
Un teatre èpic mediterrani

Anàlisi de les característiques pròpies del teatre èpic en la posada en escena de Ricard Salvat de “Primera història d’Esther” de Salvador Espriu (1962)

Núria Ramis Masachs

NIA: 145587

Tutora: M. Teresa Vinardell Puig

Curs 2015 - 2016
Facultat d’Humanitats
Universitat Pompeu Fabra

ÍNDEX

0. INTRODUCCIÓ	2
1. CONTEXTUALITZACIÓ	4
1.1. L'impacte social i literari de Primera història d'Esther de Salvador Espriu	4
1.2. Ricard Salvat i l'EADAG	10
1.2.1. El contacte de Ricard Salvat amb les teories de Bertolt Brecht	10
1.2.2. Sorgiment de l'EADAG i l'ideal del teatre nacional català	12
1.2.3. La Primera història d'Esther (1962) de l'EADAG	19
2. PREMISSES PER A L'ANÀLISI: LES CARACTERÍSTIQUES DEL TEATRE ÈPIC DE BRECHT	21
2.1. Què és el teatre èpic?	22
2.2. Amb quins recursos s'aconsegueix el "Verfremdungseffekt"?	24
3. ANÀLISI DE "PRIMERA HISTÒRIA D'ESTHER": TRETS BRECHTIANS DEL TEXT D'ESPRIU	30
4. ANÀLISI DE LA POSADA EN ESCENA DE "PRIMERA HISTÒRIA D'ESTHER" (RICARD SALVAT, EADAG, 1962)	44
4.1. Dos plans: teatre dins el teatre	46
4.2. "La pedregada de tirosos vocables"	54
4.3. Culinarisme i guinyol a Primera història d'Esther: cap a un teatre nacional català	58
5. CONCLUSIONS	65
6. BIBLIOGRAFIA	67

0. INTRODUCCIÓ

El jove Ricard Salvat (1934-2009), en acabar la carrera a la Universitat de Barcelona, té l'oportunitat de sortir del país i fer diverses estades a Alemanya. La seva passió pel teatre el porta a absorbir i investigar les noves teories teatrals que Brecht ha promogut i s'acaba convertint en un dels màxims exponents de l'arribada de les teories i les pràctiques brechtianes al teatre català i espanyol.

Poc després de la tornada de la seva aventura germànica, Salvat dirigeix una posada en escena de *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu (1962). El muntatge representa un dels primers intents de fusionar les teories de Brecht amb la literatura catalana i el resultat és un espectacle innovador.

Tenint en compte el rol significatiu de Salvat en la integració de la influència de Brecht al teatre de casa nostra, aquest treball pretén analitzar la posada en escena de *Primera història d'Esther* de 1962 per tal de copsar què l'apropa i què l'allunya del teatre èpic definit pel dramaturg alemany. Comparant diversos aspectes del muntatge de Salvat amb les teories brechtianes, podrem observar com s'apliquen aquestes noves tendències teatrals a l'espectacle.

El treball està dividit en cinc apartats: en primer lloc, situarem l'obra de *Primera història d'Esther*, tant dins la trajectòria de Salvador Espriu, com dins la de Ricard Salvat i intentarem esbossar el context social i teatral que envolta la representació; en segon lloc, establirem les premisses sobre les quals analitzarem l'espectacle, definint quines són les característiques principals del teatre èpic; en tercer lloc, farem una primera consideració del text d'Espriu per destacar-ne les característiques més brechtianes i que, per tant, es trobaran implícites en el muntatge de Ricard Salvat; en quart lloc, analitzarem la posada en escena de Ricard Salvat; i, finalment, oferirem algunes reflexions a tall de conclusions.

Com que el teatre sempre compta amb una part vivencial i nosaltres no hem pogut veure el muntatge de *Primera història d'Esther* de Salvat i tampoc no està enregistrat, haurem de suplir aquesta manca amb altres fonts. A través de documents de premsa, fotografies, escrits del propi director (hem pogut consultar els seus diaris, que s'estan acabant d'editar), el

testimoni escrit d'alguns membres de la companyia i estudis ja realitzats sobre els muntatges teatrals de Salvat, analitzarem l'obra per trobar-hi elements propis del realisme èpic.

Abans d'endinsar-nos en l'estudi d'aquest espectacle, voldria deixar constància de l'enorme enriquiment personal i acadèmic que ha suposat per a mi la realització d'aquest treball i agrair la complicitat de tots els que m'han ajudat. Un especial agraïment a la Teresa Vinardell, per haver-me orientat des del principi, per la seva comprensió i la seva ajuda; a l'Eulàlia Salvat i la Núria Golobardes (que m'han obert les portes de la Fundació Ricard Salvat), per la seva amabilitat i els seus consells; a la Carme Sansa, per haver-me prestat una mica del seu temps i els seus records; i a la meva família i amics, sense els quals aquest treball no hagués estat possible.

1. CONTEXTUALITZACIÓ

1. 1. L'impacte social i literari de *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu

Entre el maig de 1947 i el febrer de 1948 Salvador Espriu dedica els vespres i les nits a escriure *Primera història d'Esther*, compaginant-ho amb la feina diària que fa, a contracor, amb el notari Gual. L'abril de 1948 la revista *Ariel* en publica un primer fragment i abans que Aymà Editor l'imprimeixi sencera (agost de 1948), ja s'inicia la difusió de *Primera història d'Esther* en lectures privades del grup d'*Ariel* que organitza el mateix Espriu. “Des d'aquell moment”, explica Frederic-Pau Verrié havent assistit a la primera lectura completa de l'obra a casa de l'autor, “el grup d'*Ariel* va ser un entusiasta d'aquesta obra en tots els sentits possibles, amb la idea que s'havia de publicar, que es podia representar”¹.

La reacció del grup d'*Ariel* davant de *Primera història d'Esther* és només la primera mostra de l'impacte que tindrà després de la seva publicació l'agost de 1948. Tant els intel·lectuals del cercle d'*Ariel* (Capmany, Triadú, Verrié, etc.) com els d'ambients afins s'adonen de seguida del valor excepcional de l'obra i els fascina per la seva raresa i intencionalitat trencadora.

Primera història d'Esther es presenta als lectors com un text dramàtic que s'estructura clarament en dos actes i un intermedi. S'hi construeixen escenes, accions, diàlegs i abundants monòlegs a partir de les paraules assignades a cada personatge, però, en canvi, no hi trobem cap acotació pròpia dels textos teatrals.² La trama es basa en l'adaptació de la història bíblica de la reina Esther, un dels relats fundacionals del poble jueu, que transcorre a Susa. Però Espriu no ens trasllada només a Babilònia, sinó també a Sinera, ja que la seva adaptació del mite planteja dos escenaris o nivells d'acció: per una banda, el jardí dels cinc arbres, on els ja coneguts habitants del poble, fruit de l'imaginari de l'autor, assisteixen a una representació de

¹ VERRIÉ, Frederic-Pau, «Taula rodona *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu», *Assaig de teatre* núm. 65, 2008, pàg. 150.

² GALLÉN, Enric, “*Primera història d'Esther* (1948)”, *Visat* núm. 12 (octubre de 2011). (<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/esp/articulos/94/151/0/4/teatre/salvador-espriu.html>, 13/10/15)

titelles; per l'altra, l'escenari dels titelles, on es representa el mite bíblic d'Esther, que salva els jueus de l'opressió dels perses. L'Altíssim convida els vilatans a veure l'espectacle, va explicant la història, intervé en tots dos escenaris fent de connector entre els dos espais i, en definitiva, fa de director d'escena, obrint i tancant la representació.³

Però el que impressiona especialment els intel·lectuals del moment és el llenguatge rebuscat de *Primera història d'Esther*, “la pedregada de tirosos vocables”⁴, com diu l'Altíssim. Espriu vol mostrar “la riquesa i la varietat de registres expressius lèxics i estilístics d'una llengua amenaçada”⁵, com és la catalana en aquell moment. Pres encara pel desencant de postguerra, a *Primera història d'Esther* hi presenta el que ell anomena unes “exèquies de la llengua catalana”⁶ i ho explica així en una entrevista amb Romà Gubern el 1965:

La influencia del pesimismo del momento resulta evidente. La lengua catalana, gracias al esfuerzo de hombres como Pompeu Fabra y Riba, se había convertido en una lengua viva y puesta al día. No había, pues, razón en sí misma para su muerte. Entonces hice (perdone la inmodestia, pero así se ha calificado) “alarde” de idioma catalán. Un alarde lingüístico, puesto además en clave.⁷

Paraules poc freqüents com “guimbarro”, “biribís” o “nyepa” abunden a l'obra d'Espriu que també emprava expressions oblidades, mots de l'argot caló, “citacions bíbliques pràcticament textuais”, “paròdies del llenguatge burocràtic d'aquells primers anys de franquisme”, “màximes filosòfiques”, etc.⁸ I amb tot això, Espriu és rigorosament precís escrivint cada

³ *Ibid.*

⁴ ESPRIU, Salvador i BONET, Sebastià, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, 1995, pàg. 36.

⁵ GALLÉN, Enric, *Op. Cit.*

⁶ GUBERN, Romà «Entrevista con Salvador Espriu», dins Francesc Reina, *Enquestes i entrevistes*, vol. I: 1933-1973, edició crítica i anotada de les enquestes i les entrevistes fetes a Salvador Espriu, Barcelona, Edicions 62 (Obres completes. Edició crítica», annex 1), 1995, pàg. 28. a CAPMANY, Maria Aurèlia, *Salvador Espriu*, Barcelona: Dopesa, 1972, pàg. 117.

⁷ GUBERN, Romà *Op. Cit.*, pàg. 28 a PONS, Agustí, *Espriu, transparent. Una biografia*, Barcelona: Proa, 2013, pàg. 269.

⁸ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 270.

paraula per a cada personatges. Tal com explica Maria Aurèlia Capmany, “Espriu [...] mesclà sàviament diversos estrats de la parla [...]. Perquè les paraules no són un simple collaret ornamental que porten els personatges, sinó allò que ells mateixos són, en tant que ens mostren allò que són parlant.”⁹ D’aquesta manera, els diferents personatges tenen el seu propi registre, com ara el Rei o la seva cort, que en fan servir un de literari, mentre Secundina o els veïns de Sinera parlen de manera més col·loquial.

Però la llengua de *Primera història d’Esther* no vol fer només una exhibició de la riquesa de la parla catalana, sinó, com el mateix Espriu explica a l’entrevista amb Gubern, fer arribar missatges en clau, carregats d’ironia i sarcasme, a la societat catalana enmig del franquisme i eludint “un estúpid i golafre pop, amb majúscula imperial anomenat «Censura»”¹⁰. *Primera història d’Esther* suposa, tal com diu Capmany, “un desafiament esperançat i sarcàstic alhora”¹¹:

Val a dir que, per damunt i més enllà de totes les dificultats, públic i actors i algun crític entenien perfectament per què el rei Assuerus i el seu despòtic i submís ministre vivien la seva peripècia a Sinera, aquí, entre nosaltres. Quan el rei Assuerus feia a trossets el titella rebel, ningú no podia dubtar qui hi havia rera la màscara titellesca del dèspota persa. Tant és així que tota la farsa esdevenia notablement potenciada en aquest seu sentit que era sens dubte implícit a la faula. La urgència de la nostra protesta callada posava en relleu tot comentari que l’obra donés en aquest sentit [...].¹²

La història bíblica, la faula dels jueus oprimits, es converteix en un paral·lelisme de l’opressió del poble català en temps de franquisme i el lector (i, més endavant, el públic) veu la situació històrica pròpia en les escenes on es reivindica la cultura del poble oprimat o es mostra l’abús

⁹ CAPMANY, Maria Aurèlia, «La cinquena història d’Esther» a ESPRIU, Salvador, *Primera història d’Esther*, Barcelona: Col·lecció Teatre Lliure, 1982, pàg. 16.

¹⁰ ESPRIU, Salvador, «Qui sap si uns didascàlics antisil·logismes» a *Primera història d’Esther*, Barcelona: Col·lecció Teatre Lliure, 1982, pàg. 6.

¹¹ CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, 1982, pàg. 16.

¹² *Ibid.*

de poder dels caps polítics. Maria Aurèlia Capmany, íntima amiga de Salvador Espriu, cofundadora de l'Escola d'Art Dramàtica Adrià Gual (EADAG) amb Ricard Salvat i activa intel·lectual del moment, dóna testimoni de l'impacte literari i social que va tenir l'obra:

Seríem injustos si dubtéssim de la diafanitat d'aquest missatge de la falla. Tota una generació universitària llegia en veu alta la improvisació per a titelles per trobar-hi la denúncia de l'abús d'autoritat, de l'enviliment dels poders, de l'ús blasfem de Déu, de la venda a bon preu dels lletraferits sense consciència.¹³

Antoni Comas, estudiant en el moment de la publicació de l'obra i futur membre de la revista *Curial*, també explica l'engrescament d'ell i els seus companys després de llegir i compartir *Primera història d'Esther*:

L'obra era construïda amb tanta exigència intel·lectual, amb tant de rigor estilístic, amb tanta saviesa literària i cultural, que ens comprometia: ens comprometia en el sentit de creure que la literatura catalana havia d'anar precisament per aquest camí d'exigència, de rigor i de saviesa.¹⁴

En definitiva, *Primera història d'Esther* es converteix, gairebé des del primer moment, en una peça clau de la literatura catalana. Remou la literatura moderna nacional —amb el seu lèxic complex i el seu estil teatral ambigu— i expressa una reivindicació social compartida contra l'opressió, contra l'abús de poder i a favor de la pau i la fraternitat. Rep algunes males crítiques però també un munt d'entusiastes, com la de Joan Teixidor, que escriu que llegint-la “tenim l'esbalaïdora sensació d'acostar-nos a una cosa que està destinada a perpetuar-se, a romandre com a emblema, símbol, consigna o senyal del nostre temps.”¹⁵ És ell precisament

¹³ *Ibid.*, pàgs. 16 i 17.

¹⁴ COMAS, Antoni «Salvador Espriu i els anys cinquanta», *Serra d'Or* núm. 154 (juliol de 1972), pàg. 13.

¹⁵ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 278.

qui planteja si l'obra és o no representable dalt dels escenaris, interrogant que s'intenta resoldre durant els anys següents amb la col·laboració del mateix Espriu.

L'Espriu [...] mai no va pensar al principi que l'obra pogués ser representada, però la seva mateixa lectura i els recitats parcials que ens fèiem, divertint-nos, entre nosaltres, el grup d'*Ariel*, ens demostraven que aquella obra no volguda per ser representada era perfectament representable. És més, vèiem que representada adquiriria, probablement amb la diversitat de les veus, una potència expressiva que la simple lectura, extraordinària, molt ben feta, però a una sola veu, del mateix autor, no ens havia donat.¹⁶

Frederic-Pau Verrié recorda que Jordi Sarsanedes, Enric Jardí i ell eren els més entusiastes de la idea, que es materialitza en els assajos a casa dels Ulriach, “a la part alta de la ciutat”¹⁷ el 1952. La família benestant ofereix espai per a l'estrena que ha de ser el 21 de juny. S'hi agrupen Montserrat Sans (Esther), que era la mestressa de la casa Ulriach i sap cantar bé, cosa que afavoreix la bella cançó d'Esther que compon Nani Valls (Manuel Valls) juntament amb la resta de cançons per a l'obra; Maria Aurèlia Capmany (Secundina); Jordi Sarsanedes (Altíssim); Jeroni de Moragas (Rei Assuerus); i Joan Oliver (Mardoqueu), entre d'altres. Espriu també hi col·labora i assisteix als assajos. Però uns dies abans de l'estrena, la representació queda suspesa, suposadament, pel trasbals que suposa pels Ulriach un robatori nocturn a casa seva. Sembla que hi ha altres motius de caràcter més personal per a la cancel·lació que ofenen profundament el grup d'artistes i el mateix Espriu. Aquesta decepció queda recollida en unes dècimes satíriques d'Espriu i Pere Quart que s'enrabien, a la vegada que es resignen a no estrenar l'obra.

Qui no es va resignar a fer l'Altíssim, [...] en Jordi Sarsanedes. No va deixar la batuta d'aquelles primeres històries i amb l'elenc i sota els auspicis de l'Agrupació

¹⁶ VERRIÉ, Frederic-Pau, *Op. Cit.*, pàg. 150.

¹⁷ *Ibid.*, pàg. 151.

Dramàtica de Barcelona va oferir al públic la versió de l'obra, amb els ulls tancats i d'esquena a la representació, car va encarar, meravellosament per cert, el paper del cec de Sinera.¹⁸

Tal com explica Maria Aurèlia Capmany, el 1956, l'ADB estrena *Primera història d'Esther* en un Palau de la Música ple a vessar. Amb la música de Nani Valls que ja s'havia previst el 1952, Jordi Sarsanedas presenta l'obra com a director i actor (Altíssim) davant d'un públic nombrós però també "selectíssim"¹⁹, com afirmaran alguns dels periodistes assistents. Cal destacar alguns dels actors que hi participen, com Frederic Roda (Rei Assuerus), Rafael Vidal (Mardoqueu), Ramon Martínez-Callén (Aman), Maria Rosa Fàbregas (Esther) i Maria Rosa Déu (Vasti). Tot i que no es tracta d'una companyia professional i que se'n fa només funció única, la premsa hi presta una atenció considerable amb crítiques de tots colors. La majoria animen a pensar que *Primera història d'Esther* és difícilment representable, que no és teatre. "Però uns quants sosteníem", explica Maria Aurèlia Capmany "que allò, fos o no fos teatre, valia la pena de ser dit dalt d'un escenari. Calia trobar una nova ocasió per demostrar que «allò» titllat de llenguatge no teatral adquiria el seu ple sentit en esdevenir un fenomen teatral."²⁰

L'ocasió es presenta sis anys després al Teatre Romea: el 1962 els actors de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, amb Ricard Salvat al capdavant i amb Maria Aurèlia Capmany i el mateix Salvador Espriu ben a prop, representen la *Primera història d'Esther* més reconeguda de la història.

¹⁸ CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, 1982, pàg. 14.

¹⁹ Per exemple, Martí Farreras de *Destino*, com s'explica a: PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 293.

²⁰ CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, 1982, pàg. 14.

1.2. Ricard Salvat i l'EADAG

Salvador Espriu (1913 - 1985) i Ricard Salvat (1934 - 2009) es coneixen l'any 1959, en una lectura de *La pell de brau* que el poeta ofereix a l'estatge del Cercle Artístic de Sant Lluç (al Carrer del Pi), entitat que aleshores aixopluga l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.²¹

Dirigent-se a mi i a la persona amb qui hi vaig anar (crec que era l'Izquierdo), perquè el nostre interès devia destacar per sobre l'ambient general, ens va explicar que a *La pell de brau* havia deixat la seva interpretació d'Espanya, que ell plantejava el problema i que els universitaris com nosaltres l'havíem de solucionar. Jo em vaig deixar anar, i li vaig dir que trobava que era molt còmode que solucionéssim nosaltres una guerra que havien fet els de la seva generació, que potser era una qüestió de tots... La insolència li devia agradar, perquè a partir d'aquell moment es va interessar per mi.²²

En aquest moment Ricard Salvat acaba de tornar d'una de les seves estades a Alemanya que se succeeixen entre el 1957 i el 1962.

1.2.1. El contacte de Ricard Salvat amb les teories de Bertolt Brecht

El curs 1956 - 1957, Salvat freqüenta l'Institut Alemany de Barcelona i aconsegueix una beca per anar a Heidelberg a l'estiu. Engrescat, decideix quedar-s'hi durant el curs següent. Per poder estudiar-hi Estètica, treballa diàriament a una fàbrica de Mannheim ("trèiem l'òxid acumulat a les estufes, una feina dura i amb un cert perill"²³, explica). "Vaig aprofitar aquells mesos per intentar veure molt de teatre", escriu Salvat, i un dia a Schwäbisch Hall "recordo que vaig veure per televisió un reportatge sobre la mort de Bertolt Brecht (14 d'agost del 1956). Varen passar un reportatge sobre *El cercle de guix caucasià* i vaig rebre una

²¹ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 469.

²² GARCIA FERRER, J. M. i ROM, Martí, *Ricard Salvat*, Barcelona: Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1998, pàg. 41.

²³ *Ibid.*, pàg. 24.

il·luminació que em va encuriosir [...]”²⁴. Salvat ja havia vist Brecht, abans de la seva mort, en un viatge a París, però explica que aquesta vegada a Schwäbisch Hall, “segurament estava més preparat culturalment [...]. Quan un és jove a vegades succeeix allò de «com són altes, són verdes», un refusa allò que no entén.”²⁵ Fent un curiós paral·lelisme explica: “El mateix em passà amb l’obra d’Espriu *Primera història d’Esther*, els primers anys de la carrera.”²⁶

Salvat vol conèixer “aquell famós «Berliner Ensemble»”²⁷ i es decideix a visitar la capital alemanya, concretament el Berlín Est, de difícil accés en aquell moment, on treballa la companyia. Aquí comença el període durant el qual Salvat assisteix a nombrosos assajos oberts del grup de deixebles de Brecht i, un cop acabada la carrera a la Universitat de Barcelona, fa els possibles per tornar a instal·lar-se a Alemanya. A través de José María Valverde, aconsegueix que l’Editorial Ariel l’ajudi a trobar una editorial alemanya on poder fer d’aprenent. L’accepten a Kiepenheuer und Witsch on coneix “alguns dels autors de la casa”²⁸, com per exemple, Heinrich Böll. És a través d’uns sociòlegs que escriuen per l’editorial i, sobretot, de René König, que Salvat aconsegueix finalment una beca del Ministerio (que aleshores inicia el pacte cultural amb Alemanya) per estudiar a Colònia: cursa Ciències Teatral amb Carl Niessen i també Filosofia Moderna i Sociologia amb el mateix René König. Niessen és un dels grans estudiosos de l’obra de Brecht del moment. Disposa d’un important arxiu sobre l’autor que resulta inèdit enmig de la RFA, on tot i ser molt respectat, Brecht és poc representat i estudiat. L’interès de Salvat per la figura de Brecht és creixent. A més dels cursos a la Universitat de Colònia, Salvat té l’oportunitat de fer un curs d’Estètica a Aquisgrà, gràcies a la influència de Bofill i Bofill des de la Universitat de Barcelona. L’imparteix Walter Biemel, que acabarà sent un bon amic seu.

Òbviament, durant aquest temps d’estudiant a Colònia, Salvat veu molt teatre i alguna de les obres vistes les recorda amb especial il·lusió en els seus escrits, com ara el seu primer

²⁴ *Ibid*, pàg. 25

²⁵ *Ibid*.

²⁶ *Ibid*.

²⁷ *Ibid*.

²⁸ *Ibid.*, pàg. 26.

Piscator, *El dol escau a Elektra*, d'Eugene O'Neill.²⁹ Gràcies a l'estada a Alemanya, Salvat té l'oportunitat de dirigir per primer cop a l'estranger el 1964. Recomanat per Walter Biemel, presenta *Yerma* de Federico García Lorca al Teatre Municipal d'Aquisgrà.

Salvat es consolida, sens dubte, com a futura promesa del teatre català. Retorna a Barcelona i s'hi estableix per desenvolupar la resta de la seva carrera. Amb aquesta base teatral germànica que té tot el seu desenvolupament com a dramaturg i director, se situa com a gran expert en l'obra de Brecht tant en el panorama nacional com en l'internacional.

1.2.2. Sorgiment de l'EADAG i l'ideal del teatre nacional català

Des dels seus anys a la Universitat de Barcelona, Salvat no deixa de dirigir obres i participar en grups i iniciatives teatrals. Cal destacar el seu paper actiu en el grup «Teatre Viu», que crea juntament amb Miquel Porter, entre d'altres. El grup basa les seves produccions en la improvisació i també en la interacció amb el públic, passant per un important treball del gest i l'expressió corporal i apropant-se al que s'anomena pantomima. Com veiem, doncs, Salvat ja apunta maneres, buscant una regeneració teatral, una nova manera d'arribar al públic.

L'any 1958, en tornar Salvat d'una de les seves estades a Alemanya, el grup de «Teatre Viu» és acollit al local del Cercle de Sant Lluc, al carrer del Pi. Allà assagen al costat de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (que, com hem explicat, havia interpretat la “primera” *Primera història d'Esther* al Palau de la Música el 1956). Arran d'aquest contacte, Salvat és convidat a participar a l'ADB, primer actuant en algunes obres i, més tard, dirigint les seves pròpies produccions. La implicació de Salvat a l'ADB creix, però també la seva decepció. Troba que els objectius de l'Agrupació no són tan revolucionaris com haurien de ser (o com ell voldria que fossin) i que el seu treball no es mou del terreny del teatre d'aficionats: “A mi no em semblava malament”, explica, “però no n'hi havia prou; calia fer el salt a les sales comercials, ocupar-les a poc a poc. Posar les bases d'un Teatre Nacional.”³⁰ Hi afegeix també

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, pàg. 33.

alguns motius relacionats amb el sexisme o el menyspreu de la potencialitat de les actrius que s'aplegaven a l'ADB per part dels seus companys.

Salvat deixa l'ADB definitivament l'any 1960 i funda, al cap de poc temps, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual:

[...] Vol una companyia que camini cap la professionalització, que incorpori autors contemporanis catalans i estrangers, que no tingui problemes per programar autors també de llengua castellana, i en la qual ell pugui imposar la nova concepció teatral que ha après a Alemanya.³¹

Salvat tenia clar el que es movia en aquell moment a la ciutat i també el que ell volia fer: en què volia ser diferent i per què calien noves propostes.

En aquell moment a Barcelona, a la fi dels cinquanta, l'activitat artística plàstica s'agrupava en una sèrie d'institucions. Unes eren de caire més tradicional [Cercle de Sant Lluc i Cercle Artístic] [...]. Oposat a aquest hi havia el Foment de les arts Decoratives (F.A.D), amb un esperit més obert als nous corrents artístics. Totes elles, des de les seves perspectives, feien classes d'art i eren uns llocs típics on es trobaven els artistes per fer tertúlies.³²

És precisament en aquest espai que Salvat considera d'esperit més obert, el F.A.D., on té lloc la fundació de l'EADAG. Cirici Pellicer proposa de crear a la Cúpula del Coliseum, que ocupava el F.A.D., “una escola d'Art seguint les noves tendències”³³. Vol fer una mena de Bauhaus que aglutini diverses branques artístiques i tot i que el projecte de la Cúpula acaba

³¹ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 471.

³² GARCIA FERRER, J. M. i ROM, Martí, *Op. Cit.*, pàg. 34.

³³ *Ibid.*

sent poc reeixit, en perduren les iniciatives d'un Museu d'Art Contemporani de Catalunya i de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que funda Ricard Salvat després que Pellicer el convidi a participar del projecte ocupant-se de la part teatral de la Cúpula.

Maria Aurèlia Capmany, explica per què l'aparició de l'EADAG té una tan gran importància en el panorama teatral barceloní:

La fundació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual va moure molt soroll en aquella Barcelona quieta dels anys 60 [...] Era, n'estic segura, un fenomen només pensable en aquella època i en aquella ciutat, la Barcelona que començava a respirar nous aires. Va néixer per la voluntat apassionada de Ricard Salvat, però al mateix temps va néixer i va perdurar tota la dècada perquè en Ricard va tenir al costat seu el que en podríem dir el bo i millor de la cultura barcelonina, si voleu amb més fruitat, la *intelligentsia* barcelonina.³⁴

Efectivament, l'equip de l'Escola i també la seva metodologia, s'escullen amb cura:

El nostre compromís era fer tres espectacles per temporada. A més hi havia els espectacles fruit del treball dels alumnes, fets internament com a pràctiques de direcció teatral; si crèiem que aquests eren interessants, en fèiem posteriorment alguna representació cara al públic. Maria Aurèlia i jo érem l'equip directiu, els qui elaboràvem la programació. A més hi havia una junta rectora composta per Carme Serrallonga, el meu germà Joan, el psiquiatre Joan Obiols, Ricard Albert, Joan Brossa, Mestres Quadreny, Manuel Valls... que també feien algunes classes.³⁵

Un equip exquisit, que tocava diferents aspectes de l'art dramàtic (dicció, decoració, música, etc.) i que treballava sota la batuta de Ricard Salvat. El seu llarg bagatge en teoria i

³⁴ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 472.

³⁵ GARCIA FERRER, J. M. i ROM, Martí, *Op. Cit.*, pàg. 36.

experiències teatrals a Alemanya marcava clarament el rumb de l'Escola. Tal com ell mateix explica, els alumnes d'interpretació seguien els mètodes Stanislavski a primer curs i els de Brecht a segon i tercer, metre que els de direcció de seguida es familiaritzaven amb l'autor alemany. Les primeres obres que va muntar l'EADAG eren seves, com no podia ser d'altra manera: “[...] *La dona jueva*, [...] algunes escenes de *Terror i misèria del III Reich* i *La bona persona de Sezuan*. Brecht era el nostre nord”³⁶, afirma Salvat.

La novetat de l'EADAG era la seva manera d'assimilar el treball de Brecht. Tal com explica Óscar Cornago, l'Escola de Salvat —i també el Teatro Español Universitario a Saragossa— són companyies que “aparte de la escenificación de sus textos [de Brecht] y por encima de la imitación únicamente formal del aparato brechtiano a través de canciones, carteles y rupturas de la acción, asimilaron los elementos esenciales de esta dramaturgia como puntos de partida para otro tipo de creaciones teatrales, no basadas ya en la obra dramática de Brecht.”³⁷

A través de les pràctiques brechtianes, Salvat té clar l'objectiu d'arribar a crear un teatre nacional català, reivindicació que hem vist que retreu a l'ADB, que no la predica en la mateixa línia. Per ell, segons explica més endavant en un dels seus articles, el teatre nacional català ha de ser aquell que sigui fàcilment accessible per al públic (per tant, subvencionat), que mantingui un repertori clàssic i que a la vegada ofereixi obres per a un repertori futur. Com que les obres futures experimenten amb nous conceptes i noves posades en escena que poden ser difícils d'introduir al mercat teatral, Salvat defensa que s'han de subvencionar perquè, tot i no ser rendibles per a un teatre privat, són necessàries per elaborar un futur teatre nacional: “En fi, un teatre nacional ha de ser un teatre d'art, atent a la recerca de formes noves; és el que es podria anomenar, precisament, un teatre d'art i assaig, que explora la possible diversitat de les aproximacions estètiques del nostre temps.”³⁸

Aquesta era la clau del teatre de Salvat i l'EADAG, explorar les aproximacions estètiques del nostre temps, amb Brecht com a teòric teatral de capçalera. Salvat “[...] se fijó como meta la

³⁶ *Ibid.*, pàg. 37.

³⁷ CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid: Instituto de la lengua española, 2000, pàg. 429.

³⁸ SALVAT, Ricard, «Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional de Catalunya» a *Si de nou voleu passar*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàg. 470.

creación de un teatro catalán —y en catalán— capaz de expresar a través de una forma escénica moderna y eficaz el actual momento que vivía la sociedad”, explica Cornago. “Por tanto, y a diferencia de los fines culturalistas o sociales de otras formaciones universitarias o de cámara, la Adrià Gual nacía con unos objetivos estéticos claros y prioritarios, sin que esto excluyese una labor comprometida con la realidad social.”³⁹

El realisme èpic de Brecht ofereix una concepció del teatre més enllà de la literatura, un enfocament teatral global, no lligat a cap autor o text concret. Però aquesta independència, segons Salvat, ha de ser exercida en el marc de la tradició de cadascú, en el seu cas, la catalana:

Brecht ens posa en el camí de l'única i autèntica possibilitat per a fer un teatre nou, no un teatre d'imitació, sinó, dins el que en el nostre món actual és possible, un teatre de creació. Naturalment, aquest teatre de creació ha de ser fet en les nostres pròpies coordenades, en la nostra petita tradició, i enfront dels nostres grans problemes.⁴⁰

El teatre èpic resulta ser la via creativa per donar resposta a la situació social catalana del moment, per explicar i desgranar amb claredat la història del país. Però tot i aquesta concepció àmplia del teatre com a espectacle que va més enllà del text, l'EADAG continua donant-li un paper central a les seves produccions. Això provoca en els muntatges de Salvat una relació entre literatura i teatre que, enlloc de debilitar el caràcter més lliure de l'espectacle, potencia totes dues parts, eixamplant el ventall de literatura que es pot dur a l'escenari. Salvat juga amb la força dels textos no teatrals, que poden potenciar la creativitat del director a la vegada que atorguen importància al text literari.⁴¹

Els muntatges de l'Escola tendeixen cap al teatre èpic promogut Brecht: es caracteritzen per “una actuación contenida, reflexiva, en la que cada gesto [és] un gesto consciente y

³⁹ *Ibid.*, pàg. 429 i 430.

⁴⁰ SALVAT, Ricard, *El teatre contemporani* (2 vols), Barcelona: Edicions 62, 1966 a CORNAGO BERNAL, Óscar, *Op. Cit.*, pàg. 431.

⁴¹ CORNAGO BERNAL, Óscar, *Op. Cit.*, pàg. 432.

significativo. Coincidiendo con el ilustrado alemán, Salvat defendía que la frialdad en escena poseía más efectividad y poder comunicativo que la exageración [...].”⁴² Impera la idea clara que la missió de l’actor és fer comprendre i que el seu gest i el seu to “deben individualizar el contenido moral de la obra.”⁴³ Per assolir els objectius socials dels espectacles, l’EADAG necessita projectar les seves obres al públic, creant una identitat col·lectiva. Salvat vol un teatre “que possibilite la historización del público”⁴⁴ i per això busca en el seu teatre els trets d’identitats catalans. En les seves pròpies paraules, “un dels elements fonamentals [...] d’un teatre nacional, és reflexionar sobre la història immediata.”⁴⁵ Tot plegat, com comprovarem quan parlem del teatre èpic, trets molt brechtians, que Salvat aplica a la creació d’un teatre nacional de Catalunya. A l’objectiu de destacar els trets d’identitat catalana i d’explicar la pròpia història en les obres hi ajuda, òbviament, el paper central de l’obra d’Espriu en les produccions de l’EADAG.

[...] Espriu, no solament era un gran creador de llenguatge, sinó que era un intel·lectual que reflexionava sobre la història immediata i era obligació de nosaltres, gent de teatre, fer-la nostra i convertir-la en una imbricació de temps i espai.⁴⁶

Abans de muntar les primeres obres de Brecht, l’Escola s’estrena davant del públic amb una primera lectura de textos d’Espriu. Consisteix en una selecció dels poemes de l’*Anthologie lyrique* del poeta, “formada per un centenar de poemes triats i traduïts per Jordi Sarsanedas, que acabava de ser publicada per l’Éditions René Debresse de París.”⁴⁷ ”Amb aquest gest”, explica Agustí Pons a la seva biografia d’Espriu, “Salvat i Capmany proclamen que l’Escola neix sota la tutela d’Espriu i, a la vegada, reten homenatge a l’única persona, Jordi

⁴² *Ibid.*, pàg. 433.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Antonio Núñez, «Encuentro con Ricard Salvat», *Ínsula*, 241 (nov. 1966), pàg. 4 a CORNAGO BERNAL, *Op. Cit.*, pàg. 433.

⁴⁵ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 2005, pàg. 481.

⁴⁶ *Ibid.*, pàg. 482.

⁴⁷ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 473.

Sarsanedas, que, fins aleshores, havia aconseguit dur a bon port l'estrena de *Primera història d'Esther*.⁴⁸

Després d'un recital de poemes de Joan Maragall i d'*El desert dels dies* de Maria Aurèlia Capmany, l'EADAG segueix amb les seves produccions espriuenques i presenta *La pell de brau* (1960). Se'n fan dues funcions a la Cúpula del Coliseum i els actors de l'Escola recorden amb tendresa les explicacions d'Espriu, que assisteix als assajos per aclarir els significats dels seus poemes. Com deia Cornago, veiem com Salvat fon els límits entre literatura i espectacle i presenta una obra teatral feta de poemes:

A l'espectacle hi participaven deu actors i dues actrius, els quals tan aviat se situaven a l'escenari de forma estàtica i recitaven els poemes d'Espriu com s'enfrontaven en línies oposades o presentaven una harmònica concatenació de moviments que es trencava a cada moment de crisi.⁴⁹

La col·laboració Espriu - Salvat culmina amb l'obra *Ronda de mort a Sinera* (1965), que serà considerada per a molts un muntatge èpic complet. Salvat concentra l'imaginari d'Espriu en una obra amb trets molt brechtians, aplegant versions teatralitzades dels contes d'*Ariadna al laberint grotesc*, una versió resumida de *Primera història d'Esther* i fragments d'altres poemes seus (provinents sobretot de *Les cançons d'Ariadna*). Hi apareixen personatges destacats de les obres d'Espriu i també els seus espais literaris, com Sinera. Durant la creació del muntatge, Salvat demana a Espriu la reescriptura d'alguns fragments. La interacció i l'entesa són definitives i els dos artistes porten als escenaris una de les obres més determinants de la història del teatre català.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, pàg. 474.

1.2.3. La *Primera història d'Esther* (1962) de l'EADAG

Abans de *Ronda de mort a Sinera*, l'EADAG fa una altra representació molt significativa i central en la memòria col·lectiva dels catalans de l'època, que és la que aquí ens ocupa: *Primera història d'Esther* (1962). A principis dels anys seixanta, l'improvisació per a titelles d'Espriu és encara una mena de mite. Alguns han tingut l'oportunitat de veure-la representada el 1957 al Palau de la Música i entre els intel·lectuals continua sent una obra de capçalera. El seu paral·lisme entre el poble català i el jueu i les seves expressions sarcàstiques sobre l'abús de poder, entre d'altres coses, lliguen encara l'obra a l'actualitat social catalana i *Primera història d'Esther* és a l'imaginari dels catalans benestants com l'expressió d'un sentiment col·lectiu. Tal com explica Salvat, aquest fet coincideix amb les característiques del que ell anomena teatre nacional i que potencia, com ja hem comentat, a l'EADAG:

Un dels altres elements que constitueixen o fan possible un Teatre Nacional és que els autors tinguin la capacitat de crear complicitats col·lectives amb el públic. El saber convertir el teatre en un mirall de la societat que retraten i a la qual pretenen servir. Això vàrem veure que Espriu ho aconseguia amb escreix, malgrat la barrera que el llenguatge emprat per ell podia constituir. Ho vàrem veure en el primer moment del Teatre Romea en l'any 1962 amb *Primera història d'Esther*, [...].⁵⁰

Degut a aquestes característiques històriques i socials, no és d'estranyar que Salvat esculli *Primera història d'Esther* per a ser representada per l'EADAG sota la seva direcció. A l'obra hi participen els que en aquell moment són alumnes de l'Escola, entre els quals s'hi troben noms tan coneguts com Josep Montanyès (Altíssim), Montserrat Figueres (Neua), Josep Maria Segarra (Mardoqueu), la mateixa Maria Aurèlia Capmany (Secundina), també implicada en la direcció, o Antoni Canal (Aman). Amb papers més modestos hi actuen Josep Maria Benet i Jornet, Montserrat Roig, Pilar Aymerich o Carme Fortuny. Molts d'ells recorden les sessions explicatives amb Espriu que, com havia fet en el procés de *La pell de*

⁵⁰ SALVAT, Ricard, *Op. Cit*, 2005, pàg. 482 - 483.

brau, assisteix als assajos per aclarir als actors les complexes paraules d'*Esther* i els sentits de l'obra.

Amb aquest text sense acotacions, Salvat pot fer ús d'aquesta llibertat reconeguda pel realisme èpic i cal que ideï l'espai escènic des de zero. Per fer-ho té en compte la versió de l'ADB del 1957 però, sobretot, potencia la diferenciació entre els plans de Sinera i Susa, treballant amb tècniques brechtianes la distanciació pròpia del teatre èpic. Explica Salvat que la “intenció moralitzadora” de l'obra, “de lliçó pública, d'agressiva denúncia d'una realitat [...]”⁵¹ és el que el fa decidir a pensar l'obra dins “els pressupòsits del realisme èpic, sorgit gràcies a les aportacions de Piscator i de Brecht”. La relació amb Brecht que se sol fer de l'obra d'Espriu i del muntatge de Salvat crea irritació a Espriu, que refusa l'etiqueta de “teatre èpic” per a *Primera història d'Esther*, tot i que no rebutja les maneres de Salvat. El muntatge de l'EADAG denota clares influències brechtianes: en el present estudi veurem fins a quin punt s'apropa el muntatge de Salvat als pressupòsits del realisme èpic.

L'estrena de l'obra està programada pel 26 de setembre de 1962 però els aiguats del Vallès d'aquella data el fan aplaçar fins el dia següent. L'obra és un èxit, tot i que part de la crítica del moment continua defensant que *Primera història d'Esther* no és un text per al teatre. Santos Hernández, que col·labora amb l'EADAG aleshores, ho recorda així:

A l'*Esther* de Salvat, l'arrelament profund d'Espriu en la seva circumstància social apareixia amb tot l'esclat. [...] I tot ho sentim a prop nostre. I és ben lògic: encara ens trobàvem —l'any 1963!— en una postguerra, i una obra escrita a casa nostra l'any 1947, amb personatges d'un poble opressor —els perses— i d'un poble oprimat —els jueus— i on els jueus, si guanyen, són tan brutals com els anteriors dominadors, no podia quedar-nos lluny. [...] I, finalment, en aquest espectacle esclaten, d'una manera esplèndida, ara totalment natural i fins aleshores del tot desconeguda al nostre redol, les tècniques del «distanciament» del teatre polític de Brecht.⁵²

⁵¹ SALVAT, Ricard, «Notes a l'estrena de *Primera història d'Esther*» a ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, El Cangur, 1975, pàg. 61.

⁵² HERNÁNDEZ, Santos, «Potser sense escriure teatre» a *Si de nou voleu passar*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàg. 516.

2. PREMISSES PER A L'ANÀLISI: LES CARACTERÍSTIQUES DEL TEATRE ÈPIC DE BRECHT

Abans d'entrar a analitzar el muntatge que Ricard Salvat va fer de *Primera història d'Esther* per establir si compleix les característiques del que considerem teatre èpic, cal que definim quines són aquestes característiques. Per fer-ho tindrem en compte textos de Bertolt Brecht i també d'autors contemporanis i posteriors a ell que n'han comentat les teories.

Definir què és per a Brecht el teatre èpic no és una tasca fàcil ja que es tracta d'un concepte que ell mateix va redefinint (i, fins i tot, rebatejant) al llarg de la seva vida. De fet, ja s'utilitza abans que ho faci Brecht i les innovacions teatrals que ell aporta sota aquest títol ja troben les seves arrels en autors com Büchner o Piscator, però Brecht n'acaba esdevenint el màxim representant després d'una llarga trajectòria com a dramaturg i director que culmina amb la creació i el treball de la Berliner Ensemble.

En un dels seus escrits teòrics durant el temps d'exili, Brecht considera el teatre alemany dels anys 20 i 30 com un dels més moderns del seu moment i engloba el que s'havia anomenat *Zeitstück*, *Piscatorstück* o *Lehrstück* sota la denominació de *episches Theater* (teatre èpic), com a principal avantguarda del "teatre modern"⁵³. Després de l'exili, en el context de l'Alemanya comunista, Brecht troba al Berlín Oriental les condicions apropiades per continuar desenvolupant el seu teatre modern. El Politburó concedeix a Brecht "los medios para explorar, con los colaboradores de su elección, el concepto de «un teatro para los hijos de la era científica»"⁵⁴, tal com ell havia denominat el paradigma per al nou teatre. Lluny de complaure el poder comunista, Brecht és crític amb la situació del Berlín Oriental i desenvolupa una escola de teatre basada en la pràctica que qüestiona totes les acadèmies del moment, encara de bases molt teòriques. Crea la Berliner Ensemble i amb ella culmina el

⁵³ BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba Editorial, 2004, pàg. 34.

⁵⁴ WEBER, Carl, "Brecht y el Berliner Ensemble: la elaboración de un modelo" a THOMSON, Peter i SACKS, Glendyr, *Introducción a Brecht*, Madrid: Ediciones Akal, 1998, pàg. 208.

desenvolupament del teatre èpic (o el conjunt de renovacions brechtianes englobades en algun moment sota aquest títol). La companyia de teatre fa escola i les teories de Brecht s'estenen sobretot a partir del moment en que salta al panorama internacional a través del Festival International d'Art Dramatique de París el juliol de 1954 (on *Mare coratge* interpretada per la Berliner Ensemble guanya el primer premi). El treball de la Berliner Ensemble sota la direcció de Brecht influirà enormement tan pràcticament com teòrica en el teatre mundial del segle XX.⁵⁵

2.1. Què és el teatre èpic?

Tal com explica Brecht en un dels seus escrits de l'època d'exili, el terme “teatre èpic” “les pareció a muchos contradictorio en sí mismo”⁵⁶ ja que, segons l'escola aristotèlica, la dramàtica (teatre) i la èpica (narrativa) eren maneres radicalment diferents d'explicar una història. Tot i així, aclareix Brecht, “existía independientemente un elemento “dramático” en las obras épicas y un elemento “épico” en las obras dramáticas”⁵⁷: més enllà de la diferenciació dels mitjans pel qual s'han transmès sempre les obres dramàtiques i les obres èpiques (a través de l'actuació, per una banda, i a través del paper per l'altra), per a l'autor, el que les diferencia té a veure amb la intenció. Una obra purament dramàtica es defineix per “la fuerte centralización de un relato, un elemento de interdependencia de las diversas partes [...]. Un cierto apasionamiento del discurso, una acentuación del choque de fuerzas”⁵⁸. L'obra dramàtica és aquella que propicia la tradicional catarsi descrita per Aristòtil: es juga amb la identificació de l'acció amb les passions dels receptors (públic), sovint a través de situacions molt emotives. La dramàtica busca unitat en l'acció, el temps i l'espai per apropar-se més a la realitat, a la versemblança, aconseguint que els espectadors rebin i entenguin l'obra de manera emocional, deixant-se endur.

⁵⁵ WEBER, Carl, “Brecht y la Berliner Ensemble: la culminación de un modelo” a THOMSON, Peter i SACKS, Glendyr, *Op. Cit.*, pàgs. 207-226.

⁵⁶ BRECHT, Bertolt, *Op. Cit.*, pàg. 43.

⁵⁷ BRECHT, Bertolt, *Op. Cit.*, pàgs. 43 - 44.

⁵⁸ *Ibid.*

En canvi, l'èpica, és allò que es pot desgranar i, tot i així, les seves parts continuen sent “viabls”⁵⁹. Brecht posa l'adjectiu d'èpic al teatre que s'oposa a la clàssica dramàtica aristotèlica (que buscava la catarsi) en pro d'una nova actitud del públic. Walter Benjamin, a les seves *Tentatives sobre Brecht* en fa una descripció molt clarificadora:

[...] El concepto de teatro épico [...] indica, sobre todo, que dicho teatro desea un público relajado, que siga la acción sin apreturas. Tal público se presentará siempre como una colectividad [...]. Pero precisamente en cuanto a colectividad se verá a menudo motivada para tomar prontas posiciones. [...] Para su participación se ha previsto un doble objeto. En primer lugar, los hechos, que tienen que ser tales que pueda el público, en pasajes decisivos, controlarlos por su propia experiencia. En segundo lugar, la representación, que por su armadura artística debe ser montada transparentemente.⁶⁰

Per una banda, tal com ens explica Benjamin, el públic del teatre èpic ha de ser interessat, cridat a analitzar el que veu dalt l'escenari. Per propiciar aquesta actitud de l'espectador, l'obra es presenta amb unes característiques determinades, volent crear el que ell anomena l'“efecte de distanciament” o “estranyament” (*Verfremdungseffekt*): “la distanciament necessaria para que algo pueda comprenderse”⁶¹, explica Brecht. L'obra, a través d'efectes d'estranyament, ha de poder trencar la il·lusió dramàtica per donar al públic la capacitat de mirar els fets que ocorren dalt de l'escenari amb perspectiva. Per una altra banda, Brecht proposa una «armadura artística transparent» que contribueixi a assolir el mateix fi. Ha de permetre trencar la il·lusió dramàtica mostrant, directament, els mecanismes teatrals.

A través de l'estranyament, el públic pot arribar més fàcilment a la reflexió sobre allò que veu al teatre, pot arribar a una visió “dialèctica” de l'acció. L'herència del marxisme es veu clarament en el plantejament d'aquest concepte per part de Brecht: el públic ha de poder

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus, 1998, pàg 33.

⁶¹ BRECHT, Bertolt, *Op. Cit.*, pàg. 45.

analitzar la realitat, reflexionar sobre les possibilitats de canviar-la enlloc de deixar-se endur amb força per la història, com passava al teatre aristotèlic. Així s'arriba a entendre la injustícia social i es provoca un impuls de canvi o de revolució en el món real que el teatre ens ha fet analitzar:

Brecht quiso utilizar los recursos del arte de acuerdo con los principios del materialismo dialéctico, narrar la historia y negar el lugar común y lo «dado por hecho», denunciar las manifiestas contradicciones sociales e ideológicas, y de este modo, demostrar y fomentar una conciencia del lugar que ocupa el individuo en una narrativa social concreta. Los recursos artísticos que conocemos a través de esos conceptos clave del vocabulario teórico de Brecht, fueron medios para este fin, pero su intención, tal vez, fue provocar un cambio en el mundo real transformando las «interpretaciones» («sentimientos, opiniones, actitudes», en palabras del propio Brecht) en el mundo análogo y experimental del teatro.⁶²

Brecht planteja, per tant, un teatre que estimuli la capacitat crítica del públic i que incentivi els canvis socials. El teatre èpic vol “examinar”⁶³ el món real demostrant que és transformable i convida la societat a canviar de perspectiva la seva visió sobre la història i la societat.

2.2. Amb quins recursos s'aconsegueix el “Verfremdungseffekt”?

Per aconseguir aquest “efecte d'estranyament” es tendeix a una construcció escènica que depèn sempre del públic i de l'entorn, que ja no és un marc de l'acció sinó una representació de la interacció de l'home amb la naturalesa, d'un procés històricosocial canviant (aquí trobem la influència de la dialèctica marxista que apuntàvem a l'anterior apartat). Per tant, la construcció escènica depèn de l'obra i el seu missatge i també d'on es faci i del públic que la

⁶² BROOKER, Peter, “Conceptos clave en la teoría y la práctica teatral de Brecht” a THOMSON, Peter i SACKS, Glendyr, *Op. Cit.*, pàgs. 228 i 229.

⁶³ *Ibid.*, pàg. 231.

vegi. L'obra ha de fer evident als espectadors allò que ells tendeixen a considerar natural. Tal com explica Walter Benjamin:

[...] lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catharsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe [...]. El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración. Expresándolo como en una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve”.⁶⁴

L'entorn dels personatges, el decorat, pren un paper que no havia tingut mai abans en la història del teatre: s'eleva al nivell d'un actor més. “En el teatro épico el entorno tenía que aparecer de forma independiente. *El escenario empezó a narrar.*”⁶⁵ Brecht treballa conjuntament amb actors, decorat i atrezzo: és sabut que durant els assajos d'una obra feia nombroses provatures canviant els actors i el decorat de disposició per aconseguir la construcció escènica que ell considerés òptima per a aquella representació. Aquesta havia d'allunyar-se de la identificació, la versemblança o la il·lusió completa, per tal que l'espectador mantingués la distància que li permetés reflexionar amb perspectiva sobre l'acció teatral i, per tant, sobre la vida real.

Així doncs, la influència de la dialèctica marxista no es troba només en l'obra que es presenta davant del públic el dia de l'estrena, sinó també en el procés de creació i treball amb els actors i tècnics: “«el acto creativo” explica Brecht comentant el seu muntatge d'*Antígona* (1947), “se ha convertido en un proceso de creación colectiva, un continuo de naturaleza dialéctica en el que la invención original, en sí misma, ha perdido gran parte de su importancia»”⁶⁶. Brecht aplica la dialèctica marxista al teatre i vol ressaltar el procés artístic i, indirectament, també el

⁶⁴ BENJAMIN, Walter, *Op. Cit.*, pàg. 36.

⁶⁵ BRECHT, Bertolt, *Op. Cit.*, pàg. 45.

⁶⁶ BROOKER, Peter, “Conceptos clave en la teoría y la práctica teatral de Brecht” a THOMSON, Peter i SACKS, Glendyr, *Op. Cit.*, pàg. 229.

procés històric com a incomplert i continu, demostrant així la capacitat humana per canviar el món.

Per tant, l'escenari és un actor més que narra. En aquest sentit Brecht serà un dels pioners a utilitzar les noves tecnologies dalt de l'escenari (com ja havien fet en ocasions Meyerhold o Piscator): maquinària d'escena, pel·lícules, pancartes, música i cor són, per exemple, elements que permeten una més senzilla separació dels elements d'escena, fugint del teatre tradicional que tendia a cohesionar-los.

Mentre text, música i decoració adopten actitud respecte el contingut social de l'obra, Brecht també se serveix d'una actitud distanciada dels actors, als quals se'ls demana que no entrin del tot en el personatge, sinó que en treballin els trets característics sense perdre la seva pròpia visió crítica. Es tracta d'un dels aspectes més complexos del teatre èpic. Els actors se serveixen d'una actitud irònica, sovint de gests i veus impostades. El treball del *gestus* a la Berliner Ensemble és central precisament per assolir aquesta actuació distanciada que, de fet, busca, una vegada més, fer transparent "l'armadura artística" per no caure en els efectes catàrtics.

Pel que fa a la trama, Brecht, que rep una forta influència del teatre japonès, se servirà sovint d'històries ja conegudes pel públic, assolint així més atenció en l'acció pròpiament i en les circumstàncies escèniques (disposició, decorat, actuació, etc.) que en el desenllaç de la trama. Així pot "despojar la escena de su sensacionalismo temático"⁶⁷, que seria una característica més aviat pròpia de la dramàtica. En el cas de *La vida de Galileu* es pot veure com a partir d'una història ja coneguda, se'ns ofereixen noves visions d'aquesta, un nou context, i es permet analitzar l'acció, donant una importància mínima al desenllaç.⁶⁸

A les seves *Tentatives sobre Brecht*, Walter Benjamin parla de com la faula ja coneguda pel públic afavoreix els objectius del teatre èpic i, a continuació, apunta el tipus d'heroi que s'hi ha de trobar: l'heroi no tràgic. Es tracta del personatge savi, pensant, que sol ser un tercer a l'escena, un estrany: "Ya Platón reconoció el antidramatismo del hombre sabio", explica

⁶⁷ BENJAMIN, Walter, *Op. Cit.*, pàg. 34.

⁶⁸ *Ibid.*

Benjamin. Per això Brecht juga a que l'home savi es trobi en la figura de mediació de públic i escenari, propiciant aquest allunyament de la il·lusió completa, destacant el caràcter fictici del que s'esdevé damunt de l'escenari. Sovint també apareix com a figura de narrador explícit.

Benjamin també destaca la interrupció com a element clau a les obres de Brecht per propiciar el distanciament: “El teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. [...] Se trata sobretudo de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata de extrañarlas.) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción”⁶⁹. L'exemple més clar d'aquest recurs seria una escena familiar on s'estan donant unes situacions concretes, comprensibles en el si de la família (una baralla aferrissada, un càstig a un fill, etc.) i l'aparició d'un estrany en aquesta situació. La seva mirada proporciona una nova visió de la situació i no deixa que el públic s'involucri en la trama familiar, sinó que ho miri també des de l'altra perspectiva, cosa que en el teatre dramàtic no passaria.

Però dins les diferents variants d'interrupció també hi trobem la del gest que, com diu Benjamin, se cita: “Citar un texto implica interrumpir su contexto”⁷⁰, per això en el teatre èpic es fa que els gestos puguin ser citats:

Más que presentar un personaje fijo, o perderse en un papel, el actor épico mostraba un personaje en proceso de cambio y crecimiento, abierto al comentario y a la transformación, agrupando gestos sueltos para producir «la coherencia de su personaje, a pesar o precisamente por, las interrupciones y los saltos». El objetivo de Brecht siguió siendo el de «una exposición, lo más objetiva posible, de un proceso interno contradictorio». ⁷¹

⁶⁹ *Ibid.*, pàg. 36.

⁷⁰ *Ibid.*, pàg. 37.

⁷¹ BROOKER, Peter, “Conceptos clave en la teoría y la práctica teatral de Brecht” a THOMSON, Peter i SACKS, Glendyr, *Op. Cit.*, pàg. 241

Com ja hem apuntat, el gest té una gran importància en el treball dels actors de la Berliner Ensemble, precisament perquè contribueix a fer una actuació més distanciada. Cal que l'actor expliqui més l'experiència que la vivència i per això juga amb el gest però no pot entrar per complet en el personatge. El teatre èpic avança discontinuament, es presenta a trossos, interrompent la narració i oferint sovint escenes independents entre si. D'aquesta manera els gestos i cada situació apareixen com una peça analitzable i no com una realitat propera en la qual el públic es veu involucrat emocionalment.

Una altra característica del teatre èpic que no podem passar per alt és el “culinarisme”. Fem servir aquesta denominació per parlar de la capacitat de combinar textos i estils literaris molt diferents en una obra. Brecht fa servir les influències culturals que té a l'abast i en fa un *collage* a les seves obres: des del cabaret als clàssics grecs, tots tenen un lloc dalt de l'escenari.

Aquesta tendència “culinarista” propicia que es portin al teatre textos no teatrals. Brecht considera que una obra no és mai completa fins que no passa pel fenomen teatral, és a dir, devalua el teatre com a obra literària i dóna un rol de creador també al director d'escena, als actors i a tots aquells que conformen l'espectacle. El teatre és, bàsicament, l'experiència dalt de l'escenari, per tant, s'amplia el ventall de textos representables, ja que l'única condició perquè ho siguin, és que algú els representi.

Per acabar, hem de tenir en compte, que el teatre èpic té en compte sempre temes d'actualitat i tots els elements d'escena són disposats per part de la direcció segons el lloc de representació i el públic, respectant sempre aquest intenció de fer reflexionar l'espectador respecte el seu entorn real. Segons Brecht, les obres han de servir per plantejar temes socials urgents, que són minoritaris en els debats polítics i sobre els que cal reflexionar. El teatre ha de ser, per tant, per canviar el món, per reaccionar davant les realitats injustes.

Tot i així, Brecht no deixa de defensar que el teatre sigui quelcom entretingut i plaent. Per això trobem força comèdies en el seu repertori que, a la vegada, reforcen aquesta contraposició amb el teatre “dramàtic”, sovint associat al que coneixem com “drama”. Una eina de distanciament freqüent en Brecht és la ironia, que s'inclou en la comicitat que es riu

del món i permet una altra perspectiva de la realitat. El teatre èpic, jugant a canviar la perspectiva de la història, sovint s'acull a la ironia i la comèdia.

En resum, podríem considerar que el teatre èpic és aquell que s'oposa al dramàtic, intentant allunyar-se dels seus efectes catàrtics. El seu objectiu és que el públic prengui una actitud relaxada, distanciada i crítica respecte l'obra que veu. Per aconseguir-ho, el teatre èpic se serveix de diverses tècniques de distanciament o estranyament que ajuden a donar una nova perspectiva als espectadors perquè puguin observar més críticament els fets que ocorren dalt de l'escenari i, per tant, els fet de la vida real. Les tècniques per aconseguir aquest efecte d'estranyament consisteixen, entre d'altres coses, a propiciar la transparència dels mecanismes teatrals, en l'actitud irònica o distanciada dels actors, en l'utilització de noves tecnologies o recursos (pantalles, música, pancartes, etc.), en la configuració d'un escenari que no busca la versemblança sinó que se situa respecte l'acció com si fos un personatge més que s'expressa i, en general, en elements que interrompin l'acció dramàtica. A través d'aquests recursos s'aconsegueix la sorpresa ("el asombro") del públic, que veu com l'acció s'interromp i és convidat a pensar des d'una perspectiva dialèctica de la història, a qüestionar allò que veu dalt de l'escenari i, en conseqüència, la vida real.

3. ANÀLISI DE “PRIMERA HISTÒRIA D’ESTHER”: TRETS BRECHTIANS DEL TEXT D’ESPRIU

Salvador Espriu té una difícil relació amb el món dels escenaris. Tal com explica Núria Santamaria al seu article “Espriu i les retòriques de la teatralitat”⁷², se’ns fa evident la distància que el poeta va intentar marcar durant tota la seva carrera amb el teatre. El 1965, Romà Gubern es dirigeix a ell com a “autor de teatre” i ell respon: “He escrit moltes narracions i només dues obres teatrals. Per això, malgrat que els meus versos tinguin també una vocació teatral, no sé fins a quin punt se’m pot considerar un «home de teatre» [...]”⁷³. El 1967 reitera aquesta posició en un text que escriu per la reposició de *Primera història d’Esther* al Teatre Romea: “No sóc un home de teatre” afirma. Tot i el seu paper actiu en l’obra que presenta i en els diversos muntatges teatrals que Ricard Salvat fa dels seus escrits, el poeta afirma que ell només “ha aprovat la tasca somrient des del marge” perquè ell no és del món de l’espectacle.⁷⁴ Santamaria planteja que aquest rebuig sigui degut al trist panorama teatral català que Espriu havia experimentat abans de la guerra. N’és una prova que, a la majoria d’entrevistes, quan es pregunta a Espriu sobre el públic o els dramaturgs del moment, ell esquiva les qüestions:

Hi ha, en aquest sentit, un nítid testimoni, pescat en les pàgines d’*El Dr. Rip* de 1931: el capítol on el metge recorda, molest, que ha d’acompanyar la seva dona al teatre de moda, a veure «alguna traducció insulsa i pesada» que l’accídia i el gregarisme intel·lectual de la mesocràcia barcelonina han convertit en signe de bon gust.⁷⁵

⁷² SANTAMARIA, Núria, «Espriu i les retòriques de la teatralitat» a *Si de nou voleu passar*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2005.

⁷³ GUBERN, Romà «Entrevista con Salvador Espriu», dins Francesc Reina, *Enquestes i entrevistes*, vol. I: 1933-1973, edició crítica i anotada de les enquestes i les entrevistes fetes a Salvador Espriu, Barcelona, Edicions 62 (Obres completes. Edició crítica), annex 1), 1995, pàg. 28 CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, pàg. 130.

⁷⁴ CAPMANY, Maria Aurèlia, *Ibid.*

⁷⁵ SANTAMARIA, Núria, *Op. Cit.*, pàg. 535.

Una altra de les reivindicacions d'Espriu a les entrevistes és la de negar la seva relació amb Brecht. Els muntatges que Ricard Salvat fa de les seves obres provoquen que s'emparentin les obres dels dos escriptors. La idea neix amb *Primera història d'Esther* i augmenta molt amb la presentació de *Ronda de mort a Sinera*, que, de fet, construeix el mateix Salvat a partir de textos del poeta, amb la idea clara d'apropar-se al teatre èpic. N'hi ha que afirmen amb rotunditat que *Primera història d'Esther* s'inclou dins del teatre èpic, com Jordi Carbonell al seu article "Teatre èpic" a Serra d'Or⁷⁶ i són molts els que ho pressuposen després de les estrenes de l'EADAG. Romà Gubern no s'està de preguntar-ho a la seva entrevista a Salvador Espriu del 1965 però el poeta rebutja l'etiqueta de brechtia. Té molt clara la línia que el separa de l'autor alemany, així com els trets que l'uneixen a ell sense que formin part d'un corrent artística comú:

«ROMÀ GUBERN. — Quines influències reconeix que hagin pogut actuar d'alguna manera en la seva obra?

SALVADOR ESPRIU. — Sense modèstia puc dir-li que no existeixen influències. S'ha parlat de la influència de Brecht en l'*Esther*, però quan jo vaig escriure-la no coneixia de Brecht més que la versió cinematogràfica de *L'Opéra de quant'sous*, que em va agradar molt, però desconeixia totalment la seva personalitat i la seva obra restant.

R. G. — Però *Esther* pertany a una concepció teatral semblant.

S. E. — És una coincidència nascuda del moment històric comú. Tampoc, no hi ha influència de Valle - Inclàn. Quant a *Antígona*, procedeix, naturalment, del mite grec.

R. G. — Què pensa de l'obra de Bertolt Brecht?

S. E. — Brecht és, sense cap mena de dubte, molt important. A mi m'interessa de Brecht la seva recreació de mites i de temes sense por de caure en el plagi. Jo em considero un escriptor de poca inventiva i m'agrada també recórrer a mites ja existents. Comparteixo amb Brecht aquesta preocupació per dirigir-se a la multitud «malgrat que el meu teatre és aristocràtic». La veritat és que Brecht és un aristòcrata, però amb preocupació comunitària. Ell és també poeta i dramaturg. Però allò que més

⁷⁶ CARBONELL, Jordi, «Teatre èpic», *Serra d'Or*, any VII, núm. 11 (novembre 1965), pàgs. 51-55.

ens separa és que ell és germànic i jo mediterrani, cosa que té un gran reflex en l'obra. Tot dos coincidim, per altra banda, en un gran interès per la Bíblia i els seus temes, que en ell procedeixen del luteranisme. Jo sóc més escèptic que ell. Ell confia en el poble, potser perquè el seu poble era digne de la seva confiança.»⁷⁷

Com veiem, Espriu nega la influència de Brecht als seus textos (i més en *Primera història d'Esther*) i atribueix la semblança de les seves obres al “moment històric comú”. Tot i això, admet certs punts que tenen en comú: l'interès pels mites i la Bíblia i la “preocupació per dirigir-se a la multitud”. En efecte Espriu comparteix un interès per “servir” la societat i la cultura que l'envolten, com veurem en aquest capítol, i també fa ús de mites per desenvolupar les seves obres, així com feia Brecht. El poeta català considera que allò que més el separa del dramaturg alemany és la procedència (germànica i mediterrània) i l'escepticisme, que Brecht mostra molt menys que Espriu.

La pressuposició brechtiana de l'obra d'Espriu no neix només, tot i que ho faci en gran mesura, de la influència dels espectacles de Salvat. També hi tenen a veure les visions catalanistes d'influència marxista, que atribueixen a Espriu un paper renovador de la literatura catalana, també en clau reivindicativa. El 1963 Edicions 62 publica l'antologia *Poesia catalana del segle XX*, que elaboren Josep Maria Castellet i Joaquim Molas (aquest últim editor a Edicions 62 de bona part de les obres d'Espriu). “L'antologia”, explica Agustí Pons, “té una explícita voluntat militant d'acord amb els postulats marxistes del moment [...]”⁷⁸ El volum inclou un estudi introductori de dues-centes pàgines amb un espai dedicat a la definició de «nova cultura» segons paràmetres gramscians i brechtians. L'antologia incorpora poemes de *La pell de brau*, *Cementiri de Sinera*, *Les cançons d'Ariadna*, *El caminant i el mur* i *Final del laberint*. “No casualment [els poemes triats] són els que contenen un major nombre d'aforismes i, per tant, són més susceptibles que altres de ser interpretats, encertadament o no, de manera «cívica» o «política». Efectivament, són aquests mateixos poemes els que aniran repetint-se, amb alguns canvis i afegits, en antologies posteriors”, “ajudant a consolidar”⁷⁹,

⁷⁷ GUBERN, Romà *Op. Cit.* a CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, 1972, pàg. 132.

⁷⁸ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 446.

⁷⁹ GASSOL, Olívia, *La pell de brau de Salvador Espriu o el mite de la salvació*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, pàg. 75, nota 17 a PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàgs. 448 i 449.

diu Pons, “la imatge d’Espriu com a poeta «compromès».”⁸⁰ Pot ser que aquest fet també col·labori a atribuir a Espriu un rol revolucionari que l’apropi a la teoria literària i teatral brechtiana.

Més enllà de Brecht, de qui sí que admet la influència Espriu, és de Ramón María del Valle-Inclán. En reiterades ocasions el cita com a mestre o font d’inspiració i el considera “l’autor més important que hi ha hagut a Espanya des del Segle d’Or.”⁸¹ Però curiosament, el seu admirat mestre, sí que el relaciona amb Brecht: “Yo opino que Valle-Inclán anuncia ciertas cosas que más tarde ha encontrado Brecht. Se puede representar épicamente a Valle-Inclán y creo que de una manera absolutamente válida.”⁸² Més endavant veurem que els “esperpentos” desenvolupats per Valle-Inclán i el seu esperit satíric i humorístic es barregen en certa manera amb l’arribada del teatre èpic i els corrents brechtians a Espanya. Però de moment, podem veure com aquesta afició per l’escriptor gallec el lliga, més aviat, als elements de la tradició popular, com en el cas dels titelles de *Primera història d’Esther*.

Tot i la remor de fons que emparenta Brecht i Espriu, la majoria de veus expertes i coneixedores de l’obra del poeta català, han anat desmentit el fet que quan parlem de *Primera història d’Esther* puguem parlar de teatre èpic. Maria Aurèlia Capmany, per exemple, ho explica així:

Però cal dir, si volem ser fidels a la veritat, que el teatre d’Espriu no té res a veure amb Brecht. El teatre d’Espriu és tràgic, no dramàtic, és patètic, no dialèctic. L’única cosa que poden tenir de comú aquests dos grans homes és potser la seva herència expressionista, però mentre Brecht deriva cap al teatre didàctic, en el qual la faula ha de servir de clau de comprensió de la història, Espriu potencia el patetisme de guinyol i ens enfronta a una situació límit, només una infinita tendresa devers els éssers

⁸⁰ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 449.

⁸¹ ISASI ANGULO, Carles A., «Entrevista amb Salvador Espriu», a REINA, Francesc, *Enquestes i entrevistes*, vol. I: 1933-1973, edició crítica i anotada de les enquestes i les entrevistes fetes a Salvador Espriu, Barcelona, Edicions 62 («Obres completes. Edició crítica», annex 1), 1995, pàg. 184 a PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 87.

⁸² CLEMENTE, José Carlos, «La literatura catalana, hoy», a REINA, Francesc, *Enquestes i entrevistes*, vol. I., pàg. 122 a PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 88.

humans limita el seu sarcasme i llavors neix aquella dimensió de poesia dramàtica (recordem el monòleg d'Aman)⁸³ que només els grans dramaturgs han aconseguit.⁸⁴

Fins i tot el mateix Salvat afirma que *Primera història d'Esther* no és una obra èpica i admet que és culpa de la seva posada en escena, que parteix de pressupòsits del teatre èpic, que sovint se la consideri com a tal: “S’ha afirmat diverses vegades que la *Primera història d'Esther* és una obra que es pot adscriure al teatre èpic. Crec que això és una errada absoluta de la qual sóc en part responsable [...]” ja que “[...] el meu treball com a director realment sí s’inclou dintre l’orientació del realisme èpic [...]”⁸⁵

Tot i que l’obra d’Espriu quedi, doncs, desetiquetada del teatre èpic, se’ns fa evident que *Primera història d'Esther* no queda tan lluny d’aquesta escola i que, de fet, Salvat troba la manera d’encaixar el text amb les premisses brechtianes, tal com veurem al següent capítol. Però abans, discernirem els aspectes del text que faciliten la direcció èpica del seu muntatge el 1962. Espriu ofereix en el text de l’obra una sèries d’elements potencialment distanciadors, tècniques de ruptura de la il·lusió dramàtica, que afavoreixen un muntatge èpic.⁸⁶ I també elements reivindicatius o històrics que fan que molts l’hagin vist lligat a una línia més radicalment reivindicativa com era la de Brecht.

En primer lloc, cal que observem el llenguatge i el dinamisme que és capaç de generar *Primera història d'Esther*⁸⁷: a l’obra s’hi barregen estils literaris diversos (prosa, poesia, sainets, etc.), així com registres diferents. Aquesta característica la podríem denominar “culinarisme”, que és la terminologia emprada a l’obra de Brecht. Es tracta d’aquesta capacitat d’Espriu per barrejar una àmplia varietat d’estils literaris. Per exemple, el Rei i la seva cort parlen amb un registre literari, mentre Mardoqueu s’expressa amb llenguatge culte i

⁸³ En el monòleg esmentat, Aman es lamenta de la condemna que l’espera i pregunta directament a Salom el per què del seu destí.

⁸⁴ CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, pàg. 131.

⁸⁵ SALVAT, Ricard, *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona: Edicions 62, L’Escorpí 31, 1971, pàg. 27.

⁸⁶ ARNAL i ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, «“Ronda de mort a Sinera”: un muntatge èpic», *Revista de Catalunya*, juny de 1999, pàg. 72.

⁸⁷ *Ibid.*

Teres o Secundina amb el col·loquial. Per una banda, com diu, Maria Aurèlia Capmany, aquesta és una manera sàvia de mostrar el caràcter i la individualitat de cada personatge⁸⁸, però els canvis de registre o d'estil, per altra banda, també ajuden a que l'acció s'interrompi i pugui ser vista amb més distància, com és el cas, per exemple, de quan Secundina intervé en el pla dels titelles, quan Esther i Mardoqueu apareixen a l'escenari per presentar la noia com a esposa del Rei:

MARDOQUEU: ¿Temptem fortuna, cosina Hadassa, filla meva?

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

SECUNDINA: No, si la tal xicota, 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, i l'he pujada en la temença del Senyor i la ciència de les Escriptures. Perquè, si la casa i les riqueses són l'heretatge dels pares, la dona prudent és de Jahvè.⁸⁹

A part del “culinarisme” (la barreja d'estils i estrats del llenguatge), en aquest fragment hi observem també els dos escenaris de *Primera història d'Esther* que sabem que hi són perquè els podem intuir a partir del text i perquè s'explica en l'única acotació que va escriure Espriu, a la primera pàgina: “L'acció, simultània a Sinera i a la veïna Susa. Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin.”⁹⁰ A més de ser l'única indicació per a l'escenificació de l'obra que ens dona l'autor, aquesta és clarament irònica. Espriu mostra un “deliberat desinterès per tot el que sigui viabilitat escènica”⁹¹ i això, en certa manera, facilita que sigui un text molt més propens al teatre èpic.

⁸⁸ CAPMANY, Maria Aurèlia *Op. Cit.*, 1982, pàg.16.

⁸⁹ ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, El Cangur 9, 1975, pàg. 23.

⁹⁰ ESPRIU, Salvador, *Op. Cit.*, pàg. 9.

⁹¹ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, pàg. 25.

Efectivament, en segon lloc, hem de considerar que el poeta escriu una obra amb caràcter teatral ambigu. És una obra de teatre culinària, com hem vist, que barreja prosa, poesia, elements populars, poesia... I no només pròpiament text dramàtic. Té accions que es construeixen a partir de personatges que parlen, sense acotacions que indiquin les seves entrades i sortides de l'escenari, i la divideix clarament en dues parts i un entremig. La subtitula "Improvisació per a titelles" però se salta totes les convencions del gènere literari teatral: les acotacions, la divisió física del text en actes i escenes, etc. Aquest format propugna una nova visió del teatre, dóna una llibertat major al director per imaginar la posada en escena i permet que l'obra no sigui del tot completa fins que no s'apliqui a l'experiència escènica, seguint la idea brechtiana que "no concebia l'obra completa si el text no era representat"⁹²: "La teoría épica aportaba una concepción de la creación teatral que potenciaba la práctica escénica en su especificidad y otorgaba libertad a los diferentes artífices de esta [...]", explica Cornago en el seu estudi sobre el teatre espanyol dels anys seixanta. Per tant, les tècniques brechtianes que utilitzarà Salvat en la posada en escena es faran més evidents gràcies a la tria del text d'Espriu, que sembla que no està pensat per ser dut al teatre. La forma del text d'Espriu és, per tant, també un element facilitador per a la posada en escena brechtiana.

En tercer lloc, els canvis de registre i estil se sumen a una dificultat generalitzada del lèxic que utilitza Espriu. A *Primera història d'Esther* hi trobem, com diu ell, un "alarde d'idioma"⁹³, un catàleg de paraules i expressions catalanes de tots els tipus i tots els temps. Podríem dir que, de fet, es tracta d'un experiment que constitueix, per tant, una obra de difícil comprensió. Aquesta és una característica que no tenim clar si podem incloure dins el marc del teatre èpic. Per una banda, podem considerar que es tracta d'un element gens didàctic, embrutidor. Però per l'altra, pot ser un element distanciador, sobretot si tenim en compte les intencions d'Espriu darrere aquest lèxic: ell volia demostrar la penosa situació per la que passaven la llengua i la cultura catalanes i aconsegueix interpel·lar els lectors amb aquest reguitzell de paraules que els sonen remotes. La reacció que ell volia aconseguir és ben bé la que té el jove universitari Ricard Salvat després de la seva primera lectura: "[...] el vaig llegir i no entenia res. Em vaig indignar perquè vaig pensar: «No és possible que a casa, que sempre havíem estat catalans, sempre havíem parlat català, ara no n'havíem de saber». Em vaig posar

⁹² ARNAL i ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 72.

⁹³ GUBERN, Romà, *Op. Cit.* a CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, 1972, pàg. 118.

com una mona[...]”⁹⁴. Així despertava una consciència social, una reivindicació política, no només fent crítica a través de d’ironies i sarcasme en la trama de l’obra (com per exemple amb el reflex de la societat catalana en el poble jueu o de la dictadura franquista en l’abús de poder dels perses), sinó demostrant la viabilitat de la llengua catalana, demostrant que era una llengua viva, tot i que faci dir a l’Altíssim que és morta (“En la pausa rumiaríem, si més no, la pedregada de tirosos vocables que l’autor ens ha etzibat amb mandrons d’una parla moribunda, ja gairebé inintel·ligible per a molts de nosaltres”⁹⁵), provocant el públic per aconseguir el seu interès. El públic interessat, cridat a reflexionar, és un dels trets propis del teatre èpic. Efectivament, més tard, Salvat combina aquesta provocació lingüística amb altres elements per construir una obra amb un alt to reivindicatiu.

En quart lloc, com ja hem apuntat, al to reivindicatiu també hi contribueix el paral·lelisme que s’estableix entre el mite, la història d’*Esther*, i el poble català, representat amb Sinera. El reflex clar del poble català en el poble jueu oprimat de la faula és fa evident en el context històric d’Espriu (i també de Salvat), de la mateixa manera que les escenes d’abús de poder (com l’execució del titella amb el famós: “Atzucac, catric-catrac”). Tot i que el lèxic sigui complex, ja en la lectura del text s’entén que el creuament de l’escenari d’*Esther*, la reina que allibera els jueus després de patir temps d’abusos de poder, amb l’escenari sinerenc, representant del poble català que s’expressa amb una llengua “moribunda”, és una clara reivindicació contra la dictadura franquista i la situació política catalana en particular. La generació universitària que Capmany explica que creix fascinada per l’obra d’Espriu, llegeix *Primera història d’Esther* veient-hi aquesta reivindicació i sentint-se-la molt propera.⁹⁶

I en aquest paral·lelisme hi trobem un cinquè element que podem relacionar amb el teatre èpic: la faula. A través del mite, que és quelcom molt utilitzat per Brecht, hi ha la intenció de reflexionar sobre la història del país i, en certa manera, de servir a la societat. Joaquim Molas, editor d’Espriu, troba una certa similitud entre *Primera història d’Esther* i *El cercle de guix caucasià* de Bertolt Brecht. A les seves memòries explica com, òbviament, Espriu queda

⁹⁴ SALVAT, Ricard, intervenció a «Taula rodona: *Primera història d’Esther*, de Salvador Espriu», *Assaig de teatre*, núm. 65 (2008), pàg. 161.

⁹⁵ ESPRIU, Salvador, *Op. Cit.*, pàg. 28.

⁹⁶ Veure Cap. 1, pàg. 7.

absolutament ofès per aquesta afirmació del seu company.⁹⁷ Segurament, Molas, entre d'altres característiques, es va fixar en l'ús similar del mite que fan servir Espriu i Brecht per fer evident una reivindicació sociopolítica. Al mite bíblic *d'Esther*, Espriu hi afegeix un matis final agredolç: remarca que els jueus en vèncer els seus opressors i aconseguir el poder, cauen també en la maldat, en el mateix rol superb i abusador que els perses tenien fins aleshores contra ells.

ALTÍSSIM: Mentre els jueus salmodien el sublim formulari, executen des de les poltrones ministerials llur revenja. A Susa degollen en quaranta-vuit hores cinc-cents barons. [...] 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. ¿Interpolació, costum llevantí, escarment macabre?⁹⁸

De la mateixa manera, Brecht, pren el mite de Salomó però en la seva variant xinesa, de desenllaç oposat: en una disputa per un nen aristòcrata entre la seva mare biològica i la criada que l'ha criat durant l'exili de la progenitora, guanya la minyona perquè té motius d'amor i no d'interessos de lucre.

L'utilització de la faula, el mite, com ja hem vist representa un punt en comú entre Brecht i Espriu, que el poeta admet.⁹⁹ La pèrdua d'interès pel fil conductor de la trama, que el públic (o el lector) ja coneix, és el que Brecht promou per aconseguir l'interès en el desenvolupament de les accions, en el fil ideològic¹⁰⁰: el previ coneixement de la trama permet l'anticatarsi, el distanciament. En el cas de l'obra d'Espriu, si la seva idea era no veure-la representada, segurament feia servir aquesta tècnica per centrar l'interès dels lectors en la poètica. Però en el camp del teatre, el converteix en un recurs propi del teatre èpic. Veurem que Salvat no passa per alt aquesta característica de *Primera història d'Esther*: el

⁹⁷ PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 567.

⁹⁸ ESPRIU, Salvador, *Op. Cit.*, pàg. 51.

⁹⁹ Veure pàg. 31 d'aquest capítol.

¹⁰⁰ ARNAL i ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 76.

material literari espriuà permet, en conseqüència, “una operació declaradament brechtiana: fer surar de l’univers mític tota la historicitat recognoscible per motivar la reflexió del públic coetani”¹⁰¹, explica Teresa Arnal.

En sisè lloc, un altre dels efectes clarament distanciadors que es poden trobar a *Primera història d’Esther*, és el fet del “teatre dins el teatre”: “fàcilment adaptable a les exigències de distanciament que Bertolt Brecht preconitzava”¹⁰², apunta Agustí Pons. Els vilatants de Sinera assisteixen a la representació de titelles sobre la història d’*Esther* al jardí dels cinc arbres i són espectadors, a la vegada que protagonistes per al públic real. Tot i que aquests dos espais no estiguin clarament delimitats a l’obra d’Espriu, per falta d’acotacions, sí que hi són presents i es diferencien els personatges d’una i altra banda. A la vegada es poden diferenciar també els personatges que parlen d’un espai a l’altra, com Mardoqueu i Secundina en alguns moments. Però el mediador principal entre els dos móns, que parla amb uns i altres i també directament al públic, és la figura de l’Altíssim, un altre element molt brechtia.

L’Altíssim, cec de Sinera, obre, tanca i guia l’acció dramàtica a la vegada que la comenta. Exerceix, en certa manera, de director d’escena i apel·la directament a l’autor (Salom, nom que s’imposa Espriu), escriptor del destí dels personatges de l’obra, sobre els fets que s’hi esdevenen: al discurs final, per exemple, li dedica un dur retret, “¿I de què et servirà furgar, Salom, contra aquesta imprescriptible llei, en el misteri de les paraules, anhel d’insensatesa, cavalleria desbocada que t’arrossega a la destrucció? [...]”¹⁰³

Per tant, en setè lloc, trobem aquest narrador èpic, l’heroi no tràgic, savi i pensant que se situa com un tercer a les escenes de l’obra. Aquesta característica sóna un punt més de validesa al paral·lelisme que Molas fa entre *Primera història d’Esther* i *El cerceld e guix caucasià*, on també hi trobem aquest tipus de narrador. L’Altíssim representa un clar element distanciador ja que ell trenca constantment la il·lusió dramàtica, el ritme de la trama: interromp els personatges, convida el públic a veure l’obra, hi parla, fa observacions i reflexions personals,

¹⁰¹ ARNAL i ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 72.

¹⁰² PONS, Agustí, *Op. Cit.*, pàg. 268.

¹⁰³ ESPRIU, Salvador, *Op. Cit.*, pàg. 52 i 53.

comenta el que passa a escena... D'aquesta manera fa notar que es tracta d'una obra de titelles, la que es veu a Sinera, i d'una obra, en definitiva, la que veu el públic real.

En vuitè lloc, l'element titellesc pren també molta importància en l'obra, accentuant el to distanciador del teatre dins del teatre. Espriu tenia un gran coneixement de les obres clàssiques i a *Primera història d'Esther*, el mite bíblic representa la base clàssica, curiosament estructurada, de l'obra que té una "sòlida bastida de l'antiga tragèdia esquiliana". Però aquesta es fon amb una "deformació lírica i grotesca"¹⁰⁴. A la base clàssica s'hi uneix una base de teatre de "guinyol", el teatre de fira. Aquest teatre d'arrel primària cobreix l'estructura clàssica del mite donant a l'obra moltes més possibilitats poètiques.¹⁰⁵

Els personatges apareixen i desapareixen de l'escena, segons l'autor mateix afirma, introduïts per les seves pròpies paraules, gairebé mai conversadors, però per damunt d'ells l'estructura tràgica evidencia una realitat molt més alta que ells, la tragèdia de la humanitat que els ninots, per atzar, viuen.¹⁰⁶

En els titelles hi ha un element farsesc, esperpèntic, irònic amb el qual Espriu juga per desenvolupar tota la seva crítica social sobre l'abús de poder i el patiment del poble oprimat. Aquí hi trobem una ironia que Salvat compara amb la de Brecht i considera una eina per a la perspectiva:

La visió irònica en que ell se situa és la mateixa visió irònica de Brecht, o en altres paraules allò que els filòsofs del teatre anomenen avui perspectiva. Perspectiva que es deriva necessàriament d'una posició objectiva de l'autor.¹⁰⁷

¹⁰⁴ GALLÉN, Enric, *Op. Cit.*, 2011.

¹⁰⁵ SALVAT, Ricard, *El teatre contemporani. I. El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*, Barcelona: Edicions 62, Col·lecció a l'abast, 1966, pàg 267.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1966, pàg. 268.

Al principi del capítol, hem parlat de “culinarisme”, veient com Espriu barreja diversos estrats o estils de la parla (cult, col·loquial, literària, etc.). Però a aquest *collage* literari hi hem d’afegir també els notabilíssims elements sainetístics, titellescos esperpèntics, i també de realisme poètic (a més dels elements propis de l’auca o el romanç de cec). Salvat destaca el fet que Espriu jugui amb tants registres de la tradició popular diferents i creu que l’apropa al “culinarisme” de Brecht:

He parlat de «culinarisme», que per altra banda és una qualitat de l’obra d’Espriu que l’apropa a Brecht. Crec que cal tenir en compte aquesta qualitat de resum d’agresolament de tradicions, tan cultes com populars, que el món creacional d’Espriu ofereix.¹⁰⁸

Per una banda, com ja hem comentat, aquest “culinarisme” ajuda a interrompre l’acció o crear estranyament (com per exemple el moment que ja hem citat on Secundina intervé amb llenguatge col·loquial a la història dels titelles)¹⁰⁹. Però per altra banda, la barreja d’estils en el text teatral (com són el sainetístic popular, el titellesc esperpèntic i el realisme poètic) allunya l’obra de la convencional literatura teatral, acostant-lo a la percepció èpica del teatre. Les teories de Brecht amplien el ventall de textos que es poden dur dalt de l’escenari. Un text com *Primera història d’Esther*, que barreja estils teatrals, poètics i narratius de tot tipus, no fa més que demostrar una nova visió del teatre que ha de ser completat dalt de l’escenari, a través del fenomen teatral. Dóna, per tant, més llibertat al text que requerirà també la força creativa del director, els actors i, en definitiva, els components de l’espectacle per ser una obra completa.

Però si entrem a detallar el paper dels titelles en l’obra d’Espriu és quan ens trobem amb els elements que divergeixen del teatre èpic:

¹⁰⁸ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 29.

¹⁰⁹ Veure pàg. 35 d’aquest capítol.

És cert que tant Espriu com Brecht utilitzen elements del teatre de fira. En Espriu, però, hi ha una constant, deliberada fusió de l'home-ninot, i del ninot-home. És l'aventura humana que Espriu jutja i deforma per arribar a condicionar la presa de consciència de l'espectador. Brecht, en canvi, utilitza l'element ninotesc: —màscare, ninots de cera— com a odiada caricatura d'un determinat estament dominant, o de la condició humana, que no ens presenta mai com a absoluta, sinó com a canviant.¹¹⁰

Certament, Espriu presenta la condició titellesca de l'home, manat pels dits del destí i resignat a la vida i, per tant, a la mort (element també cabdal com veurem en l'escenografia de Salvat). Això no encaixa gens amb la visió dialèctica del teatre èpic, que ha de presentar els fets i la vida humana com a canviable i millorable. Espriu fa algun tímid intent de reivindicació contra el destí amb algun titella, com ara Aman, que es interpel·la el creador de l'obra, Salom, però pren forma més aviat de lament:

—Salom, home perdut, solitari amb Déu: què li diràs del teu temps, de tantes hores? [...] A mi un titella d'Israel, adversari teu, no més efimer que tu, cal que et consti. Un titella que clama contra el teu real fracàs, per les ombres de Susa, l'angoixa i la por dels teus èxits de comèdia.[...]¹¹¹

Espriu mostra una visió de la vida humana irremeiable. A través del discurs final de l'Altíssim demana agermanament, pau, comprensió entre els homes... Tal com expliquen Teresa Arnal i Digna Rodríguez en el seu estudi sobre els textos d'Espriu que més tard s'inclouen a *Ronda de mort a Sinera*, és important remarcar que, en el cas de Brecht o Piscator, la denúncia de la realitat present en les obres acostuma a tenir un to més agressiu. En aquests casos se sol

¹¹⁰ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàgs. 27 i 28.

¹¹¹ ESPRIU, Salvador, *Op. Cit.*, pàgs. 36 i 37.

interpretar com a lliçó moralitzadora, però en Espriu, la lírica el du a un marc més individual i a la vegada universal, però no tant social:

Des del punt de vista ideològic, l'obra d'Espriu posa l'accent en la naturalesa essencial, innata, de l'home, és a dir, la seva lliçó ètica sorgeix sempre d'aquesta anàlisi lúcida, la qual cosa, val a dir-ho, l'allunya del realisme èpic, que defineix una posició claríssima de la realitat humana volgudament canviable, reformable i millorable.¹¹²

Per tant, per acabar, veiem com l'aspecte brechtian en el que sobretot no encaixa Espriu és el de la concepció dialèctica de la història, en la capacitat de canvi social, de revolució. De fet, és el que el mateix Espriu apunta quan declara que un dels aspectes que l'allunyen de Brecht és el seu escepticisme. Com hem citat anteriorment, a l'entrevista que concedeix a Romà Gubern el 1965, afirma: “Jo sóc més escèptic. Ell [Brecht] confia en el poble, potser perquè el seu poble era digne de la seva confiança.”¹¹³

Resumidament, podem afirmar que el text de *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu presenta diverses característiques que s'apropen a les del teatre èpic. Elements com el “culinarisme” (la barreja d'estils lingüístics i literaris), el to reivindicatiu de l'argument (que es converteix en paral·lelisme del moment contemporani sociopolític català), l'ús d'un mite bíblic (el d'Esther), el recurs del “teatre dins el teatre” i la figura de l'Altíssim com a heroi no tràgic o narrador èpic representen elements distanciadors, d'estranyament o incentivadors d'una perspectiva crítica. En definitiva, element que poden facilitar un muntatge escènics de pressupòsits brechtians. El lèxic complex emprat pel poeta pot ser considerat completament antdidàctic o com a provocació al lector. En aquest últim cas, també tindria un efecte distanciador. La clara diferència de *Primera història d'Esther* respecte el teatre èpic la trobem en el seu aspecte més moral i la seva perspectiva no dialèctica de la història i el destí dels homes.

¹¹² ARNAL i ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàgs. 72 i 73.

¹¹³ GUBERN, Romà *Op. Cit.* a CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, pàg. 132.

4. ANÀLISI DE LA POSADA EN ESCENA DE “PRIMERA HISTÒRIA D’ESTHER” (RICARD SALVAT, EADAG, 1962)

Com ja hem anat veient, la idea de Brecht és que una obra no està completa fins que no és representada. Aquesta visió obre la possibilitat d'escenificar un ampli ventall de textos, també textos no dramàtics, ja que és així com passen a ser realment un fenomen teatral: abans de l'experiència escènica, encara no es poden qualificar com a tals. Entenem per tant que “Espriu és el creador i el posseïdor d’una unitat de pensament” i “Salvat n’és el recreador escènic i l’intèrpret del seu significat i del sentiment del teatre; en definitiva, l’artífex de la *mise en scène* d’acord amb un públic i un context històric determinat.”¹¹⁴

El director de l'EADAG reitera en els seus escrits que el propi Brecht va voler “fer comprendre que l’eficàcia d’un espectacle va unida a la qualitat del text utilitzat, no per reproduir-lo, sinó per manejar-lo com un instrument amb el qual es crea una nova realitat, ja que Brecht fou un creador d’espectacles que no concebia l’obra complerta si el text no era representat”¹¹⁵. Al llarg de la carrera de Salvat es fa evident que ell dóna una importància central al text, segurament molta més de la que li dóna Brecht. De totes maneres, així com ho fa el dramaturg alemany, Salvat fomenta el “caràcter obert” dels muntatges èpics desmitificant els textos escrits per al teatre. Així assoleix “la idea d’espectacle total, a través fonamentalment de la convergència de diversos gèneres i formes artístiques.”¹¹⁶ En aquest sentit, la posada en escena de *Primera història d’Esther* és un “repte èpic” ideal pel jove Salvat:

Quan [...], com en *Primera història d’Esther*, ens trobem enfront d’una obra que ha estat escrita pensant que mai no es representarà, i que no ha estat plantejada en funció

¹¹⁴ ARNAL I ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 71.

¹¹⁵ *Ibid.*, pàgs. 71 i 72.

¹¹⁶ *Ibid.*, pàg. 73.

d'una futura traducció, en espectacle del text, el director es troba obligat a plantejar-se un fet de recreació en l'espai escènic, gairebé diria, com en el cas d'utilitzar per a l'escena un text no dramàtic. Que l'autor és plenament conscient d'aquest deliberat desinterès per tot el que sigui viabilitat escènica, ens ho demostra la irònica i única acotació: «L'acció, simultània a Sinera i a la veïna Susa. Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin.»¹¹⁷

Per tant, Salvat assumeix la responsabilitat no només de director, sinó també de creador. I per aquest mateix motiu, es fa responsable “de la creença errònia i generalitzada”, diu Capmany (que ja hem vist que defensa la posició d'Espriu pel que fa a la seva distància amb Brecht)¹¹⁸, que Espriu es podia inscriure dins del teatre èpic.¹¹⁹ Salvat també opina que *Primera història d'Esther* no es pot considerar una obra èpica, però sí que admet que el tractament de la seva posada en escena “s'inclou dintre l'orientació del realisme èpic”¹²⁰ i que ell és en part el causant de l'etiqueta brechtiana que se sol posar a Espriu.

Per al muntatge de *Primera història d'Esther* el 1962, amb absència d'acotacions, Ricard Salvat ha d'imaginar la posada en escena a partir d'una lectura atenta, tot i que més tard també tindrà l'ajuda dels consells del mateix Espriu. Amb aquesta lectura atenta, Salvat detecta encertadament, per una banda, l'evident dualitat de plans (teatre dins el teatre) de l'obra i, per una altra, la barreja d'estils i elements teatrals, “des d'una perspectiva de *pastiche*.”¹²¹ En el muntatge insisteix especialment en aquests dos aspectes i els potencia:

Era important [...] fer evident que hi havia: uns personatges titelles, uns personatges vivents, uns personatges amb coturn i uns personatges a peu pla. [...] en la meua visió escènica, vaig utilitzar l'aportació de Brecht, director teatral i creador d'estil, i, des d'aquesta perspectiva, el to de distanciament em va ser útil per a posar en relleu aquests

¹¹⁷ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 25.

¹¹⁸ Veure Cap. 3, pàgs. 33 i 34.

¹¹⁹ CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, 1972, pàg. 131.

¹²⁰ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 27.

¹²¹ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1966, pàg. 271.

distints plans [els dos plans de l'obra, Sinera i Susa, i també els diferents elements teatrals] [...].¹²²

Davant d'una obra amb varietat d'elements del teatre popular, com el romanç de cec, l'auca o els titelles semblava més obvi per a molts decantar l'espectacle cap al realisme costumista. “Vaig defugir deliberadament aquest camí,” explica Salvat, “car reduïa la riquesa creacional de l'obra en fondre tota l'agressiva força *esperpèntica*, i, sense dubte més important, la intenció moralitzadora i la seva extraordinària grandesa poètica.”¹²³ És, de fet, aquesta intenció moralitzadora, de lliçó al públic, d'agressiva denúncia d'una realitat, explica Salvat, que “em va portar a plantejar-me la meua direcció escènica de la *Primera història d'Esther*, dintre dels pressupòsits del realisme èpic, sorgint gràcies a les aportacions de Piscator i Brecht.”¹²⁴

A continuació analitzarem aquests dos aspectes que Salvat remarca en el muntatge de l'obra i també el tractament que fa del text de lèxic complex en el seu muntatge. Descriurem com utilitza les aportacions de Brecht, fent que l'obra s'apropi al model de teatre èpic.

4.1. Dos plans: teatre dins el teatre

En els plans dualístics de *Primera història d'Esther*, Salvat hi inclou el de Sinera-Susa, dels titelles-persones i també el dels opressors i els oprimits (perses i jueus, dins la història d'*Esther*)¹²⁵. El tractament d'aquests plans compleix una funció molt important dins de la posada en escena de 1962, ja que s'alimenta de les tècniques distanciadores pròpies del teatre èpic. És a través d'elles com, de fet, Salvat aconsegueix introduir a l'obra d'Espriu una visió molt més dialèctica de la història. En aquest tema, hem vist que el poeta català s'allunyava de

¹²² SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1966, pàg. 271.

¹²³ *Ibid.*, pàgs. 26 i 27.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 270.

les obres de Brecht;¹²⁶ però Salvat aconsegueix canviar-ho a través, bàsicament, de tècniques de distanciament: “Se m’ha dit, i potser no sense raó, que en els muntatges de l’obra d’Espriu, la meua elecció de textos, el tractament escènic de certs fragments, recolzaven de tal manera la seva lúcida crítica del present, que la crítica d’Espriu esdevenia més dialèctica que en el seu propi text.”¹²⁷

“Aquesta dualitat de plans en el text s’entrellacen, es confonen, i en certs moments es contrapunten; per això crec que és necessari, en una direcció escènica —almenys jo ho vaig fer així—, que quedin sempre evidents”¹²⁸, explica Salvat. I el cert és que la distanciació entre Sinera i Susa, el món dels homes i el dels titelles es veu a primer cop d’ull a l’escenari del Romea:

La decoració, de la qual s’encarrega Josep M. Subirachs, conforma el pati de la casa familiar d’Espriu (el jardí dels cinc arbres), a Arenys de Mar (Sinera), on se situa l’escenari de la «improvisació per a titelles». “La geometria de les persianes de la vella casa era reproduïda amb unes fotografies d’un sol batent però ampliades a la grandària de les portes”¹²⁹ i es distribuïen en dos pisos de tres finestres cada un. A la finestra central del segon nivell, hi havia la figura de la Mort, representada amb un esquelet, immòbil i presidint l’escenari durant tota la representació. Aquesta supremacia de la Mort simbòlicament dalt l’escenari és quelcom que realment no podem lligar amb el muntatge èpic, ja que reforça el discurs no dialèctic d’Espriu sobre la resignació dels humans al seu destí. La visió no dialèctica de la història, la representació dels homes com a titelles manats que no poden canviar el rumb de les seves vides per pròpia voluntat són trets gens brechtians, com hem vist al capítol anterior. Però sí que és cert que la Mort és caracteritzada com un dels personatges de les tradicionals processons de Corpus i en el tercer subapartat veurem com Salvat apropa les expressions artístiques populars al teatre èpic.¹³⁰

¹²⁶ Veure Cap. 3, pàgs. 42 i 43.

¹²⁷ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 27.

¹²⁸ *Ibid.*, pàg. 26.

¹²⁹ *Ibid.*, pàg. 29.

¹³⁰ Veure apartat 4.3.



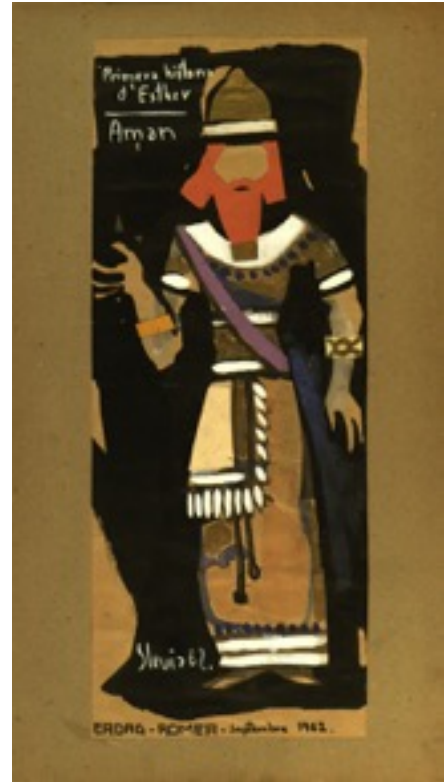
EADAG: *Primera història d'Esther*, Teatre Romea, 1962.¹³¹

Les tres finestres que queden al nivell del terra de l'escenari, són els tres accessos que fan servir els titelles per entrar i sortir d'escena, mentre que els vilatans de Sinera es mouen només en la primera línia de l'escenari. Secundina, Tianet, i els altres “espectadors” de l'espectacle de titelles resten a les bandes, just a l'espai més proper al públic, al costat de les columnes que delimiten l'escenari, asseguts o recolzats, mentre segueixen l'obra. Quan els toca intervenir, com ara a Tianet (que parla quan li ho diu l'Altíssim) o Secundina (que intervé al món dels titelles parlant amb Mardoqueu), es desplacen cap al centre de la primera línia de l'escenari, sempre mantenint la distància amb el fons, terreny dels titelles. L'Altíssim ocupa aquest mateix espai dels homes, però en canvi el seu personatge traspasa les barreres dels dos móns, i també la barrera amb el públic real, i interpel·la freqüentment totes les bandes.

Tal com explica Brecht, l'escenari ha de narrar: “El tipus d'escenografia que havia d'utilitzar Salvat en l'espectacle havia d'aconseguir de portar l'espectador a sacrificar la il·lusió

¹³¹ BASTÉ, Andreu (1962), *Primera història d'Esther*: 1962.10.04. Teatre Romea. Barcelona. [fotografies d'escena]. Recuperades a l'arxiu digital del MAE, Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques, Escena Digital: <http://colleccions.cdmae.cat/>

dramàtica, consubstancial al fet teatral, per la discussió. Amb això, un element estètic esdevé alhora un element amb objectius d'imbricació, o d'interacció, amb el públic.”¹³² En aquest sentit, Salvat fa parlar els espais per si sols i, allunyant-se de l'”ambient mediterrani que una proposta naturalista hagués aconsellat”¹³³, construeix un jardí dels cinc arbres sobri, tancat i buit, molt marcat per les formes geomètriques rígides que caracteritzen l'obra plàstica de Subirachs.¹³⁴ Així aconseguix que el món sinerenc contrasti enormement amb el dels titelles de Susa: els figurins dissenyats per *Fabià Slevià* (pseudònim de Fabià Puigserver) són d'estil oriental. Els seus “tons virolats i plans” contrasten amb “la severitat del fons”¹³⁵ i aconseguixen la distància desitjada pel director entre el pla dels titelles i el dels sinerencs.



Figurí d'Aman dissenyat per Slevià Puigserver (Fabià Puigserver), 1962.¹³⁶

A aquesta decoració tan aconseguida, s'hi suma l'ús d'una pantalla translúcida, amb un dibuix d'un mapa de Pèrsia, que apareix a l'inici de l'obra. L'Altíssim fa el seu monòleg d'obertura, situant Susa (“Mossèn Silví Saperes, el nostre propi senyor ecònom, us convida als putxinel·lis de Salom, a mirar i aprendre la bíblica i vera història de la reina Esther. [...] a Susa lluny d'aquí, prop d'aquí, potser davant aquests mateixos nassos”¹³⁷) encara amb el mapa just darrera, que deixa veure a través del teixit l'escenari il·luminat: el jardí dels cinc arbres on es durà a terme la representació. A les vores de l'escenari, també davant la pantalla, ja hi seu el públic sinerenc, escoltant l'Altíssim i esperant l'inici de la representació. Aquest

¹³² ARNAL I ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 86.

¹³³ CORNAGO BERNAL, Óscar, *Op. Cit.*, pàg. 598. La traducció al català és de l'autora d'aquest treball.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 29.

¹³⁶ PUIGSERVER, Fabià (1962), *Figurins de Primera història d'Esther. EADAG, 1962*. [figurins]. Recuperats a l'arxiu digital del MAE, Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques, Escena Digital: <http://colleccions.cdmae.cat/>

¹³⁷ ESPRIU, Salvador, *Op. Cit.*, 1975, pàg. 15.

recurs podríem lligar-lo a la influència també brechtiana però sobretot de Piscator, d'incloure recursos més o menys didàctics a l'escenografia.



EADAG: L'Altíssim a *Primera història d'Esther*, Teatre Romea, 1962.¹³⁸

Hem vist que la decoració i la disposició de l'escena ajuden a potenciar la distanciació ens els plans de Sinera i Susa, però on també veiem un treball intens i clar sobre les bases brechtianes per diferenciar aquests dos espais, és en la direcció i la interpretació dels actors. Salvat beu de les teories interpretatives del teatre èpic i les combina amb les tradicionals per aconseguir el seu màxim efecte. Com ja hem vist, segons Brecht cal que els actors preservin la distància amb el personatges que interpreten. No han d'oblidar que actuean i han de poder mantenir una actitud crítica respecte el paper que representen, buscant evitar la catarsi del públic amb la seva història i, a la vegada, una major complicitat amb aquest. Propicien així el que l'armadura artística sigui muntada de manera transparent, en paraules de Walter Benjamin.¹³⁹ Sobre la base ja prou irònica del text d'Espriu, que caricaturitza per si sol el mite bíblic, Salvat accentua aquesta caricaturització, aconseguint una major diferenciació i distanciació dels titelles. Enmig del distanciament escenogràfic que ja hem vist com es construeix, els

¹³⁸ BASTÉ, Andreu, *Op. Cit.*

¹³⁹ Veure Cap. 2, pàg. 23 o BENJAMIN, Walter, *Op. Cit.*, pàg. 33.

personatges-titelles adopten l'actitud distanciada que preconitza Brecht de manera extrema. El muntatge de l'EADAG aprofita la figura del titella, que ja té d'entrada un caràcter més impostat que el d'un actor, per experimentar intensament amb l'actuació distanciada del teatre èpic. El contrast amb l'actuació dels personatges sinerencs, no tant distanciada, i amb la de l'Altíssim, fa que la distanciació entre Sinera i Susa augmenti.

Aquest tractament èpic a què m'he referit, començava en la preparació dels actors, subratllant els monòlegs explicatius, l'absència quasi constant de conversa, de diàleg pròpiament dit, accentuava en l'ofici de l'actor el caràcter de presentació de personatge. Així els personatges titellescs, Assuer, Aman, la Reina Esther, no «vivièn» els seus papers, sinó que mostraven al públic la seva accidental investidura d'aquest personatge; en canvi, Secundina, i en alguns moments precisos els personatges que dialogaven amb ella, Mardoqueu, el mateix Assueruss, desenvolupaven el personatge dins un estil teatral tradicional, encara que, és clar, posat al dia.¹⁴⁰

Tal com explica el mateix Salvat, degut a l'escassetat de diàlegs i a la poca interacció entre titelles, s'accentuen els monòlegs a través de posicions molt frontals i estàtiques dels personatges. Però el treball del gest o *gestus* és central i va molt més enllà en la composició de *Primera història d'Esther*: per als titelles Salvat fa servir una tècnica de deformació “basada en moviments mecanicistes”¹⁴¹. Carme Sansa, reconeguda actriu catalanà que va ser alumna de l'EADAG i va interpretar el paper d'Esther a la reposició de l'obra el 1977 al Teatre Grec de Barcelona, ens explica la importància que prenia el treball de gest en els assajos. L'any 1977 es va contractar Pawel Rouba, un referent a nivell europeu del teatre de gest, per perfeccionar el treball dels actors. “Ens havíem d'acostumar a no oblidar mai la postura de titelles: anàvem amb les mans alçades, per sobre les espatlles, i els colzes doblegats i ens movíem com si no ens funcionessin les articulacions, diguéssim [riu].”¹⁴² Aquest detall de les mans era el que unia definitivament els titelles espriuencs a la tradició del guinyol català: “En

¹⁴⁰ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 28.

¹⁴¹ ARNAL I ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 87

¹⁴² SANSA; Carme. Entrevista realitzada el 10 de novembre de 2015 a l'Ateneu Barcelonès de Barcelona. Entrevistadora: Núria Ramis Masachs.

el moviment escènic vaig accentuar al màxim el moviment espasmòdic i cantellut dels titelles, precisament dels titelles de la nostra tradició catalana, el titella de guant, no la marioneta.”¹⁴³ Com veurem més endavant, aquest serà també un aspecte destacat de l’obra, que Salvat no només vol lligar al teatre èpic, sinó a la conformació d’un teatre nacional català.

Els gests i imatges titellesques o d’autòmats, que per a Espriu representaven l’obediència del deixeble a un mestre, la inevitabilitat del destí o la resignació dels homes, són traslladades per Salvat a un marc més dialèctic. És cert que el missatge d’Espriu continua sent el mateix però Salvat és capaç de crear una autèntica atmosfera d’estranyament, com hem vist, a través d’una marcada distanciació dels dos plans principals de l’obra (Sinera i Susa) i defugint tot aspecte d’una representació costumista (tot i que el text sigui ple d’estils tradicionals). Així doncs, el públic real (no el sinerenc) entra dins la dinàmica pròpia d’un muntatge èpic: no es deixa endur per la catarsi quan els jueus o Aman, al seu torn, expliquen la seva desgràcia amb veu nasal o impostada i moviments titellescs; o són presos per l’estranyament quan Secundina intervé al pla dels titelles per parlar amb Mardoqueu. Fent un paper d’intrusa, d’observadora tercera, aconsegueix aquest estranyament o distanciament que preconitza Brecht: interromp l’acció, la il·lusió dramàtica de l’espectacle de titelles.

De moment, hem vist com es diferencien els dos plans principals de l’obra (Sinera i Susa) a través de l’escenografia, el vestuari dels titelles i de l’actuació dels personatges de cada espai. Però hi ha un personatge, l’Altíssim, que no té un espai definit i que es diferencia tant dels sinerencs com dels titelles a través de l’actuació. El seu paper indiscutible de director i demiürg va guiant i relatant l’obra i va fent aparèixer els personatges a escena. Relata les seves vides amb un to de certa indiferència. Amb ell Salvat també juga a la distanciació, però aquesta vegada a través d’un to extremadament narratiu, i no pas titellesc. Amb aquesta actitud que Jordi Carbonell qualificarà de “monòtona” a la seva crítica de l’obra a Serra d’Or¹⁴⁴, l’Altíssim personifica la perspectiva més objectiva de l’espectacle. Tot i els seus discursos moralitzadors —sobretot el discurs final en pro de la pau, la fraternitat i la comprensió, representa l’element més distanciador, més desil·lusionador (en relació a la

¹⁴³ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 26.

¹⁴⁴ CARBONELL, Jordi, «Els escenaris catalans. “Primera història d’Esther,” de Salvador Espriu (Barcelona, teatre Romea)», *Serra d’Or*, núm. 12 (desembre de 1962).

il·lusió dramàtica), que interpel·la irònicament alguns personatges o, en certa manera, directament els actors, i també els públics real i fictici, amb una actitud passiva, que no busca protagonisme però vol interrompre l'acció per propiciar l'èxit de la reflexió del públic, l'heroi col·lectiu, l'heroi verdader. En aquest sentit, l'Altíssim compleix pràcticament tots els requisits del narrador èpic, de l'heroi no tràgic, savi i que es presenta com un tercer que interromp i comenta les escenes de l'obra per crear l'efecte d'estranyament, per trencar la il·lusió dramàtica. Com hem anat veient, la diferenciació i la distanciació dels diversos plans de l'obra que s'entrellacen, creen l'efecte d'estranyament brechtia. Hem citat, per exemple, la intervenció de Tianet o Secundina al món dels titelles, que davant una distància tan marcada entre els dos plans els situa com a intrusos, com a tercers que interrompen l'acció i propicien l'estranyament del públic: "l'acció dramàtica, en definitiva, s'organitza estructuralment en la multiplicitat (nombrosos personatges, múltiples espais i temps), la qual afavoreix la dialèctica que s'estableix entre el contingut del text [...] i la impressió sobre l'espectador"¹⁴⁵. L'Altíssim lliga tota aquesta multiplicitat d'espais i elements a la vegada que interromp les accions, que ajuda a la fragmentació de la trama amb comentaris, apel·lacions al públic real i al sinerenc o ordres de direcció d'escena (com quan fa sortir en Tianet a enumerar els eunucs i prínceps que acompanyen el Rei o dóna el toc d'inici a la música d'en Nani Valls). Tot ho fa amb un to narratiu i línia, recordant, sense fer grans escarafalls, que el teatre és il·lusori. Aleshores permet la perspectiva del públic, la no-catarsi i aquesta visió dialèctica tan brechtiana de la història.

La firme voluntad de creación verbal de Espriu en este texto —escrito como un testimonio desesperado e inapelable de la vitalidad y la riqueza de una lengua que se veía en peligro—, el tono lúdico, el movimiento de los personajes-muñecos y la voz impostada, cuando convenía, del Altísimo tratando de imprimir gravedad a una fábula interpretada por muñecos confería al espectáculo un carácter grotesco que, lejos de disimular la condición trágica del mito bíblico, la proyectaba mediante una exposición distanciada que permitía todos los registros del género farsesco.¹⁴⁶

¹⁴⁵ ARNAL I ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 64

¹⁴⁶ CORNAGO BERNAL, Óscar, *Op. Cit.*, pàgs. 597 i 598.

El complicat lèxic d'Espriu, el to lúdic de l'obra, el moviment titellesc i les veus impostades a l'hora d'explicar un mite tan tràgic com el d'Esther, que representa en aquell moment un clar paral·lelisme amb la realitat que viu el públic (poble jueu oprimat pels perses - poble català oprimat pel franquisme), dona a l'obra un caràcter grotesc, com diu Cornago. Aquest caràcter grotesc, irònic, que produeix estranyament (com ara la mort a cops d'un titella desobedient de la cort del Rei), contribueix a fer de la posada en escena de Salvat un muntatge èpic en el que impera en tot moment un to distanciat i narratiu.

No hem d'oblidar que tota aquesta distanciació té sentit en tant que el contingut de l'argument és altament relacionable amb la realitat dels espectadors. Que la situació d'opressió que viuen els jueus de Susa sigui una metàfora de la situació històrica dels catalans, és un fet que ja ve inclòs en l'obra d'Espriu. Salvat simplement potencia, amb els mecanismes que hem anat explicant, la distància entre l'espai mític Susa, on té lloc la història del poble jueu, i la resta d'espais de l'obra per millorar la perspectiva del públic sobre aquest contingut, tal com es fa en el teatre èpic. És així com permet una perspectiva dialèctica de la història que en l'obra d'Espriu no es descobreix.

4.2. “La pedregada de tirosos vocables”

“Per a Brecht, *gestus* és aquell conjunt de moviments que no són un simple complement de les paraules, sinó que expliciten, enriqueixen, valoren, afegixen quelcom absolutament nou, amb identitat pròpia, que la paraula per ella mateixa no pot dir”¹⁴⁷, expliquen Teresa Arnal i Digna Rodríguez. La paraula, doncs, i més en el cas de la d'Espriu, necessita l'ajuda del gest per ser entesa en la seva totalitat. Brecht explica que la paraula dita té un nou món de possibilitats, un ventall de significats diferent de quan està escrita. Les paraules dalt l'escenari, per tant, es refunden, són emmotllades de nou pel director. Ricard Salvat no ho té fàcil amb un text com el de *Primera història d'Esther* i ho reconeix.

¹⁴⁷ ARNAL I ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, *Op. Cit.*, pàg. 83.

En primer lloc, doncs, el bàsic problema amb que es troba el director és el de fer visible, comprensible, gràcies al gest, i sobretot la marcada intencionalitat del gest, i de la situació, aquest llenguatge que el públic d'un teatre no pot de cap manera assimilar, car no se li pot exigir la cultura d'un estudiós.¹⁴⁸

El lèxic complex de l'obra, com hem vist al capítol anterior¹⁴⁹, podríem considerar-lo oposat al teatre èpic ja que aquest munt de paraules incomprensible, aquesta “pedregada de tirosos vocables”, poden veure's com quelcom gens didàctic, en el sentit brechtia. Sembla que no hi hagi vincle possible entre un text tan críptic i rebuscat i la finalitat del teatre èpic, que vol afectar directament la interpretació que l'espectador fa de la realitat. Sembla que el text de *Primera història d'Esther* quedi més aviat blindat a la comprensió del públic, que no pugui incentivar res en la ment saturada i, en aquest context, ignorant, dels oients.

Però com hem vist també al capítol anterior, la intenció d'Espriu darrere d'aquest text alambinat, críptic i idiomàticament ric¹⁵⁰ és la de la provocació. En una situació d'opressió i restricció de la llengua i la cultura catalanes, el poeta vol fer notar la riquesa i vivacitat de la llengua, a la vegada que en provoca els parlants, convidant-los a valorar la seva pròpia parla, menyspreada per molts i, fins i tot, per molts d'ells mateixos. Aquesta intencionalitat és el que li donaria la característica èpica al lèxic utilitzat per Espriu, i és aquí on s'agafa Salvat en el seu muntatge.

Per poder comprendre l'utilització que Salvat fa del text a *Primera història d'Esther*, cal que ens aturem un moment en un article que ell mateix escriu pel I Simposi Internacional Salvador Espriu: «Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional de Catalunya».¹⁵¹ L'article comença amb una cita de Jacques-Pierre Amette, novel·lista de la vida del qual es té poca informació però que és un gran coneixedor (i biògraf) de Bertolt Brecht:

¹⁴⁸ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 26.

¹⁴⁹ Veure Capítol 3, pàgs. 36 i 37.

¹⁵⁰ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 25.

¹⁵¹ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 2005, pàgs. 465 - 484.

«Regarde ces pauvres gens, dit Brecht, regarde-les, regarde-les!...»... Réfugiés dans leur pays, réfugiés dans leur vie dégueulasse, presque étrangers à eux-mêmes... Ce sont des Allemands, ils parlant ma langue... Ce n'est pas rien parler une langue aussi belle, et ils ne savent pas combien elle est belle... Dans mon théâtre, ils retrouveront au moins leur langue... ¹⁵²

Segons aquest fragment d'Amette, Brecht valora el paper que el teatre té per a l'enfortiment de la llengua pròpia. Ell, que impulsa un nou teatre alemany, que vol que porti noves maneres d'explicar la història del país, que l'analitzi, que sigui dialèctic, que faci créixer les reflexions sociohistòriques dels espectadors..., considera la llengua també quelcom per construir la pròpia nacionalitat i per entendre la pròpia història (“Réfugiés dans leur pays, réfugiés dans leur vie dégueulasse, presque étrangers à eux-mêmes”, diu als que no valoren la seva pròpia llengua).

Salvat, com ja hem apuntat al primer capítol, funda l'EADAG amb la intenció d'aportar noves tècniques teatrals al panorama barceloní, però també (i sobretot) amb el clar objectiu de crear un teatre nacional català. Ho farà, és clar, sobre les bases del teatre èpic que ha respirat i après a Alemanya. Enmig de la dictadura franquista, que restringeix la parla de la llengua i bona part de l'expressió artística de la tradició catalana, Salvat prendrà Espriu i les seves obres riques en lèxic i gèneres literaris populars com a bandera del nou teatre nacional.

El que fa dir Amette a Brecht ens ho podríem fer nostre a l'hora de referir-nos a Espriu. Nosaltres, en els anys quaranta i cinquanta, parlàvem una llengua que no sabíem fins a quin punt era bellíssima. La parlàvem, d'altra banda, terriblement embastardida. En els textos espriencs escrits per al teatre, en els textos dialogats, podíem retrobar la magnificència de la nostra llengua. Un dels elements fonamentals

¹⁵² AMETTE, Jacques - Pierre, *La Maîtresse de Brecht - Prix Goncourt*, Paris: Albin Michel, 2003, pàg. 60 a SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 2005, pàg. 465.

del teatre nacional —i aquesta ha estat la gran lliçó dels alemanys— és que exerceixi el temple de la paraula.¹⁵³

Així com Amette fa dir a Brecht que els alemanys, a través del seu teatre, retrobaran, com a mínim, la seva llengua, Salvat fa dir a Espriu el mateix dels catalans. Segons el dramaturg, en un context en què el català està amagat i desprestigiats, es perd també part de la identitat nacional i, per tant, de la pròpia història: minva la seva comprensió i la capacitat per analitzar-la. Per tant, Salvat enfoca el seu projecte de teatre nacional també des d'un vessant lingüístic (tot i que no es tanca a fer obres en altres llengües), entenent l'espectacle com a ritual destacat de la parla, com l'estat més primari de la literatura: “Ja se sap que la literatura va ser, inicialment, només oralitat. [...] El teatre, els recitals de cançó fan possible que la literatura retrobi el seu element més primigeni: el de ser vehicle d'un text que es projecta en l'aire i que és recollit en el mateix moment en què es projecta per un «altre» o una suma d'«altres».”¹⁵⁴

En aquesta “suma d'«altres»” és on trobem la clau per entendre el paper del text en la *Primera història d'Esther* de Ricard Salvat: en la col·lectivitat. A l'estrena de l'obra el setembre de 1962, sorprèn a tothom la bona rebuda de l'obra: “Xavier Regàs [productor de l'obra] es feia creus de com el públic seguia, entre embaladit i sorprès, la màgia d'aquell llenguatge. El text d'Espriu era poderós i la seva musicalitat s'imposava”¹⁵⁵, explica Salvat. Evidentment, el públic no entenia totes les paraules. Salvat, per més que treballés el gest dels actors no podia arribar a explicar tots i cadascun d'aquests mots. És per això que decideix jugar, senzillament, amb la musicalitat i el ritme del text. Per exemple, quan en Banyeta s'uneix a la Mort (en forma d'esquelet) per endur-se Aman “les paraules dels versos, absolutament intel·ligibles per al públic, servien de ritme per aquesta dansa macabra i en justificaven la comprensió per convertir-se en una mena de renech desesperat, com de rata-pinyada”¹⁵⁶, aclareix Salvat.

¹⁵³ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 2005, pàg. 478.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pàg. 479.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 28.

Així doncs, el muntatge de l'EADAG aplica el text en un sentit musical, amb una acuradíssima dicció, supervisada per Carme Serrallonga i el mateix Espriu, i un enorme treball dels actors. La intenció és copsar l'atenció intel·lectual del públic, donar valor a la paraula en si i no tan al seu significat literal. Sobretot, donar valor al fet de la paraula dita a un col·lectiu, el públic, contraposada a la que és llegida en la individualitat. Salvat vol fer entendre la paraula pròpia com quelcom bell i propi d'un col·lectiu, aplegat dins del teatre per gaudir de la paraula oral. A les obres èpiques es vol un públic "relaxat" i que es presenti sempre "com una col·lectivitat", tal com ens explica en Walter Benjamin a les seves *Tentatives sobre Brecht*.¹⁵⁷ Salvat es nega a retallar cap part del text tot i que Xavier Regàs (productor de l'obra) i d'altres col·laboradors li ho demanen força vegades, per por que l'obra es faci pesada per al públic. Però el director considera que cal mantenir-lo i cal fer-ne una dicció perfecta. Cal mostrar al públic aquestes paraules amb tota la seva esplendor i musicalitat. El públic no les entendrà totes, però podrà veure (escoltar) el text com un tot coherent, amb musicalitat, un element independent més de l'obra. Podríem dir que Salvat manté la llengua distanciada, en el seu pla exclusiu, com els titelles o els sinerencs, i busca la manera que el públic la pugui observar amb perspectiva i entendre'n la bellesa i el sentit.

4.3. *Culinarisme* i guinyol a *Primera història d'Esther*: cap a un teatre nacional català

Tal com hem vist al tercer capítol, en l'obra d'Espriu destaca la utilització de diferents estils literaris. Sobre la base esquiliana, de teatre clàssic, s'hi incorporen elements del teatre de fira i la veu poètica d'Espriu. En aquesta característica el poeta català té "un punt de contacte amb el savi i volgutament culinari autor alemany [Brecht], i és la saviesa de saber utilitzar tots els elements del joc literari en un moment determinat."¹⁵⁸ Espriu cuina les tècniques del seu entorn literari popular i culte i confereix a l'obra, "a base de la seva ironia, una unitat temàtica."¹⁵⁹ "Visió irònica", explica Salvat, "que és de fet la seva visió dolorosa del món, que

¹⁵⁷ BENJAMIN, Walter, *Op. Cit.*, pàg. 33.

¹⁵⁸ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1966, pàg. 267.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pàg. 268.

donarà una unitat absoluta al to de l'obra i permetrà que dintre d'ella es facin tots els jocs possibles.”¹⁶⁰

El que volem dir és que a través de l'utilització dels titelles —teatre popular que es barreja amb el mite clàssic, el sàinet, el realisme poètic, etc.—, Espriu permet la possibilitat del joc de perspectives. Sobre una base crítica amb el context històric del país, presentant irònicament un poble oprimint (el dels jueus) que té una inevitable paral·lelisme amb el català, Espriu juga amb el “culinarisme” per aconseguir aquesta ironia: “quan li convé, l'Altíssim parla des del coturn de la tragèdia esquiliana; quan li convé, els ninots s'esgargamellen; quan li és avinent, parlen les sàvies veus populars.”¹⁶¹

La ironia que s'aconsegueix en aquest pastitx d'estils és, segons Salvat, la mateixa que fa servir Brecht. Santos Hernández diu que la direcció de Salvat també és culinària¹⁶²: utilitza amb destresa els elements que Espriu li ofereix en el text. Potencia aquest caràcter de *pastiche*, sobretot, diferenciant el pla dels titelles com ja hem vist al primer punt d'aquest capítol, amb recursos gestuals i decoratius. També destaca en la posada en escena, per exemple, la tradició popular en el passeig final d'Aman, condemnat, imitant “una elemental processó de Corpus”¹⁶³ o l'element sàinetístic de l'entreacte amb un Altíssim amb posat de trobador i vibracions de romanç: parlant directament als dos públics (el real i el sinerenc) mentre entona el tradicional sàinet de l'intermedi que versa, com és natural, sobre la trista història d'un home banyut.

[...] 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 de Sinera o de la ciutat d'en Nyoca. Trempa la guitarra, Neua. Embraga, embranquem-nos i sallem:

Iehudi, marit sastre
de jaç sollat,

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² HERNÁNDEZ, Santos, *Op. Cit.*, pàg. 523.

¹⁶³ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 27.

no troba barretines
ni estrenyacaps
que puguin amagar-li
aquell gran dany.
[...]
Però de sobte cauen,
galtes avall,
espesses llagrimotes
de saurí fart.
Iehundi plora, plora
que ploraràs.
Ai, sastrinyoli ranci,
sentimental!

La música de Nani Valls (Manuel Valls) és també un ingredient d'aquest "culinarisme". Introdueix un altre element artístic diferenciat que s'uneix a la barreja d'estils. Salvat hagués volgut que la música complís amb aquest to de *pastiche* familiar, imitant gèneres musicals i apropant-se a les cançons de Kurt Weil. Segons el director de l'EADAG, Nani Valls "provenia d'una altra visió de l'obra"¹⁶⁴ i està força descontent amb el treball del compositor. Per això elimina algunes peces, com la cançó d'Esther, "d'una gran bellesa formal, però sense aquell «culinarisme» que crec necessari per a l'obra d'Espriu."¹⁶⁵ És possible que, al cap d'uns dies d'assaig, Nani Valls captés millor el to de l'obra que proposava Salvat i per aquesta raó compongués la cançó que parodia Aman a la finestra de la seva muller: "aconseguia aquella qualitat de *pastiche* que Kurt Weil havia patentat"¹⁶⁶, explica, "fent pastitx d'ària d'òpera, d'una absoluta eficàcia i adequació al text i a l'espectacle."¹⁶⁷

Un fet "culinari" que no podem oblidar és la direcció dels actors de Salvat. Provenent de l'escola brechtiana, el director de l'EADAG, "deixa un bon marge de llibertat a cada

¹⁶⁴ *Ibid.*, pàg. 29.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1966, pàg. 272.

¹⁶⁷ SALVAT, Ricard, *Op. Cit.*, 1971, pàg. 29.

intèrpret” a l’inici dels assajos.”¹⁶⁸ Només cal llegir el testimoni de Montserrat Roig o Josep M. Benet i Jornet, joves actors de l’EADAG en el moment del muntatge de *Primera història d’Esther*, per comprovar que els assajos eren un espai de creació col·laborativa. hi intervenen Espriu, que anava als assajos a explicar el text de la seva obra als actors, Carme Serrallonga, que aconsellava curiosament sobre la dicció, Maria Aurèlia Capmany, que dirigia l’aspecte més coreogràfic o els propis actors, que aporten la seva part vital a l’obra. Salvat va establir acords amb totes aquestes parts i, segons explica Santos, també “sap modificar el camí, si veu que hi ha alternatives aconsellables.”¹⁶⁹ Una anècdota narrada a l’autobiografia de Benet i Jornet, n’és un exemple: Espriu proposa en un assaig que per sobre la Mort que presideix tota l’obra des d’una de les finestres del jardí dels cinc arbres, hi hagi un rellotge de sol, símbol del temps que transcórrer imparabile, superior a la Mort.

A l’adolescent retardat que jo era se li va tallar la respiració. El concepte em va deixar, com si diguéssim, commogut. Ràpid, expectant, àvid, vaig mirar Salvat, buscant la seva immediata reacció. No en recordo cap d’especial. Ara regiro fotografies del muntatge. En una hi veig la Mort, un esquelet amb una dalla (sota la disfressa hi ha l’actor José Ruíz Lifante), al balcó del mig, presidint l’escenari. Damunt cap rellotge, ja m’ho semblava.¹⁷⁰

Una aportació d’Espriu que finalment no es va incorporar a l’obra, però que demostra la dinàmica propositiva dels assajos, al cap i a la fi.

Tornant al “culinarisme” o al caire de *pastiche* de l’obra, cal destacar com Salvat caracteritza l’element del teatre de guinyol. Com hem vist al primer subapartat, destaca el pla dels titelles amb la distanciació a través del gest, la parla, l’actitud i l’escenografia.¹⁷¹ Però a la vegada construeix uns titelles propis del guinyol, de la tradició catalana (els titelles de guant i no les

¹⁶⁸ HERNÁNDEZ, Santos, *Op. Cit.*, pàg. 524.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ BENET i JORNET, Josep M., *Material d’enderroc*, Barcelona: Edicions 62, Biografies i Memòries 78, 2010, pàg. 19.

¹⁷¹ Veure apartat 4.1.

marionetes), com hem explicat al primer subapartat.¹⁷² D'aquesta manera, tal com explica Cornago, “el pla titellec, potenciat pel muntatge, entronca, per una banda, amb la tradició catalana del guinyol i, per l'altra, amb les modernes teories de la creació teatral de base no mimètica.”¹⁷³ És a dir, que el muntatge de Salvat i, específicament, el seu tractament dels personatges-titelles enllaça amb el guinyol, la tradició popular catalana, i amb Brecht.

En l'anàlisi del text d'Espriu, veiem que els titelles de *Primera història d'Esther* queden fora del que seria un muntatge èpic, ja que Brecht utilitza ninots però no en el sentit en que els fa servir Espriu. El poeta català mostra amb els titelles la resignació dels homes al destí — aspecte gens dialèctic i, per tant, gens brechtia, mentre que el dramaturg alemany utilitza els ninots per caricaturitzar la classe social benestant, funcionària, avariciosa i víctima del sistema polític.

Però Salvat, accentua el caràcter popular dels titelles i els conforma a partir de la tradició catalana del guinyol, teatre comú al país que sovint representa el primer tipus de teatre al que un infant té accés a la seva vida. D'aquesta manera aconsegueix utilitzar l'element titellec d'una manera similar a la que Brecht utilitzava el cabaretístic, mirall del popular cabaret alemany. Converteix el titella en un element popular de suport al muntatge èpic enlloc d'intentar assimilar-los als ninots utilitzats pel dramaturg alemany.

Al primer capítol hem explicat com Cornago considera que l'EADAG va ser de vital importància per a la incorporació del teatre èpic a Espanya, perquè va entendre amb profunditat les bases teòriques brechtianes. No reproduïen només obres de Brecht o copiaven el seu estil escenogràfic, sinó que entenien i aplicaven els conceptes a les seves pròpies produccions.

[...] aparte de la escenificación de sus textos [de Brecht] y por encima de la imitación únicamente formal del aparato brechtiano a través de canciones, carteles y rupturas de la

¹⁷² Veure Cap. 4.1.

¹⁷³ CORNAGO BERNAL, Óscar, *Op. Cit.*, pàg. 598.

acció, assimilaren els elements essencials de esta dramaturgia com punts de partida para otro tipo de creaciones teatrales, no basadas ya en la obra dramática de Brecht.¹⁷⁴

Primera història d'Esther n'és un bon exemple, que es conforma com un muntatge èpic, buscant els seus efectes d'estranyament o distanciadors, com hem vist, i incorporant a la vegada elements que podrien semblar més costumistes, com el sàinet o els titelles. En aquest sentit, Salvat serà capdavanter d'una de les vies d'arribada de Brecht a Espanya que, segons Cornago, es fa a través de muntatges de caràcter farsesc que exploren nous llenguatges escènics:

Grosso modo, pueden distinguirse dos corrientes escénicas a través de las cuales se canalizó la puesta en escena de la obra de Brecht: por un lado constituyó un acicate más en la evolución hacia un realismo austero que venía definiéndose desde los últimos años cincuenta, lejos de todo barroquismo o espectacularismo gratuito, con un mínimo de elementos escénicos y la centralización de la figura desnuda del actor, frecuentemente sobre cámara negra y vestido con mallas; por otro, algunas de sus obras, como *La ópera de los tres peniques*, *Un hombre es un hombre* o *El círculo de tiza caucásico*, dieron pie para desarrollar una línea teatral más expresionista y grotesca, de tono farsesco, que buscaba nuevos lenguajes escénicos en formas parateatrales de raíz popular, como las marionetas, el guiñol, la revista o el cabaret y que quiso imprimir una desconocida libertad creadora, ausente en propuestas más ortodoxas.¹⁷⁵

Aquesta línia teatral més expressionista i grotesca, s'hi inclouen, per exemple, les obres de Valle-Inclán, la influència del qual hem vist que Espriu admet. *Primera història d'Esther*, de trets farsescos, és l'obra adequada perquè Salvat aconseguixi fer un muntatge èpic de caràcter català o, com preferiria Espriu, mediterrani. Sense renunciar als elements tradicionals de l'obra, els incorpora a les tècniques de distanciament, a la dialèctica històrica, a la reivindicació social, etc. pròpies del realisme èpic. Salvat té clar l'objectiu de fundar un teatre

¹⁷⁴ *Ibid.*, pàg. 429.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pàgs. 400 i 401.

nacional català i no busca la còpia ni la simple acollida del teatre èpic alemany, sinó la seva adaptació a les necessitats culturals que detecta a casa nostra.

Segons Cornago, la *Primera història d'Esther* de Salvat es veu reforçada pels anys i millora en a la seva reposició el 1968, que reforça els codis populars i aconsegueix un to encara més distanciat i hieràtic mantenint un nivell de perfecta dicció amb nous actors.¹⁷⁶

Aquesta línia de Salvat culmina amb *Gent de Sinera* (1963) i *Ronda de Mort a Sinera* (1965), un muntatge completament èpic que Salvat compona ell mateix a partir de textos teatrals i no teatrals d'Espriu.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pàgs. 599 i 600.

5. CONCLUSIONS

A tall de conclusió, podem considerar que la *Primera història d'Esther* que dirigeix Ricard Salvat el 1962 al Teatre Romea s'apropa molt al teatre èpic que Brecht i Piscator havien iniciat. El muntatge de l'EADAG presenta un seguit d'elements que —sobre la base del text d'Espriu, que facilita en alguns aspectes l'apropament a les teories brechtianes— conformen un muntatge que busca els efectes distanciadors i la reflexió del públic pròpies del realisme èpic.

En primer lloc, Ricard Salvat escenifica un text, *Primera història d'Esther*, que no es pot considerar del tot teatral: no té acotacions ni compleix l'esquema comú de les obres dramàtiques. El director, per tant, juga un paper important, un paper de creador, en la construcció del muntatge. A través d'un procés força col·lectiu amb els companys de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i amb el mateix Espriu, Ricard Salvat construeix pràcticament des de zero una obra que havia estat escrita però no pensada per als escenaris. Aquesta concepció del fenomen teatral, com a procés també creador que no s'ha de guiar només pel text, és per si sol brechtia.

En segon lloc, l'obra presenta una sèrie d'elements distanciadors que creen efecte d'estranyament, com ara el fet del “teatre dins el teatre”, que separa els món de Sinera i de Susa; la figura de l'Altíssim, que exerceix de perfecte narrador èpic guiant l'obra i oferint la perspectiva del tercer que crea estranyament en el públic; o els diferents estils lingüístics i literaris que s'intercalen a l'obra i provoquen canvis bruscos de registre, interrupcions. Aquests elements, que ja els trobem en l'obra escrita d'Espriu, són potenciats per Salvat a l'escenari a través de la decoració, les tècniques d'actuació o l'atrezzo. Predomina en tota l'obra un to distanciat i narratiu i un fort contrast entre el món de Sinera i el de Susa, que en entrellaçar-se, provoquen les brechtianes interrupcions de l'acció.

En tercer lloc, cal destacar l'element textual de l'obra. Espriu compon *Primera història d'Esther* amb paraules complexes, volent recuperar els mots més remots de la llengua catalana. Aquest fet, que es pot considerar antididàctic, ja que cap públic és capaç d'entendre tot el que es diu a l'obra, troba un lloc en el muntatge èpic de Salvat. El director decideix

mantenir el text d'Espriu sencer i treballar-ne molt la dicció per tal de presentar-lo com un element independent, coherent, rodó, amb certa musicalitat, que el públic pugui observar de manera distanciada. Així promou a la vegada la reivindicació amagada darrere aquest complicat llenguatge: la necessitat de mantenir viva la llengua catalana en temps de repressió franquista. Però aquesta no és l'única reivindicació que l'obra inclou, sinó que l'argument presenta clars paral·lelismes entre el mite bíblic d'Esther i la realitat oprimida de la societat catalana progressista del moment.

El que fa que la posada en escena de Ricard Salvat sigui èpica no són només les seves similituds amb les obres de Brecht, sinó sobretot la clara integració de les seves teories en els seus treballs. *Primera història d'Esther* és vista per Salvat com una obra ideal per reivindicar la dura realitat del seu context social i l'escull amb la voluntat de “servir al poble”, seguint el seu ideal teatral.

Salvat té el projecte d'iniciar un teatre nacional català i ho vol fer sobre les bases del teatre èpic, que és sensible a la realitat històrica. El director de l'EADAG assoleix un autèntic teatre èpic perquè sap combinar les tècniques brechtianes amb els titelles i la resta de registres populars catalans que proposa Espriu. Tot això sense perdre el vessant dialèctic de l'obra, que ha de mostrar sempre la història al públic des de noves perspectives per incentivar la crítica de la realitat i les possibilitats de canvi i millora de la societat.

En definitiva, per a Ricard Salvat, *Primera història d'Esther* representa l'inici de la creació d'un teatre èpic mediterrani o, com ell l'anomena, d'un teatre nacional català. Les teories de Brecht s'enfonsen en la història i la cultura catalanes gràcies a Espriu i Salvat, canviant l'element germànic del teatre èpic, que tant molestava a Espriu¹⁷⁷, i portant-lo al Mediterrani que tant estimava.

¹⁷⁷ Veure Cap. 3, pàgs. 31 i 32 o GUBERN, Romà *Op. Cit.* a CAPMANY, Maria Aurèlia, *Op. Cit.*, pàg. 132.

6. BIBLIOGRAFIA

- FONTS PRIMÀRIES

BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba Editorial, 2004.

ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, El Cangur, 1975.

ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Col·lecció Teatre Lliure, 1982.

ESPRIU, Salvador & BONET, Sebastià, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, 1995.

- FONTS SECUNDÀRIES

AAVV, *Ricard Salvat i la seva època*, Barcelona: Institut de Cultura, La Virreina Exposicions, 2003.

AAVV, «Taula rodona: *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu», *Assaig de teatre*, núm. 65 (2008), pàgs. 148-172.

ARNAL I ANTEQUERA, Teresa i RODRÍGUEZ LUANES, Digna, «Ronda de mort a Sinera: un muntatge èpic», *Revista de Catalunya*, núm 141 (juny de 1999), pàgs. 71 - 90.

BARBANY, Damià, «*Primera història d'Esther*, improvisació per a titelles de Salvador Espriu», *Putxinel·li, revista de Titelles, Ombres i Marionetes*, 4 d'abril de 2013 (<http://www.putxinelli.cat/2013/04/04/primera-historia-desther-improvisacio-per-a-titelles-de-salvador-espriu/>, 01/09/15).

BENET i JORNET, Josep M., *Material d'enderroc*, Barcelona: Edicions 62, *Biografies i Memòries* 78, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus, 1998.

BONET, Sebastià "Estudi introductor" a ESPRIU, Salvador & BONET, Sebastià, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, 1995.

BOU, Enric, *Panorama crític de la literatura catalana. Volum VI: Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, Barcelona: Edicions Vicens Vives, 2009, pàgs. 194 i 195.

CAPMANY, Maria Aurèlia, *Salvador Espriu*, Barcelona: Dopesa, 1972.

CAPMANY, Maria Aurèlia «La cinquena història d'Esther» a ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Col·lecció Teatre Lliure, 1982, pàgs. 11-18.

CARBONELL, Jordi, «Els escenaris catalans. "Primera història d'Esther," de Salvador Espriu (Barcelona, teatre Romea)», *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre de 1962), pàg. 56 i 57.

COMAS, Antoni, «Espriu i els anys cinquanta», *Serra d'Or*, núm. 154 (juliol 1972), pàgs. 12-15.

CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid: Instituto de la lengua española, 2000.

DELOR I MUNS, Rosa M. «*Salvador Espriu o el cercle obsessiu de les coses*», Barcelona: Biblioteca Serra d'Or, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

FÀBREGAS, Xavier, «Crònica de les estrenes: *Primera història d'Esther*, altra vegada», *Serra d'Or*, núm. 101 (febrer de 1968), pàgs. 75-77.

FORT i BUFILL, Xavier, «Unes opinions de Salvador Espriu», *Serra d'Or*, núm. 201 (juliol de 1970), pàgs. 24-26.

GALLEN, Enric, «*Our town* i *Primera història d'Esther*: una aproximació intencionada» a *Si de nou voleu passar*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàgs. 485-509.

GALLÉN, Enric, "Primera història d'Esther (1948)", Visat núm .12 (octubre 2011), (<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/esp/articles/94/151/0/4/teatre/salvador-espriu.html>, 13/10/15).

GALLÉN, Enric, «Primera història d'Esther en el seu temps», *Indesinenter*, núm. 9 (2014), pàgs. 9-41.

GARCIA FERRER, J. M. i ROM, Martí, *Ricard Salvat*, Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1998.

HERNÁNDEZ, Santos «Potser sense escriure teatre» a *Si de nou voleu passar*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàgs. 511-526.

MOLINS, Manuel, «Ricard Salvat, una idea obsoleta del teatre?», *Lluc. Revista de cultura i d'idees*, núm. 874 (octubre - desembre del 2010), pàgs. 50-54.

MUNTANER, Maria, PICORNELL, Mercè, PONS Margalida i REYNÉS, Josep Antoni, eds., *Transformacions. Literatura i canvis socioculturals dels anys setanta ençà*, València: Universitat de València, 2010.

PONS, Agustí *Espriu, transparent. Una biografia*, Barcelona: Proa, 2013.

SALVAT, Ricard, *El teatre contemporani. I. El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*, Barcelona: Edicions 62, Col·lecció a l'abast, 1966.

SALVAT, Ricard, *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona: Edicions 62, L'Escorpí 31, 1971.

SALVAT, Ricard i SANSANEDAS, Jordi, «Notes a l'estrena de *Primera història d'Esther*» a ESPRIU, Salvador, *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62, El Cangur, 1975.

SALVAT, Ricard, «Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional de Catalunya» a *Si de nou voleu passar*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàgs. 465-484.

Ricard Salvat, *Diaris (1962-1968)*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.

SANTAMARIA, Núria «Espriu i les retòriques de la teatralitat» a *Si de nou voleu passar*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pàgs. 533-547.

THOMSON, Peter i SACKS, Glendyr, *Introducció a Brecht*, Madrid: Ediciones Akal, 1998.

TIERZ, Carme, «Ricard Salvat, l'etapa alemanya», *Assaig de Teatre*, núm. 73-74 (octubre-novembre 2009), pàgs. 198 - 202.

- DOCUMENTS GRÀFICS

BASTÉ, Andreu (1962), *Primera història d'Esther. 1962.10.04. Teatre Romea. Barcelona*. [fotografies d'escena]. Recuperades a l'arxiu digital del MAE, Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques, Escena Digital: <http://colleccions.cdmae.cat/>

PUIGSERVER, Fabià (1962), *Figurins de Primera història d'Esther. EADAG, 1962*. [figurins]. Recuperats a l'arxiu digital del MAE, Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques, Escena Digital: <http://colleccions.cdmae.cat/>