

## «Hi va pensar tan poc, que no pensava en res més»: les didascàlies implícites a *Primera història d'Esther*\*

JOAN R. VENY-MESQUIDA *Càtedra Màrius Torres - Universitat de Lleida*

RESUM: L'article analitza com Espriu s'acull al procediment, de llarga tradició teatral, de les didascàlies implícites a *Primera història d'Esther*, a partir de la idea que quan l'escriu no pensa en el text escènic sinó en el dramàtic, i de com l'experiència de diverses pràctiques de transvasament de gèneres en l'obra anterior i la formulació de l'obra a través del teatre de titelles li facilita el rebuig de les didascàlies explícites.

PARAULES CLAU: Salvador Espriu, teatre, didascàlies, titelles, Esther.

**«Hi va pensar tan poc, que no pensava en res més»: the implicit didascalía at *Primera història d'Esther***

ABSTRACT: The article analyzes how Espriu uses the long theatrical tradition procedure of the implicit didascalía at *Primera història d'Esther*, on the idea that when Espriu wrote the play he did not think of the performance text but of the dramatic text, and how the experience of diverse practices of genre transfer in the previous work and the choice of marionette theater for his play facilitates the rejection of explicit didascalías.

KEYWORDS: Salvador Espriu, theatre, didascalía, marionette, Esther.

### I

«L'acció, simultània a Sinera i a la veïna Susa. Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin»: amb aquesta singular displicència despatxava Espriu el 1948 les

\* Aquest estudi s'ha realitzat en el marc del Grup de Recerca Consolidat 2017 SGR 599 de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya. Totes les citacions de *Primera història d'Esther* són extretes de l'edició crítica (ESPRIU 1995a), amb el número d'escena establert per Sebastià Bonet en xifres romanes i la línia en aràbigues; les referències a la Bíblia són de la versió de Casiodoro de Reina i Cipriano de Valera publicada el 1909 (disponible a <<https://www.biblegateway.com/>>), amb el capítol en cursiva seguit del versicle en rodona. És un plaer expressar públicament la meua gratitud als amics Francesc Foguet i Víctor Martínez-Gil per les seves erudites indicacions sobre la penúltima redacció d'aquest treball i al meu mestre i amic Enric Gallén, el debat amb el qual m'ha estat d'enorme utilitat per matisar amb més claredat algunes de les idees que hi expresso.

indicacions escèniques que havien de regir la seva *Primera història d'Esther*. Una tal indicació, tan relegada al criteri del lector, i una tal actitud, tan aparentment desmenjada del seu autor, havien de sorprendre per força, si no en el moment de la publicació de l'obra, de seguida que va córrer la merescuda fama espriuana d'escriptor que, quan de la pròpia obra es tractava, ho deixava tot lligat i ben lligat, sense possibilitat d'error ni d'improvisació.

De l'anotació semblaria lògic inferir que Espriu volia deixar el lector sense les sòlites crosses de les indicacions autorials que acompanyen les peces dramàtiques a través de les acotacions. Però, com intentaré de demostrar en aquest escrit, crec que l'avís forma part del joc irònic que amara l'obra, en tant que el de Sinera va saber trobar i aprofitar altres fórmules per «acompanyar» el lector en el seguiment de les accions, pròpiament dites, del seu text.

Per començar, caldria recuperar la idea, prou fressada per la crítica (vegeu BONET 1995, p. 84 n. 8), expressada pel mateix Espriu en diverses entrevistes, que mentre escrivia l'obra no tenia cap expectativa que es pogués representar; més encara: que «va ésser escrita per a ésser solament llegida», tenint en compte, a més, que «aleshores la gent que em podia llegir era una minoria», cosa que li va permetre buscar una deliberada «postura crítica» per a l'obra (ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 188), abonada també per aquell «estúpid i golafre pop, amb majúscula imperial anomenat “Censura”» (i: 4). Per tant, si l'obra no s'havia de representar, ni que fos per raons extrínseques a ella mateixa, no calia carregar-la amb les «agraïdes acotacions escèniques» (i: 3) que podien ajudar el lector o un suposat director de l'obra, perquè aquests n'haurien de tenir prou amb «el simple joc verbal i el teixit de diàlegs i monòlegs, amb unes quantes gotes de propina de cançons i versots» (i: 36-38). Si hem de donar crèdit a la vella idea espriuana, també repetidament esgrimida a les entrevistes, que la *Primera història* era «una mena d'exèquies, de tribut funerari de la llengua catalana» (ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 182-183; vegeu BONET 1995, p. 84 n. 7), també hauríem de creure –si més no si ens fiquem dins el propi argumentari de l'autor *d'aquell moment*– en el seu convenciment que no hi hauria cap possibilitat de veure representada l'obra. La història, per sort i com va anar reconeixent ell mateix (vegeu MARTÍNEZ-GIL 2016), va demostrar que anava ben lluny d'osques.

Aquestes raons extrínseques, inherents a la –per dir-ho ràpid– conjuntura històrica i teatral del moment (sobre la qual, vegeu GALLÉN 2014), ja podrien justificar l'omissió de les acotacions a l'estil tradicional adreçades a un possible lector, espectador o director de l'obra. Però la certesa de la no representació comporta raons d'índole literària que condicionen l'escriptura de l'obra dramàtica, concretament en la part del text que no és parlament dels personatges, és a dir, en les acotacions. «La finalitat d'aquestes», diu ROSSELLÓ (2011, p. 197), «acostuma a ser la de transmetre informació sobre aspectes de la ficció i del discurs teatral que no tenen una presència en els parlaments». I continua:

Es tracta d'una informació que transmet l'autor al lector del text dramàtic (a diferents tipus de lector) i que dona compte, a més de fer accessible la ficció que es presenta, del que es podria considerar la representació que es planteja l'autor dramàtic, el que sol anomenar-se la representació virtual.

Per tant, si el nostre «autor dramàtic» no «es plantejava» cap «representació», caldria concloure que no tenia per què acudir a acotacions que en donessin compte.

El mateix Espriu va treure a col·lació encara una altra motivació que diria que cal atribuir, segurament, més que no pas a la seva coneguda modèstia –falsa o no, tant és–, a la seva autoexigència: em refereixo al suposat convenciment de la pròpia inexpertesa en la concepció dels «artefactes escènics» (ROSSELLÓ 2011, p. 72), de la parafernàlia teatral. Així ho adduïa en la citada entrevista de 1973 (ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 188):

Jo crec efectivament molt en la paraula com a vehicle d'expressió; tot allò que és escenografia, que queda més enllà de la paraula, té poca importància, potser perquè jo no sóc un home de teatre. Hi ha dos moments en la meua obra dramàtica, el de publicació i el de representació; jo espero sempre que en aquest moment hi hagi un director adequat que solucioni aquests problemes i que posi el que no hi ha a la meua obra o que arrodoneixi les indicacions.<sup>1</sup>

Inexpertesa en aquest àmbit (sobre la qual, vegeu GALLÉN 2013, p. 9-10 i 35-36) que el porta a abominar de les acotacions («detesto les anotacions escèniques, les deixo per als directors... Això és ben clar en *Primera història d'Esther*», deia a ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 180) i que pretendrà de neutralitzar –amb magnífics resultats, segons provaré de demostrar– amb el seu proverbial acuradíssim treball en l'àmbit de la paraula, de la literatura, on sí que podia desfermar la seva aptitud i expertesa (ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 188):

Jo tinc amb tot i això la pretensió que les paraules mateixes portin l'acció, expressin l'acció, expliquin el que està passant. No sé si me n'he sortit o no; però justament a *Primera història d'Esther* no hi ha cap acotació escènica, perquè jo crec que la gent, fent una mica d'esforç, es pot fer una idea del que succeeix a escena.

D'aquesta manera Espriu assumia un procediment que ja venia de lluny, d'unes tradicions teatrals (clàssica grega, Shakespeare, etc.) que coneixia prou bé: «El texto

1. De fet, tant hi han arribat a posar els successius directors de les posades en escena de l'obra, que fins i tot n'hi ha hagut de polèmiques, especialment la d'Oriol Broggi, que va fer una proposta valenta que, segons el meu criteri, mostrava molt bé tant el plantejament de teatre dins el teatre com la difuminació de les fronteres entre els nivells teatrals formulats per Espriu, entre Susa, Sinera i l'espectador de l'obra (vegeu GALLÉN 2008).

dramàtic prescinde de acotacions escèniques cuando contiene en sí mismo todas las informaciones necesarias para ponerlo en situación (autopresentación del personaje, como en el teatro griego o en los Misterios; decorado verbal en el teatro isabelino, exposición clara de los sentimientos y de los proyectos en el teatro clásico)» (PAVIS 1998, p. 25).

Les darreres paraules citades del poeta contenen, germinalment, el que anys més tard va escriure, amb motiu del darrer muntatge fet en vida seva, a mode de justificació, vaga i irònica (I: 26-38):

Una improvisació i, a més, per a titelles. No valia la pena, de debò, però els fets són com són –i tothora irreversibles. Si llegeixen o escolten aquesta Esther i arraconen d'un cop ambigus propòsits funeraris, s'adonaran de seguida que el meu incòmode amic no va pensar mai ni en la representació de la peça en particular ni en el teatre en general, amb els seus problemes i reptes específics. Hi va pensar tan poc, que no pensava en res més, i per això va prescindir de les agràides acotacions escèniques i de les entrades i sortides dels personatges, senzills titelles, sense ni un bri d'escalf humà, és d'evidència. Es va sostreure a les esmentades noses, perquè s'afigurava, pedant il·lús, que el simple joc verbal i el teixit de diàlegs i monòlegs, amb unes quantes gotes de propina de cançons i versots, ho indicaven prou.

El fet evident és que aquests tres grups de motivacions (històriques, literàries i personals) van condicionar la composició del text en el sentit que quan l'escrivia Espriu no pensava en l'espai escènic sinó en el dramàtic.<sup>2</sup> I és en aquest marc on diria que pren sentit l'oxímoron de la darrera citació («hi va pensar tan poc, que no pensava en res més»), que és, tanmateix, com tots els «antisil·logismes» del pròleg de 1982,

2. VITSE (1996 [1985], p. 338-339) defineix l'*espai escènic* com el «espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significante de una u otra de las virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones circunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del "autor" o director de escena y de la interpretación por este de las indicaciones incluidas en el texto escrito» i l'*espai dramàtic* com el «espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito [...] este espacio dramático, en su esencia, solo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes». (Vegeu ROSSELLÓ 2011, p. 72-78 i 185-191). En aquest sentit, Arellano (1995, p. 413-414) fa una bona síntesi d'altres nomenclatures concomitants: «En cuanto a la conexión texto/representación, las aproximaciones semióticas a la escena suelen distinguir lo verbal de lo escénico, con diversas formulaciones y precisiones: Diez Borque menciona el "texto A" (texto de la obra, elemento verbal) y el "texto B" (lo escénico); Bobes Naves establece una diferenciación entre "texto literario" que suele coincidir con el diálogo y "texto espectacular", que es "el conjunto de todas las indicaciones que una obra dramática contiene en el diálogo o en las acotaciones [...] que permiten su realización en un espacio y en un tiempo escénicos". A este texto espectacular pertenecen "todas las indicaciones que crean un espacio escenográfico y un espacio lúdico y que pueden referirse al vestido, apariencia, movimientos, objetos, sonidos [...] que de forma expresa o latente incluye el texto dramático"».

aparent: com que no pensava en una representació («hi va pensar tan poc»), no calia explicitar instruccions a un impossible lector/director, i, en canvi, sí que havia de pensar en com incorporava dins el text les indicacions essencials, les que ell devia considerar imprescindibles per al correcte seguiment de les accions del text, cosa que havia de tenir contínuament present («que no pensava en res més»). I ho va fer dins els parlaments dels personatges, amb les didascàlies implícites.

## II

Com és sabut, fins al 1939, Espriu havia escrit i publicat bàsicament prosa –narrativa i poètica–, a banda de, suposadament, cent poesies de *Les hores* (VENY-MESQUIDA 2003, p. IV) que després van ser destruïdes pel poeta. Les seves incursions en el gènere teatral, si es deixa de banda «una peça molt precoç perduda» (EDO 2002, p. XI; GALLÉN 2013, p. 10 n. 5), havien estat la traducció-versió, tal com l'anomena Edo (2002), de la *Fedra* de Llorenç Villalonga, el 1936, i la primera redacció de l'*Antígona* pròpia, el 1939. Si trec a col·locació aquestes dues obres és perquè voldria subratllar-ne tres aspectes importants en relació amb la *Primera història d'Esther*.

En primer lloc, quant a la primera, cal tenir en compte dues qüestions: que amb la traducció-versió catalana, datada el novembre de 1936, de la *Fedra* de Villalonga Espriu es devia demostrar a si mateix la seva aptitud per al gènere teatral, per una banda, i que tan sols dos mesos després, durant el gener i el febrer de 1937, converteix aquella peça dramàtica en una *nouvelle* en prosa que publica el mateix any dins *Letizia i altres proses* (Barcelona, Josep Janés), per l'altra. La reflexió que s'imposa a partir d'aquí és que la maniobra de convertir la peça dramàtica en una narració llarga, més enllà d'una exposició dels precedents de l'acció de la peça als § I-X de la *nouvelle*, exigia sobretot l'exercici de desplaçar les rèpliques dels personatges a la veu d'un narrador (§ XI-XVIII) en la primera persona de Carolina Tour, la veu de la qual, com si d'un narrador omniscient es tractés –i de vegades s'hi arriba a confondre–, s'expressava en estil indirecte, puntualment lliure, i, en algun fragment, a través del sumari narratiu (§ XX; vegeu JUANMARTÍ 2012, esp. p. 28-29).

La segona consideració ve a tomb a partir de l'escriptura d'*Antígona*, la primera setmana de març de 1939, la temàtica de la qual, segons paraules del mateix Espriu, demanava la forma dramàtica: «El tema no el podia exposar més que d'una forma dramàtica, era el repudi de la guerra civil des de tots els punts de vista, que és el que jo volia fer» (ISASI ANGULO 1995 [1973]: 182). No ha d'estranyar, doncs, que *Primera història d'Esther*, que acaba amb el mateix tema («Eviteu el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans», XVI: 34-35; vegeu GALLÉN 2013, p. 27-28), tingui també forma teatral; a banda que en la tria del gènere també hi va influir el fet que l'obra, en un principi, havia de servir per acabar d'omplir el volum *Antígona* (per bé

que la pròpia entitat final del text devia portar l'autor a publicar-la sola el 1948), lloc que finalment va ocupar la traducció-versió de la peça villalonguiana:

Després, un bon dia –em sembla que devia ser cap al 47 o el 48– em vaig trobar fent *Primera història d'Esther*, que vaig escriure d'una manera casual. Va ésser perquè l'editor que m'havia de publicar *Antígona* em va dir que fes alguna cosa per a completar l'obra que era massa reduïda cara a arrodonir el volum que havia de tenir la col·lecció. Aleshores vaig començar una cosa de titelles i vaig agafar el tema d'Esther, seguint pas a pas la Bíblia; vaig fer un esquema d'Esther que no vaig conservar; ho vaig llegir a alguns amics i ho van trobar molt bé. Aleshores vaig pensar que l'obra tenia moltes possibilitats idiomàtiques, i vaig començar a fer l'obra tal com es coneix ara.

Finalment, el tercer aspecte que relaciona *Fedra* i *Antígona* amb *Primera història d'Esther* és que entre el maig de 1947 i el de 1948, Espriu duu a terme, consecutivament, dues operacions literàries en sentit contrari: d'una banda, entre maig de 1947 i febrer de 1948, converteix la narració bíblica d'Esther en una obra teatral pròpia (VENY-MESQUIDA 2019), i, de l'altra, immediatament després, entre març i maig de 1948, reelabora la darrera versió de la seva *Laia*, la que havia publicat el 1934, que al seu temps era una revisió de la primera, de 1932 (vegeu MARTÍNEZ-GIL; GAVAGNIN 1992) i que donaria a conèixer el 1952 en el volum *Anys d'aprenentatge* de la Selecta. En aquesta reelaboració, que és més que una revisió (VENY-MESQUIDA 2004, p. 163), Espriu opera de forma similar –similar: no idèntica– al que havia fet en convertir la seva versió teatral de *Fedra* en *nouvelle* i de forma contrària a com havia actuat amb l'*Esther* bíblica: si amb aquesta la responsabilitat de l'explicació de la trama requeia sobre els *dramatis personae* (maig 1947 – maig 1948), amb la novel·la pròpia (maig 1947 – febrer 1948) tractava de desposseir al màxim els personatges dels seus parlaments perquè els assumís el narrador, amb la sintetització de les accions, de vegades propera al sumari narratiu, i a través, bona part de les vegades, de l'estil indirecte lliure. El resultat era que la història que arribava al lector, el 1932 i el 1934, directament dels personatges, ara havia d'arribar bàsicament a través d'un narrador omniscient.

Tot plegat, en el cas de *Laia*, per poetitzar la narració i acostar-la, doncs, a la seva creació de la postguerra, bàsicament lírica, d'una banda, i per incorporar l'obra, si més no en aquell moment, al món ja ideat i bastit de Sinera, de l'altra; però aquestes serien dues qüestions en les quals no em puc entretenir ara. En qualsevol cas, aquests «transvasaments de gènere», per dir-ne d'alguna manera, no són sinó una altra mostra d'una concepció global de la literatura pròpia d'Espriu, en la qual les fronteres entre els gèneres es dilueixen fins a la pràctica dissolució. Ho va reconèixer el poeta mateix en la citada entrevista (ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 189):

[...] em considero un escriptor coherent i jo el que intento fer, potser en detriment dels valors o dels possibles valors dramàtics de la meua obra teatral, i això naturalment no és una justificació, però sí una explicació, el que jo intento fer és que la meua obra sigui coherent, és a dir, que es pugui passar d'una obra a l'altra, de la meua lírica a la meua obra dramàtica i al revés; per tant, hi ha d'haver elements lírics en la meua obra dramàtica per a servir d'enllaç a la meua obra lírica i a la meua obra narrativa. Em puc equivocar des del punt de vista teatral, no em puc equivocar –em penso– des del punt de vista de la meua obra completa, de la meua obra sencera, coherent quant a l'obra d'un home que es diu Salvador Espriu i que ha escrit unes coses que no podia escriure un altre, sinó que les havia d'escriure jo [...]

I, tot això perquè (ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 184)

Jo no crec gaire en els gèneres literaris; sobretot en la meua literatura, crec que es tracta de vasos comunicants, es passa de la meua lírica a la narrativa i de la narrativa al teatre i del teatre a la lírica, sense solució de continuïtat, de fet; quan la meua obra sigui acabada, potser es veurà clar això que vinc de dir; per tant, parlar d'una vinculació dramàtica o el contrari, no és del tot exacte.

La dilució de què parlava abans d'aquestes dues citacions té lloc, com deia Espriu –si bé em temo que es referia més aviat a la seva concepció unitària de l'Obra–, entre obres diferents: al costat de la poesia lírica (*Cementiri de Sinera*), hi ha la poesia narrativa («Auca tràgica i mort d'en Plem» de *Les cançons d'Ariadna*), la prosa poètica («Petites proses blanques») i aquella part de la seva poesia més «prosaica», de versificació irregular («Knowles, el penjat s'ho mira a cinc pams de la branca», d'*El caminant i el mur*) o en vers lliure («Assaig de càntic en el temple», d'*El caminant i el mur*), i, fins i tot, aquella que dona més importància al ritme que a la mètrica («Suite algueresa, I», de *Per a la bona gent*). Aquesta concepció «global» troba la seva màxima expressió dins un mateix text, precisament el de *Primera història d'Esther*, obra cabdal en aquest sentit –com en tants altres–, veritable amalgama de gèneres (com també d'estils i registres, però aquest seria un altre tema): així, els personatges poden amollar els seus monòlegs en prosa poètica (o connotativa: cal aduir el d'Aman i la seva evocació del fricandó de la tia Castelló i les germanes Draper?) o –passeu-me el mot– prosaica (o denotativa: poso per cas, el parlament inicial de l'Altíssim) de la mateixa manera com els diàlegs poden desenvolupar-se en «prosa», en vers (el jorn apoteòtic, la discussió entre Vasthi i Assuerus, etc.) o en versicles (el debat «bíblic» entre Esther i Mardoqueu).

Ja sé que quan Sebastià Bonet (1995, p. xvi) afirmava que l'obra es podria considerar «una mena de midraix laic» se servia del substantiu per referir-se al tractament del llibre bíblic que fa Espriu, és a dir, a un determinat aspecte del seu contingut, però



potser el terme es podria aplicar també a la forma, com si d'una narració dialogada es tractés, sense intervenció de cap narrador, amb la tècnica de la «convenció dramàtica», que consisteix en «una obra de teatre reclosa en el motlle tipogràfic de la narrativa», si bé «hi ha força diferències: la narrativa vol ser llegida i el drama ha de ser vist i escoltat, tot el qual implica diferències d'objectiu, extensió, fluïdesa i procediment» (FRIEDMAN 1975, p. 55). Però ja sabem que Espriu va escriure l'obra per ser llegida... Tot i així, continua Friedman, «l'analogia se sosté, perquè el lector no escolta sinó els mateixos personatges, els quals actuen com si estiguessin dalt d'un escenari; el lector se situa en una posició frontal fixa (el tercer reng al centre) i serveix molt poca distància (des del moment en què la presentació és del tot escènica)».

Dins aquesta línia de reflexió, Núria Santamaria (2005, p. 534) ha afirmat que «ensempagar amb peces com ara “Venda i passió de la Melera” o el famós “Quim Federal”» –però hi podríem afegir d'altres casos potser més subtils, com «Tòpic» o «La tertúlia»– «dins de volums de relats il·lustra la fluida circulació entre els vasos comunicants de l'organisme literari espriuà», com també l'«ús retòric de l'arsenal dramàtic» que fa Espriu en el sentit de «l'aprofitament de dispositius propis dels textos dramàtics canònics sense finalitats escèniques immediates». I, si bé cal acordar amb la mateixa estudiosa que «cal prevenir-se [...] contra la temptació de mirar-se aquests textos com un subterfugi o com la prova d'una inclinació dramàtica seminal», és evident que qualsevol d'aquestes narracions es podia haver materialitzat en forma de quadre dramàtic (vegeu BALLART 2007). En tot cas, són una mostra de la difusa i primíssima frontera que, més que separar, aproxima els gèneres literaris del nostre escriptor.

### III

Esprriu necessitava trobar estratègies per escriure una obra dramàtica sense pensar ni en la seva representació «ni en el teatre en general» (segons hem vist a l'epígraf I), una part de les quals li devia proporcionar tot aquest treball «intergènere» (epígraf II): «Podria dir-se que mi teatro aprovecha mis experiencias como narrador y como poeta», deia en l'entrevista que li va fer Romà Gubern (1995 [1965], p. 30). I així va decidir de renunciar a les acotacions explícites (= «text espectacular») per centrar-se en els parlaments (= «text dramàtic»). Renunciar a les acotacions explícites no vol dir en cap cas renunciar al text espectacular, ans al contrari: com que «hi pensava tan poc», en la possibilitat de la representació, «no pensava en res més» mentre escrivia l'obra perquè no perdés la seva teatralitat. Així doncs, aquest text havia de contenir la informació necessària perquè el lector pogués seguir el fil de les accions de l'obra i per això va prendre la precaució «que el simple joc verbal i el teixit de diàlegs i monòlegs, amb unes quantes gotes de propina de cançons i versots» ho indiqués a



bastament. Per dir-ho tècnicament, renunciava a les acotacions explícites, conscient, però, que la informació imprescindible d'aquestes havia d'incorporar-se, a través de didascàlies implícites, també anomenades intradialògiques (ASTON; SAVONA 1991, p. 75-76), en les rèpliques dels personatges.<sup>3</sup>

De seguida passo a reportar com crec que Espriu esmuny aquesta «informació imprescindible» dins el discurs dels personatges. Abans, però, voldria parlar d'atenció a les acotacions d'identificació, les que porten la denominació de les persones dramàtiques a la capçalera dels parlaments (ROSSELLÓ 2011, p. 202-203), perquè la tria d'un tipus o altre de designació dels personatges també prepara el lector i el predisposa per a la comprensió de l'acció en un sentit determinat.

En primer lloc, hi ha les que identifiquen els personatges pel seu nom, que són els protagonistes de la història bíblica (Vasthi, Esther, Mardoqueu, Aman, Zeres), amb la constel·lació d'eunucs i cortesans que els acompanyen (Bigtan, Hegai, Teres, Atac, Harbona, Memucan...), i els que no apareixen a *Esther* però són introduïts per Espriu d'altres llibres bíblics (Eliasib), del propi món (Secundina, la Mort) i del de Sinera (l'Altíssim, Tianet, Quel·la) o de la tradició popular (En Banyeta). El lector de la *Primera història d'Esther* de 1948 ja coneixia –o podia conèixer– la pràctica totalitat d'aquests personatges, cosa que podia facilitar a Espriu l'estalvi de la seva caracterització en tant que el sol esment del nom ja aglutinava uns trets determinats: en els de la Bíblia, el fet no deixa de ser una obvietat, per bé que una de les gràcies de l'obra és descobrir l'hilarant trencament d'expectatives que el desenvolupament dels fets de *Primera història* representa respecte del pòsit amb què s'hi enfronta el lector de *l'Esther* bíblica; en el cas dels altres personatges anomenats, perquè Espriu ja els havia fet aparèixer en llibres anteriors: Secundina havia aparegut a *Ariadna al laberint grotesc* i a *Letizia*, el 1935 i el 1937, respectivament (vegeu BONET 1995, p. 124 n. 17) i Tianet, encara sense nom però ja com a fill de la senyora Martina, a *Ariadna...* L'Altíssim i en Quel·la, doncs, eren els únics que aleshores requerien una presentació: per al primer, Espriu va recórrer, a *Primera història*, a una autopresentació («Jo, l'Altíssim, cec d'aquesta parròquia de Sinera, tinc missió [...]»); III: 1-2), mentre que per al segon, per si no n'hi havia prou caracterització amb la sola aparició al costat d'en Banyeta i el Botxí, ho va fer, després d'una entrada amb el *leitmotiv* que el singularitzarà («Hi ha cap pell de conill?»); XII: 87), amb una presentació indirecta a través d'en Banyeta («L'esprimatxat compare i jo, còmics de la llegua, en contracte de companyia amb l'escorxadador i el paperassa [...]»); XII: 95-96) i de la mateixa Esther («El diable i la seva quadrilla: el botxí, Quel·la l'escassigallaire i el dallador»); XIII: 20-21).

3. No m'ha ajudat gaire la classificació de cinquanta-set tipus d'acotacions agrupats en sis grups segons la funció d'Aston i Savona (1991, p.79-90): identificació del personatge, definició física, definició vocal, aspectes formals del discurs (ubicacions espacials o temporals), elements decoratius i elements tècnics.

Segonament, hi ha les acotacions d'identificació de personatges sense nom, que són designats pel càrrec o l'ocupació (el Botxí), de vegades englobant col·lectius (Uns cortesans, Altres cortesans, Cortesans, Rabins, Altres rabins), o, tot simplement, amb apel·latius col·lectius (Cor de titelles, Cor d'espectres, Cor) o genèrics (Un titella, Un eunuc, Una dona, Una altra [dona], Una noia, Veïnes, Vells d'Israel, Jueus, Jueves), que arriben a perdre la corporeïtat (Veus de jueus, Veus de jueves, la veu d'algú) o esdevenen tan sols lletres de l'alfabet hebreu (XII: 72-86 i XIII: 88-125; vegeu BONET 1995, p. 171 n. 41 i ss). El fet que Espriu barregi apel·latius de ninots i de persones (Un titella, Una dona, per exemple) és el resultat del doble procés de titellització inicial i posterior humanització a què sotmet els seus personatges i és concordant amb la disgregació de les fronteres entre el món de titelles de Susa i el dels humans de Sinera.

Finalment, la prova definitiva de com Espriu, amb la tria d'un tipus de designació del personatge per a les capçaleres de les seves rèpliques, predisposa el lector cap a una determinada visió del personatge i, doncs, cap a una determinada interpretació de les seves paraules, està en un dels personatges principals de la història, que Espriu no identifica amb el seu nom (Assuerus) sinó amb el seu estatus (el Rei): en aquest cas, es tracta d'un altre indicatiu que apunta cap a la seva suposada manca de personalitat, que quedarà reblada ja en la seva primera intervenció, que deixa clar que és l'únic titella que va «disfressat»: «Abillat de rei, figura que sóc [...]» (III: 32).

#### IV

Ramon X. Rosselló, en l'apartat dedicat a les acotacions explícites del seu utilíssim manual sobre *l'Anàlisi de l'obra teatral*, explica que aquestes contenen la notificació de «la presència de materials expressius diferents del contingut i la forma dels parlaments, com ara sorolls, música, il·luminació, objectes, canvis, etc.» (ROSSELLÓ 2011, p. 203) i les indicacions sobre la ficció dramàtica, que afecten els personatges i les seves accions, l'espai i el temps de l'obra (ídem: 208-213). Davant una obra com *Primera història d'Esther*, desposseïda a gratcient de les didascàlies explícites, cal plantejar-se si és possible desplaçar tota aquesta informació dins les implícites sense trencar les normes de la convenció dramàtica, és a dir, que el text dramàtic continuï essent representable sense perdre la versemblança (§ V). Abans, però, provaré de detectar on i com s'escola aquesta informació dins el discurs de l'obra.

Per començar, Espriu va resoldre la decisió de «prescindir [...] de les entrades i sortides dels personatges» (I: 33-34) atestant aquests moviments de tres maneres diferents: a través de l'acció, del mateix personatge o d'un altre personatge.

Amb el primer d'aquests procediments els personatges apareixen i desapareixen sense avís previ i és el desenvolupament de l'acció allò que en justifica les entrades i

sortides. En el diàleg entre Vasthi i Assuerus (IV: 57-76), per exemple, Espriu no respecta la versemblança espacial que l'escena imposa; però cal no oblidar que el recurs és propi del teatre de titelles, on la convenció pot no respectar la diferenciació d'espais. Així, per l'ordre del rei que li sigui portada l'esposa (IV: 57-59)

REI: [...] Esclaves, agenceu Vasthi. Que es presenti davant nostre, amb la corona i l'aspecte rutilant de les solemnitats.

i la resposta d'aquesta (IV: 60)

VASTHI: No vull venir.

cal suposar que els dos personatges estan en dos espais diferents i, de fet, com a la Bíblia, el rei coneix la negativa d'aquella a presentar-se davant el rei a través d'un eunuc, perquè la reina, precisament, no comparteix espai amb el rei (IV: 61-62):

UN EUNUC: Senyor, la reina diu que no vol venir.

REI: Com, com, com? A vegades sordejo.

De sobte, però, en el diàleg que segueix entre l'encara matrimoni reial, esposa i marit parlen sense intermediaris, com si compartissin un mateix espai (IV: 63-66):

VASTHI: Car Assuerus, brau marit,  
assabenta't pel meu crit  
que refuso d'assistir  
al banquet magne del vi.

tanmateix, cap al final de la conversa, aquests versos en boca d'Assuerus tornen a marcar la distància (IV: 73-76):

REI: [...] Si t'espanta la fatiga,  
et duran, gentil amiga,  
en baiard, ben ajaguda,  
a l'indret de la beguda.

El joc s'aguanta perfectament si el lector s'imagina espectador d'un teatre de titelles, on els ninots poden compartir escena tot i estar en llocs diferents: les acotacions d'entrada i de sortida no tindrien cap sentit.

Però les entrades i les sortides no sempre s'infereixen de la mateixa acció, i aleshores aquesta informació recau sobre un personatge, que pot ser el mateix que entra

o surt. L'autopresentació té lloc ja a la primera rèplica, en què l'espectador s'assabenta de qui és el personatge que parla perquè ho diu ell mateix (III: 1-3):

ALTÍSSIM: Que Déu us doni sempre la seva llum. Jo, l'Altíssim, cec d'aquesta parròquia de Sinera, tinc missió de convocar nens i crescuts [...]

A destacar, també, la dixi («aquesta parròquia de Sinera») que és *ad oculos* per als espectadors del jardí dels cinc arbres que assisteixen a l'espectacle de titelles però *am phantasma* per als del pati de butaques que miren *Primera història d'Esther*: un procediment, el de la dixi, que actua, amb tants d'altres, a favor de l'acostament fins a la barreja d'aquests dos grups d'espectadors.

Un altre exemple d'autopresentació és el de Bigtan, que, després d'haver intervingut en el «jorn apoteòtic» (III: 76-83), reapareix just després de l'ajusticiament del titella subversiu (IV: 4-5):

BIGTAN: [...] Pregunteu qui sóc? Bigtan, capità de la guàrdia del palau, company de Teres [...]

Però altres vegades és un personatge que ja està a escena qui «explica» l'entrada o la sortida d'un altre:

ALTÍSSIM: I mira també, no et torbis, com surten a l'escenari els [cortesans] anomenats [...] (III: 71-72)

ALTÍSSIM: Mentre el rei se'ns amaga a purgar el fel de la seva desil·lusió [...] (V: 1-2)

SECUNDINA: I arribes, amb el retorn del rei, als anissos. (XIII: 52)

per bé que altres cops el sol esment del personatge que ha de seguir el diàleg ja dona pas a la seva aparició:

ALTÍSSIM: [...] Estàs a punt, rei de Pèrsia?

REI: Calma, favor, una mica. [...] (III: 28-30)

MARDOQUEU: [...] i armo, les vetlles d'hivern, a redós de braser, belles partides de tuti amb Secundina.

SECUNDINA: Sí, mi-te'l. [...] (IV: 22-24)

MARDOQUEU: [...] Quant a la resta, em refio de l'enginy d'ella i de l'eunuc responsable de les dones del palau, Hegai, que és amic meu i, per la brama, un expert.

HEGAI: En confiança, entenc, sí, d'agulles i cosmètics. [...] (v: 64-66)

De vegades l'aparició del personatge no és immediata, sinó que s'anuncia «en diferit», tal com ho fa Secundina quan presenta, sense esmentar-la, Esther (iv: 25-26):

SECUNDINA: [...] Una al·lota de posat esquerp ve a portar-li aquí la minestra [...]

però la futura reina no apareix fins unes quantes rèpliques després i, encara, amb el nom Hebreu (v: 25-26):

MARDOQUEU: Temptem fortuna, cosina Hadassa, filla meva?

ESTHER: El que determinis. Manada, sóc persona obedient.

Aleshores, una altra intervenció de Secundina en termes similars a l'anterior permet reconèixer l'«al·lota de posat esquerp» que tot seguit Mardoqueu identificarà amb més detall (v: 27-30):

SECUNDINA: No, si la tal xicoteta, feréstega com et cauria de bell antuvi, s'expressa d'habitud amb molta lletra.

MARDOQUEU: Descomptava la resposta. D'ençà que quedà òrfena d'Abihail, el meu oncle, he criat Hadassa, a qui anomenem Esther [...]

## V

En aquest apartat voldria centrar-me en algunes de les fórmules de què se serveix Espriu per incorporar dins els parlaments dels personatges aquella informació que normalment aniria en les acotacions, concretament, la caracterització dels personatges (1), les indicacions sobre els espais i l'escenografia (2) i la descripció de l'acció dels personatges i la ticoscòpia (3).

1) La conversió a titelles dels personatges de la narració bíblica no demana completes descripcions sinó més aviat la singularització de cadascun amb poc més que un tret distintiu que li és atribuït a través d'un altre o del mateix titella. Per posar sols un exemple, el que caracteritza Mardoqueu és  $\alpha$ ) la seva vellesa, segons informen Secundina (iv: 24: «un vell»), Aman (iv: 41: «el repugnantíssim ancià») i ell mateix (vi: 11-12: «l'ancià frèvol») i  $\beta$ ) la seva aparent condició de captaire, tal com diuen també els mateixos personatges (Secundina, a iv: 24-25: «pelut, sutjós, amb crostam a la barbassa»; Aman, a iv: 36: «el captaire garoler», i Mardoqueu, a vi: 11-12: «el captaire») i, després, Atac (xii: 2-4: «un captaire»); trets que permetran Assuerus de referir-s'hi en termes antagònics, clarament irònics (a vi: 54-56: «el brè-

tol, d'una gallarda estampa, valga'm! Amb tal fesonomia, sobrarian dilacions proces-sals: la culpa li és ben allevadissa», per exemple); a aquests dos trets se n'hi afegei-xen dos més, essencials: γ) que està sempre a l'entrada de palau, segons notifiquen el mateix Mardoqueu (iv: 19: «El Sant d'Israel ha posat Mardoqueu a la porta del palau»; vi: 11-12: «el captaire del cancell»), Secundina (iv: 26: «ell no m'abandona mai l'entrada»), Aman (iv: 37: «no s'alça ni saluda quan travesso el cancell») i Atac (xii: 2-4: «un captaire que seia a la gatzoneta, de dies i de nits, al pòrtic i al cancell del palau»), i, és clar, δ) que és jueu, cosa que fa saber de seguida Aman (iv: 41-42: «el repugnantíssim ancià d'aquella raça» jueva; xii: 51: «un simi jueu»), també Mar-doqueu (vi: 12: «el pobre jueu») i el Rei (xii: 29-30: «una barroca gratitud pel jueu, [...]. Un jueu, hum! Un jueu?»).

Aquesta és senzillament la informació que Espriu bé podria haver disposat en una acotació, a tall de presentació esquemàtica, o en els «dramatis personae», perquè el lector pogués construir una imatge dels trets diguem-ne «externs» del personatge. Aquest esquematisme va reforçat pel fet que es tracta de titelles i que el que real-ment interessa a Espriu són els trets «humans» dels seus putxinel·lis. Uns trets que, per accentuar l'efecte hilarant però també moralitzador de la «improvisació», encarnen uns valors que sovint xoquen frontalment amb els que representen els personat-ges bíblics. Però els trets «humans», caricaturitzats amb aquest doble objectiu còmic i moralitzant, s'infereixen de les pròpies paraules de cada personatge i d'aquells que n'emeten algun tipus de valoració o opinió.

Per continuar amb el mateix personatge, les diferències entre el Mardoqueu bí-blic i el d'Espriu són ben clares: el primer és un personatge pla, que actua per amor i temor de Déu; el segon, en canvi, sota la mateixa pàtina de religiositat d'aquell, coneixedor de la doctrina veterotestamentària (tal com ha educat Esther: «en la temença del Senyor i la ciència de les Escripures», v: 31-32), no pot amagar un cap-teniment trampós –fa trapes fins i tot jugant a cartes amb Secundina (iv: 28) o, si més no segons la portera, camuflant Esther sota els tremps d'Hegai (v: 80)–, maquiavèl·lic (vi: 87: «Tàctica. Esther i jo treballem de sotamà»), interessat («Qui sap si per a aquesta hora algú et féu arribar al tron.» (ix: 48-49), sense escrúpols (ix: 54-55: «i si algú l'esbombolava [l'origen jueu d'Esther entre els gentils]?») i sembla que fa servir la salvació del seu poble per satisfer la pròpia ambició de poder, o, millor dit, d'estufament, ja que finalment accepta el repartiment de tasques establert per Esther (xiii: 158-159: «tu [Assuerus] jueus, ell [Mardoqueu] representa, jo [Es-ther] mano»), que després vindrà ratificat en la crònica final de l'Altíssim (xvi: 14-15: «Mardoqueu governà en nom seu, sota el dictat d'Esther, imagina't com»).

2) Quant a les indicacions sobre els espais de l'obra, aquí cal distingir entre el de *Primera història d'Esther*, a Sinera, i aquell en què es mouen els titelles, a Susa. El primer queda prou detallat en l'acotació implícita que hi ha dins la primera intervenció de l'Altíssim, que informa també del moment del dia i del temps meteorològic (iii: 3-7):

no a la «Sala Mercè», ara de magna esbaldida, que tant li convenia, sinó al jardí dels cinc arbres, sota el roser de la pell leprosa, la troana, la camèlia, el libanenc i la palmera gànguïl, avui, una tarda d'estiu, sense cap núvol al cel, segons quedo notificat per la xerra caritativa de la Neua.

que també contextualitza dins un paisatge que ja és conegut pels lectors d'Espriu:

Les hores s'afeixuguen, hi ha molta calma a mar, xisclen pels rials les orenetes.  
(III: 11-12)

Després, quan el sol s'hagi post i l'Hereu Quiliè camini contra la fosca de Sinera amb la canya d'encendre els fanals, anireu xano-xano a sopar i a esperar la son i la gràcia d'un nou matí, per a qui arribi. (III: 24-27)

I que és on l'Altíssim deixa anar la primera picada d'ullet al lector sobre la identificació Susa-Sinera (III: 17-18):

a Susa, lluny d'aquí, prop d'aquí, potser davant aquests mateixos nassos.

amb una formidable dixi *ad oculos*, atès que «aquí» vol dir, literalment, el lloc de la representació, però que esdevé *am fantasma* en tant que, en un nivell més profund d'interpretació que de moment és sols insinuat, també és Sinera.

Si la caracterització externa dels titelles és esquemàtica, més ho és la dels espais i els elements escenogràfics de la representació. D'entrada, no hi ha cap mot de l'Altíssim, en el seu parlament inicial, que situï l'espai on té lloc la història bíblica, més enllà d'aquest genèric «Susa». És Assuerus qui avisa, en la seva primera intervenció, que es dirigeix cap a «l'estrada del meu setial» (III: 39), «al meu palau» (III: 52), que serà l'escenari principal i pràcticament l'únic de l'acció, tret de l'escena a la casa d'Aman (X: 20-76) i de les que s'esdevenen a la ciutat de Susa, però aquestes es narren a través de la ticoscòpia, com veurem més endavant, o es mostren a partir d'una selecció de veus, com ara les que ploren (VIII: 49-64) o celebren (XIV) els decrets reials o les que segueixen la passejada honorífica de Mardoqueu (XII: 41-143, especialment 64-92) «per les fires de la ciutat», «l'eco del xivarri» de les quals, tanmateix, arriba fins a Sinera (XII: 64-71).

A partir d'aquí, tota referència a elements escenogràfics la faran sempre els personatges, que construeixen l'espai escènic verbalment. El «decorat verbal» és «la descripció que del decorado y ambientación de una escena realiza uno de los personajes de la obra teatral» i és un recurs que «puede servir para suplir, en parte o en todo, la escenografía, así como para ayudar a la labor de dirección» (GÓMEZ GARCÍA 1997, p. 244). Aquesta tècnica permet passar «sin dificultad de un lugar exterior a un



lugar interior» en el teatro de Shakespeare, per exemple (PAVIS 1998, p. 118), o focalitzar l'atenció de l'espectador sobre els detalls funcionals de l'escenografia i distreure'l dels neutres, tal com explica Arellano (1995, p. 415).<sup>4</sup> I és per això que «una de las funciones más importantes que desempeña la palabra, en esta construcción de la visualidad escénica, es la activación selectiva de los elementos del espacio escénico» (ibíd.: 418). Així, del Rei sabem que porta corona i ceptre perquè ho diuen l'Altíssim i ell mateix respectivament i poca cosa més... Aquesta «activació selectiva», i metonímica, que fa Espriu a *Primera història d'Esther* fa que els elements triats juguin un paper dins l'obra que va molt més enllà de la simple decoració o del vestuari. En aquest cas, l'esment al símbol de la monarquia que fa l'Altíssim (III: 16: «ja el rei s'emprova la corona») posa conscientment en evidència la teatralitat de l'acció (el titella-actor que fa de rei, que s'emprova la corona del personatge que li ha tocat de representar) en un joc que de seguida continua el mateix Assuerus (III: 33: «*Abillat* de rei, *figura* que [...]») i que després es complicarà encara més amb l'aparició de la persona que hi ha rere el personatge, especialment en el seu conegut monòleg, en què també revela la «comèdia» representada per Esther i la seva basca (XI: 1-70). Mentre que la referència al ceptre (III: 34-35: «em jugo un pam de mànec d'aquest ceptre, pedreria inclosa») fixa l'atenció sobre un objecte que té una importància capital, ja en la història bíblica (4 11, 5 2 i 8 4), perquè és, simbòlicament, el que salva la vida a Esther quan aquesta es presenta davant el Rei sense que aquest l'hagi cridada (IX: 69-76).

Dins aquesta mateixa categoria cal comptar els elements auditius –els sorolls, la música, etc. Els casos més evidents són els que anuncia l'Altíssim, al principi de l'obra (III: 72-75):

Ah, Nani Valls, arrenca de fagot i timbales! Guarneix i subratlla amb xim-xim condigne la magnificència del gran monarca, la pompa d'un jorn apoteòtic.

al mig de l'acció (v: 12-13):

Que la trompeta del nunci amplifiqui la meva crida [...]  
o a la «pausa» (VII: 33-34):

4. «Por de pronto, la mirada es incapaz de percibir todos los detalles del espectáculo que se le ofrece, y, además, de toda la serie que sí ve, debe discriminar los detalles funcionales de los neutros. La mirada del espectador de teatro es una mirada discriminadora, selectiva. Y es precisamente el texto en gran parte el que desempeña la función orientadora e interpretadora de lo visual, que debe ser percibido como componente activo del espacio escénico. En este punto radica, creo, una de las diferencias esenciales entre las didascalias explícitas (acotaciones) e implícitas (en el diálogo) del teatro áureo: las didascalias explícitas son generalmente neutras, estrictamente informativas de detalles materiales de la representación; las didascalias implícitas son casi siempre valorativas: la visualidad que implican no es una visualidad denotativa, sino connotativa.»

No, no botzineu, assuaueu bramuls, madones. [...] I prou d'aquest coll, perquè se m'obliga ara a engiponar la cançó de Iehudi, Iehudi dels Anchisi, no importa si de Susa o Sinera o de la ciutat d'en Nyoca. Trempa la guitarra, Neua.

però n'hi ha d'altres, pocs, de més subtils:

TERES: [...] Un vent damunt meu passà [...] (VI: 15-16)

TERES: La babeca esbufega ran de cabells [...] (VI: 20)

o de més palesos (XIII: 73-75):

BANYETA: [...] Abans, però, confraternitza, per solaçar els potentats de Pèrsia, a la saragata dels meus rigodons. Al compàs, xicot, que esmolo. Un dos, tres: presto!

3) Pel que fa als moviments dels titelles per l'«escenari», també les paraules dels personatges supleixen l'habitual acotació explícita, que s'elimina fins i tot quan el personatge parla per a ell mateix, gairebé en un apart, però adreçant-se al públic perquè sàpiga el que pensa (XII: 36-37):

AMAN: Oh, planeta meva, zenit! A qui, sinó a mi, al·ludeix Assuerus en aquests termes?

com també s'esdevé en l'escena del complot de Bigtan i Teres, en què Mardoqueu va «comentant» a part, amb registres ben diferents, les paraules dels dos conspiradors.

És així com sovint els personatges han de dir allò que hauria d'estar veient i/o sentint l'espectador:

TERES: El rei tus, rondineja, es belluga cercant jeia. (v: 115)

MARDOQUEU: [...] Branden les armes nues, llisquen pel marbre a guisa de llops. [...]. (VI: 45)

SECUNDINA: Curses, esvalots, torb, desori. [...] (VI: 49)

ALTÍSSIM: [...] Assuerus diposita a la dreta d'Aman l'anell emblemàtic del poder. (VIII: 11-12)

MARDOQUEU: Car es presentà a Assuerus amb perill, i li tocà la punta del ceptre d'or, i gosà formular-li una petició salvadora. (IX: 69-70)

SECUNDINA: Entre l'insult i el bitxo del xató, el rei es congestiona i va a orejar-se.  
(XIII: 39-40)

ALTÍSSIM: Corresposta amb píflies. El rei a l'hort, Aman les adotzena, en crisi de pànic, a les plantes d'Esther. (XIII: 44-45)

ESTHER: [...] Agilíssims en la tramoia, tant com en la contradansa, els comedians singulars desapareixen amb el canceller. [...] (XIII: 141-142)

Segurament, les indicacions d'aquest estil que més podrien posar en perill la convenció dramàtica són aquelles en què els personatges expliquen les pròpies accions a mesura que les fan, perquè es tracta d'indicacions tautològiques, en tant que l'acció arriba a l'espectador per la via visual i per la via auditiva, a través tant d'allò que fa com d'allò que diu el personatge:

REI: [...] Enfilo l'estrada del meu setial, a perorar des d'allí amb la majestat que m'escaigui. Saludo amb la prèvia, de tota manera, el públic. [...] (III: 30-32)

TITELLA: S'arrossega un verm badoc, fill de marfanta, en demanda de clemència.  
[...] (III: 116-117)

REI: [...] Les parpelles se'm clouen. Vaig endormiscant-me, sembla. (v: 113-114)

MARDOQUEU: [...] M'abalanço d'improvís a les seves esquenes, els sobto amb esgarips esgarrafosos. [...] (VI: 46-47)

MARDOQUEU: Marxo ennegrit, i no pel sol. Esquinço el mantell i encendro la testa. M'aixeco i clamo pels carrers. Dirigeixo el meu plant vers on sojorna el rei. (VIII: 65-67)

A l'altre extrem de la redundància, la ticoscòpia, és a dir «il resoconto, effettuato in diretta da uno o più personaggi, di eventi che accadono fuori della portata visiva degli spettatori» (DAHLHAUS 1988, p. 51). Atès que l'adaptació de la narració bíblica que fa Espriu «bascula en la doble tensió del respecte pel text bíblic i de l'allunyament del mateix» (VENY-MESQUIDA 2019, p. 213), és justament el respecte a la història bíblica el que l'obliga a haver d'«explicar» en boca d'un personatge allò que en la Bíblia se soluciona a través del sumari narratiu (FRIEDMAN 1975, p. 47-51). Es tracta del que fa Atac, a *Primera història d'Esther*, seguint de prop la Bíblia (6 2), quan llegeix la crònica amb «les fetes darreres» del regnat d'Assuerus (XII: 1-5):

I Bigtan i Teres, capitans anorcs de la guarda del rei, determinaren de matar Assuerus, el sobirà senyor. I Mardoqueu, un captaire que seia a la gatzoneta, de dies i de nits, al pòrtic i al cancell del palau, s'alçà i va impedir l'annotat despropòsit de Bigtan i Teres.

Però aquesta funció recau principalment sobre el personatge extern a la faula bíblica que fa de baula entre la representació de titelles i el públic del jardí dels cinc arbres: l'Altíssim, que sintetitza en diverses ocasions el que té lloc entre dues escenes i que no passa a l'escenari; per exemple, quan Susa busca dona per al Rei (v: 2, 6-8 i 22-24):

[...] els cortesans es basquegen a triar-li una altra dona. Després de mastegar-ne penjaments, afirmen ara, sense envermellir, que les noces són, en aquestes circumstàncies, el desideràtum per a Assuerus. [...]. Passo prou treballs a comunicar-vos l'enrenou de Susa, quina mena de feroç empenta mobilitza l'exèrcit esgarriat de les fadrines, temibilíssim pop de cent mil tentacles. [...]. Afegiré només, amb les degudes llicències, que també el call de Susa remena i bolla, davant les expectatives, com una mata de xanguet.

cosa que li donarà peu per animar les sinerenques a no menysprear la «considerable oportunitat» (v: 9) tot adduint la cirereta del sonat episodi del casament d'Anita Delgado amb el rajà de Kapurthala (v: 10; BONET 1995, p. 133 n. 5). O a l'entreacte, quan explica les conseqüències del descobriment de la conspiració sobre els capitans (VII: 13-17):

Ítem, que Bigtan i Teres pujaren, modestos de captivament, al cadafal, a ensenyar-nos canes i canes de llengua saburosa, tan bruta, que el florense els prescrivia, per màrfegues, un purgatiu de cavall, tanmateix activíssim.

i sobre Assuerus (VII: 91-93):

[...] Assuerus, el qual febreja, d'ençà del recent poti-poti, i defèn Esther d'entrevistar-se amb ell en una mesada, potser per tal de no contagiar-la, si fos passa.

O per introduir la passejada de Mardoqueu, que també serveix per acostar Susa i Sinera (XII: 60-64):

Hi ha tants carrers a Susa, per a suplici del visir, com jaculatòries als llavis de Mardoqueu. La briva s'agita al reclam de la xaranga, els vailets eixorden al seguici, s'endomassen balcons. Fins Sinera s'emplena de l'eco del xivarri.

O ja acabada la trama de la història:

Mentre els jueus salmodien el sublim formulari, executen des de les poltrones ministerials la revenja. A Susa degollen en quaranta-vuit hores cinc-cents barons. (xv: 1-3)

Els sicaris supprimeixen també deu fills d'Aman, i Esther, femella baciva, ordena que pengin al pal els cadàvers: així ho llegiràs al text protocanònic. (xv: 10-13)

I en el seu parlament final, quan concentra tot allò que en la narració bíblica s'explica en tres capítols (8-10) relatiu a allò que va passar quan s'acaba, pròpiament, l'acció del text (xvi: 9-19):

Després del que heu sentit, els jueus varen occir –ho afegeix la crònica– setanta-cinc mil adversaris del seu poble i commemoraren amb dos dies solemnes, que Israel celebra periòdicament des d'aleshores, la intercessió d'Esther i el terme dels dejunis i del clamor. I el rei imposà tributs a l'imperi i a les illes allunyades en la boira de l'horitzó, i Mardoqueu governà en nom seu, sota el dictat d'Esther, imagina't com, procurant, sembla, això sí, una mica de bonança per a la nissaga de Jacob. I un altre príncep va succeir més tard Assuerus en el tron de Susa i tornà potser a perseguir les tràgiques tribus del Trànsit.

que és el que li donarà també peu en aquesta ocasió per a la generalització (xvi: 19-22):

I continuà la cadena monòtona de lluites, assassinats, infàmies i disbauxes, car a Pèrsia i arreu del món una cruel estultícia esclavitza des de sempre l'home i fa de la seva història un mal somni de dolor tenebrós i àrid.

i per acabar amb la llarga tirallonga de personatges de Sinera (xvi: 38-67).

Aquesta mena d'intervencions apareix també puntualment, en boca sempre de l'Altíssim:

Quan Assuerus contempla Esther, li col·loca la corona al front i l'erigeix en reina en lloc de Vasthi. (v: 85-87)

Partien correus a totes les satrapies, amb còpies del ban i instruccions del privat per als governadors. (viii: 46-47)

Rialles hebraïques a Jerusalem, llàgrimes gentils a Susa. (xiii: 164)  
[...] per Susa es difon l'exultació dels hosannes. (xiv: 2-3)

## VI

En definitiva, em sembla que tot el que he dit fins aquí porta a les conclusions següents.

1. En el moment que escriu *Primera història d'Esther* (entre maig de 1947 i febrer de 1948), Espriu devia estar convençut que l'obra no es podria representar, ateses les circumstàncies històriques coetànies, i per això l'escriu pensant en la seva lectura i no pas en la seva representació. A més, el convenciment que podia ser llegida per una minoria selecta li permet elaborar un text farcit amb una «pedregada de tirosos vocables que l'autor ens ha etzibat amb mandrons d'una parla moribunda, ja gairebé intel·ligible per a molts de nosaltres» (VII: 6-8), com «una mena d'exèquies, de tribut funerari de la llengua catalana» (ISASI ANGULO 1995 [1973], p. 182-183), «com si es tractés de realitzar una última prova de força» en va dir Joan Teixidor (1969, p. 132), que «no es podria entendre sense tenir en compte que el poeta s'imagina sol, sense cap públic, clamant en el desert com un profeta. Potser ara [1969] tot això ens podria resultar una mica excessiu i desorbitat. Però, si fem jugar tot seguit el record dels anys quarantes, no crec que ningú pugui pensar que sigui un simple joc verbal, un artifici més o menys literari».

2. La conseqüència literària immediata d'aquest plantejament és que durant els nou mesos de gestació de l'obra, «el part inclòs» (I: 24), està pensant més –si no exclusivament– en el text dramàtic –o literari– que no pas en el text espectacular –o escènic–, cosa que l'obliga a recórrer al procediment, que coneixia prou bé de la tradició anterior (clàssics grecs, Shakespeare, teatre clàssic francès, etc.), d'incorporar la informació que habitualment aniria en les acotacions dins els parlaments dels personatges.

3. La pràctica de la tècnica de la «convenció dramàtica» en narracions com «Venda i passió de la Melera», «Quim Federal», «Tòpic» o «La tertúlia», com també de dels transvasaments de gèneres del teatre a la narrativa (la *Fedra* teatral i la *nouvelle*) li havia de proporcionar estratègies, d'una banda, per reelaborar *Laia* en el sentit de «poetitzar-la», tot transvasant la veu dels personatges a la del narrador, i d'incorporar-la, si més no aleshores, al mite de Sinera i, de l'altra, per aconseguir d'escriure una peça teatral model de fusió de gèneres i buida de didascàlies explícites sense trencar les normes de la convenció dramàtica, per tal que el text dramàtic mantingués la representabilitat sense perdre la versemblança,

4. La tria del teatre de titelles per al desenvolupament de l'acció, a banda de tot el que implica respecte del replantejament del contingut de la narració bíblica, havia d'afavorir i facilitar la decisió de bandejar les didascàlies explícites, ateses les convencions d'aquest tipus de representació.

5. La integració de la informació pròpia de les acotacions explícites en didascàlies implícites dins els parlaments dels personatges és una mostra de com Espriu està amatent a la teatralitat del seu text de tal manera que no tan sols no trenca el «pacte dramàtic» entre l'emissor del missatge –l'autor– i el seu receptor –el lector o l'espectador–, sinó que aconsegueix amplificar l'efecte hilarant de l'acció.

## Bibliografia

I. ARELLANO, 1995: «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 19 / 3 (primavera), p. 411-443.

E. ASTON; G. SAVONA, 1991: *Theatre as sign-system. A semiotic of text and performance*, Londres: Routledge.

P. BALLART, 2007: «D'un gènere a l'altre: "Quim Federal", entre la narració i el teatre», *Indesinenter*, núm. 2, p. 19-58.

S. BONET, 1995: «Introducció» i «Notes» a ESPRIU 1995a, p. VII-LXXVIII i p. 83-227.

C. DAHLHAUS, 1988: *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torí: EDT.

P. DAVIS, 1998: *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.

M. EDO, 2002: «Introducció» i «Notes» a ESPRIU 2002, p. I-CXIII i p. 271-334.

S. ESPRIU, 1992: *Laia*, edició crítica i anotada amb estudi introductor i a cura de V. Martínez-Gil i G. Gavagnin, Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu – Edicions 62.

S. ESPRIU, 1995a: *Primera història d'Esther*, edició crítica i anotada amb estudi introductor i a cura de S. Bonet, Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu – Edicions 62.

S. ESPRIU, 1995b: *Entrevistes i enquestes*, I, Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu – Edicions 62.

S. ESPRIU, 2003: *Cementiri de Sinera. Les hores. Mrs. Death*, Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu – Edicions 62.

N. FRIEDMAN, 1975: «El punt de vista en la narrativa: el desenrotllament d'un concepte crític», *Els Marges*, núm. 3 (gener), p. 39-60.

E. GALLÉN, 2008: «Primera història d'Esther, segons Broggi. Crònica d'una singular recepció», *Indesinenter*, núm. 3, p. 19-70.

E. GALLÉN, 2013: «Pròleg» a S. ESPRIU, *Teatre*, Barcelona: labutxaca, p. 9-36.

E. GALLÉN, 2014: «Primera història d'Esther en el seu temps», *Indesinenter*, núm. 9, p. 9-41.

M. GÓMEZ GARCÍA, 1997: *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid: Akal.

R. GUBERN, 1995 [1965]: «Entrevista con Salvador Espriu», *Primer Acto*, núm. 60 (gener), p. 13-17; reproduït a ESPRIU 1995, p. 27-36, d'on cito.

A. C. ISASI ANGULO, 1995 [1973]: «Entrevistes amb Salvador Espriu», *Canigó*, núm. 288 (14 abril), p. 8-11, i núm. 289 (21 abril), p. 10-11; reproduït a ESPRIU 1995, p. 176-193, d'on cito.

E. JUANMARTÍ, 2012: «La "nouvelle" Fedra, al terme de la prosa narrativa espiuana dels anys trenta», *Indesinenter*, núm. 7, p. 21-70.



V. MARTÍNEZ-GIL, 2016: «Salvador Espriu i les *Normes*: acatar des de la recança», dins D. CASALS MARTORELL; N. NOGUÉ SERRANO (coord.), *Cent anys de Normes ortogràfiques*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 45-80.

V. MARTÍNEZ-GIL; G. GAVAGNIN, 1992: «Introducció» i «Notes» a ESPRIU 1992, p. VII-LV i 231-247.

R. X. ROSSELLÓ, 2008: «La mirada retornada de Salvador Espriu: figures de mediació i nivells ficcionals en l'escriptura teatral», dins DDAA, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 123-155, esp. 125-141.

R. X. ROSSELLÓ 2011: *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, segona edició [1999<sup>1</sup>], València i Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

N. SANTAMARIA I ROIG, 2005: «Espriu i les retòriques de la teatralitat», dins V. MARTÍNEZ-GIL; L. NOGUERA (ed.), *Si de nou voleu passar. Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 533-547.

J. TEIXIDOR, 1969: «Salvador Espriu», dins *Cinc poetes*, Barcelona: Destino, p. 115-139.

J. R. VENY-MESQUIDA, 2003: «Introducció» a ESPRIU 2003, p. VII-LVI.

J. R. VENY-MESQUIDA, 2004: «La revisió de la pròpia obra en els escriptors contemporanis: notes per a una tipologia de motius», *Estudis Romànics*, núm. XXVI, p. 156-181.

J. R. VENY-MESQUIDA, 2019: «De la "llegenda" de la reina Esther a la *Primera història espriuana*», dins E. SAMPER; M. SUNYER (ed.), *Llegenda i literatura*, Kassel: Reichenberger, p. 205-220.

M. VITSE, 1985: «Sobre los espacios en *La dama duende*», dins *Notas y estudios filológicos*, núm. 2, p. 7-32; reproduït a *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, núm. 12.2 (1996), p. 337-356.