

FEDRA EN L'ESCRITURA TEATRAL DE SALVADOR ESPRIU

Ramon X. Rosselló
Universitat de València

El punt de partida d'aquest article ha estat la presència de personatges del teatre clàssic grec en el teatre català durant el període de la Guerra Civil i la Dictadura franquista. D'aquest conjunt textual és coneguda sobretot l'obra *Antígona* de Salvador Espriu (1913-1985), primer text dramàtic original escrit el març de 1939, immediatament després de la caiguda de Barcelona a mans de les tropes franquistes. Se'ns feia interessant adreçar-nos a altres textos menys coneguts i estudiats i per aquest motiu vam recordar l'existència de les obres del mallorquí Llorenç Villalonga (1897-1980)¹, com ara *Fedra*, així com un text bastant desconegut de J. Palau i Fabre, *Mots de ritual per a Electra* (1958), editat el 1976 per Aymà².

D'entre les diverses possibilitats, finalment, ens vam decantar per acostar-nos a les dues versions de *Fedra* en què Salvador Espriu va estar ficat en dos moments temporalment allunyats, la Guerra Civil i la Transició Política. Així doncs, comptem, en primer lloc, amb el text titulat *Fedra*, versió en català d'Espriu, a partir d'un original de Llorenç Villalonga escrit en castellà, en el que fou el primer contacte amb el teatre per a l'autor de Santa Coloma de Farners. L'original castellà de Villalonga havia estat publicat l'any 1932³ i el novembre de 1936 Espriu en va fer, segons paraules de l'advertiment que encapçala l'edició, una "lliure versió", "en unes circumstàncies molt tràgiques per a tots nosaltres. El treball em va distreure i m'ajudà a passar

¹ Sobre la producció teatral de Villalonga podeu veure Simbor (1993).

² Sobre la presència de personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX podeu veure Ragué (1990).

³ Podem recordar l'existència d'una versió refeta en castellà per Villalonga tenint en compte els suggeriments d'Espriu, publicada el 1954, i una traducció de l'autor mateix al català d'aquesta nova versió publicada el 1966 (Simbor, 1993: 151). Jaume Vidal Alcover ja n'ha estudiat les diferències (1980) i, pel que fa al nostre treball, no les tindrem en compte. En tot cas, volem destacar que, a diferència de Ragué (1990: 55), Simbor sí que considera importants les aportacions d'Espriu en la versió definitiva que va escriure Villalonga. Anteriorment, M. Gustà (1988: 136) ja comentava que la versió definitiva de Villalonga "deu molt a la intervenció de Salvador Espriu".

unes quantes hores d'aquells allunyats dies, tan plens d'una immensa tristesa i de tota mena de perills. Mai no s'esborrarà del meu record el benefici d'oblit i de calma que em reportà la meva feina, i sempre he de mirar aquesta obra amb una estimació particular" (p. 61). Aquesta versió fou revisada el gener de 1954 i publicada finalment per l'editorial illenca Moll el 1955, juntament amb l'*Antígona*. Podem recordar, així mateix, pel que fa al contacte d'Espriu amb els personatges clàssics, que durant gener i febrer de 1937 redactà una versió narrativa d'aquesta *Fedra*, publicada dins el volum *Letícia i altres proses* el 1937 per les edicions de la Rosa dels Vents.

L'altra *Fedra* a què al·ludia i que tindrem en consideració és el text original d'Espriu titulat *Una altra Fedra, si us plau*, una obra de juny de 1977 escrita a petició de l'actriu Núria Espert per ser posada en escena per la Companyia Núria Espert, estrena que tingué lloc el febrer de 1978, i que fou editada el mateix 1978 per Edicions 62⁴. D'igual manera que esmentàvem abans, tornem a veure que Espriu reprén els personatges de la tragèdia en una sèrie de proses de *Les roques i el mar, el blau* (1981): "Enone", "Teseu", "Fedra", "Hipòlit" i "Thànatos".

1. ALGUNS PUNTS DE CONTACTE ENTRE *FEDRA* I *UNA ALTRA FEDRA, SI US PLAU*

Abans de parlar de les característiques específiques de cada obra, voldríem, per començar, assenyalar, tot i les grans diferències dels dos textos, alguns punts en comú. Així, ens trobem davant dues peces que agafen *Fedra* com a eix central de la ficció escènica, la qual cosa motiva que aquesta en siga, sobretot en la primera, el focus primordial d'atenció en detriment d'altres personatges centrals del mite clàssic com ara Hipòlit i Teseu. Comprovarem, així doncs, que en ambdós casos la part final del text d'Eurípides al voltant de la fugida i mort d'Hipòlit i de les reaccions de Teseu queda pràcticament exclosa de les obres, i que s'acosten, pel que fa al desenvolupament de l'acció, més al model de Sèneca i de Racine en tant que *Fedra*, si mor, serà només a la fi de l'obra. En tot cas, en la importància de Teseu sí que difereixen totes dues, atés que, mentre que en la primera Teseu apareix rellegat a la categoria de personatge secundari, en la segona recupera lloc de protagonista⁵.

A més a més, totes dues exclouen la intervenció divina com a motor de l'estat de *Fedra* i aposten per un element comú que tracta de justificar la

⁴ Sobre la producció teatral d'Espriu podeu veure, entre altres, Miralles (1987) o Gibert (1993).

⁵ Una vegada ja acabat aquest article vam tenir accés a un estudi (en premsa) de Carmen Morenilla en què compara les versions d'Unamuno, Villalonga i Espriu. La investigadora considera que tant en la versió d'Unamuno com en *Una altra Fedra, si us plau* d'Espriu Teseu n'esdevé el protagonista.

passió de Fedra cap al fill del seu marit. Aquest element és la semblança entre el Teseu jove de qui s'enamorà Fedra i l'Hipòlit actual, recurs que apareix també a Sèneca quan aquesta declara el seu amor a Hipòlit (acte segon, p. 56), i també a l'obra de Racine, al segon acte (p. 125). Un element que és plantejat de la manera següent als dos textos objecte d'estudi:

FEDRA.— Pobre estimat Hipòlit! Acosta't més. Com em recordes al teu pare, quan el vaig conèixer! Tu eres ben petit... (*Fedra*, p. 110).

FEDRA: Ets subtil, Enone. T'he de dir que pertot veig en el fill la imatge del pare? De dies i de nit veig una imatge, la de Teseu jove, em dic i et dic. La imatge és dins les meves nines, de nits, desvetllada. De dies, a les estances del palau, als camps, als prats, al cel, a l'aire, a la llum, al foc. Al meu foc, perquè cremo en aquest foc. (*Una altra Fedra, si us plau*, p. 33).

Un altre element que, així mateix, apareix als dos textos, tot i que amb diferències importants respecte a l'escriptura concreta, és l'allunyament a què Hipòlit va ser obligat de petit a causa de Fedra:

PSICOANALISTA.— (...) Recorda que, a contracor, Teseu s'apressà a allunyar Hipòlit.

(*El SENYOR TAFANER escolta des de fa una estona.*)

SENYOR TAFANER.— Per a això, Fedra tenia dos motius. De primer, perquè els nens no li han agradat mai. Després, perquè tenia l'esperança de tornar a Palau, i la mare del noi era una pagesa. Hipòlit té oncles fusters i carboners. S'havia d'evitar tota relació amb aquesta gent, i per això allunyà el petit. (p. 90).

Al segon text, ja ho veurem després amb més detall, Hipòlit serà dut a casa de l'avi davant la petició de mort de Fedra, no acceptada per Teseu (p. 39), i això a causa de la por que aquest pogués, seguint els clàssics, ocupar el tron en lloc dels fills de Teseu i Fedra. Al primer text, en canvi, Fedra no té fills propis.

Així mateix, assistim a l'escena inicial de Fedra i Enone en què se'ns posa al descobert el conflicte de Fedra. Ara bé, mentre que en *Una altra Fedra, si us plau* se segueix el model habitual i Enone (i amb ella el receptor) s'assabentarà de quin és el motiu de l'estat de Fedra, en el primer text mai no li serà comunicat a Enone aquest motiu; és més, en cap diàleg Fedra parlarà obertament del seu enamorament.

En tot cas, i més enllà d'alguns punts de contacte, les dues peces mostren dos plantejaments teatrals i de tractament de la ficció diferents. Tot seguit, veurem per què.

2. FEDRA, LA VERSIÓ CATALANA D'ESPRIU

2.1. Sobre la construcció de l'obra

Pel que fa a la construcció d'aquesta peça, tot i que aparentment segueix un model tradicional, ja que recorre a una seqüenciació en tres actes (això sí, sense divisió formal en escenes), el text presenta algunes peculiaritats dignes de ser destacades. En primer lloc, podem esmentar el tractament dels espais de l'acció. L'acte primer i tercer ens situen a casa de Fedra, concretament a dues estances (una sala i l'alcova de Fedra) mitjançant un sistema d'escenari partit; ara bé, aquestes dues estances alternen la seua visibilitat amb el recurs a "una cortina negra". Aquesta opció té un especial protagonisme en el tercer acte, ja que aquesta successió acaba configurant quatre seqüències diferenciades, com si estiguéssim davant de quatre quadres breus amb les seues escenes. En l'acte dos, situat al hall d'un casino, també es pot destacar el fet que, si bé l'espai en aquesta ocasió és únic, en algunes escenes es creen dos grups d'interacció simultanis a partir del mobiliari que ompli aquest espai. Aquesta opció dona peu a la creació de dos grups de personatges, els observats i els observadors, entre els quals ocupa un lloc preeminent El psicoanalista, amb les seues explicacions sobre l'estat de Fedra.

En segon lloc, cal destacar la presència d'un pròleg en vers on el plantejament del conflicte és explicat per una Fedra morta en forma de monòleg proferit a teló baixat, amb la qual cosa, a més, l'obra es pot llegir com una gran retrospecció explicativa del que acaba d'exposar breument la protagonista. En aquest pròleg Fedra parla d'"aquell gran sofriment, del cruelíssim càstig d'un enamorament culpable":

Sense voler, de sobte, em vaig trobar perduda
entre l'amor i el deure, entre marit i fill:
no diguis que la tria fou un afer senzill.
La norma m'era clara, però l'instint, molt fort.

Tot seguit exposa un dels motius més repetits i definitoris de la personalitat de Fedra al llarg de tot el text:

Si véns de sang tan noble, de raça tan antiga
que ja no en saps l'origen, fins el respir fatiga.
El Sol fou el meu avi, el meu avantpassat.

I, també, explica el final tràgic d'Hipòlit, un final que té una tènue relació amb els antecedents clàssics, atés que aquest morirà en el transcurs d'un viatge de fugida cap a Amèrica, fruit en aquest cas dels molts problemes que

se li acumulen. Una mort, recordem, que en aquesta obra es veurà lligada a una intervenció de Fedra en relació amb un dels personatges incorporats a la ficció, el Taxista.

2.2. *Sobre el món ficcional, els personatges i els referents clàssics*

D'entrada, trobem unes primeres dades que ja donen compte de la diferència entre aquesta Fedra i els antecedents clàssics. En primer lloc, veiem que l'acció de l'obra se situa, pel que fa al macroespai, a una illa de la Mediterrània, "quasi una illa grega", dirà el text, la qual, tot i no ser identificada directament, es pot assimilar, per moltes dades presents al text, a Mallorca. Quant a l'època on se situa la història, se'ns hi diu que aquesta correspon a les darreries del regnat d'Alfons XIII d'Espanya, és a dir, un temps contemporani al de l'escriptura de la peça de partida de Villalonga. En segon lloc, i en relació als personatges, si bé hi trobem els personatges centrals de la tragèdia (Fedra, Hipòlit, Teseu, Enone o Arícia), aquesta peça inclou una llarga nòmina de personatges aliens als tradicionals, com ara Lilí Degrain, Comtessa de Núria, Orlandis, Allan Bent, El Governador, el Taxista i altres, entre els quals resulten d'especial rellevància Carolina i El psicoanalista⁶.

Pel que fa als personatges tradicionals, en la caracterització d'Hipòlit l'obra s'allunya del text grec i llatí per aproximar-se un tant a la caracterització oferida per Racine. Recordem que, tal com explica al "Prefaci" de *Fedra*, Racine va voler "donar-li alguna feblesa que el tornés una mica culpable envers el seu pare, sense tanmateix llevar-li res d'aquella grandesa d'esperit (...)" (p. 96). Una feblesa que es concreta en "la passió que sent a desgrat seu per Arícia, que és la filla i la germana dels enemics mortals del seu pare". Així doncs, en aquest text Hipòlit ja no serà un home dominat per la passió a la cacera, als cavalls i a l'exercici físic i cast, com podem veure a l'*Hipòlit* d'Eurípides (p. 29), sinó que anant molt més enllà que Racine serà mostrat com un home jove ple de vicis, amb addicció a les drogues, l'alcohol, etc., i, tal com es diu a l'obra, a qui "li agraden totes les noies" (p. 89).

⁶ Sobre l'acostament de Villalonga a la tragèdia clàssica, Simbor (1993: 150), un dels especialistes en l'obra del mallorquí, ha dit que "no deixa de ser un miratge que no ens ha d'enganyar. Si s'hi acosta és per modificar-la en la seua medul·la transformant-la d'una forma radical", una transformació que ha estat qualificada per Simbor com el pas de la tragèdia al drama, en sintonia amb "la seua filiació estètico-literària del segle XVIII francès", afirmació que sustenta sobretot pels canvis introduïts en les coordenades espaciotemporals en què l'autor situa la història de Fedra i l'assimilació del mite clàssic a les inquietuds contemporànies. Així doncs, en aquesta obra trobem importants canvis respecte al text d'Eurípides, alguns dels quals es relacionen directament amb l'obra de Racine, text que Villalonga coneixia, tal com posa de manifest en un article publicat per l'autor el 1931 (Simbor, 1993: 152).

Com a connexió puntual amb Racine trobarem en aquest text la presència d'Arícia, amb qui al segon acte apareix Hipòlit, tot i que aquesta relació tinga poc a veure amb el tractament que en fa Racine; només cal recordar les paraules que dirà Hipòlit a Fedra sobre un eventual casament d'aquest i Arícia:

FEDRA.— Fill meu! (*Plora i li acaricia els cabells.*) T'ho he espatllat tot, la carrera, el teu casament amb Arícia, tot. Em perdones?

HIPÒLIT.— No insisteixis Fedra. Tu no tens la culpa que et sentissin. A més, Arícia no m'interessava (...).

Aquest retrat d'Hipòlit, segons Simbor (1993: 152), es relacionaria amb una de les constants de les obres de Villalonga, la de presentar una lluita de cultures, la de Fedra i la d'Hipòlit, o la dialèctica de l'atracció dels contraris representada per personatges femenins que se senten atretes per homes que se situen en el terreny de l'espontaneïtat, la falta d'imaginació, de sensibilitat i de cultura, un conestat que en aquesta obra està força remarcat des de la distinció social entre Fedra i la família de Teseu, repetidament citada:

FEDRA.— (...). (*Menyspreadora.*) La meua família tenia raó, és impossible la convivència d'una dona com jo amb gent com vosaltres.

HIPÒLIT (*entre dents*).— Adéu, filla del sol! (p. 96).

Al capdavant, una dialèctica que li permetia plantejar el tema essencial de la producció literària de Villalonga, la repressió dels instints, ací plantejat des d'un cas clínic de neurosi. Açò provoca la introducció d'un dels personatges aliens als textos clàssics, el Psicoanalista, el qual estarà tractant aquesta Fedra malalta⁷. El diagnòstic que en fa aquest és el següent (p. 89):

PSICOANALISTA.— Fedra entra de ple en l'esquema adlerià. Ja ho saps, predomini del jo, voluntat de manar. És una dona en aparença freda, però, en realitat, fonamentalment apassionada, una introvertida, com diem en llenguatge tècnic.

ORLANDIS.— No és simpàtica. Interessa, però no atrau.

PSICOANALISTA.— Li falta cordialitat.

ORLANDIS.— I, amb tot, es casà per amor. Teseu no va portar sinó la seva llegenda de Don Juan. Fedra s'enamorà del mascle, un mascle amb alguna gràcia, com el fill.

(Entra el SENYOR TAFANER.)

⁷ No debades, recordem, Villalonga havia fet estudis de psiquiatria i aquest serà un dels seus camps d'interés reflectit a bastament a la seua obra.

PSICOANALISTA.— En el fons, es casà amb Teseu pel plaer de dominar-lo, perquè sabia que no tenia consistència i que el mouria com un ninot. Recorda que, a contracor de Teseu, s'apressà a allunyar Hipòlit.

Més endavant, el Psicoanalista tornarà a explicar l'estat de Fedra en ser preguntat per Teseu (p. 106):

PSICOANALISTA.— És un cas interessant, un sofriment d'origen moral. La seva senyora pertany possiblement al tipus classificat per Adler com a “neurosi per voluntat de dominar”.

CAROLINA.— Ho creu així? Jo la conec des de petita i mai no l'he vista imperiosa.

PSICOANALISTA.— Oh, es tracta d'un procés complicat! Ella no s'adona del que li passa. Totes les neurosis són desigs refrenats, clavats a l'ànima com espines. El malalt n'és inconscient, però sofreix.

En tot cas, com déiem, un dels elements més reiterats al text és el nivell social de Fedra, baronessa de Boscana, dama d'honor de la reina i emparentada amb la casa reial, fet que connecta la nostra Fedra amb el mite clàssic: “El primer Boscana era descendent de Pasifae, la filla del Sol” (p. 77). Aquesta descendència és al·ludida en relació a la versió de Racine (“A Racine, la descendència del Sol té un destí molt tràgic”, p. 103). Tot i que pel seu matrimoni amb Teseu Orfila, la seua categoria en l'escala social ha quedat reduïda a la de senyora d'Orfila, circumstància que li atorga un tret de personatge mal adaptat al seu entorn social:

CAROLINA.— A Baiona, el rei em parlà de tu. Li sap greu de no veure't a la cort.

FEDRA.— Jo sé quin és el meu lloc. Ja no sóc la comtessa de Boscana, sinó la senyora d'Orfila.

CAROLINA.— Et puc assegurar que ni el rei Alfons ni la reina no et consideren una *déclassée*.

FEDRA.— Però si això és el que sóc.

LILÍ.— El rei parla de vostè amb molt d'afecte.

CAROLINA.— Digué, rient, que, si abdicava, tu l'hauries de succeir.

FEDRA.— Si no algun dels seus fills, el succeiria un Caserta o la República, no la casa de Boscana, l'únic representant de la qual sóc jo, una trista malalta. I és que els Boscana no podríem tampoc ser una mena de suplents dels Borbó, perquè el nostre llinatge és molt més enlairat. No sóc vanitosa, però em refereix que, en parlar de nosaltres, es subratlli com a excepcional el nostre parentiu amb Isabel II. (p. 76).

CAROLINA.— (...). Recordes l'enveja que totes et teníem, a la classe d'Història, en parlar dels teus avantpassats? (*Com si recités una lliçó.*) "Demetri de Frau, primer comte de Boscana, fill d'una basilissa Comnè, era descendent de la cretenca Pasifae, filla del sol." Jo sempre he cregut que la misteriosa llegenda us havia perjudicat. (p. 98).

També es podria destacar, quants als personatges tradicionals de la tragèdia, que en aquesta obra el protagonisme de la Nodrisa/Enone queda reduït molt i la funció que aconsegueix al text d'Eurípides, la de comunicar a Hipòlit l'enamorament de Fedra, és duta a terme per un dels altres personatges estranys al mite, Carolina, una amiga de Fedra⁸; tot i que cal tenir en compte que en aquesta escena Hipòlit no arriba a descobrir la situació que viu Fedra (p. 103):

CAROLINA (*amb intenció*).— No, no te'n riguis. Fedra t'estima... més del que et penses.

HIPÒLIT (*recelós*).— Què vols dir?

CAROLINA.— Això, que Fedra t'estima molt.

HIPÒLIT.— És possible, però a estones ho dissimula.

CAROLINA.— És que la fas sofrir, amb la teva conducta.

HIPÒLIT.— Sí, ja ho sé. Jo procuro que no ho sàpiga, però ella sempre està al corrent de tot, no ho entenc.

CAROLINA.— Veig que no tens imaginació, estimat Hipòlit.

HIPÒLIT.— Bé, què em volies dir?

CAROLINA.— No, no res. Hi ha coses que no tenen remei. (*Pausa.*) (...).

Al capdavall, en aquest text no queda del tot clar si Hipòlit arriba a conèixer l'enamorament de Fedra, ni tan sols en l'escena de comiat entre Fedra i Hipòlit on aquesta exposa veladament els motius del seu estat (p. 110):

FEDRA.— Pobre estimat Hipòlit! Acosta't més. Com em recordes al teu pare, quan el vaig conèixer! Tu eres ben petit... No he estat mai una veritable mare per a tu.

HIPÒLIT.— Calma't.

FEDRA.— He estat dura, t'hauré semblat dolenta.

HIPÒLIT.—No, reconec que la meua vida no et podia agradar. D'altra banda, comprenia que estaves malalta.

FEDRA.— Només has comprès això, res més que això.

⁸ Aquest serà el personatge que esdevindrà la veu narrativa en la versió novel·lada d'aquesta *Fedra*.

HIPÒLIT (*amb emoció, sorpresa i potser una mica de por*).— Fedra! (*Intenta besar-la. Ella el defuig.*) Estimada Fedra!

Sí que intervindrà Enone, tot i que d'una manera inconscient, en el suïcidi de Fedra, ja que li donarà les pastilles que mataran Fedra, una errada d'Enone, malgrat l'avís del metge, que l'autor sembla voler justificar amb una imatge de decadència física i mental de la nodrissa.

Finalment, sobre el personatge de Teseu es podria destacar el fet que aquest sí que és present en l'acció des de l'inici, però és mostrat com un home envellit i malaltús (p. 75 i 88), un estat que, en tot cas, accentuaria per contrast l'atractiu del fill jove. Un atractiu que, així mateix, és destacat a partir del comportament de Carolina cap a Hipòlit.

3. UNA ALTRA FEDRA, SI US PLAU

3.1. Els diferents nivells fictivals

El que destaca d'aquest text de Salvador Espriu és, per damunt de tot, el recurs a diferents nivells de ficció en l'articulació de la peça. Així doncs, aquesta obra ens presenta un primer nivell, corresponent a la seqüència inicial, on trobem com a personatges les dues actrius que representaran els papers de Fedra i de la nodrissa Enone instants abans d'iniciar-se suposadament l'escenificació del clàssic⁹. Una primera escena que manté una clara relació amb les persones reals implicades en la redacció del text, l'actriu Núria Espert i l'autor poc entusiasmats per l'encàrrec, fet que sembla ressonar en el títol mateix de la peça. En aquesta primera escena LA GRAN ARTISTA, denominació de l'actriu que representarà Fedra, explica a L'ALTRA, denominació de l'encarregada de representar Enone, com va aconseguir que Espriu escrivís l'obra.

Tot seguit tenim una segona escena dins aquest nivell (o si es vol un altre nivell) en què apareixeran tres personatges, la Senyora MAGDALENA Blasi, la Senyora TECLETA Marigó i PULCRE Trompel-li, personatges propis del món espriuà, amb una funció dins l'obra que és plantejada en aquests termes: "L'ajudarem, si cal, arreu a objectivar els seus problemes", dirà MAGDALENA a LA GRAN ARTISTA. Tres personatges que esdevenen un vertader element de mediació entre la tragèdia de Fedra i el públic i que comporten la inclusió d'un punt de vista projectat de manera constant sobre els fets de l'altre nivell fictival, amb funcions pròximes a les del cor. A continuació entra THÀNATOS, qui presidirà tota l'acció sense parlar, una

⁹ La consideració dels nivells no té una correspondència formal al text, atès que l'autor no empra cap tipus de marca explícita de seqüenciament.

presència que és vista com una sorpresa que l'autor li va comentar a LA GRAN ACTRIU que hi inclouria¹⁰, la qual cosa ens permetria parlar encara d'un altre nivell, ja que ara s'hi introduiria una figura de naturalesa diferent a la resta, "un símbol" (p. 29).

La GRAN ARTISTA comenta que l'acció de l'obra és un "debat entre Àrtemis i Afrodita, de fons religiós", però hi afegeix tot seguit: "qui creu avui en aquestes rivalitats tan antigues?" i conclou que "les deesses no surten a escena. Amb els seus tradicionals vestits, es podrien refredar". Un comentari que posa en relleu el tret més marcat d'aquesta Fedra. Així doncs, tal com ja ha estat destacat, en aquest cas veiem que Espriu no opta per fer una nova interpretació del mite, sinó que més aviat expressarà "la seva distància, la nostra distància, respecte a aquest vell conflicte tràgic" (Miralles, 1987: 406). Entre l'espectador-lector i el seu tema, continua exposant Miralles, Espriu interposa, en primer lloc, la consciència que es tracta d'una funció dramàtica, amb la presència de les dues actrius, i, en segon lloc, un públic format per gent del seu món, els quals intervendran al llarg de l'obra intercalant-se entre les seqüències, ben esquemàtiques, de la tragèdia, en un intent per aclarir el que *realment* passa i per marcar aquesta distància respecte al món de la tragèdia¹¹. Açò ho podem veure, per exemple, a partir de les paraules de Magdalena en la primera escena intercalada arran d'explicar Fedra a Enone el motiu del seu estat (p. 35):

MAGDALENA: (...) Em penso de debò que Fedra complica el que, si no senzill, és més senzill. Almenys des de la nostra perspectiva, més tolerant. Però aquells temps eren uns altres i una altra la mesura (...).

O veiem com en la segona escena intercalada aquests tres personatges tracten d'explicar-se el nus del conflicte al voltant del fet d'estimar Fedra dos homes (p. 40):

TECLETA: Com és possible això? Dos homes alhora?

PULCRE: Pare i fill, no ho oblidem. I idèntics, amb la natural diferència de l'edat.

MAGDALENA: Aquest és, em sembla, en realitat el nus del problema. Si fossin ben diferents o sense parentiu, Fedra ja ho hauria resolt. O no se sentiria atreta pel jove o hauria fugit amb ell (...).

¹⁰ En la prosa "Thànatos" Espriu introdueix una referència a la presència d'aquest en *Una altra Fedra, si us plau*, i més concretament al fet que s'introduís una lluita entre Hipòlit i Thànatos al muntatge, amb la intenció d'allargar una mica la representació d'un text relativament breu.

¹¹ Aquesta situació ens recorda un tant les escenes en paral·lel dels dos grups d'interacció del segon acte de *Fedra*, sobretot a partir dels comentaris explicatius d'El psicoanalista.

3.2. *La tragèdia de Fedra*

Si ens detenim a fer un seguiment de com presenta el conflicte de Fedra i Hipòlit, comprovem que, a diferència del primer text, ara Espriu sí que ens ofereix el material narratiu dins les seues coordenades espaciotemporals pròpies (“L’acció, en una suposada i convencional Trezèn –i en un episodi, a Atenes–, segons la llegenda”), tot i que a continuació afegeix: “De debò, en un teatre, sigui el que sigui i en el país que es triï.” (p. 23), amb la qual cosa es marca ja d’entrada aquest plantejament amb dos nivells ficticials o, si voleu, de teatre dins el teatre.

Sobre el desenvolupament concret de l’acció lligada al mite clàssic, aquest és presentat a partir de quatre seqüències que tot seguit comentem. La primera ens mostra l’usual diàleg entre Fedra i la nodrissa Enone. Se’ns hi apareix Fedra com una malalta, amb l’habitual insistència de la nodrissa per saber quina és la causa del seu mal. Hi apareix l’odi cap a Hipòlit (p. 32) i la imatge tradicional d’un Hipòlit que pensa “sols a caçar i en els seus cavalls, en les curses, en les proves atlètiques” (p. 32). I sobretot tenim la declaració de la passió de Fedra, adés al·ludida, a partir de la semblança entre Hipòlit i el Teseu jove (p. 33). Al capdavall, com al text grec i posteriors, trobem una escena entre Fedra i Enone on aquesta finalment s’assabenta de quin és l’origen del malestar de Fedra (p. 33).

La segona seqüència, ben curiosa, és construïda com una retrospectiva temporal on intervindran Fedra i Teseu. Aquesta serveix per mostrar “l’odi antic” a què al·ludeix la nodrissa a la fi de la seqüència anterior. Així doncs, assistim al fet que Fedra demana a Teseu que maten Hipòlit, suposadament per la por al fet que si morís Teseu aquest es podria fer amb el poder per damunt dels fills de Fedra i Teseu. Teseu no ho accepta i Fedra li demana aleshores que el desterre, petició que finalment sí que serà acceptada. Aquesta escena també serveix per posar en relleu l’origen estranger de Fedra i, més que una diferència social com véiem en el text anterior, presenta una diferència, més aviat, cultural, lligada a l’origen geogràfic, que alhora introdueix un component polític (p. 38):

TESEU: T’enganyes. No sóc un tirà. He d’obeir les lleis i els costums de la comunitat. En sóc senyor, perquè en sóc el primer servidor.

FEDRA: No ho comprenc.

TESEU: Perquè véns d’un altre poble, amb uns altres principis. Aquí hem inventat unes boniques paraules: llibertat, democràcia i moltes d’altres que no recordo gaire (...).

La tercera seqüència es desenvolupa a partir de dues escenes. Una primera que presenta Fedra i la nodrissa, en la qual Enone torna a insistir sobre la relació entre l'odi que ha tingut a Hipòlit i l'amor que ara sent cap a ell (p. 42):

ENONE: Això no pot continuar així, Fedra. No puc consentir que et vagis consumint en un silenci per a mi ja diàfan, cremada per un foc devorador, complex i vedat pels costums i per les lleis escrites, però en el fons natural. Què hi ha de més pròxim a l'amor que l'odi? I has atiat tant aquest, en el record i durant anys, que, en xocar amb la inesperada i sempre irònica realitat, se t'ha convertit en amor, un amor tràgic i amb una gran dosi de burla, m'has de permetre que t'ho digui. Perquè estimes encara i alhora Teseu. I l'estimaràs sempre.

Finalment, Enone li recomana a Fedra parlar amb Hipòlit per explicar-li el que li passa, mentre que Fedra li exigeix que no diga res a Hipòlit. La segona escena ens presenta Hipòlit i Fedra. Tal com ocorre en la *Fedra* de Sèneca, i suposadament en l'*Hipòlit* primer d'Eurípides, serà ella mateix qui li declare el seu amor, lligant una vegada més el sentiment anterior d'odi a l'actual d'amor (p. 45):

FEDRA: Ploro per mi i per tu, Hipòlit, pels llargs anys d'odi, perquè et volia que et morissis, perquè et detesto. Perquè t'estimo.

HIPÒLIT: Fedra!

FEDRA: Perquè t'estimo, sí. Perquè tot és ple de tu i del teu nom, Les meves llargues nits d'insomni pertanyen a Hipòlit, els meus dies d'hores buides i parades pertanyen a Hipòlit. Et veig quan estàs absent, et miro als jocs gimnàstics, et segueixo en la caça, t'acompanyo quan domes cavalls. "On és Hipòlit, què pensa Hipòlit, què escau més a Hipòlit?". Tota la meua malaltia ets tu, tota la meua angoixa ets tu, tota la meua pena ets tu, tot el meu turment ets tu. Detestat, odiat, estimat, estimadíssim Hipòlit. I ara, al meu davant, les llàgrimes entelen la teua imatge, Hipòlit, esplenderós en el meu pensament, en els meus sentits, en el meu desig.

La reacció d'Hipòlit és furibunda, però li fa saber que no contarà res a ningú sobre la seua declaració, tot i que a diferència del que ocorre al text de Sèneca no veurem Hipòlit fugir del palau.

La quarta seqüència se'n presenta amb quatre escenes. En la primera Fedra li conta a Enone el que va succeir i declara sentir molta vergonya. Davant la reacció d'Hipòlit, per a ella inassumible, planeja contar a Teseu que Hipòlit "va intentar substituir-lo al meu costat" a manera de venjança

(p. 51). Ací també es distancia del model de Sèneca, ja que és Enone qui pensa de fer aquesta acusació davant Teseu. La segona i tercera escenes, seguint l'esquema de Sèneca, presenta, en primer lloc, Enone que rep Teseu acabat d'arribar. La tercera mostra l'encontre entre Fedra i Teseu i com aquesta conta a Teseu que des de la seua partida Hipòlit l'ha importunada. El que introdueix ara Espriu com a element que altera la tradició és la reacció de Teseu davant les paraules de Fedra (pp. 53-54):

TESEU: Ja era temps que es fixés en una dona. Però no pas, potser, en la meua. No m'indigno. Més aviat me'n ric, pobre noi.

FEDRA: Te'n rius?

TESEU: Però si us odieu a mort, us detesteu des de sempre! Potser us volia perjudicar greument, en absència meua, a tu i als teus fills. Però així, comproment-te i comproment-se? Si és un inexpert, un tímid! Encara que un caçador molt hàbil. Haurem, doncs, d'aclarir-ho. El cridaré.

Hi apareix Hipòlit i assistim a la quarta i darrera escena. Aquest es defensa de l'acusació i Teseu li planteja a Fedra si ha tingut idees suïcides, cosa que ens recorda el suïcidi de Fedra en altres versions:

TESEU: I no se t'han acudit idees morboses? Com ho fóra un llaç que nuava massa fort en el teu coll delicat.

Al seu fill Hipòlit li dirigeix aquestes paraules:

TESEU: (...) I tu, noi, retorna a les caceres, als jocs gimnàstics. I al teu odi per Fedra, tan raonable i convenient per a tots. Mantén-te ben lluny d'ella i de les imprecacions que no ignores, t'ho aviso. I si Àrtemis comença a no bastar-te –i ho aplaudeixo–, atansa't amb prudència al culte de Cipris, la benefactora, digna sempre de tota lloança. Àrtemis i Cipris en la vida es poden compartir, la meua experiència te'n dóna fe. I prou de paraules i de consells. Entra tu també amb nosaltres i amb Enone.

Aquesta reacció de Teseu esdevé la gran novetat respecte al tractament dels personatges i del desenllaç puntual de la peça. És en la construcció d'aquest personatge on veiem l'allunyament més rotund d'Espriu i provoca que Ragué haja dit que “el final és convencionalment burgès” (1990: 62). Tot i això, Thànatos, immòbil i silent durant tota la representació, seguirà Fedra, Teseu i Hipòlit a l'interior del palau, la qual cosa esdevé un indicatiu sobre el vertader desenllaç d'una situació no resolta per part de Fedra, tal com se'n mostra quasi a la fi del text (p. 56):

FEDRA: Però els pensaments, Teseu? Al centre dels meus hi ha un mirall.

TESEU: Esmicola'l, converteix-lo en pols.

FEDRA: No puc, sense trossejar-me també. I esdevenir pols i cendra.

4. DEL DRAMA CONTEMPORANI AL DISCURS METATEATRAL

Tot plegat, veiem que dues obres que aprofiten un mateix material ficcional com a base, la tragèdia de Fedra i Hipòlit, són, al capdavant, dues obres de modalitat i punt de vista molt diferents. Així doncs, el text titulat *Fedra* respon a un model d'escriptura que agafa versions del relat i altera, d'entrada, el món ficcional, és a dir, les coordenades espaciotemporals i socials, per tal de situar-lo al present de l'escriptura i a l'ací de l'autor. D'entrada, es podria dir que d'una tragèdia passem a un drama en tres actes, tal com Simbor (1993) ja havia destacat en relació a Villalonga, pròxim, malgrat totes les diferències, al model de la *Fedra* d'Unamuno.

Per altra banda, el text original d'Espriu, *Una altra Fedra, si us plau*, tot i l'esquematisme, sí que manté el relat mític, amb els components de la història i també del món. Ara bé, assistim, per una banda, a la reacció final de Teseu i, per una altra, al fet de superposar a aquest relat un altre nivell ficcional (o altres) que accentua, en primer lloc, el caràcter ficcional del mite (actrius-personatges) i, en segon lloc, projecta una perspectiva desmitificadora respecte del mite. Amb la inclusió de Thànatos, a més, vindria a recordar-nos que, al capdavant, la mort ens acompanya a tots i, si es vol pensar així, al remat, el final tràgic, amb la mort de Fedra i Hipòlit, no és més que el final que a qualsevol espera, siga Fedra, Hipòlit o qualsevol altre ésser humà ("És que no puc suportar les grans paraules. Morir! Tots hem d'acceptar aquest nostre destí últim, altrament tan necessari", diu Enone, p. 31). Perquè en aquest cas, pensem, el discurs últim de l'obra ja no es troba tant en relació als personatges de la tragèdia i les seues interpretacions, als motors i als desenllaços, sinó que, més aviat, s'articula un discurs en relació a la tragèdia com a gènere o punt de vista. Es podria dir, així doncs, que de l'acostament o l'acomodament del mite a l'actualitat, en el primer cas, no només pel que fa a l'element ficcional sinó també quant a la construcció teatral, tindrem el distanciament, i si de cas també una falta explícita de tirada, respecte del gènere tràgic en el segon dels textos, fixat, entre altres elements, a partir del tractament del personatge de Teseu.

BIBLIOGRAFIA

- Badia, A. (1985). "*Antígona*" i "*Fedra*", de Salvador Espriu. Barcelona: Empúries.
- Gibert, M. M. (1993). "Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra", *Caplletra* 14: 103-126.
- Gustà, M. (1988). "Llorenç Villalonga". In: M. de Riquer *et alii* (eds.) (1988): 119-156.
- Miralles, C. (1987). "Salvador Espriu". In: M. de Riquer *et alii* (eds.) (1987): 389-446.
- Morenilla, C. "Unamuno, Villalonga, Espriu". In: *Simposium Fedras de ayer y de hoy*, Universidad de Granada, 20-22 d'abril de 2005, en premsa.
- Ragué, M. J. (1990). *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Sabadell: AUSA.
- Riquer, M. de *et alii* (eds.) (1987). *Història de la literatura catalana X*. Barcelona: Ariel.
- Riquer, M. de *et alii* (eds.) (1988). *Història de la literatura catalana XI*. Barcelona: Ariel.
- Simbor, V. (1993). "L'obra teatral de Llorenç Villalonga", *Caplletra* 14: 143-162.
- Vidal Alcover, J. (1980). *Llorenç Villalonga i la seva obra*. Barcelona: Curial.

TEXTOS

- Espriu, S. (1955). *Antígona/Fedra*. Palma: Moll.
- Espriu, S. (1989). *Obres Completes* 4, Barcelona: Edicions 62.
- Espriu, S. (1993). *Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Edicions 62.
- Eurípides (2003). *Tragedias I*. Madrid: Cátedra.
- Racine, J. (1983). *Tragèdies*. Barcelona: Edicions 62/"la Caixa".
- Séneca (1999). *Tragedias II*. Madrid: Gredos.
- Unamuno, M. de (1987). *La esfinge, La venda, Fedra*. Madrid: Castalia.