat esgotant fins arribar a un carreró sense sortida.⁷⁵ Així, en referir-se als contes afegits al recull a la postguerra i a d'altres que no s'hi havia incorporat, afirmava: «Són narracions molt diverses entre si, marcades per una evolució». Punt final, doncs, d'una evolució que va fer-se amb la mirada posada en els materials del tombant de segle català, espanyol i europeu, potenciat amb tota la capacitat creativa fins al punt que *Ariadna al laberint grotesc* és, sense cap mena de dubte, un dels millors exponents de l'expressionisme literari.

⁷⁵ Josep M. BENET I JORNET, «Visita al laberinto grotesco», *Els Marges*, núm 7 (juny 1976), p. 115–121.