

UC Berkeley

Lucero

Title

El "grotesc" a Ariadna al laberint grotesc, de Salvador Espriu

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4hz224rg>

Journal

Lucero, 13(1)

ISSN

1098-2892

Author

Llombart-Huesca, Amalia

Publication Date

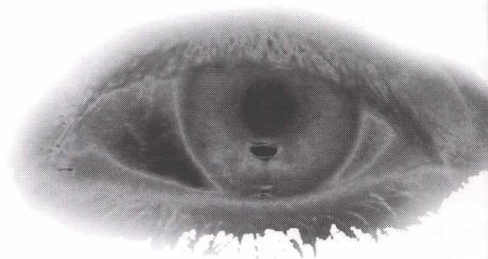
2002

Copyright Information

Copyright 2002 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at

<https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed



EL "GROTESC" A ARIADNA AL LABERINT GROTESC, DE SALVADOR ESPRIU

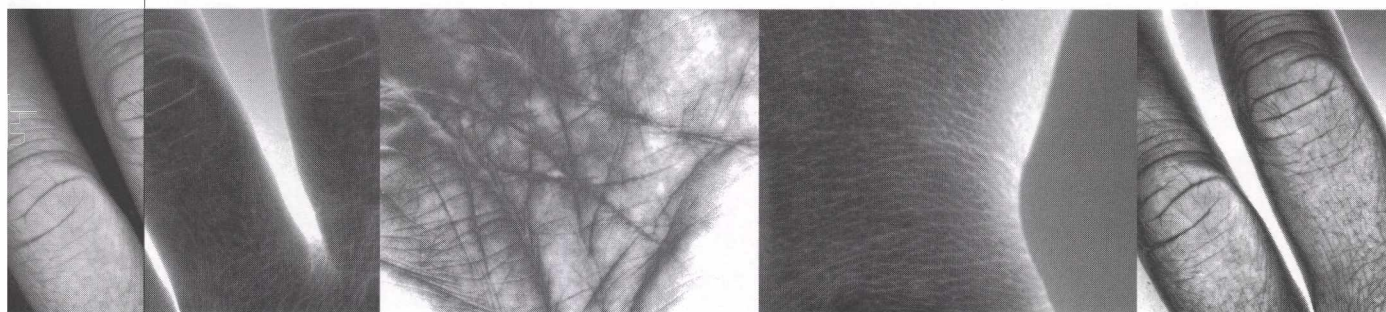
Amalia Llombart-Huesca
University of California, Santa Barbara

Quan llegim el títol d'aquest recull de contes, el primer que ens crida l'atenció és la presència del mot "grotesc". Es ben conegut el mite del laberint del Minotaure i la seva presència a diverses obres de Salvador Espriu. Aquí, és el mot grotesc el que ens causa sorpresa, sense cap dubte de forma deliberada per part de l'autor.

Dues preguntes giren al voltant d'aquest element: per què i com. Per què Espriu caracteritza el laberint com a grotesc i com aconsegueix que ho sigui. Partint de la base que la utilització literària del mite del laberint té com a objectiu la representació dels envintricolls de la vida, cal suposar, com ens indica Castellet, que el laberint és grotesc perquè l'autor concep el món com a un laberint grotesc. El com el constitueix el conjunt de mecanismes que actuen sobre la matèria narrada per encabir-la dins l'univers conceptual. En aquest estudi intentaré fer una anàlisi d'un conjunt de mecanismes emprats per Espriu a *Ariadna al laberint grotesc* (ALG d'ara endavant) per aconseguir l'efecte grotesc. El com del "grotesc", emperò no el podem deslligar del per què: el sentit del grotesc en l'obra porta a uns determinats mecanismes, en consonància amb allò que es vol expressar.

Vegem primer una definició del mot "grotesc" per aproximar-nos a l'efecte que esperem trobar a ALG. El Diccionari general de la llengua catalana el defineix així : "Que fa riure per la seva estranyesa, extrema lletjor, absurditat". L'estranyesa, l'extrema lletjor i l'absurditat són la nota predominant al llarg de tota l'obra: personatges estranys i situacions absurdes, situacions que constantment fan contrastar allò que esperariem amb allò que s'esdevé a les narracions. A partir d'aquests contrastos, d'aquesta absurditat en les narracions, l'autor ens descobreix uns altres contrastos i situacions absurdes molt més a prop de nosaltres, en la realitat mateixa. I llavors, potser, ja no fan riure.

Del context històric que envolta ALG i les situacions concretes de la vida pública d'aquell any a què fan allegoria algunes naracions del llibre ja se n'ha tractat en profunditat en altres estudis, per tant, no és l'objectiu d'aquest ferne una anàlisi exhaustiva.¹ Esmentaré només alguns aspectes del context històric i social del moment que poden ser interpretats grotescament i que donen peu a la recreació d'un laberint conceptual, tot utilitzant uns determinats mecanismes literaris que tenen com a objectiu aconseguir l'efecte grotesc. ALG reflecteix la situació de crisi política i social que viu Barcelona (i



en general Catalunya) l'any 1934. Va una mica més lluny, també, perquè la interpretació d'un moment puntual s'insereix en una perspectiva històrica que, amb els seus desgavells i fluctuacions, que poden interpretar-se cíclics, per una banda configuren l'essència de Catalunya més enllà de l'anàlisi del moment i, per l'altra, proporciona a l'autor un punt de vista pessimista que li permet veure el moment actual com admonitori d'una tragèdia i el fa viure l'ambient de pre-guerra amb més intensitat i més dolor. D'aquesta lucidesa prové la capacitat d'interpretar la realitat com a grotesca perquè l'autor se situa en la perspectiva d'aquell que veu com el món se'n va en orris i també veu com la resta, que no té aquest nivell de lucidesa, no actua en consonància. La situació política que viu Catalunya es caracteritza per la inestabilitat: els camins que pren la República Espanyola es posen en dubte; els diferents sectors - federalistes i unitaristes, dretes i esquerres, anarco-sindicalistes, comunistes, l'Església... - es disputen la sortida endavant i cada cop la situació d'inestabilitat es fa més propícia a una guerra civil. Aquesta percepció pessimista (realista, com ho demostren els fets ocorreguts més tard), ve fonamentada també en l'anàlisi de casos que poden considerarse precedents, com la primera República Espanyola o anteriors intents d'independència catalana. D'altra banda han començat a sorgir els primers nuclis de feixisme a Europa, fet que incrementa la visió tràgica del moment com a admonitori.

En el plànol dels intel·lectuals, el grotesc radica en el desgavell que hi ha entre els seus idealismes i la realitat existent. En el laberint grotesc trobem tota una colla de personatges que sintetitzen aquest allunyament de la realitat mitjançant la cultura. En el plànol de les actituds de la gent del carrer i la vida quotidiana, Espriu reflecteix una societat cruel, despiatada i egoïsta. Aquesta caracterització l'hem d'entendre sobretot en relació a l'actitud d'indiferència i banalitat que prenen davant la situació crítica que viu el país. Per tant, el grotesc d'ALG té el seu fonament en la manifestació del contrast entre una situació política i social crítica i conflictiva i unes actituds per part de diferents sectors de la societat que no solament semblen actuar indiferents sinó que agreugen la situació. Aquest contrast és percebut per Espriu (com d'altres autors de l'època) des de la seva perspectiva de lucidesa. A ALG Espriu manipula literàriament la realitat per posar de manifest el grotesc que hi ha en ella i que aquest pugui ser copsat pel lector.

D'altra banda, el grotesc actua com a contrast entre l'objectiu que pretèn aconseguir i els mecanismes literaris que utilitza. No solament resulten grotesques les actituds dels seus personatges sinó també l'actitud literària de l'autor. Espriu barreja la imatgeria simbòlica de la més culta tradició literària amb elements simbòlics de creació personal procedents de la vida quotidiana. Així, pot otorgar la categoria de símbol de poble català a un personatge només conegut en el seu poble (la captaire Esperanceta Trinquis) i de caracterització grotesca en ell mateix; en una altra ocasió realitza una allegoria

política del conflicte Catalunya-Espanya utilitzant elements de la mitologia grega. Per tant, el grotesc no es troba solament a la realitat (ni tampoc a la percepció que tenim d'ella mitjançant uns mecanismes literaris), el grotesc és també a la pròpia utilització d'aquests mecanismes d'una forma aparentment inconnexa, incoherent i poc adequada a la gravetat del transfons que l'autor ens vol transmetre. Evidentment la utilització d'aquest segon sentit del grotesc està supeditat al primer.

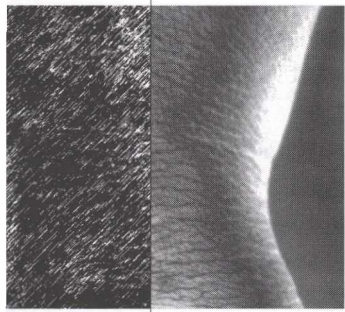
Presència de la mort en la creació del 'grotesc'.

Veiem, doncs, que el grotesc de la realitat es troba en el contrast entre una situació d'admonició d'una tragèdia i l'actitud d'indiferència que hi ha en la societat. A les narracions d'ALG aquest contrast el veiem mitjançant la recreació d'unes situacions que tenen com a eix la presència de la mort. Aquest element es troba present a tota l'obra d'Espriu i no és l'objectiu d'aquest treball analitzar el seu significat en el context del seu univers conceptual. El que ens interessa aquí es analitzar els mecanismes que l'autor utilitza per fer la mort present a les narracions d'ALG i l'efecte grotesc que es produeix com a conseqüència d'aquests mecanismes. En aquesta obra, la mort apareix en diferents posicions o perspectives en relació als personatges de les narracions: en algunes narracions, la mort és presentada en una relació indirecta i encoberta amb la resta dels personatges; en altres, la relació dels personatges amb la mort és directe i oberta. Segons en quina d'aquestes dues posicions o perspectives situa Espriu la mort en cada narració, l'efecte grotesc sorgirà d'una manera o altra.

Per presentar la mort en una relació indirecta amb els personatges de la narració, la mort se'ns mostra disfressada, amagada rera un element de la narració. Els personatges desconeixen la seva vertadera personalitat i d'aquesta manera pot passejar-se tranquil·lament entre ells. Aquest mecanisme, però, necessita d'un altre component per a produir un efecte grotesc: l'element que s'utilitza per amagar la Mort ha de poder ser, d'una manera més o menys clara, interpretable pel lector, de forma que li permeti conèixer la seva veritable essència. D'aquesta manera l'autor proporciona al lector una ajuda per compartir la seva perspectiva de lucidesa, perquè pugui veure com la mort es passeja entre els personatges o forma part d'ells mentre aquests es mostren indiferents a la seva presència o actuen de forma no conseqüent amb ella. Així, fa un trasllat de la seva percepció de la realitat a la nostra percepció del laberint.²

L'autor utilitza diferents recursos per amagar la identitat de la mort als altres personatges de la narració però alhora fer-nos-en partíceps. De vegades aquesta s'amaga darrera un personatge o objecte de l'àmbit quotidià que conté una referència que el fa interpretable al lector. Aquests objectes de vegades són extrets de la imatgeria simbòlica literària però d'altres només tenen el significat de mort en el context precís de la narració i en la porció de realitat que es vol denotar. La mort amb la qual els personatges tenen (sense saber-ho) contacte és un tipus determinat de mort, aquella que s'infiltra lentament en la vida o que permet que part de la vida s'infiltri en ella.

A 'Psyché', l'element mort s'amaga rera la figura d'una falena, símbol de l'ànima del recent mort.³ Aquesta figura simbòlica té un component físic: és una arna real, que pot ser vista pels altres personatges del conte, que la perceben com a tal, com a insecte. La seva dimensió simbòlica només la coneix el lector, que es converteix en observador passiu (impotent i lúcid) de l'escena grotesca en què la pròpia vídua mata el seu marit convertit en arna. Els comentaris banals dels altres personatges al voltant del tema



d'esclafar les arnes ajuden a posar el contrapunt a la gravetat del cas. La mort no és present solament en aquesta escena del conte sinó que ha estat present sempre, al llarg de tota la vida del protagonista. Veiem, doncs, la Mort com a element indestruïble de la vida: "Ell havia viscut, i jo, sacrificada a ell des de l'origen, ingredient indispensable perquè ell pogués caminar sota el sol" (21).

A "Quasi-conte alemany d'Ulrika Thäus" és un personatge humà, viu, qui té la funció d'encarnar la idea de la Mort, sota el nom de Frau Doktor Ulrika Thäus. L'anècdota de la narració no en fa cap referència explícita: la carta de la doctora només tracta d'experiments amb granotes i la resposta de l'altre personatge dóna a entendre que la interpretació que en fa no surt d'aquests límits. El lector, però, sota tot el parauleig pseudo-científic, pot destriar una referència clara a l'aparició dels primers brots de feixisme a Alemanya. Espriu dóna al lector unes "pistes", o indicis, seguint la terminologia de Castellet, que l'ajuda a situar un personatge o una situació concreta.⁴ En aquest conte, les referències al context històric ens ve donada per la nacionalitat de la doctora i per alguns continguts de la carta: la investigació feta amb crueltat i fredor sobre encreuaments realitzada amb animals vius; el disgust que sent la doctora alemanya pels finlandesos, degut a una qüestió de raça ("qui sap si pel remot origen uralo-altaic d'aquesta nació"(36); i la conclusió totalment absurda a la qual arriben les seves investigacions. D'aquesta manera tenim referències que ens remeten a les crueltats realitzades pels nazis amb investigacions genètiques sobre éssers humans, el racisme i l'absurditat del que significà tot plegat. El lector observa la presència de l'ombra fatídica del nazisme mentre que aquesta és imperceptible als ulls del personatge, encara que ell mateix ens dóna una pista quan ens diu: "En aquell reulat temps vaig creure, ingenu, que el que Ulrika afirmava no podia ser" (37). El mot "ingenu", és una clau important: és evident que el que Ulrika explica a la carta no és cert, per tant, la seva ingenuïtat ve del fet que en aquell moment -pre-nazisme- no va saber copsar tot allò que vindria després, que ara, en el moment d'escriure el conte, ja coneix. L'autor ens dóna altres pistes, per exemple en el títol mateix, "quasi-conte", tot indicant-nos que el que ens està explicant no és totalment ficció. Per últim, tenim una referència al nazisme quan es refereix a la doctora amb l'expressió "amiga ària".

A "Nervis" la mort s'amaga sota el personatge del Vampir de Düsseldorf. Dins la narració, aquest personatge té un paper superflu, ja que només apareix com a protagonista d'una pel·lícula de por que Salom acaba de veure. Salom, a la sortida del cinema pateix un gran estat d'ansietat que per al lector té unes dimensions que van més enllà d'un simple estat de nervis provocat per una pel·lícula. El lector té la clau per interpretar quina és la "tragèdia d'aquell monstre limfàtic [que] impressionà Salom" (39), és a dir, coneix el vertader significat del "Vampir de Düsseldorf" ja que sap que el vampir està condemnat a viure eternament després de la mort, és a dir, a viure la mort, i que condemna les seves víctimes a patir la mateixa sort. La dona de Salom, aliena a totes aquestes consideracions, només veu en el seu marit un home cansat i nerviós. El monòleg de la dona és perfectament normal i adequat dins la narració però ens resulta grotesc a nosaltres perquè coneixem la vertadera dimensió del que preocupa Salom. I només així té sentit veure'l com un "convicte més entre alguns d'altres [...] sota la jurisdicció de les trivials estupideses dels afectes, de la moda i de la mort" (42).

A "Primer i únic encontre amb Zaraq" trobem un exemple paradigmàtic del mecanisme que estem tractant. En aquesta ocasió la mort s'amaga darrera la figura d'una dona, Zaraq. Aquesta es veu com una "dona bonica, mare de dos fills,

treballadora" per l'altre personatge del conte, Secundina Llopart. Però l'autor dóna al lector la clau per descobrir que Zaraqat és la representació de la lepra: "fantasies medievals"; Zaraqat l'antiga, la bandejada, l'odiosa que es rabeja en podridures infinites" (47). Un cop interpretem correctament aquesta referència es fa grotesca l'actitud de Secundina, perquè ens la imaginem petonejant una leprosa "desvergonyida de putrefacció" (48). Espriu es recrea en el contacte físic entre els dos personatges: "se li atansava, la petonejava"; "...efusivament, físicament" (48). En aquesta narració, el grotesc té a més a més un altre sentit: la lepra no solament es passeja entre els personatges sense que ells ho sàpigui, també entra dins d'un d'ells (la dona bonica, mare de dos fills) sense que ni ella mateixa en tingui coneixement.

A "Magoliers al claustre" la mort també es troba dins d'un personatge, ara en forma del seu propi esquelet. L'home porta dintre seu la imatge de la mort. Aquí es veu clarament la idea de la mort dins la vida, encara que en aquest cas no roman ocult a un personatge de la narració perquè precisament la seva tragèdia és conèixer la seva existència i saber-la dintre seu. D'aquesta manera mostra al lector com la Mort viu indestruïble dins de nosaltres. Per fer-ho utilitza una imatge que ens sorprèn perquè, encara que l'esquelet com a símbol de la mort és prou conegut, sempre és un esquelet extern, personificat; aquí no és així, és el propi esquelet intern. Aquesta imatge, certament grotesca, ens permet copsar de cop la presència de la Mort molt més a prop de nosaltres del que creiem:

<<Ni vosaltres no em podreu alliberar del meu mort íntim?>>, vaig preguntar als arbres. <<M'he de sentir sempre esclau d'aquesta ossada abominable>>? (51).

<<Presoner de la por de sentir-te, t'endevino ocult i a punt d'aparèixer, ets meu i et desconec alhora>> (52).

A "Pròleg al ballet del diable" tenim també una figura fàcilment identificable per al lector com a la mort: el diable. En canvi, per als personatges de la narració, el diable sembla no tenir aquesta dimensió ja que parlen amb ell amb tota tranquil·litat, intrascendentalment. Per al lector, que coneix el significat del diable, resulta grotesca aquesta tranquil·litat. La figura del diable té, encara, una altra connotació que la fa més adequada a la idea que tractem sobre la Mort: la venda de l'ànima. Aquesta es realitza durant la vida, a la qual atrau un element que pertany a la Mort: la condemna irremissible de l'ànima. La clau final ens la dóna la veu del personatge de Maria Castelló quan, des de fora de la història, diu: "No jageu amb foc. Ni amb les seves imitacions" (93).

La idea de la condemna o salvació de l'ànima la veiem també en una altra narració, "Conversió i mort de Quim Federal", on es presenta la següent paradoxa: la salvació de l'ànima després de la mort (de Quim Federal) provoca una pèrdua en la vida d'aquell que li ha provocat la salvació, ja que s'assabenta de la infidelitat de la seva dona, amb tota la connotació de degradació de la dignitat que això representa.

A "Sembotitis" la clau per interpretar aquesta figureta del teatre de titelles com a representació de la mort d'un país no la trobem en referències mitològiques ni en la tradició simbòlica literària sinó que ens hem de remetre al propi món d'Espriu. El món de la infància d'Espriu dins el marc del mite de Sinera representa Catalunya vista des de la perspectiva del record i de l'enyorança.⁵ En aquesta narració, la mort del país està personificada pel drapaire que recull pells de conills morts. Salom roman ignorant d'aquesta realitat i pensa que el drapaire és Sembobitis, un titella amb què ell jugava de petit i amb el qual Salom intenta recuperar un record del seu món infantil (Catalunya).

L'efecte grotesc només es produeix en tota plenitud quan el lector coneix la realitat del drapaire alhora que observa un Salom que no pot copsar-la: "-Sembobitis, per Déu, no em facis objecte dels teus malefics-li va dir Salom, mentre sortia a trobar-lo-. Per què et complaus a disfressar-te, davant meu, de drapaire?" (149).

Hem vist alguns exemples en què la mort s'amaga als personatges sota un personatge o objecte de la narració. Un altre procediment per amagar la presència de la Mort als altres personatges però alhora mostrar-la al lector consisteix a juxtaposar dos plànols narratius: un plànol on es troba un personatge que coneix la identitat de la mort, i un plànol on es troben els altres personatges, que es mantenen al marge d'aquest coneixement. El lector coneix així la presència mortal i les seves expectatives respecte als altres personatges és que actuïn en consonància amb ella. L'efecte grotesc es produeix quan es passa a la perspectiva dels altres personatges, situats en un plànol narratiu al marge de l'altre, al qual es troba juxtaposat. Aquest procediment el trobem a dues narracions: "Psyché" i "Nervis".

A "Psyché" el narrador ens explica la seva experiència des de la perspectiva de l'ànima del mort. Per tant, el lector coneix la presència de la Mort no solament perquè coneix la simbologia de l'arna, sinò, sobretot, perquè el monòleg del narrador l'ha atret cap al seu plànol. Una vegada feta aquesta associació arna-mort, apareix un altre pla narratiu, el de la dona que vetlla el mort, que està simplement juxtaposat en el text però que en realitat, roman al marge. La seva actitud, ja ho dèiem abans, resulta grotesca contrastada amb allò que el lector ja coneix.

A "Nervis" passa el mateix: el narrador fa partícip el lector de la magnitud de l'estat d'ansietat de Salom, no solament per la referència del Vampir sinò perquè una gran part del conte està destinada a recrear aquest ambient d'ansietat. La juxtaposició d'aquest pla amb el de la perspectiva de la dona és el que provoca l'efecte grotesc.

Un tercer mecanisme per infiltrar la mort dins la vida sense que els personatges en tinguin consciència es manifesta a través de la degradació moral d'un personatge. La mort entra dins la vida d'una persona, no suficientment com per endur-se-la per complet però sí per degradar-la interiorment. Aquest mecanisme el trobem a "Thanatos" i "Nabuconodosor" on les germanes i Nab sofreixen al llarg de les seves vides penúries i humiliacions fins al moment en què la mort se'ls emporta del tot i els allibera. El grotesc es troba al llarg de la seva existència on la mort es barreja amb la vida sense que els personatges sàpiguin afrontar dignament la situació.

De forma paral·lela a la degradació moral, ens trobem amb uns casos en què la mort ens manifesta la seva presència degradant físicament alguns personatges. Respecte a aquest tipus de degradació tenim un grup de personatges constituït per malalts, deformes i, sobretot, mutilats. Espriu es recrea en els aspectes més morbosos d'aquest tipus de deficiències i aquest interès ve donat per la capacitat de sintetitzar en un individu la idea de la mort en la vida. Estar malalt significa tenir un 'tros' de mort ficada dins el cos, sobretot en el cas dels moribunds. Ho veiem a "El cor del poble" i "Thanatos". La simbologia de la mutilació és molt més crua i produeix un efecte més grotesc, on es veu de forma més plàstica la presència de la Mort en forma de no-res: el cos d'un mutilat és un cos per on ha passat l'acció de la Mort, provocant-ne la desaparició d'una part. A més, la mutilació representa la fi de moltes activitats normals de la vida, però el subjecte està obligat a viure aquesta fi. El mutilat és un personatge utilitzat literàriament com a grotesc no solament des de la perspectiva de viure en vida la seva mort sinó també des de la perspectiva d'altri, ja que estafà grotescament el que coneixem com a cos humà

normal. Un altre aspecte que hem de tenir en compte és el de les reaccions especials que produeixen en la gent, que tendeix a ser més amable del normal o a rebutjar-la, de vegades de forma cruel, per evitar una visió que els produeix disgust. Darrera d'aquestes dues actituds, extrapolades a "L'escapçat" i a "Nervis", hi ha una única realitat: l'enfrontament inadequat a la Mort, quan aquesta se'ns presenta de sobte al nostre davant, de forma provocadora.

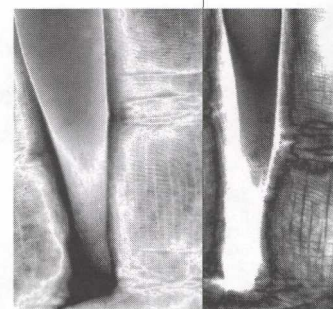
Així doncs, hem vist que en algunes narracions la Mort 's'infiltra' entre els personatges i roman amagada, bé rera l'aparença innocent d'un d'ells, bé en un altre plànol narratiu, o bé en forma de degradació física o moral. En altres narracions, com avançàvem abans, la mort és presentada obertament, a nosaltres i als personatges del conte. En aquestes narracions, la mort apareix com a esdeveniment i provoca un determinat comportament dels personatges que entren en contacte amb aquest esdeveniment. Amb aquest recurs, l'autor posa de manifest la hipocresia i manca de caritat de la gent davant el fenomen concret, però, a més, en un sentit més ampli, aquest recurs permet acostar dues realitats allunyades: la situació crítica del país i el comportament de la gent envers aquesta realitat. El contrast que hi ha entre la realitat social i el comportament de la gent és difícil de copsar a simple vista, així que amb aquest recurs aconseguim posar aquestes dues realitats distants en un pla de quotidianitat on el contrast es faci evident. El resultat és unes narracions inversemblants i grotesques.

A "Mort al carrer" es presenta la situació absurda i grotesca en què un titellaire mor enmig d'una actuació i el públic se'n desenten totament. Mitjançant aquest contrast forçat literàriament, l'autor posa de manifest un altre contrast real més difícil de copsar entre una República que tontolla i uns polítics i intel·lectuals que empitjoren la situació mentre es disputen la seva salvació. La inversemblant i grotesca indiferència dels personatges de "El cor del poble" davant un moribund mostra en un pla quotidià la crueltat i indiferència d'una societat davant una malaltia que afecta tot el país: "<<Exigeixo un llit per morir-m'hi>>, cridava l'home magre. [...] <<Agafeu aquest subversiu!>>, protestà la gent. <<Un llit, quines pretensions! I per què el vol?>>" (63).

Aquest mecanisme el veiem també a "Gloria i caiguda d'Esperança Trinquis" on la ignorància d'un poble provoca la recaiguda del seu país després d'efímers moments d'esplendor, i això ho veiem mitjançant la imatge on la ignorància d'uns nens (posats al costat de l'element 'poble') provoca la mort de la captaire Esperança Trinquis (que correspondria a Catalunya)⁶: "Complien una profunda llei de cercle (viciós, no cal dir-ho) amb la ignorància dels petits i dels pobles" (43).

A "Tòpic" ens trobem un Pulcre Trompel.li que rebutja la història de la mort d'Eleuteri perquè és un "tòpic". Al lector li sembla terrible aquesta consideració perquè la mort d'Eleuteri li ha estat presentada individualment, li és pròxima;⁷ l'afirmació de Pulcre Trompel.li no fa sinó abaixar a un pla quotidià el gran desgavell que hi ha entre la realitat i els ideals amb què treballaven els intel·lectuals. Delor (1993, 243-245) ens indica que en aquest aspecte, Espriu reprèn la denúncia feta per Ortega i Gasset als intel·lectuals de l'època, que tenen com a ideal l'època clàssica, la qual el filòsof considera insincera i creadora de tòpics.

En algunes d'aquestes narracions s'aplica un mecanisme per produir un efecte grotesc de la hipocresia i manca de caritat de la gent. Consisteix a tractar el condol i el dol com a manifestacions "oficials": "El germà era casat, tenia família; per aquest motiu quedà de seguida exclòs del primer rengle de la llàstima" (111); "La mare, dolorosa





oficial [...]” (83); “Venia el metge. Desesperà. El rector. Beneí Qui més?” (84).

El titellisme

Hem vist com les diferents perspectives de la mort respecte als altres personatges de la narració són un element fonamental per a la creació del grotesc. Un segon element importantíssim per a la recreació de l'ambient grotesc és la caracterització dels personatges en forma de titelles. Aquesta caracterització té una doble relació amb el grotesc: d'una banda s'adequa al sentit últim que aquest element té en aquest recull de narracions, en què totes les actituds grotesques, tots els contrastos que hi veiem, sorgeixen a partir de la presència de la mort (d'una determinada presència de la mort). D'altra banda permet generar tota una sèrie de situacions grotesques mitjançant la caracterització física dels titelles, del teatre, de l'espectacle,...

Hem vist com el grotesc sorgia de situacions en què la Mort era vista pels personatges de manera diferent a com nosaltres esperaríem, amb indiferència, sense por, intrascendentalment. El motiu pel qual això és possible és perquè en el laberint grotesc tots els personatges són morts i per això no poden témer la mort. Precisament la manera de presentar en acció uns personatges morts és caracteritzar-los com a titelles, uns ninots que actuen quan el titellaire els fa reviure però que no deixen de ser insecament personatges morts.

A més, la figura del titella és una caricatura dels personatges reals, que posen en dubte i representen les escenes més crues de la vida, així com les intimitats més amagades, d'una forma d'aparent superficialitat. També ofereixen l'avantatge d'adequar-se a la idea dels fantasmes mentals de l'autor: els titelles són grotescos perquè responen a la idea que té Salom (el personatge que mena els fils i, recordem-ho, alter ego de l'autor) dels personatges en els quals es basen. No són imitacions fidels sinó estrafetes pel record, per la relació que tenen amb Salom, per l'angoixa que produeixen en ell,... A més d'estrafetes, apareixen barrejades, com barrejats estan dins la consciència de Salom personatges provinents de diferents mitologies, de diferents èpoques i llocs, reals i inventats,... I aquesta barreja també resulta grotesca.

El titellisme presenta a més l'avantatge de permetre una triple deformació de la realitat: sota l'aparent objectivitat d'un autor que deixa que sigui Salom (un desdoblament de la seva persona) qui mogui els fils de la representació, hi ha una triple participació de la subjectivitat (deformadora): la del titellaire, la dels titelles i la del cor d'espectadors -també titelles-. L'autor, per tant, utilitza la possibilitat que li ofereix concebre l'obra com una representació de titelles, per posar aquest triple filtre deformador de la realitat. La confusió o desdoblament de la personalitat de l'autor respecte al titellaire s'insereix també en aquesta perspectiva: tradicionalment, l'home sentint-se titella de les seves

pròpies passions, crea la seva pròpia representació en figures de titelles. L'autor crea la seva pròpia representació -grotescament definida- en la figura de Salom, el titellaire. D'altra banda, l'autor força aquesta tripartició fent que els titelles puguin mantenir una certa independència respecte al titellaire.

A més del sentit de la figura del titella en l'univers conceptual de l'obra, aquesta figura permet tota una sèrie de caracteritzacions grotesques. Una vegada el lector ha identificat els personatges com a titelles a través d'unes petites claus ja se'ls imagina al llarg de les narracions com a personatges caricaturitzats amb uns pocs trets facials i vestits amb un tros de tela que els desdibuixa el cos, o bé movent-se amb moviments estranys, així com els menen uns fils. També ens els imaginem amb una veu aguda, cridanera i exagerant la gestualitat per suplir les deficiències ambientals de l'escenari. En aquesta desfiguració dels personatges hi podem veure reminiscències del teatre expressionista de deformació de Valle-Inclán i la imatge de "l'esperpent", així com del teatre de l'absurd europeu.

A la primera narració (Tereseta-que-baixava-les-escales) tenim la primera clau per interpretar els personatges com a titelles en el títol mateix ('tereseta' és la paraula utilitzada a Mallorca per 'titella')⁸ encara que el desenvolupament narratiu no és el d'una representació teatral. Per tant, les claus que ens fan veure els titelles, només les hem de prendre com a claus per interpretar tot un concepte bàsic dins l'obra.

La caracterització dels personatges com a titelles permet l'elaboració d'uns mecanismes que ajuden a provocar l'efecte grotesc. El titellisme porta de forma natural a l'ús de l'esquematisme caracteritzador. L'autor ens dóna una informació molt reduïda dels personatges, que són caracteritzats de forma esquemàtica al llarg de les diferents narracions; en alguns casos, fins i tot, no coneixem d'ells més que el seu nom. Aquests personatges, són identificats per un tret únic, sense cap psicologia al darrera i molt menys una evolució interna. El personatge es mantenen fidels a aquest tret únic i el porten fins a les últimes conseqüències, provocant situacions xocants, grotesques, on no és possible la negociació. Aquests pocs trets que els identifiquen i la poca informació que se'ns dóna d'ells, però, són suficients; és més, una caracterització més exhaustiva seria sobrer i s'allunyaria del propòsit de l'obra. Aquest esquematisme és propi dels titelles, que són representats amb quatre trets destacables. Del que es tracta és d'interpretar correctament les claus que se'ns dóna per descobrir què hi ha darrera d'aquesta figura. No interessa el personatge en ell mateix, com a individualitat, sinó allò a què ens remet: una ideologia, unes actituds, unes tipologies. Vegem-ne alguns exemples.

Ecolampadi Miravittles ens és presentat solament com un "reformador tocat de quixotisme", un "cervantista" o un "ortodox". Encara que aquesta és poca informació per caracteritzar la psicologia d'un personatge, interpretant bé aquesta adjectivació així com alguna altra pista que apareix arribem a una ideologia, sintetitzada en Ortega i Gasset, i a una manera de fer dels intel·lectuals de l'època.⁹

Esperança Trinquis es presenta com una captaire, amb alguns trets físics i de vestimenta. Tampoc no interessa, però, descobrir-hi tota una dimensió psicològica com a persona perquè del que es tracta és de donar-nos una sèrie de pistes per poder identificar-la com a "símbol" de Catalunya.

Sembobitis és "un home vell, bru de cara, amb una barba blanca i llarguíssima"; sabem també que és una mena de drapaire i que és confós amb un titella de la infància de Salom. El seu paper dins l'obra s'entén a partir de la interpretació correcta d'aquesta

confusió que ens permet descobrir quina és la seva vertadera dimensió, que ens porta de nou a la imatge d'una Catalunya degradada.

Sobre Quim Federal i Rossenda també se'ns diu poca cosa però si fem abstracció de l'anècdota i interpretem algunes claus bàsiques podem conèixer la veritable dimensió dels personatges i de la relació que s'estableix entre ells.

Altres personatges estan menys descrits i apareixen sense presentació prèvia en diferents narracions: Pasquala Estampa, Cristeta Mils, Pudentil, la Closa, Dolorettes Bótil, Secundina Llopart... La seva dimensió psicològica és tan poc especificada com poc necessària, ja que la seva funció en el llibre és la de posar de manifest algunes actituds pròpies de la gent del carrer.¹⁰

De vegades la clau per interpretar els personatges es troba en el nom mateix, ja que l'autor utilitza "noms parlants", els quals creen un ambient grotesc: Nabuconodosor Puig, Esperança Trinquis, Quim Federal, Pulcre Trompelli.

La majoria de vegades la caracterització del personatge queda sintetitzada en l'adjectivació que acompanya al nom:

(...) el gran Nabuconodosor, ataconador i embriac va trobar la pau amb el ritu.

Mossén Silví, ressucitador de glòries d'arxiu de raval (29).

Hildebrand, o l'esperit de la contradicció (68).

No és, sobretot, pedanteria, assegurava el culte i sensible Miravittles (47).

Què és això de parlar així a una dama ? -cria l'invicte híbrid general Don Bartolomé Morros de los Cabezos.- (32).

Per tant, tenim uns personatges esquemàticament caricaturitzats (a mode de titelles), és a dir, presentats amb pocs trets i fidels fins l'extrem a la seva caracterització monolítica. Aquesta esquematització els fa grotescos i el seu comportament també els porta a situacions grotesques; aquest tipus de caricaturització és, però, imprescindible per interpretar el seu paper dins el laberint i no recrear-nos inutilment en l'anècdota.

El cor d'espectadors a l'espectacle de titelles fa de contrapunt a la recerca que fa el lector de la interpretació de la vertadera dimensió tot interrompent bruscament les històries representades o narrades, de manera que les tornen a la dimensió anecdòtica: Per exemple, a "Nabuconodosor" Pupú Alosa rebutja la història sobre la degradació moral de Nab: "-Groller -va dir, rebutjant el conte, Pupú Alosa, lectora (30). A "Mort al carrer", la discussió sobre el valor històric dels mites és interrompuda per la intervenció de Magdalena Blasi: "<<Altisidora o Cristófora, l'espectacle ens té parats, l'atenció presa, enmig del carrer, sota el sol.>> <<Que crema>>, intervenia, xalesta, la senyora Magdalena Blasi, apassionada pels temes climatològics (31).

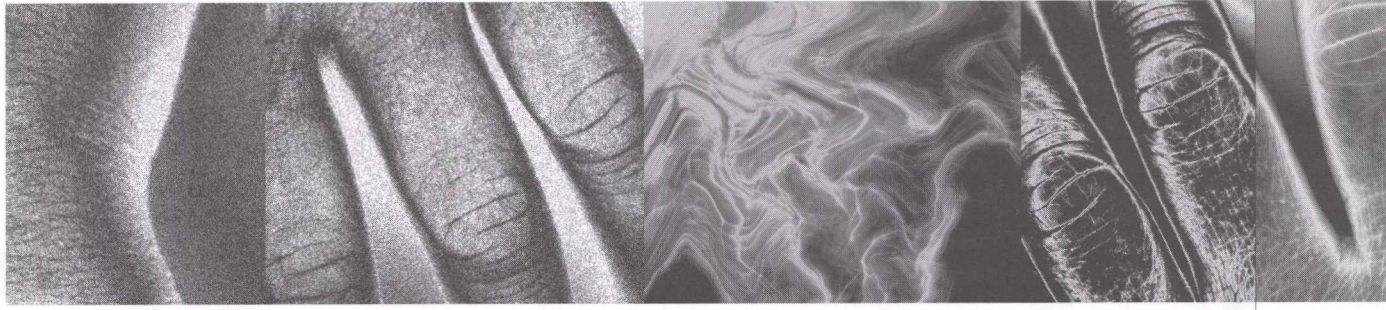
De vegades, aquest cor d'espectador impedeix que es posi de manifest la presència de la mort. A 'Primer i únic encontre amb Zaraat, l'explicació sobre la vertadera personalitat de Zaraat és tallada pels comentaris dels espectadors, que la rebaixen a simple oratòria:

- "[...] Forta, desvergonyida de putrefacció a l'esglaidora llum del sol.

- Nou Ciceró- admiraven murmuris sorneguers" (48).

Així, el conte acaba amb un resignat Miravittles a qui ningú escolta les seves explicacions sobre la lepra i la seva curació:

- Però la meva anècdota es vella d'uns quants anys, encara que ni avui no em faria cap gràcia que Zarrat m'atrapés - va afegir [l'enciclopèdic Miravittles] amb un seny modèlic, mentre els llecs contertulians, divertits i venjats, (...) s'adonaven amb cruel lucidesa que la història edificant havia acabat en cua de peix (49).



Amb la visió de la vida com a teatre Espriu s'emparenta amb els autors espanyols de teatre Barroc.¹¹ Aquesta concepció de la vida-llibre com una obra de teatre provoca un altre efecte grotesc: les històries s'esdevenen sense un marc espacial i temporal especificat. Només es fan algunes referències a llocs que pertanyen a la mitologia del propi autor, com Kolinòsia o Lavínia, però no hi hi trobem descripcions del lloc exacte on es produeix l'escena. Aquesta inespecificació s'adequa a la imatge d'una representació de titelles, on la finestreta per on apareixen les figuretes no permet anar gaire lluny on es barregen personatges de diferents èpoques i llocs que romanen en el record (malson) del titellaire, tot atorgant-los un caràcter atemporal. Aquesta imprecisió en la localització espacial s'insereix en la mateixa línia que la imprecisió en la caracterització dels personatges, és a dir, no recrear-s'hi gaire en l'anècdota per tal de donar només aquells elements necessaris per comprendre el seu significat.

El titellisme comporta també una disposició concreta dels textos, que provoca o accentua l'efecte grotesc. En molts casos, els diàlegs entre els personatges es presenten gràficament de forma lineal, només distingits per cometes. Aquesta manera de presentar els diàlegs resulta molt menys clara que aquella que separa en línies cada intervenció i amb guionets. D'aquesta manera s'aconsegueix un efecte de superposició, d'embolic que resulta similar al que ens imaginem en una representació de titelles on els personatges parlen tots alhora amb les seves veus agudes. Un efecte també amb clares reminiscències barroques.

Un altre efecte grotesc que el titellisme aconsegueix és el salt de la història que narra un dels personatges (o es representa en el teatre) a les intervencions del cor d'espectadors. Aquest salt es fa sense previ avís i de vegades resulta una mica confús. Mercès a aquesta continuïtat entre representació i espectador hi intuïm una continuïtat entre obra i lector, entre ficció i realitat. Aquesta idea la veiem reforçada a "Nabuconodosor", quan la història narrada resulta criticada d'aquesta manera: "- Groller - va dir, rebutjant el conte, Pupú Alosa, lectora" (30).

La desintegració del límits torna a aparèixer, en un altre sentit, en un altre conte, 'Mama mes ti bemol', on es dilueixen els límits entre els malalts mentals i aquells que van a visitar-los:

"(...) havia desde força temps traspasat, i no me n adonava, el llindar d'un àrid camí entre altes i úniques reixes d'imbecil.litat i de crim" (89).

Al llarg d'aquestes pàgines hem intentat acostar-nos a un dels aspectes més destacables del llibre: el grotesc. A partir d'aquí hem vist com s'anaven unint totes les peces del mosaic espriuà, on tots els elements -heterogenis, dispers- prenen un significat nou per unir-se de forma perfectament coherent. I també, a partir del grotesc, hem arribat al tansfons d'ALG: una paradoxa on l'objectiu és la construcció del sentit a partir de l'absurd.

El grotesc ens condueix també al fons de l'obra d'Espriu: la reflexió sobre la mort. Aquest és l'element que dona peu en aquesta obra a la recreació del laberint grotesc, mitjançant una sèrie de mecanismes que tenen com a objectiu mostrar el contrast entre la mort i els altres personatges. La mort és l'únic personatge que coneix tots els camins d'aquest laberint, on busca aquells qui s'endurà més aviat. I, malgrat això, els personatges (grotesques caricatures de tots nosaltres) no la defugen, continuen indiferents (grotescament indiferents) davant la seva presència, de la mateixa manera que un poble vivia indiferent a la decadència política i social que es patia. Només una ment lúcida com la d'Espriu pot copsar aquesta presència fatídica a la Barcelona del 34 i mostrar-nos-la, juntament amb la nostra estupidesa, en una obra tan genial com és *Ariadna al laberint grotesc*.

- ¹ Veure Delor i Muns per a una anàlisi exhaustiva dels fets i personatges històrics que apareixen reflectits a A.L.G.
- ² Aquest mecanisme el trobem també al cinema en el suspens Hitchcockià, que s'aconsegueix perquè l'espectador coneix la tragèdia que ha de venir a uns personatges totalment ignorants d'ella.
- ³ La falena és un símbol clàssic de l'ànima del mort, mantingut per la tradició popular. Per més detalls sobre aquest símbol, remetem al diccionari de Chevalier i Cheerbrant (493) i al llibre d'Amades (57).
- ⁴ Castellet (95-99) ens explica que els indicis són elements conscientment deixats per l'autor per indicar-nos possibles pistes per a una millor comprensió de l'obra. Però van més enllà: aquests indicis creen el món conceptual en el qual la seva obra s'insereix.
- ⁵ Veure Agustí Espriu per a una descripció dels personatges sirenencs a l'obra d'Espriu.
- ⁶ Veure Agustí Espriu (266-277) per a una descripció de Merceditas alias "la Trinquis", la captiva d'Arenys de Mar a la qual correspon aquest personatge i Delor (263-266) per a una interpretació d'aquest personatge dins l'obra d'Espriu.
- ⁷ La mort d'Eleuteri ens resulta encara més pròxima si sabem que aquest personatge es correspon a un veí d'Arenys de Mar, Joan Roger i Valls, que morí en un accident laboral. Veure Agustí Espriu (320-326)
- ⁸ Aquesta narració en concret fa referències al món cultural mallorquí. Tereseta va viatjar per la Mediterrània i va conèixer Chopin al seu retorn de Mallorca.
- ⁹ Delor (238-239) explica la relació entre el personatge Ecolampadi Miravittles i el filòsof Ortega i Gasset. Aquest intel·lectual manifestà que l'essència d'Espanya es troba a la novel·la "El Quijote", d'aquí l'adjectiu "cervantista" per referir-se a Ecolampadi Miravittles. Una altra "pista" ve donada per la frase que el filòsof feu famosa en aquella època: "No es esto, no es esto" (referint-se a la República espanyola), posada per Espriu en boca d'Ecolampadi Miravittles (ALG 31).
- ¹⁰ Molts d'aquests personatges es corresponen a personatges reals, veïns d'Arenys, records de la seva infantesa. Veure Agustí Espriu.
- ¹¹ Castellet (184-189) enumera alguns aspectes pels quals Espriu s'insereix en la tradició del Barroc: la "visió tràgica", el sentit de la responsabilitat de l'home, fusió dels elements realistes amb els abstractes i alguns temes i símbols propis del barroc, així com alguns elements del seu estil.

Referències

- Amades, Joan. *La Mort. Costums i Creences*. Barcelona, Biblioteca de Tradicions Populares, sèrie B, vol XXIII. 1935.
- Castellet, José M. *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*. Madrid: Taurus, 1971.
- Chevalier, Jean i Alain Cheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad José Olives. Barcelona: Ed. Herder. Versió catalana de: *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éd. Jupiter, 1969.
- Delor, Rosa M. *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge 1929-1934*. Barcelona: Ed. 62, 1993.
- Espriu, Agustí, Núria Nogueras i M. Assumpció de Pons i Recolons. *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Barcelona: Curial, 1983.
- Espriu, Salvador. *Ariadna al laberint grotesc*. Barcelona: Ed. 62, 1979.

