



Salvador Espriu

Visat núm. 12

(octubre 2011)

por **Olivia Gassol**

Atenta a la realidad de su entorno, la literatura de Salvador Espriu (Santa Coloma de Farners, 1913-Barcelona, 1985) ha sabido encontrar nuevas maneras de expresar dicha realidad y de reflejar los grandes conflictos de la sociedad occidental y de la condición humana. Rebosante de originalidad, extremadamente compleja y de registros muy diversos, la obra de Espriu es una de las más importantes de la literatura catalana del siglo XX.

La trayectoria literaria de Salvador Espriu se inicia en 1929 con *Israel*, un conjunto de textos en prosa escritos en español e inspirados en la imaginería bíblica de Gabriel Miró. En 1930 publica, ya en catalán, el monólogo interior en prosa *El doctor Rip*, protagonizado por un médico que se autodiagnostica un cáncer terminal; y el año siguiente la novela *Laia*, donde pone a prueba los límites del género según los modelos modernistas. El reconocimiento de la crítica le llegó con *Aspectes* (*Aspectos*, 1934), un libro de doce cuentos de registros diversos en el que Espriu entra en la corriente satírica y desmitificadora de la literatura, y con *Ariadna al laberint grotesc* (*Ariadna en el laberinto grotesco*, 1935), uno de sus libros más ricos, innovadores y unánimemente celebrados. Espriu consigue conformar, con los treinta y dos cuentos que lo integran, un conjunto insólito de prosas en las que ensaya técnicas, modelos y formas distintas prestadas de la tradición literaria reciente para elaborar la sátira o la parodia, que serán los prismas, deformados y grotescos, desde los cuales observará la realidad social, política o cultural del país, por donde transitarán unos personajes antipsicologistas, deudores de la tradición valleinclaniana y pirandelliana. Espriu en los años treinta evoluciona rápidamente hacia un rechazo frontal de la naturalidad de expresión, porque entendía la literatura como un arte desrealizado (y no natural), que exhibía el artificio y experimentaba con él para encontrar nuevas formas de expresar la realidad fenomenológica, aquella que uno contempla al margen de las vivencias, deshumanizada, convertida, luego, en metáfora. Así pues, los personajes no tardan en convertirse en títeres (en *Laia* ya no son sino sombras); paulatinamente, el lenguaje se va volviendo experimental y su obra global y dinámica, es decir, explícitamente artística, porque no pone los recursos estéticos al servicio del engaño ficcional para usarlos como vehículo de la sensibilidad humana (como lo hicieron el romanticismo y el realismo), sino a merced de la reflexión y del comentario permanente de la tradición, del arte, de la historia y de sí misma. De este afán por encontrar nuevos registros y matices retóricos, resultarán las *nouvelles* *Miratge a Citerea* (*Espejismo en Citerea*, 1935), *Fedra* (1937, basada en una pieza teatral de Llorenç Villalonga, que Espriu había adaptado al catalán en 1936) y *Letizia* (1937), una escena fúnebre inspirada en un cuento de Edgar A. Poe, a partir de la cual satiriza los tópicos de la novela psicológica, tan en boga en aquel entonces.

Escritor joven, reconocido por la crítica literaria del país y estudiante brillante de la Universitat Autònoma republicana, donde se licenció en Derecho (1935) y en Historia (1936), Espriu vio como se le truncaban las aspiraciones de profesionalizarse como egiptólogo y escritor. La muerte prematura del padre en 1940 le empujó a trabajar como pasante de notario, un trabajo que le enojaba y que parodió en distintos momentos de su obra. La experiencia de la Guerra Civil Española, y a

continuación de la Segunda Guerra Mundial, supone también un punto de inflexión en su trayectoria literaria que, sin abandonar los supuestos fundamentales sobre la cual se había ido construyendo hasta entonces (especialmente, el género satírico), se refugiará, espoleada por las circunstancias, en las formas didácticas de la tragedia y en el solipsismo lírico. En 1939 escribe *Antígona* (publicada en 1955), una tragedia sobre el mito clásico que alegoriza la Guerra Civil, mediante la cual Espriu consigue acercar su literatura al sentimiento humano y al compromiso histórico a través de una moral de la piedad y de la reconciliación, la única forma de salvación que ve posible para un mundo absurdo, condenado a la muerte, que vaga a la deriva sin esperanza ni consuelo, abandonado por un Dios sin misericordia. Esta idea trágica de la condición humana, de una clara herencia barroca, había dado forma a sus primeros poemas: «Dansa grotesca de la mort» (1934, «Danza grotesca de la muerte»), donde la representación de la mortalidad del ser adopta un carácter satírico inspirado en la iconografía popular medieval, y «El sotjador» (1937, «El acechador»), donde Espriu fija la imagen (a la cual regresará a menudo) del Dios ciego que, aun así, acecha impasible sus trágicas criaturas.

En 1946 publica su primer libro de poesía *Cementiri de Sinera* (*Cementerio de Sinera*), de tono contemplativo y metafísico. Sinera, anagrama de Arenys [de Mar] leído al revés (el pueblo costero de donde provenía una parte del linaje familiar del escritor y donde Espriu había pasado los años más felices de su infancia y de su juventud), pasa a ser, desde este momento, el mito a través del cual evoca el mundo destruido por la experiencia de la muerte, una muerte que es a la vez personal y colectiva, a causa del trauma de las guerras que han acabado con un Occidente en decadencia anunciada ya décadas atrás. Lo seguirá el poemario *Les cançons d'Ariadna* (*Las canciones de Ariadna*), que enlaza con el universo satírico de la narrativa breve de antes de la guerra. La primera edición, de 1949, contiene un total de treinta y tres poemas sólidamente trabados que Espriu fue ampliando en ediciones sucesivas (la última en *Obres completes* de 1981, suma cien) hasta convertirlo en una miscelánea de tonos, intenciones y temas muy distintos. En 1948 publicará una de las obras más importantes de la literatura catalana contemporánea, *Primera història d'Esther* (*Primera historia de Esther*). Esta pieza teatral está impregnada de un expresionismo lingüístico inaudito que Espriu consigue a base de mezclar arcaísmos, cultismos, dialectalismos, vulgarizaciones fonéticas, frases hechas, palabras de argot, voces aprendidas durante la infancia, préstamos léxicos y todo tipo de giros y juegos lingüísticos, y que busca la renovación estética erigiéndose en antimodelo de la estética postsimbolista, hegemónica en ciertos sectores literarios catalanes, especialmente entre los poetas próximos a Carles Riba y a Josep Carner. En el juego de escenarios que incluye, *Primera història d'Esther* fusiona el mundo de Sinera, donde reaparecen personajes ya explorados en la narrativa y en la poesía satírica, con la Susa bíblica de la reina Esther; pero unos y otros no son sino títeres esperpénticos gobernados por el Altísimo, un semidiós ciego, contrafigura literaria del propio Espriu, que abre la pieza y luego la cierra con un mensaje de disculpa y de tolerancia, en la misma tónica que en *Antígona* de 1939. Con este juego de heterónimos, un recurso habitual, traslada al «yo», que se descompone en voces y personalidades distintas (Altísimo, Salom, el joven Tianet), la misma naturaleza fragmentaria de la realidad: «Evitad el máximo crimen —dirá el Altísimo dirigiéndose al público en el monólogo final—, el pecado de la guerra entre hermanos. Pensad que el espejo de la verdad se desmenuzó originalmente en fragmentos pequeñísimos, y cada uno de los trozos recoge aun así una pizca de la auténtica luz».

La década de los cincuenta son unos años marcados por la búsqueda de una voz lírica. En 1952 publica *Mrs. Death y Les hores* (*Las horas*), ampliado en 1955; dos años más tarde, aparece *El caminant i el mur* (*El caminante y el muro*) y, en 1955, *Final del laberint* (*Final del laberinto*), dichos libros junto con *Cementiri de Sinera* conforman lo que se ha denominado ciclo lírico o de la muerte. Los cinco poemarios se organizan desde 1955 en una estructura numérica según el número de poemas de cada uno de ellos, lo cual confirma la voluntad de que sean leídos de manera continua y ordenada. En ellos, Espriu nos muestra algunos de sus hallazgos de la poesía postsimbolista que integra su universo literario personal. Como las corrientes totalizadoras del idealismo alemán o los

sistemas filosóficos kantiano y hegeliano, la obra de Espriu sigue, especialmente a partir de mediados de los años cincuenta, una organización macroestructural, donde quedan injertadas las partes que la componen, como si se tratara de un solo cuerpo orgánico y dinámico, siempre creciente. Esta estructura única se hace patente en una serie de estrategias literarias que consiguen que la percibamos como una obra unitaria, completa, toda ella coherente y, en su conjunto, interconectada o interconectable. Algunas de estas estrategias afectan a la forma, como por ejemplo las simetrías numéricas del ciclo poético de la muerte en su forma definitiva —que sigue un esquema circular de 30 poemas en *Cementiri de Sinera*, 44 en *Les hores*, 40 en *Mrs. Death*, 44 en *El caminant i el mur* y 30 en *Final del laberint*—, o como las revisiones y correcciones cíclicas, que tienden a la unificación lingüística de la obra global. En cambio otras inciden en su contenido, es el caso de las repeticiones de personajes en distintos libros, con las que Espriu consigue juegos de perspectiva muy ricos; las ampliaciones de signos y de imágenes, que se retoman una y otra vez con usos y sentidos distintos; recurrencias temáticas, que adquieren la categoría de motivos axiales en el universo literario (la muerte, el paraíso perdido, la condición humana, la sátira de la tradición cultural), o autocomentarios y autoparodias, que crean una intertextualidad permanente. La estructura global funcionaría, de hecho, como factor de contención de aquel principio fundamental de dispersión entorno al cual gravita el universo literario de Espriu, que se manifiesta en la fisura de la conciencia permanentemente dividida en una multiplicidad de voces discordantes y la fragmentariedad de la realidad que, prismática y cambiante, ni siquiera se revela aprehensible a ojos de un sujeto a la vez escindido de él mismo, del mundo y de Dios.

En 1960 publica *La pell de brau* (*La piel del toro*), uno de sus poemarios más conocidos. El mito de Sinera, de la pequeña patria y del mundo perdido, queda ahora sustituido por el de Sepharad, término que los judíos de la diáspora usaban para designar a la Península Ibérica. La recuperación de la tradición del iberismo, que Espriu amarra directamente en Maragall, le permite combinar la reflexión lírica sobre la muerte y la condición humana con la radiografía contundente de la realidad histórica de la España franquista, que queda encubierta detrás de una metáfora poética que disuelve los límites políticos del Estado, circunstancia que le permite, sin miedo a la censura, denunciar las bases sobre las cuales se sustentaba el régimen franquista (el imperialismo, el caudillismo del dictador, la política de represión o la censura); testimoniar la dureza de la vida cotidiana de gran parte de la sociedad española durante los años de la posguerra (el hambre, la miseria, la escasez de recursos energéticos o la mendicidad), o acometer contra ciertos sectores intelectuales del país. Como en la narrativa de antes de la guerra y a diferencia de la poesía elegíaca, muchos pasajes de *La pell de brau* resarcan del pozo de la inmediata actualidad a un sinfín de acontecimientos históricos concretos y precisos; la novedad es el tono, la capacidad, casi inédita hasta el momento, de buscar la complicidad del lector y de encontrarla en el compromiso de una voz que, en ocasiones, sabe gritar con sencillez a favor de la paz, la reconciliación y la libertad.

Los años sesenta representaron la popularización definitiva de Espriu. Para ello, jugaron un papel clave dramaturgos, cantautores, artistas, editores y, como no, la prensa y los medios de comunicación, los cuales no tardaron en considerar Espriu como el nuevo poeta nacional que debía sustituir a Carles Riba, fallecido en 1959. Puede que no sea exagerado considerar a Ricard Salvat como uno de los agentes esenciales de la consolidación de este proceso. Con la Escola d'Art Dramàtica Adrià Gual (EADAG) Espriu estrenó montajes de *La pell de brau* (1960 y 1963), *Primera història d'Esther* (1962 y 1963), *Antígona* (1963), *Gent de Sinera* (1963) y, en 1965, *Ronda de mort a Sinera*, una de las piezas basadas en textos de Espriu de más éxito que realizó la compañía y seguramente la que mejor ha contribuido a proyectar una imagen pública del escritor. En el campo musical, en 1963 Raimon puso música a las «Cançons de la roda del temps» («Canciones de la rueda del tiempo»), de *El caminant i el mur*; más tarde musicalizaría el poema «Inici de càntic en el temple» («Inicio de cántico en el templo», del mismo libro), que pronto adquirió connotaciones de resistencia política —el mismo Raimon lo dedicó a los participantes de la Caputxinada (entre ellos,

Espriu) en su primer recital en el Olympia de París, la primavera de 1966. Más tarde, lo versionaron, también, Xavier Ribalta, Marina Rosell, Ovidi Montllor, Ramon Muntaner, Mercè Torrents o Manuel Valls Gorina, quien compuso la música para *Primera història d'Esther*, para *Antígona* (Frederic Roda le pidió una partitura de esta última para el estreno de 1962) y para las «Cançons de la roda del temps» de *El caminant i el mur*. En 1966 fue el mismo Valls quien pidió a Espriu una letra para las propuestas musicales de *Les veus del carrer*. Así pues, son unos años de renovación del lenguaje literario impulsado por las colaboraciones con otras disciplinas artísticas. El éxito y la popularidad se tradujeron en una dinámica de escritura completamente nueva, en la que gran parte de las obras ya no nacen del impulso creativo autónomo, sino que muchas veces se ven condicionadas por un factor externo, al que Espriu tenía que adaptar su mundo literario particular. No obstante, puede que para compensar las consecuencias del impacto de *La pell de brau*, en 1963 escribiera *Llibre de Sinera (Libro de Sinera)*, que significaba un retorno al mito sinerenco. En 1967 publicaría un libro de haikus *Per al llibre de Salms d'aquells vells cecs (Para el libro de salmos de estos viejos ciegos)* y, en 1971, *Setmana Santa (Semana Santa)*, dos poemarios de un imbricado tejido simbólico y de meditadas especulaciones trascendentales.

La producción literaria de los años setenta y la primera mitad de los ochenta es la que sufre más directamente las consecuencias de aquel cambio, que se exterioriza en la dispersión y en los proyectos fallidos, como por ejemplo *Les ombres*, un libro de narraciones que quedará a medio hilvanar. Sin embargo, en 1981 publica *Les roques i el mar, el blau (Las rocas y el mar, el azul)*, un libro de narraciones donde el mundo grotesco de Sinera se infiltra en los mitos clásicos en un comentario permanente, satírico e innovador de la tradición cultural. El resto de libros son obras de circunstancias: en 1975 publica el libro de poemas inspirado en la estructura de Apèl·les Fenosa *Formes i paraules (Formas y palabras)*; en 1978, la pieza teatral que le encargó la actriz Núria Espert *Una altra Fedra, si us plau (Otra Fedra, si gustáis)* y, en 1984, *Per a la bona gent (Para la buena gente)*, obra en la que reunirá gran parte de sus poemas dispersos. Pocos meses antes de su muerte, Espriu terminó la que sería la última revisión de su obra, entre las muchas que realizó a lo largo de su carrera literaria, movido por la necesidad de unificar su estilo, su lengua y todo su universo ficcional.

Traducido por Maria Comas