

LA VIDÈNCIA I LA FOLLIA.

UN RECORREGUT PER *POEMES DE L'ALQUIMISTA*

DE JOSEP PALAU I FABRE

CARME BARRAGAN IZQUIERDO

TREBALL DE RECERCA

DOCTORAT EN LLENGUA I LITERATURA CATALANES

DIRECTOR: JOSEP MARIA BALAGUER

SETEMBRE 2010

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ.....pàg. 1-10
2. LA VIDÈNCIA I LA FOLLIA.....pàg. 10-12
 - 2.1. La Vidència: el "moment de Rimbaud".....pàg. 12-42
 - 2.2. La Follia: el "moment d'Artaud"pàg. 43-55
3. CONCLUSIÓ.....pàg. 56-57
4. BIBLIOGRAFIA.....pàg. 58-60

1. INTRODUCCIÓ

"Allò que és contrari és útil, i és d'allò que es troba en lluita que en neix l'harmonia més bella: tot es fa per discòrdia"

HERÀCLIT¹

Vidència i Follia, elements contraris, elements en lluita, d'on neix l'harmonia, d'on neix *Poemes de l'Alquimista*.

El concepte de Vidència és assimilat per Palau i Fabre a través de la reinterpretació que fa de Rimbaud. La cèlebre frase rimbaudiana "*Je est un Autre*" constitueix un leitmotiv essencial a *Poemes de l'Alquimista*. A més, per esdevenir Vident, Rimbaud s'agermana amb l'Alquímia. I és això mateix el que farà Palau al seu llibre. (És lògic que tot plegat no és tan "simple" i hi ha matisos que anirem precisant.)

Rimbaud serà el punt de partida d'aquest treball, com també ho va ser per Palau i Fabre l'any 37 o començaments del 38:

"Tot parteix d'aquell dia del final de la tardor del 1937 o del començament del 1938, durant el qual vaig tenir la revelació -se'm feu patent- que el meu camí, la meua obra futura es condensava en la interacció -gairebé hauria de dir en la interpenetració o en la còpula- de l'essència que informa els dos llibres que em feien companyia i amb els quals jo m'havia reclòs: el *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull i les *Obres* de Rimbaud. [...] Recordo molt bé que fou el concepte llampeguejant d'*alquímia*, explícit en les pàgines de Rimbaud, implícit en les de Ramon Llull, el que provocà la meua il·luminació"²

"I fou durant aquelles setmanes de reclusió quan el llaç existent entre Llull i Rimbaud se'm féu del tot evident, quan el concepte d'alquímia m'esdevingué del tot clar i quan vaig traçar el projecte d'escriure uns *Poemes de l'Alquimista* i uns *Quaderns de l'Alquimista* que abraressin totes les formes d'expressió possible, tota la gamma de sentiments i de punts de vista mentals imaginables, per contradictoris que fossin. L'estat de contradicció interna en el qual em trobava em facilità aquesta tasca, aquesta visió, i crec que aquell estat de contradicció corresponia també al del meu país. El cert és que jo vivia amb la idea i la certesa que, en aquell moment *agònic*, allò que constituïa la idiosincràsia més profunda del geni català se'm feia transparent a través d'aquella revelació, *gràcies* a aquella revelació.

1 Josep PALAU I FABRE, *La claredat d'Heràclit*. Girona: Accent editorial, novembre 2007, pàg. 35

2 Josep PALAU I FABRE, *OC, vol. II*, BCN: edicions Galaxia Gutenberg, Cercle de Lectors, 2005, pàg. 1258

Però el que jo em pensava que fóra la tasca d'unes setmanes, o d'uns mesos a tot estirar, se'm convertí en l'empresa de tota la vida"³

El leitmotiv relacionat amb la Vidència arrossega, però, tot un seguit de discursos sobre la "modernitat"⁴ que el poeta fa explícits, no des de la linealitat sinó des de la fragmentació, a través dels poemes. I són, sens dubte, aquests discursos els que fan de *Poemes de l'Alquimista* una obra singular en l'època i d'una extrema qualitat.

Esmento els més rellevants: les relacions poesia-poeta, les interrelacions de les diferents arts (bàsicament⁵, les arts plàstiques i l'art poètica) i la relació subjecte-objecte focalitzada en els conceptes de mimesi i d'alteritat. Ens hi anirem referint sobretot en l'apartat d'anàlisi dels poemes (punt 2.1 i 2.2).

He optat per un mètode d'anàlisi inductiu i tot i que ens allunyarien de les nostres primeres intencions extenses teories sobre els diversos termes (poesia-poeta, pintura-poesia, subjecte-objecte) que acabem d'introduir, no podem més que referir-nos-hi breument.

Primer, quan parlem de la relació poeta-poesia, ens referim tant al discurs metalingüístic o metapoètic que en sorgeix, com a l'ús que el poeta dóna a la poesia. Denis Boyer⁶, en un arriscat estudi sobre el metallenguatge del subjecte poètic en quinze obres escrites en l'època del franquisme, estableix diferents tipologies dins del discurs metalingüístic: quan el poeta fa referència a la poesia pròpia, quan ho fa a la poesia d'altri o quan ho fa per referir-se a la poesia en general. De l'esmentat estudi, manllevo la següent consideració: sobre el "metallenguatge referent a la poesia en general " i pel que fa als "judicis estètics sobre les realitzacions concretes de la poesia", afirma que "els poemes existents són considerats [pels poetes] estèticament "mediocres" [les cometes són nostres], per culpa d'un defecte que és el recurs als tòpics, en particular a la menció d'elements naturals o animals o vivències considerats "poètics" en si: [...] la lluna [...] de Palau i Fabre, [...] la rosa a [l'obra] de Palau i Fabre [...]".

L'observació de Boyer ens condueix a una de les tensions més persistents que trobarem en els

3 Ibid. pàg. 1265-66

4 Josep Maria BALAGUER ho analitza a "Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida" dins *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: Punctum & GELCC, 2010, ed. a cura de Ramon Panyella

5 En alguns moments hi entra en joc la música

6 Denise BOYER, "El metallenguatge del subjecte poètic en la poesia del franquisme" dins *Actes del dotzè col·loqui internacional de la llengua i la literatura catalanes*. BCN: Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, 2003

poemes de Palau: l'ús-no ús de la Rosa com a *topoi* literari i, junt amb aquest, un altre element que s'hi vincula, el *topoi* Dona, relacionat amb la forma en què des d'un discurs estètic és utilitzada la figura femenina.

Aquestes tensions engloben una sèrie de teoritzacions sobre el que podríem anomenar el llenguatge modern: reflexions sobre quin ha de ser l'ideal de Bellesa poètic, sobre la conveniència d'utilitzar elements propis de la tradició literària o, pel contrari, crear-ne de nous i, en aquesta línia, sobre els llaços que estableix el terme modernitat amb el seu homòleg "originalitat".

Els orígens d'aquestes reflexions els hem d'anar a cercar al segle XIX. Un segle amb el qual *Poemes de l'Alquimista* té molts punts en comú. De fet, l'obra poètica de Palau es construeix sobre una base estètica derivada de Rimbaud. De les dues manifestacions poètiques que des d'un mateix objectiu, es van formalitzar, dins del Romanticisme tardà, a través de propostes estètiques diferents, Palau adopta la proposta rimbaudiana. Béguin⁷ ens explica aquestes dues manifestacions:

"Las tentativas de Mallarmé y de Rimbaud llevan hasta dos distintas fronteras de lo posible las ambiciones del romanticismo. El "sueño" adopta en cada uno de ellos una significación menos imprecisa y más limitada que en sus predecesores; pero esta limitación se opera en dos sentidos opuestos, ambos implícitos ya en la mística baudeleriana.

La concepción "analógica" del universo se puede interpretar de diversas maneras. La primera interpretación es que el hombre "corresponde" en su vida más automática, la más inconsciente -y solamente ahí-, a la realidad universal, cuyos ritmos y movimientos están todos prefigurados o imitados en él mismo. Para conocer lo real, o los fragmentos de lo real, no hay entonces otro camino que dejar que en la sombra se cristalicen y de la sombra salgan las formas que en ella nacen espontáneamente. El abandono pasivo a la ensoñación es el principio de esta experiencia; una creciente confianza en todos los accidentes de la vida secreta permitirá, primero a Rimbaud y luego a los surrealistas, llevar este conocimiento hasta muy lejos. La segunda interpretación -y éste es el camino que querrá seguir un Valéry, en pos de Mallarmé- atribuye al artificio y al arte esa facultad de semejanza con la estructura del universo. Ya no son las oscuras imágenes de la ensoñación y las asociaciones aparentemente fortuitas de los objetos en la vida vegetativa del pensamiento los medios con que se pretenderá sustituir la percepción trivial de los sentidos y de la razón, sino otros accidentes: esos que un artesano del verbo obtiene relacionando voces diversas únicamente según las exigencias del ritmo, de la sonoridad o en general de un placer inexplicado que surge de la brusca aproximación de las palabras. Si antes se trataba de captar y de acoger, sin intervención deliberada, la vida de esas regiones donde la efectividad agrupa las imágenes, ahora se nos propone

7 La citació és llarga, però creiem que necessària. Albert BÉGUIN, *El Alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte Toledo. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 462

reunir de tal suerte los signos del lenguaje, que no intervenga en él ningún elemento de la vida en estado bruto.

Mallarmé recomienda *ceder la iniciativa a las palabras*; y Rimbaud declara: *Asisto al brotar de mi pensamiento.*"

Aquestes divergències estètiques, que evolucionades donaran peu a la formació del postsimbolisme i del surrealisme, ressorgiran a Catalunya sobretot a partir de la dictadura de Primo de Rivera i la conseqüent liquidació del Noucentisme⁸. El debat estètic es produí, doncs, entre els partidaris del que podríem anomenar un postsimbolisme ribià i els que volien optar per vies d'experimentació de caire més avantguardistes.

Després de la guerra i, sobretot, a partir dels anys 50 (període concretat per Àlex Broch entre 1946-1951), gràcies a una certa "recuperació" de les infraestructures culturals, es reprenqué el debat. I, així, com remarca Àlex Broch, "les propostes estètiques d'"Ariel" s'orientaren a continuar els models estètics del passat, és a dir, el noucentisme, el simbolisme i la poesia pura de la preguerra. L'enllaç amb la tradició poètica més immediata era una prova evident de continuïtat i, fins i tot, de maduresa i normalitat cultural. Però tampoc no podem oblidar, enfront d'aquesta actitud, la influència creixent dels moviments d'avantguarda, principalment el surrealisme, que ja havien tingut manifestacions diverses a la preguerra catalana i que a la postguerra podien convertir-se en una resposta més iconoclasta i rupturista als models poètics que s'heretaven i es pretenien continuar"⁹. És dins d'aquest segon grup que hem de situar *Poemes de l'Alquimista*, el qual veu la llum des de la clandestinitat el 1952. Però Palau, més que situar-se dins del surrealisme, se situa des de l'òptica d'aquells poetes que reclamen una resposta més "rupturista als models poètics que s'heretaven i es pretenien continuar". Creiem que la intenció de Palau és recuperar el tipus de discurs estètic del XIX que Bégúin ha vinculat a Rimbaud i traslladar-lo, amb les transformacions "artaudianes" i/o "picassianes", al discurs més genèric de les avantguardes. No són les particularitats de cap -isme, sinó un prendre d'aquí o d'allà segons els interessos d'autoconstrucció artística.

Pel que fa a l'ús que el poeta dóna a la Poesia, a *Poemes de l'Alquimista*, i sota el pretext genèric de la poesia entesa com a eina d'ascensió al Coneixement, hi ha no només la "necessitat" rimbaudiana d'*être voyant*, sinó tot un procés d'autoformació del Jo que, partint d'una etapa de "prepoesia"¹⁰,

8 Per a una visió aprofundida sobre aquesta i altres qüestions relacionades amb la situació de la literatura catalana dels anys 20-30 vegeu Josep Maria BALAGUER, "Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra", dins *Història de la cultura catalana*. BCN: ed. 62, 1996-1998, vol. 9

9 Àlex BROCH, "Estudi introductori" dins *Poesia catalana. Antologia (1939-1968)*. BCN: ed. 62, 1985, p. 14-15

10 "Ofereixo aquest llibre com una etapa de pre-poesia de la qual no he sabut prescindir" tret de *L'aprenent de poeta de Poemes de l'Alquimista*.

arriba a generar i consolidar la identitat "Jo-Poeta". Ens referim a un Jo que va a la recerca de l'entitat Poeta. I, és per això, es veu amb la necessitat de desenvolupar discursos sobre l'essència de la Poesia al llarg de l'obra creada.

D'aquesta manera, el leitmotiv inicial es veu complementat per un altre eix conductor. Tenim, doncs, per una banda el discurs articulat vers la figura de l'Altre (qui sóc? què sóc? què és l'Univers? i l'ésser humà? què vull ser?...) i per l'altre el discurs articulat vers el coneixement de la Poesia (com qualsevol treballador, el poeta ha de conèixer l'eina del seu treball. En el cas de Palau, i com a bon alquimista, la coneixença la realitzarà gràcies a les contínues experimentacions.). Cal senyalar que, sovint, els dos eixos es conjuminen de tal manera que esdevenen un de sol. La major part dels poemes de Palau tenen la doble lectura: la que podem anomenar metafísica i la que anomenaríem metapoètica.

Per exemplificar-ho una mica amb algunes de les característiques concretes del llibre direm que mentre que la concepció dualista de l'Univers, així com tot allò relacionat amb la identitat de l'individu que se'n desprèn correspon al primer eix o discurs articulador, les teoritzacions sobre l'ús de determinats *topoi*, o sobre el llenguatge plàstic es corresponen amb el segon dels eixos conductors.

Segon, i en referència a les relacions pintura-poesia¹¹ és aquest el discurs més "modern" de Palau i Fabre.

Com assenyala Mario Praz, tot i que "la tentación de explorar el misterio de la correspondencia entre las diferentes artes, de descubrir la fuente de ese Nilo de siete brazos, ha vuelto a surgir una y otra vez en la fantasía de los artistas; las "Correspondances" de Baudelaire, la audición coloreada en el célebre soneto de Rimbaud sobre las vocales y el órgano de licores en Des Esseintes son ejemplos de una idea recurrente"¹² "es en el período moderno donde más se da esa relación, porque en él, junto con la creación, se desarrolla una actividad crítica casi hipertrófica, orientada hacia el debate de una serie de problemas comunes a todas las artes"¹³.

Amb paraules de Joaquim Molas: "les avantguardes van esborrar les fronteres entre les diverses formes d'expressió i, més en concret, entre la pintura i la literatura"¹⁴

Serà important en aquest procés i en els elements que s'hi relacionen la figura d'Apollinaire¹⁵.

11 Antonio MONEGAL ha recollit una sèrie important de textos que teoritzen sobre la matèria. Vegeu *Literatura y pintura*, introducció, compilació de textos i bibliografia per Antonio MONEGAL. Madrid: Arco Libros, 2000

12 Mario PRAZ, *Mnemosyne*. Madrid: Taurus, 2007, p. 25

13 Ibid. p. 213

14 Joaquim MOLAS, "Les avantguardes literàries: imitació i originalitat" dins *Avantguardes a Catalunya (1906-1939)*. BCN: Olímpia Cultural, Caixa de Catalunya, 1992, p. 56

15 Per una qüestió d'espai no ens podem entretenir en extreure dels textos d'Apollinaire les seves teories sobre el llenguatge modern. Pel que fa al discurs sobre la modernitat d'Apollinaire i la seva influència en Palau i Fabre,

Per últim, sobre les relacions entre el Subjecte i l'Objecte, utilitzarem el terme mimesi per a designar la tècnica que fa servir el poeta per tal d'imitar¹⁶, (però no copiar o descriure), un objecte amb el fi de posseir-ne l'essència i d'establir, en termes platònics, connexions entre el món físic i el món de les Idees.

Pel que fa al concepte d'alteritat, com observa Josep Maria Balaguer, "una de les característiques de la modernitat és com en la seva construcció, l'alteritat actua a molts nivells. En el més general, "l'altre" és l'oponent en relació al qual es construeix el "jo-artista", el referent de la diferència estètica. En el més intern, aquell en què l'obra artística planteja l'oposició-complementaritat subjecte-objecte, hi podem trobar tota una gradació sobre l'alteritat".¹⁷ És per això, considerem l'alteritat com l'atribut en la frase "Je est un Autre", però també com a sinònim de mimesi. L'alteritat, en aquest segon cas, és la que trobem representada en el diàleg "Faust-Picasso" de *Vides de Picasso*¹⁸:

FAUST (*en el seu taller de pintor*). ¿Qui truca?

MEFISTO. Jo.

FAUST. ¿I qui ets, tu?

MEFISTO. El qui sempre és Jo.

FAUST. Seu. ¿Què vols?

MEFISTO. La teva ànima.

FAUST. No en tinc.

MEFISTO. Fes com si en tinguessis, ja m'arreglaré.

FAUST. ¿A canvi de què?

MEFISTO. Tria.

FAUST. Espera't... Ja ho tinc! A canvi de la d'un altre, i després la d'un altre, i després la d'un altre, i després la d'un altre, fins a mil i una.

[...]

En aquest sentit, com a tret distintiu, quan es parli d'"objectes" (incloent-hi l'animal Peix) s'utilitzarà el terme mimesi i quan la referència sigui a "persones" (o, millor dit, identitats artístiques) el terme alteritat.

vegeu Josep Maria BALAGUER, "Josep Palau i Fabre. Dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida", op. cit.

16 Enric BALAGUER analitza els conceptes d'"imitació", "traducció" i "transcreació" a "Imitació/traducció/transcreació en *Poemes de l'Alquimista (1952)* de Josep Palau i Fabre" dins *Actes del desè col·loqui internacional de la llengua i literatura catalanes*. BCN: Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II, 1996

17 Josep Maria BALAGUER, "Josep Palau i Fabre. Dels pintors [...]" op. cit. p. 209

18 Extret de Josep PALAU I FABRE, *OC*, op. cit. p. 29

Un altre subapartat del nostre treball, està representat pel terme Follia. L'escriptor que el caracteritzarà serà Artaud.

El tàndem Rimbaud-Artaud ja ens el dona a conèixer el propi Palau i Fabre:

"La voyance décrétée par Rimbaud: "*Je dis qu'il faut être VOYANT, devenir VOYANT*", c'est la même voyance anormale que nous propose Artaud de sa vie. Seulement, le livre de Rimbaud, sent encore le travail alchimique immédiat, la commotion physique qu'en subit son auteur, tandis que cette anomalie est devenue normale pour Artaud, et c'est pourquoi son texte a cette apparence tranquille des grands lacs [...] (Artaud dont le nom est formé par la contraction, voire la copulation, de celui d'*Arthur Rimbaud*)"¹⁹

Cal advertir que, mentre la presència, en major o menor grau, de Rimbaud és visible en la totalitat de l'obra, Artaud intervé en els dos últims reculls: *Fragments del laberint* i *Atzacac*. A més, ho fa influïnt Palau i Fabre a través d'unes concepcions teòriques que, ja veurem, afecten en bona mesura a la construcció de la identitat "Jo-Poeta":

"En anar-me'n de Barcelona estava escrivint el llibre *Atzacac*, en la versió definitiva del qual resten alguns poemes d'aquella època. Però *Laberint*, que s'hi avantposà, fou escrit *després*, gairebé íntegrament a França, gràcies a unes certes energies recobrades. Com és que ningú no s'ha adonat d'això?"²⁰

"Un atzar venturós va fer que una de les *Lettres de Rodez* publicada per la revista *Les Quatre Vents*, em caigués a les mans a la tardor del 1947, en el moment que tota la literatura la trobava literària i artificial. [...] Aquesta fou per a mi la veritable descoberta d'Artaud. [...] La identificació amb la seva follia era l'únic remei que trobava per mantenir el meu equilibri. Em vaig crear jo mateix aquest mètode terapèutic"²¹

Altrament, abans de deixar aquesta introducció, no vull passar per alt els motius que em van convidar a realitzar aquest treball sobre Josep Palau i Fabre: primer, la lectura de *Poemes de l'Alquimista* i després, la sorpresa de la descoberta d'una ment brillant i "moderna", "arraconada" o "marginada" de les nostres lletres, no sabem si per "una marginalitat voluntària, fruit del rebuig de qualsevol mena de convencionalisme"²² o "forçada" per l'elit cultural catalana. Palau creu més aviat en la segona opció i així ens ho fa saber en aquesta entrevista:

TOMÀS NOFRE. La gran novetat d'aquests volums és, sens dubte, que inclouen les memòries, escrites fonamentalment l'any 1985 i fins ara inèdites. Les heu titulades *El*

19 Ibid. pàg. 1199-1200

20 Ibid. pàg. 1288

21 Ibid, pàg. 1348-49

22 Enric Bou. "Josep Palau i Fabre" dins *Història de la literatura catalana*. BCN: ed. Ariel.

monstre...

PALAU I FABRE. Perquè en aquest país durant molt de temps se m'ha tractat com un monstre²³

Però, "marginació" "forçada", "voluntària"?

La resposta lliga amb l'adquisició per part del poeta de la línia d'influència d'Arthur Rimbaud i, posteriorment, d'Antonin Artaud (dos poetes *maudits*) i, per tant, amb una divergència sorgida com a conseqüència de diferents criteris d'aplicació del concepte de modernitat per part de la intel·lectualitat catalana. Quan Palau, mantenint-se fidel a la línia rimbaudiana (car fins l'aventura francesa no va descobrir Artaud), va donar a conèixer l'any 1943 el poema "La sabata" va iniciar el seu camí de "marginació":

F. BOMBÍ-VILASECA. *La primera lectura de "La sabata" ja és gairebé mítica...*

J. PALAU I FABRE. Vaig recitar-lo en una casa particular, i a la sortida va haver-hi gent, i alguns que jo apreciava, que no em van donar la mà... Va fer molt d'escàndol, sí, i l'endemà, un dels meus amics em va dir: "Palau, perdona que t'ho digui, però allò que vas llegir ahir ni diu res a favor teu ni a favor de la poesia". Clar i català.²⁴

La situació de Palau, però, és força complexa. És lògic que en certs "grups"²⁵ de la burgesia catalana no encaixés el poema "La sabata". S'afegeix que la imatge del Palau i Fabre-poeta, que ell mateix s'està forjant, és la del poeta maleït i, en aquest sentit, és una imatge que costa de "vendre" en una cultura que està vivint un procés dictatorial d'anihilament. Als anys 50, tot i l'existència d'altres propostes que es desvinculen del postsimbolisme "ribià", el pes de Riba és abassegador²⁶. Ens trobem amb una pugna entre dues concepcions estètiques diferents²⁷. Palau continuarà sempre fidel a les propostes estètiques que, en part, ell mateix ens presentarà a la revista "Poesia" (i, després es

23 *Serra d'Or*. BCN: abril, 2006, núm 556, pàg. 63

24 *Avui*. BCN: dijous, 8 setembre 2005, Cultura, pàg. III

25 Costa aplicar un significat ple a la paraula *grups* quan ens estem referint a una cultura que sobreviu com pot dins d'un sistema dictatorial

26 I no volem manifestar-nos en contra de la figura de Riba, ans al contrari. Riba és un dels poetes que més admirem. La qualitat dels poemes i el seu paper com a intel·lectual no són objecte de la nostra crítica. Ens limitem a senyalar la situació en què es pogué trobar Palau i Fabre com a poeta. Fixem-nos que, en quasi tots els manuals i els estudis generals de literatura catalana, es destaca el paper cultural que tingué Palau en la postguerra, sobretot per la seva contribució a la recuperació d' Amics de la Poesia i com a editor de *Poesia*. En canvi, el tracte difereix pel que fa al llibre *Poemes de l'Alquimista*. En ocasions, passa sense "penes ni glòries" o ni tan sols s'hi esmenta. A títol exemplificatiu, vegeu l'apartat de postguerra literària del volum 9 d' *Història de la cultura catalana*. o la crítica basada en l'antilectura de Miquel Arimany a *L'avantguardisme en la poesia catalana actual*. BCN: editorial Pòrtic, 1972 (Entre això últim i res és millor res!) A *Antologia de poesia catalana* d'Isidor Cònsul i Llorenç Soldevila l'obra poètica de Palau és esmentada en l'apartat històrico-literari, i, en canvi, després no se selecciona cap poema del llibre de Palau (i no per una qüestió d'espai, ja que hi ha poetes dels quals es transcriu més d'un poema). Consulteu l'edició Proa, 2a. ed. 2005, p. 129 i després l'apartat "Selecció de poemes"

27 Curiosa i exemplificativa és aquesta actuació de Riba, que ens relata el propi Palau: "Carles Riba [...] Al contrari, com si temés que jo m'esgarriés (o acabés d'esgarriar-me) a França, em va donar a llegir el procés de Joana d'Arc, cosa que encara em va enfortir en la meua iconoclastia, en el meu encastellament. Era una manera de dir-me que hi havia una altra França que la de Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont [...] Tot mostrant-me una rosa: "A vostè no li agrada una rosa?" rèplica escarransida i befa al meu poema "La rosa"" dins *OC*, op. cit. pàg. 1272

concretaran a *Poemes de l'Alquimista*). Les recollim d'Àlex Broch: "Per una banda hi ha l'homenatge a l'escriptor mallorquí Rosselló-Pòrcel i, amb ell, el neopopularisme de la generació castellana del 27 [representats a *Poemes de l'Alquimista* pel poema "Tierra fértil"], present en diversos autors catalans de postguerra. Rosselló-Pòrcel morí el 1938 i la major part dels escriptors de la generació de la postguerra o dels anys cinquanta reconeixen en ell una de les seves lectures preferides. Però, a la vegada, "Poesia" també és una manifestació que recull elements de l'avantguarda poètica, principalment del surrealisme, i de la poesia maleïda francesa, de la qual Palau i Fabre ha estat a Catalunya com un element continuador o, almenys, interessat i identificat amb alguns dels plantejaments, actituds i propostes d'aquest tipus de poesia"²⁸

No serà fins als anys 70 (els anys 60 es veuen immersos en el realisme històric) que comencen les reivindicacions. Ens consta que des de la Universitat Autònoma, joves estudiants, sense uns mecanismes socials apropiats, reivindicaran les figures de J.V. Foix, de Brossa i del propi Palau i Fabre. A més, com apunta Sam Abrams, "l'any 1972 publica la primera edició comercial de *Poemes de l'Alquimista* i, immediatament, Palau i Fabre és reivindicat per poetes joves com Bru de Sala, Pinyol, Desclot, Urpinell, Altaió, entre d'altres. Aquest nou interès per l'obra de Palau facilita la publicació, l'any 77, d'una tercera edició, revisada i augmentada, de la seva obra poètica i d'un volum que reuneix el seu teatre fins aquella data"²⁹.

En anys successius, se n'han vingut fent reivindicacions a partir d'homenatges, estudis, assaigs, publicacions d'obres³⁰, que han culminat en el reconeixement per part de les institucions d'un escriptor "antiinstitucional" amb la concessió del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes l'any 1999 (senyalar que l'any 1984 rebé el Premi Literatura Catalana d'assaig de la Generalitat de Catalunya, per *Nous Quaderns de l'Alquimista*, el 1989 la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, l'any 2000 la Medalla d'or al Mèrit Artístic de l'Ajuntament de Barcelona, l'any 2001 és nomenat Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres del govern francès, etc³¹)

Acabo la introducció dient que per a l'elaboració del nostre treball he fet servir el llibre *Poemes de l'Alquimista*, edició definitiva d'Edicions Proa, 1997 i que tots els poemes citats provenen d'aquesta edició. Fora interessant i productiu fer una edició crítica de l'obra poètica de Palau i Fabre. No és objecte del nostre estudi, però no ens podem estar de preguntar-nos per què en les primeres edicions

28 Àlex BROCH, op. cit. p. 10

29 Sam ABRAMS, "Introducció" dins *Josep Palau i Fabre*. BCN: ICE, Col·lecció Quaderns del Finestral, núm. 3, 1987, p. 20

30 KRTU, ICE, Proa, Galaxia Gutenberg, Accent editorial, edicions Aimà, Enric BALAGUER, Tomàs NOFRE, Jordi COCA, Josep Maria BALAGUER, Julià GUILLAMON, Sam ABRAMS, Jordi MARRUGAT, David CASTILLO i un llarg etcètera.

31 Vegeu l'extensa cronologia consultable a la Fundació Palau

Palau publica el llibre de poemes amb un apartat anomenat "Laberint" i, en canvi, l'any 1997, en l'edició definitiva³², el titula "Fragments del laberint"³³ i per què es canvien paraules i guanyen en intensitat alguns poemes³³? i, encara més important, per què l'afegit d'escrits?

Puc respondre a la primera de les interrogacions des de la generalitat, manllevant paraules de Corredor-Matheus: "l'Avantguarda, d'altra banda, no constitueix un bloc monolític, sinó que, diria que per definició, apareix fragmentada. La visió avantgardista neix precisament de la fragmentació de la visió del món"³⁴. Ara bé, se'ns presenta un conflicte: com és que l'any 1952, quan Palau ja era plenament conscient del terme "fragmentació" i ja havia assimilat Artaud i/o Picasso, no canvia el títol? Segurament, una edició crítica ens aproximaria a una resposta.

Pel que fa a la segona qüestió tornem a remetre a una possible edició crítica.

En canvi, sobre els poemes afegits sí apuntarem algunes observacions al llarg del treball. Es faran des de la comparació entre l'edició de Proa de l'any 1977 i l'edició definitiva del 1997. De l'edició de l'any 1952 només hem tingut present la nota sobre "Les Metamorfosis de Crorimitekba", que no surt en la de 1977.

2. LA VIDÈNCIA I LA FOLLIA

Poemes de l'Alquimista és un tot clos dividit, però, en diferents estadis o vies d' "aprenentatge" (no entès en el sentit clàssic del terme, sinó com una adquisició de quelcom, o fins i tot, com una simple via d'experimentació), els quals són "camins" de diferents mides i dificultats. Aquests estadis són les diferents parts del llibre: *L'aprenent de poeta*, *L'alienat*, *Càncer*, etc. I els "camins" són els respectius poemes. L'estructura esdevé, però, laberíntica i a cada tros o fragment del laberint tenim un "jo nostre" o, millor dit, un fragment del nostre *alter ego* que el recorre; el qual, a través de l'acció, experimenta un canvi. La paràbola és com segueix: el nostre "Jo" abans d'iniciar el camí (recorregut poètic) que el porti a la Vidència (al Coneixement, la Saviesa, la Il·luminació), es desdobra i el "jo resultant", l'*alter ego*, l'*Autre* (procés de Vidència) es desintegra per

32 Sobre això, senyalar que tot i que en l'índex de l'edició de 1997 surt la paraula *Laberint* per anomenar aquest apartat, en el títol de la portada prèvia als poemes ja el recull com a *Fragments del laberint*. Per tant, crec que és en aquesta edició que el poeta volgué que es portés a terme el canvi i no en la de 2005, com assenyala Tomàs Nofre:

"*Fragments del laberint* és la denominació que Palau va voler que tingué aquest llibre a partir de la publicació de l'*Obra literària completa* del 2005; amb anterioritat, s'havia titulat simplement *Laberint*". Dins Tomàs Nofre. *Poemes de l'Alquimista. Una selecció*. BCN: Proa, 2008. Pàg. 20

33 Per exemple, el poema "Dona", de *Poemes epigramàtics*, en què es canvia el vers "Jo mateix l'he cercat" per "Jo mateix l'he atiat". Sens dubte, un canvi prou significatiu, ja que passa de buscar el Foc a posseir-lo i revifar-lo.

34 J. CORREDOR-MATHEUS, "Balanz i valoració de l'avantguarda catalana" dins *Avantguardes a Catalunya (1906-1939)*. Op. cit. p. 23

fragmentaritzar-se en multiplicitat de "jos"³⁵ (procés de Follia). A *Poemes de l'Alquimista* el camí a realitzar però, no és lineal, té bifurcacions (com un laberint). (Es tracta de trencar el discurs lineal de la paraula a través de la percepció de fragments de la "realitat".) No obstant, això no destrueix l'articulació del llibre, ja que l'ús del procediment alquímic permet una fragmentació basada en la diversitat i alhora mantenir una línia de contingut que enllaci els diferents poemes. Per exemple: a *L'aprenent de poeta* hi ha "epigrames", "històries" de la primavera, "descripcions" de quadres (component plàstic), "balades", "elegies" i, no obstant, els poemes mantenen relacions d'enllaç.

La paràbola continua. Els fragments nostres se situen en una de les bifurcacions (en una part del laberint) i tots alhora van cercant la sortida. Quan aquests "jos" descobreixen una possible via d'escapament es desintegren (moren) i passen a ser absorbits pel "jo resultant"; qui adopta les múltiples identitats que es van produint. La finalitat: esdevenir "Jo-Poeta". Exemplifiquem-lo amb *L'alienat*: primer, el desdoblament basat en la màxima rimbaudiana *Je est un Autre*; segon, l'*Autre*, el "jo-experimentador", es multiplica; tercer, un d'aquests fragments esdevé un "jo" que viu la poètica de Rosselló-Pòrcel a través de l'experimentació, (i ara hem de ser redundants), de l'experiència poètica de Rosselló-Pòrcel; quart, l'experiència Rosselló-Pòrcel no és una única via d'experimentació-assimilació, així que el "Jo-Rosselló-Pòrcel" es destrueix; cinquena i última, altres fragments del "jo" esdevenen diferents identitats, com ara la de l'*Emperador Iang-Po-Tzu*, la de Rimbaud, la d'Ausiàs March, la de Baudelaire, la de Manent, la de Riba, etc. L'alteritat és el recurs ideal per a aquesta praxis poètica, la qual es veu reforçada per la mimesi, que juga el paper de permetre adoptar altres identitats i assimilar Categories (per exemple, la categoria Perpetuació al poema "Pedra").

Aquesta manera de fer palaufabriana, m'ha portat a considerar dos moments transcendents a *Poemes de l'Alquimista*: un primer moment, el de la Vidència ("moment de Rimbaud"), relacionat amb aquest primer desdoblament del "jo", que genera l'"altre" i un segon moment, a partir de *Fragments del laberint*, en què la Follia ("moment d'Artaud") permet la multiplicació, la fragmentació i acaba de donar el cos definitiu a l'obra.

Ja hem dit, però, que ambdós es troben conjuminats (el Vident és Foll i el Foll és Vident).

Es podria pensar que amb *Càncer* i, més concretament, amb el poema "El geni", Palau i Fabre dóna per "liquidada" les seves relacions amb Rimbaud. No obstant, hi ha un fet que ens ho nega. El deduïm de la introducció que fa el propi Palau en la traducció *d'Il·luminacions i Una temporada a l'infern* quan parla de l'obra rimbaudiana:

"Aquests dos llibres, hem dit, són dissemblants. En efecte: l'un, *Il·luminacions*, és una obra

35 "El jo, el nostre jo cofoi, del qual parlem com si fóssim realment nosaltres, es desintegra. I no en un, en dos, o en tres bocins, sinó en mil bocins". Dins *Notes a Josep Palau i Fabre, Poemes de l'Alquimista*. BCN: Edicions Proa, 1997, pàg. 200.

d'art, treballada, cisellada, amb rivets d'artificiositat en algun moment, volgudament sàvia en d'altres; *Una temporada a l'infern* és un testament, un document humà, directe i, gairebé, en un cert sentit, antiliterari"³⁶

Tres qüestions: primera, *Il·luminacions* acaba amb el poema titulat "Genie" i *Poemes de l'Alquimista* a *Càncer* finalitza també amb un poema titulat "El geni"; segona, *Una temporada a l'infern* acaba amb "Adieu" i *Poemes de l'Alquimista* amb "Comiat"; tercera, si *Una temporada a l'infern*, per a Palau i Fabre és un "testament" i, per això, en contra de les consideracions generals de la crítica³⁷, el situa després, no pot ser *Fragments del laberint* una síntesi reformulativa del "Jo-Poeta", gràcies a la "recuperació d'energies" que li vingueren a França, i *Atzucac: "a la meva memòria"* el seu testament? (Artaud també va fer el seu particular *Ci-Gît*).

Per tant, les "conclusions" d'*Il·luminacions* de Rimbaud les trobem a *Una temporada a l'infern*, així com les "conclusions" de *Poemes de l'Alquimista* fins a *Càncer* les trobem a *Fragments del laberint* i *Atzucac*.

2.1. LA VIDÈNCIA: EL "MOMENT DE RIMBAUD"

"Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens.

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu !"

RIMBAUD³⁸

"Rimbaud persegueix una finalitat i posseeix un mètode per assolir-la. Els ha exposats ell mateix: s'anomenen alquímia (mètode) i vidència (finalitat)".³⁹

Com ja s'ha dit, Palau i Fabre ens fa saber a les seves *Memòries* que per a l'aventura literària

36 Arthur RIMBAUD., *Il·luminacions. Una temporada a l'infern*. BCN: ed. Proa, trad. Josep PALAU I FABRE, Folio, 2000, p. 37

37 Com assenyala Antoine ADAM a les *Œuvres complètes* de Rimbaud, en edició de Gallimard, 1972: "Les éditeurs récents ont cessé d'être unanimes sur ce point, et si quelques-uns restent fidèles à l'ancien usage, d'autres, parmi les plus autorisés, placent les *Illuminations* à la suite d'*Une Saison*. La présente édition fait comme ces derniers.", p. 972. Però, Palau, considera que "Antoine Adam, racionalista cent per cent, no té gens en compte aquest caràcter, que hem descobert com a fonamental en l'obra de Rimbaud, de ser gairebé sempre escrita *per endavant*" (p.36 op.cit en nota 36). És per això, creu, des de la reinterpretació de la figura de Rimbaud (altrament, és aquesta la figura que ens interessa a nosaltres) "que *Una temporada a l'infern* és un testament i, encara que no hagués estat escrit després d'*Il·luminacions*, és un llibre escrit *per a després*. Un testament és sempre un document redactat per a després de tot. Per això ens hem decidit a posar *Una temporada a l'infern* al final" (pàg. 40)

38 Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*. França: ed. Gallimard, 1972, p.251

39 Arthur RIMBAUD, *Il·luminacions i Una temporada a l'infern*. Trad. Josep PALAU I FABRE. BCN: ed. Proa, Folio, 2000, pàg. 24.

s'endugué les *Obres Completes* d'Arthur Rimbaud i el *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull. Aquest fet, que en principi podria semblar un apunt més de la memòria selectiva de l'autor, l'hem d'entendre com una clau que ens és proporcionada per poder obrir el llibre i descobrir-ne els secrets.

Hi ha una frase que manllevem de Georges Gudorf⁴⁰, en què ens diu que l'home que conta la seva vida ho fa per "fixar la pròpia imatge". Si és així, i creiem que sí, les *Memòries* (amb el títol suggeridor "El monstre") ens donen la imatge del Palau que se sap o es vol *poète maudit*, sota el tutelatge de Rimbaud i amb l'atenta mirada de Ramon Llull.

Observem el segon.

"-J'attends de devenir un très merchant fou"⁴¹, ens diu Rimbaud a "Vies". Sens dubte, un "personatge-escriptor" que millor pot transmetre per a Palau i Fabre la imatge del "foll-vident" és Blanquerna del *Llibre d'Amic e Amat*⁴² de Llull:

"Blanquerna se llevava a mitja nit e obria les finestres de la cel·la per yo que vegés lo cel e les estel·les, e començava su oració con pus devotament podia, per tal que tota sa ànima fos en Déu e que sos ulls fossen en llàgremes e en plors" (el subratllat és nostre).

Això sí, és el Blanquerna literari i no el religiós aquell que interessa al poeta. Palau copsa l'essència del personatge Blanquerna que dorm de dia per treballar de nit ("après dormia per tal que mills pogués sostener lo treball de la nit"), que ho fa des de la contemplació i l'aïllament ("e per açò Blanquerna mudà sa cel·la en un puig qui era a un miller del lloc on estava lo diaca"), que representa la figura simbòlica del maleït i/o del bohemí ("143. Si veus amador honrat de nobles vestiments, honrat per vanaglòria, gras per menjar e dormir, sàpies que en aquell veus damnació e turments. E si veus amador pobrement vestit, menyspreat per les gents, descolorit e magre per dejunar e vetllar, sàpies que en aquell veus salvació e perdurable benedició") i que transmet els pensaments de l'ànima en un llibre ("Blanquerna estava en oració e considerava la manera segons la qual contemplava Déu e ses virtuts; e con havia finida sa oració, escrivia ço en què havia contemplat Déu").

A més, alguns dels "pensaments anímics" que Blanquerna ens proporciona al llibre, es desenvolupen també a *Poemes de l'Alquimista*: la concepció dual de l'home, l'ull i el cor com a

40 Copiem el fragment sencer per la seva vàlua: "el hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro; se ha hecho sensible a las diferencias más que a las similitudes; en su renovación constante, en la incertidumbre de los acontecimientos y de los hombres, cree que resulta útil y valioso fijar su propia imagen, ya que de otra manera, desaparecerá como todo lo demás de este mundo. La historia quiere ser la memoria de una humanidad que marcha hacia destinos imprevisibles; lucha contra la descomposición de las formas y de los seres. Cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura". Georges GUSDORF, "Condiciones y límites de la autobiografía" dins *La autobiografía y sus problemas teóricos*. BCN: "Anthropos", suplementos, núm. 29, 1991, p. 10

41 Arthur Rimbaud, *Il·luminacions...* op. cit. p. 118

42 Els textos citats són extrets de Ramon LLULL, *Llibre d'Amic e Amat*. Barcelona: ed. Barcino, 1927

elements rellevants, la importància del moment de l'Alba, la natura com a element que conté l'essència de l'Univers, la importància del somni, la mort per a renéixer, etc.

Nombrosos⁴³ són els passatges de les "metàfores morals" del *Llibre d'Amic e Amat* que de ben segur interessaren Palau. Transcrivim alguns dels exemples que transmeten aquests "pensaments anímics" que hem apuntat:

"17. Questió fo enfre los ulls e la memòria de l'amic, car los ulls deïen que mellor cosa és veer l'amat que membrar-lo, e la memòria dix que per lo remembrament puja l'aigua als ulls e el cor s'enflama d'amor. [Els ulls i el cor]

25. Cantaven los aucells l'alba, e despertà's l'amic, qui és l'alba; e los aucells feniren llur cant, e l'amic morí per l'amat, en l'alba. [L'alba]

28. Encontraren-se l'amic e l'amat, e dix l'amic: -No cal que em parles; mas fe'm senyal ab tos ulls, qui son paraules a mon cor, con te dó ço que em demanes. [Els ulls i el cor]

44. Dos són los focs qui escalfen la amor de l'amic: la un és bastit de desigs, plaers e cogitacions; l'altre és compost de temor, llanguiment, e de llàgrames e de plors. [La dualitat]

49. Eguals coses són propinquïtat e llunyedat, enfre l'amic e l'amat. Car enaixí con mesclament d'aigua e de vi, se mesclen les amors de l'amic e l'amat; e enaixí con calor e llugor, s'encadenen llurs amors; e enaixí con essència e ésser, se convénen e s'acosten. [Ànima-Cos]

57. Cantava l'aucell en un ram de fulles e de flors, e lo vent menava les fulles e aportava odors de les flors. Demanava l'amic a l'aucell què significava lo moviment de les fulles ni la odor de les flors. Respòs: -Les fulles signifiquen, en llur moviment, obediència; e la odor, sofrir e malanança. [L'essència de l'Univers a través de la naturalesa]

77. Cridà l'amic en alt a les gents, e dix que amor los manava que amassen en anant e en seent, en vellant e en durment, en parlant e en callant, en comprant e en venent, en plorant e en rient, en plaer e en llanguiment, en guanyant e en perdent; e en quals que coses feessen, en totes amassen, cor d'amor n'havien manament. [La dualitat]

113. Dementre que l'amic anava enaixí treballat, atrobà un ermità qui dormia pres de una bella font. Despertà l'amic l'ermità, dient si havia vist, en somniant, son amat. Respòs l'ermità, e dix que egualment eren encarcerats sos pensaments en lo carçre d'amor, en vellant e en durment. molt plac a l'amic con havia trobat companyó en presó; e ploraren amdós cor l'amat no havia molts d'aitals amadors. [El somni, la "presó" i els "ermitans-escriptors"]

167. Estava pres l'amic en lo carçre d'amor. Pensaments, desigs e remembraments lo guardaven e l'encadenaven, per ço que no fugís a son amat; llanguiments lo turmentaven; paciència,

43 Numerem aquells passatges més rellevants, però que per una qüestió d'espai no els hem posat: 2, 17, 24, 25, 26, 28, 39, 44, 48, 49, 53, 57, 74, 77, 78, 99, 113, 129, 143, 163, 167, 195, 234, 265, 341 i 351.

esperança lo consolaven. Morira's l'amic; màs l'amat li demostrà son estament, e reviscolà l'amic.
[mort-coneixement-renèixer]

I, per últim, dir que Blanquerna estableix tres ítems per caracteritzar l'escriptura: "129. Ab ploma d'amor, e ab aigua de plors, e en carta de passió, escrivia l'amic unes lletres a son amat, en les quals li deia que devoció se tardava e amor se moria, e falliment e error muntiplicaven sos enemics".

Amor, plors i passió en l'escriptura de Blanquerna i amor, dolor i passió en *Poemes de l'Alquimista*.

Hi ha, però, un element que manca al llibre de Llull i que sí trobarem en Rimbaud. L'alquímia de Llull és només de caire metafísic i religiós. Enric Balaguer considera que a *Poemes de l'Alquimista* "el saber al qual s'accedeix a través de l'alquímia és de caràcter espiritual, i suposa assolir un autoconeixement pregon"⁴⁴. Però, com ja hem assenyalat a la introducció, *Poemes de l'Alquimista* es mou entre dos eixos conjuminats: un de metafísic i l'altre de teòric (metapoètic i/o metalingüístic). És per això, afegim que l'alquímia no és només una "eina de caràcter espiritual", sinó també una eina de provatures poètiques (i en la seva extensió literàries i artístiques). La conjunció dels dos elements no podem cercar-la en un escriptor medieval, sinó en un de "modern". Parlem, clar, de Rimbaud (i si es tracta d'un procés alquímic màxim, d'Artaud i d'artistes com a Picasso).

Rimbaud va sotmetre les creacions a l'alquímia, de la mateixa manera que va sotmetre el propi "jo". L'autoexperimentació (reforçada per l'ús de les drogues) l'havia de portar a un estat de Coneixement o de Revelació purs.

En aquest procés, intervenen uns elements que interessin Palau: primer element, l'alquímia; segon element, la fusió amb la Natura i tercer element, el trencament amb la tradició precedent i "immediata", a través de les inversions de valors, tan morals com estètics.

L'alquímia de Rimbaud, ja hem dit, té un fons metafísic i unes connotacions teòriques poètiques. Ambdues manifestacions es trobaran als poemes de Palau. L'alquímia es relaciona amb la Natura, en tant que n'ofereix múltiples representacions. Mentre que l'alquímia és un procediment que dibuixa la figura d'un poeta que es troba en una cerca constant, la Natura és un lloc on i amb el qual el poeta porta a terme l'esmentat procediment. L'alquímia, doncs, ens presenta una poètica amb múltiples provatures formals i estètiques. I, a més, fet des de la plena consciència, com ho demostren aquests fragments de Rimbaud trets de "L'alquímia del verb"⁴⁵:

44 Enric BALAGUER, *Poesia, alquímia i follia. Una aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*. BCN: biblioteca Serra d'Or, pub. Abadia de Montserrat, 1995, p. 40

45 Prenc la traducció de Palau (edició cf. nota 36), per no desfer l'encant estètic del poema de Rimbaud, ja que estem fent un discurs teòric. Els fragments els trobem a les pàgines 255-271

"[...] De feia temps em vantava de posseir tots els paisatges possibles [...] Creia en tots els encanteris.

Vaig inventar el color de les vocals! -*A* negre, *E* blanc, *I* roig, *O* blau, *U* verd.- Vaig arranjar la forma i el moviment de cada consonant i, amb ritmes instintius, m'envania d'inventar un verb poètic accessible un dia o altre, a tots els sentits [...], plorant jo veia or [...]. L'antigalla poètica tenia una bona part en la meva alquímia del verb [...]. Després explicava els meus sofismes màgics amb l'al·lucinació dels mots! Vaig acabar per trobar sagrat el desordre del meu esperit [...], envejava la felicitat de les bèsties -¡les erugues, que representen la innocència dels llimbs, els talps, el somni de la virginitat! [...] M'arrossegava pels carrerons pudents i, amb els ulls tancats, [des del somni], m'oferia al sol, déu de foc [...].

La moral és la feblesa del cervell.

A cada ésser, diverses *altres* vides em semblaven atribuïbles [...]. Cap dels sofismes de la follia -la follia que hom reclou- no ha estat oblidat per mi: podria enumerar-les tots, en tinc els ressorts. [...] Això ha passat [i gràcies a això] avui sé saludar la bellesa".

D'altra banda, la Natura servirà al poeta per obrir-li les portes al Coneixement.

Palau copsà la idea rimbaudiana de l'element natural i del poder de la imatge que s'hi vincula:

SENSATION

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien:
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, -heureux comme avec une femme.

MARS, 1870

Sobre el tercer element, caracteritzat pel trencament amb la tradició (a través de la inversió de valors), una de les transgressions de Rimbaud és invertir els valors establerts i adoptar el Mal com a font del Bé, la Lletjor com a font de Bellesa, la Follia com a font de Saviesa, la Foscor com a font de Claredat, etc.

Les dualitats s'han d'entendre, doncs, com a elements indissolubles.

L'element natural, l'alquímia, el concepte de poesia metapoètica o metalingüística, el tipus d'imatge que es relaciona amb el concepte de trencament de l'ideal de Bellesa (la imatge dels baixos fons, imatges sensuals, imatges impactants...), etc. són característiques de la poètica de Rimbaud que trobem en la poètica de Palau i Fabre.

Traslladem-les al text i veiem-les seguint, succintament, algunes de les proses poètiques d'*Il·luminacions*⁴⁶ (obra cabdal, juntament amb *Una temporada a l'infern*, per a Palau i Fabre i que per això traduí):

-A "Après le déluge", ens parla el poeta de com el *topoi* de la primavera no permet descobrir el Secret i és, per tant, una estació a "rebutjar", en tant que provoca un estat de lluita constant entre creació i creador:

"Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps. [...] Car depuis qu'ils se sont dissipés, -oh les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! -c'est un ennui! et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons."

En l'obra de Palau, *Història d'una primavera* i, sobretot, "Darreries", ens podria servir d'exemple d'aquesta tensió sorgida per la primavera entre creació i creador.

-A "Conte", tenim un exemple de literatura que teoritza sobre la pròpia creació; és el discurs metaliterari que hi és tan present a *Poemes de l'Alquimista*. "Conte" ens trasllada a la tradició, fent servir el referent de *Les mil i una nits*. A més, el pretext del conte permet justificar la incorporació d'elements relacionats amb la destrucció i la crueltat al text literari: "Peut-on s'extasier dans le destruction, se rajeunir par la cruauté!". El "Conte" de Palau és una conclusió del de Rimbaud.

-A "Parade", hi ha la crítica social a l'aristocràcia i, sobretot, al teatre de l'època i la referència al poeta com a Geni creador que pot canviar aquesta "exhibició salvatge" (l'element criticat): "J'ai seul la clef de cette parade sauvage".

En Palau ho veiem amb la manifestació en alguns poemes (pensem en "La sabata") de certa crítica a l'actitud de la burgesia benestant de l'època; a banda, clar! del discurs estètic que es manifesta amb el desig del poeta de voler canviar-la.

-A "Antique" trobem el component sexual, simbolitzat a través de la figura de Pan: "Gracieux fils de Pan! [...] Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche"⁴⁷.

46 Les citacions les treurem totes de la traducció que en fa Palau i Fabre.

47 No hi entrarem aquí en el significat de "le double sexe" de Rimbaud, el qual pot donar peu a diferents interpretacions. A nosaltres ens recorda al "doble sexe" del Crorimitekba de "Les metamorfosis de Crorimitekba", el

El component sexual apareixerà ja plenament manifestat a *Càncer*.

-A "Being Beateous", novament el discurs metaliterari establert a partir de la necessitat de cerca d'un nou concepte literari de Bellesa: "lance sur notre mère de beauté, -elle recule, elle se dresse. Oh! nous os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux."

-A "Vies", tot unes revelacions poètiques essencials. El poeta es confirma com a Geni-Vident i a partir de l'assimilació del nou estatus, convindrà que cal esdevenir foll per a ser Geni Creador. Estem, sens dubte, davant de la figura de l'Il·luminat:

"Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour. [...] Je ne regrette pas ma vieille part de gaïte divine: l'air sobre de cette aigre campagne alimente fort activement mon atroce scepticisme. Mais comme ce scepticisme ne peut désormais être mis en œuvre, et que d'ailleurs je suis dévoué à un trouble nouveau, -j'attends de devenir un très mechant fou".

Creiem que la figura de l'Il·luminat es consolida, en Palau, a final de *Càncer* i és ja el Vident qui inicia *Fragments del laberint* i després *Atzucac*.

-A "Départ", el poeta, a partir de la Il·luminació, és lliure i parteix cap a nous camins (per això li diu a Paul Demeny que cremi els seus papers?). Els camins de Rimbaud conclouran amb *Una temporada a l'infern* (des de consideracions palaufabrianes) i amb la decisió d'abandonar la poesia.

Palau trobà la llibertat creadora a França, on la multiplicació d'identitats, sobretot, li permetrà concloure la seva personalitat com a artista.

-A "Une raison", es deixa entreveure que tota acció provoca un canvi.

Els poemes de Palau interactuen per anar definint l'entitat del "jo" com a Poeta.

-A "Matinée d'ivresse", s'esdevé una de les grans revelacions: tots els Poetes han de ser "assassins": "Nous t'affirmons, méthode! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie tout entière tous les jours. Voici le temps des *Assassins*".

Amb els poetes maleïts francesos es començarà a definir la imatge del poeta "assassí", amb capacitat per destruir-ho tot. Crec que l'assassinat de Rimbaud té un component extern: eliminar qualsevol norma, destruir qualsevol estàtica fixada, assassinar l'home social... alhora que un altre intern: acabar morint, autoassassinar-se com a poeta. Ara bé, en el cas de Rimbaud l'assassinat intern esdevé al final de l'etapa literària i és a títol conclusiu. En canvi, en Palau, l'assassinat (que

qual és entès com a pas previ a la procreació humana. El "doble sexe" inclou el sexe femení i el sexe masculí. Hi podem trobar a *Les cartes des de Rodez* un Artaud que també creu en el "doble sexe", el qual, abans de la "caiguda d'Adam" (vegeu Antonin ARTAUD, *Cartas desde Rodez I*. Madrid: ed. Fundamentos, 1975, p. 111), tenia l'ésser humà i que el permetia procrear sense intervenció de l'acte sexual (una procreació lligada a la puresa)

adopta d'Artaud) és constant i és sobretot intern: el poeta va matant constantment les personalitats creades al llarg dels seus escrits perquè així reneixin de noves (estaríem davant del "cap que devorà el cap"). L'autocrim porta, doncs, un efecte de mort-renaixença que crec no trobem en Rimbaud.

-A "Phrases", hi ha diferents reflexions, de les quals destaquem: que el poeta es troba en estat tensional perquè "Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour par la fenêtre", que la seva situació és de creació contínua ("Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc? Quelles violettes frondaisons vont descendre?") i que, dins dels somnis o a través d'aquests, esdevindrà el Savi Creador ("Avivant un agréable goût d'encre de Chine une poudre noire pleut doucement sur ma veillée. -Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles! mes reines!").

És obvi que aquestes reflexions més genèriques de Rimbaud, les trobem en pràcticament tots els poetes romàntics del XIX (sobretot la tercera) i que, després, es portarà a la pràctica de diferent manera al llarg del segle XX. Palau la desenvoluparà a la seva poètica.

-A "Villes", "les Bacchantes des banlieues sanglotent et la lune brûle et hurle. Vénus entre dans les cavernes des forgerons et des ermites"; és a dir, la Bellesa prové de la hipotètica Lletjor. D'aquesta manera, es produirà l'objectiu de trencar amb l'ideal de Bellesa establert i configurar-ne, així, un de nou. "Idil·li" de Palau és un clar exemple d'això.

-A "Mistique", es pot interpretar⁴⁸ que l'individu té dues cares o dues meitats (igual com passa amb Occident i Orient): "À gauche le terreau de l'arête est piétiné par tous les homicides et toutes les batailles, et tous les bruits désastreux filent leur courbe. Derrière l'arête de droite la ligne des orient, des progrès."

El tema de les dues meitats forma part d'un dels discursos genèrics de Palau. Sovint, les característiques de Rimbaud s'interrelacionen per a formalitzar-se en un plànol superior. Per exemple, aquest de les dues meitats pertany al discurs genèric de la dualitat. L'home és dual, l'Univers és dual, els continents són duals...

-Finalment, a la misteriosa prosa poètica "Génie", no podem estar de fer-nos algunes interrogacions: és Jesús el Geni? és el Vident? Què reivindica Rimbaud amb aquesta prosa concloent? No sé si és massa aventurer intentar contestar aquestes preguntes. Una possibilitat és que Rimbaud s'identifiqui amb una figura de Jesús de caire místic, representativa de la puresa i de la vidència alhora i entesa lluny dels cànons eclesiàstics; Jesús coneixia el seu esdevenir, i, és més, al llarg del seu periple cap a l'ascensió a la creu i la conseqüent trobada amb Déu i, per tant, amb la

48 D'aquesta prosa poètica tan hermètica penso que el tema de les dues meitats és una lectura que ben provable realitzés Palau. Cal aclarir que les proses poètiques rimbautianes poden tenir diferents interpretacions. El que s'ha pretès és de fer-les sempre des d'una hipotètica lectura palaufabiana.

llum cognitiva, experimentarà la tortura i la desmembració del seu cos. Des de la comparació, l'"Autre" de Rimbaud, així com Jesús, iniciarà un camí de tortura i desmembració dels sentits, amb el qual aconseguirà una comunió Subjecte-Objecte o Individu-Naturalesa i una puresa d'esperit tal que el permetrà esdevenir el Geni-Vident.

Aquesta visió comparativa, la trobem també a les "Notes" de *Pomes de l'Alquimista*:

"Dic també que el *mimetisme* és una altra de les fonts d'aquest llibre. La natura és mimètica. No sembla, però, sinó, que és per empelt cristià que ha actuat en mi aquesta força. L'afany de comprendre, dut al seu extrem, fa que hom s'identifiqui amb la cosa compresa. La comprensió més profunda no és racional, sinó afectiva, o potser orgànica. El cristianisme volia que quan un germà meu tenia set o fam, jo tingués set o fam com ell. Aquest amor, fet extensiu al terreny de l'esperit, és el que m'ha fet identificar tota la vida amb els objectes i els éssers més diversos -és el que m'ha fet alienar"⁴⁹

Hem vist bona part de les característiques de la poètica de Rimbaud que es poden trobar a la poètica de Palau i Fabre. Desgranem, ara sí, el recorregut poètic marcat per Palau a *Pomes de l'Alquimista*, per conèixer des del text el particular camí alquímic del nostre poeta.

a. *L'aprenent de poeta*.

*L'aprenent de poeta*⁵⁰ és entès com una etapa de "pre-poesia"⁵¹ inherent al poeta (el propi Rimbaud s'inicià amb poemes parnassians que aviat abandonà), "car si la poesia no és iniciació no és res"⁵².

A *Epigrames daurats*, tot i la presència de l'*Aire daurat* de Marià Manent⁵³, el poeta comença les

49 Josep PALAU I FABRE, *Pomes de l'Alquimista*. Op. cit. Pàg. 200.

50 Cal senyalar que *L'aprenent de poeta*, és "pre-poesia" entesa com a etapa primera que es fa a qualsevol treball. Com el treball inicial del poeta és el de l'experimentació amorosa, aquests primers amors són amors de joventut.

Difereixo de la lectura "simplista" que fa Tomàs Nofre de *L'aprenent de poeta*, en què, fins i tot, arriba a afirmar que "el tema principal de *L'aprenent...* és l'amor, entès com un amor primer, de joventut: tots els poemes són datats entre el 1936 i el 1942, és a dir, dels dinou als vint-i-cinc anys d'edat del poeta. Al llibre es tracta d'un amor romàntic, amb un punt ingenu". Home, no sé si "Cama nua" o "Coll de dama" es poden considerar poemes gaire romàntics (i aquí no estem parlant del romanticisme entès com a moviment del segle XIX, clar!, sinó encara podríem trobar un sentit a aquesta afirmació). Vegeu Tomàs NOFRE, *Pomes de l'Alquimista. Una selecció*. BCN: ed. Proa, Les eines, 2008, p. 17

51 Josep PALAU I FABRE, op. cit. Pàg. 17

52 Ibid. "Pròleg" p.11

53 Palau i Fabre adverteix que el títol l'extreu de *L'aire daurat* de Manent i que aquest li serví com un primer contacte amb la poesia i l'animà a iniciar-s'hi com a poeta: "Però fou durant la tardor del 1936 que les meves lectures s'intensificaren molt particularment. Els primers poemes de *L'aprenent de poeta*, designats intencionadament *Epigrames daurats*, nasqueren d'aquell contacte". Josep Palau i Fabre, *OC, vol II*, op. cit. Pàg. 1321. Manent és, crec, una descoberta amb la qual Palau troba l'eina de la poesia com a possibilitat d'introspecció i alhora de poder "dir", en una època en què la paraula és prohibida. Ara bé, això no vol dir que Marià Manent deixi la seva empremta en tota l'obra poètica de Palau. De la mateixa manera que tampoc ho fa Riba. Segons Jordi Marrugat ("Del peix, el mar i el vent com a representacions de l'home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre). BCN: *Llengua & Literatura*, núm 19, 2008, p. 109) "Rosselló tenia al cap Brooke (Manent) i Riba, cosa que no seria gens estranya si tenim en compte la gran influència d'aquests dos autors sobre la seva poesia, com sobre la de Palau" i nosaltres creiem que cal matisar segons quines afirmacions. Recordem

primeres "aventures amoroses" a través de dos poemes de títols, casualment?, antònims, com són "Cama nua" i "Cama vestida". És aquesta una primera caracterització que fa emergir el discurs de la dualitat⁵⁴. Cal afegir que les tres primeres imatges "amoroses" que obren el llibre són poc "delicades" i força impactants: a "Cama nua", el poeta té el desig d'"arrencar" la pell de l'estimada per a sentir la seva presència; a "Cama vestida", el poeta només pot posseir la dona si els seus dits s'"obren, deixondits" i treballen per treure-li la roba i a "Coll de dama", la possessió esdevé violenta i força eròtica, quan el poeta vol "obrir" el coll de la dona amb un "estilet". Penso que estem ben lluny de la poesia "delicada" xinesa de *L'aire daurat* de Manent, en què es manifesta "el vol lleu de l'oreneta sota el ràfec casolà o del papalló irisat que ens entra un moment a la cambra"⁵⁵.

Una altra caracterització important: el poeta ens ajuda a no perdre'ns de l'objectiu del llibre amb l'afegit de "Versos d'amor pagà":

Versos d'amor pagà

Aprentatge de déu he de fer
fins que el meu braç esdevingui sagrat,
per abastar el fruit d'or, assaonat,
que els déus abaten d'un sol tust lleuger.

I, és significatiu, (i corrobora el que hem apuntat a la introducció), que aquest poema sigui l'únic afegit (no surt en l'edició del 1952) en aquest apartat. Tal i com apuntàvem, els poemes afegits

que "El peix" de Palau acaba sent "el peix que es devorà el cap". Així mateix, és conegut que les *Elegies de Bierville* de Riba no agraden a Palau. Per què? doncs pel mateix motiu que la poesia de Palau s'allunya del postsimbolisme, de Manent i de Rosselló-Pòrcel, perquè aquestes poètiques es resolten; és a dir, el poeta resol el viatge "fictici" que realitza la seva "ànima". Així, en Riba (*grosso modo*) un cop assimilada la tradició, l'ànima torna per ajuntar-se amb el cos i en Rosselló-Pòrcel, el viatge acaba quan es descobreix la mort i s'arriba a la conclusió que així com existeix la mort existeix la vida (repeteixo, estem simplificant al màxim). Per tant, el conflicte en ambdós autors es resol. En canvi, en Palau el conflicte forma part de la idiosincràsia de l'home i aquest no troba resolució en la manifestació poètica. Fixem-nos que els poemes que escriurà Palau amb posterioritat a *Poemes de l'Alquimista* s'inseriran dins d'altres gèneres. El "Jo-Poeta-Palau" "aprèn", amb el llibre, que un escriptor i, per extensió, un artista viu en un procés constant de mort-renaixença i que posseeix múltiples identitats que s'han d'anar manifestant al llarg de l'obra d'art. És el cas de Picasso, el qual passa per diferents etapes de manifestacions estètiques i sempre a la recerca d'una obra original, és a dir, sempre des de l'òptica de partir de zero ("L'home de les caveres" o l'art en estat pur). Per això, Palau trobarà en Artaud una via d'escapament per a continuar existint com a escriptor i és la via de l'artista polifacètic. Crec que les úniques similituds que existeixen entre el postsimbolisme i Palau provenen de l'ús que fa de la poesia el poeta com a via de "fugida" cap al Coneixement i cap al terreny de l'Absolut. És el que apuntàvem a la introducció prenent les paraules de Béguin, amb les quals preteníem demostrar com s'estableixen dos grups diferenciables dins del Romanticisme de finals del XIX, que trobarem reformulats al segle XX i que com ja hem explicat tenen punts de contacte (el "grup" de Mallarmé i després Valéry, per una banda i per l'altre el "grup" de Rimbaud i els posteriors surrealistes. Riba es correspondria amb el primer "grup" i Palau amb el segon)

54 En les obres pretesament articulades, el poema, quan s'aïlla del conjunt i és mirat amb els ulls de la particularitat perd la seva essència i bona part de la seva significació. En aquest cas, l'enllaç ens ha permès introduir just al principi un dels discursos més importants del llibre: la dualitat. Cal entendre *Poemes de l'Alquimista* com un llibre articulat a través de discursos metafísics i teòrics, els quals "descobrirem" si seguim l'ordre dels poemes i els canvis produïts en l'edició definitiva

55 Maria MANENT, *L'aire daurat, interpretacions de poesia xinesa*. BCN: Proa, 1986, p.12

intensifiquen les relacions d'enllaç (amb reflexions poètiques que es van manifestant i repetint) entre els poemes i alhora contribueixen, mitjançant la repetició d'uns discursos poètics i el manteniment d'un leitmotiv (que vam assenyalar com a "procediment alquímic per assolir la vidència"), a millorar la intenció del poeta de fer de *Poemes de l'Alquimista* una obra tancada i articulada. Serveix per manifestar i perquè no oblidem l'objectiu rimbaudià del llibre: assolir la Vidència a través del mètode alquímic. Recordeu, ens diu el poeta, que "el meu braç" vol "abastar el fruit d'or".

El següent poema "Orient" amplia el discurs encetat a "Versos d'amor pagà". El poeta, si vol "abastar el fruit d'or" ho ha de fer des del somni ("Viure en el somni és viure en el món") i des de l'Orient⁵⁶, car l'"Occident és mort".

És, doncs, des del somni que el poeta encetarà aquest camí, fent valer el primer dels tres elements (amor, dolor, passió) que apuntàvem en parlar de Ramon Llull: l'amor⁵⁷. En aquest cas, l'amor es construeix a partir del record, com sol passar en tot procés iniciàtic, del primer amor:

El primer amor

Estic enamorat del meu amor primer.
Els ulls, fidels al cor, flor d'ella hi han brunyit.
Les pluges dels hiverns m'han dut a aquell recer
que és, en l'esclat del cel, un bell racó de nit.

El poeta ens està donant a conèixer el seu primer estadi de creació: la cambra fosca, l'elaboració poètica nocturna i els "ulls" creadors.

Com que tot estadi inicial s'associa al *topoi* de l'estació primaveral, el segon apartat del llibre primer de *L'aprenent de poeta* és *Història d'una primavera*. Fixem-nos com el poeta ens va afegint elements que formen part de la tradició poètica: l'amor de joventut, la cambra i la primavera. Uns elements que s'aniran distorsionant a través d'un estat de tensió entre el poeta i la pròpia creació.

Els poemes d' *Història d'una primavera* s'inicien amb el mot significatiu de "Desvetllament" (que fa de títol del primer poema d'aquesta sèrie). El poeta es troba en un espai de possibilitats creadores: la "cambra", la qual desvetlla records que no pot atendre. Només el cos de la dona impenetrable crida la seva atenció. S'inicia així un camí difícil, simbolitzat a través de l'ús d'una metàfora visual, en

56 Una de les sortides que troba el poeta a *Fragments del laberint* és la recerca de noves formes d'art a Egipte ("Sonet sord sobre l'art egipci"). Ho fa, segurament, pensant en Picasso i volent traslladar el tret pictòric a la poesia. També es podria entendre com a pur acte de reivindicació picassiana i com a preavis del que esdevindrà la seva futura "carrera" com a estudiós de l'obra de Picasso

57 Es podria apuntar que la passió la trobem també als tres primers poemes del llibre, tot i que en un principi la vincularem amb l'element sexual

què el poeta esdevé "ona" i la dona , en el seu somni o en la seva creació farà de "penyal" ("Tu fes de penyal"). Ell, l'ona, s'ha d'elevat per arribar al penyal. La seva, doncs, no és una relació dona-poeta de placidesa, sinó tensional. Hi ha també l'aparició de l'altre eix fonamental del llibre: el discurs metapoètic o teòric. Es manifesta als versos "la més bella ofensa / comença, / contra el defensor / millor". Serà el poeta qui millor defensi la dona d'entre la resta de poetes? serà ell qui millor defensi el "fondal" d'entre altres terrenys més elevats? Ja es veurà.

Com a punt de partida tenim "Cançó de la noia que habita el cor", en què el poeta i la dona esdevenen un mateix element. La dona, com ja s'ha observat a "Desvetllament" és imprescindible pel poeta, el qual ha de demostrar el seu domini. Així doncs, dins del discurs metapoètic, la Poesia es veu representada pel tòpic femení de la dona.

La tensió poeta-dona continua a "Excés de la primavera", en què ens trobem un amor "sense espines" que dura poc, perquè tal i com adverteix l'"arcàngel", l'amor porta dolor. Aviat arribarà l'hivern i la "mà" creadora del poeta, que "s'ha marcit al pit" buscarà dins seu i haurà de suportar un dolor continu ("el seu cor és nafra oberta").

En aquest poema, mai millor dit, el poeta adverteix que hi ha un "excés de primavera" o, traslladant-lo a la teoria poètica, un "excés" d'un tipus de poesia que convé canviar (la poètica postsimbolista, "hereva" per a Palau del Noucentisme⁵⁸). Aviat arribarà l'hivern o una poètica en què l'ideal de bellesa es realitzarà en la foscor (la poètica rimbaudiana). Abans, però, encara hi ha temps per l'amor "tradicional" (és per això utilitza una forma popular⁵⁹)

La primavera és una "presó", ens dirà a "Darreries". Per això, el poeta ha de cercar nous camins per que l'alliberin d'aquesta feixuga càrrega i, d'aquí, el "Comiat":

Comiat

El mot
més breu
serà
sanglot

58 Ja hem esmentat a la introducció que tal i com ens assenyala Josep Maria BALAGUER el moviment noucentista desapareix amb la dictadura de Primo de Rivera, la qual elimina el projecte de construcció cultural encetat pel Noucentisme. Consulteu la nota 8

59 L'aspecte formal dels poemes d'aquesta secció és comentat per Enric BALAGUER dins *Poesia...* op. cit. p. 66-68. Advertim, però, que no coincidim amb la interpretació que fa dels poemes. Sobre "Excés de la primavera" cito: "la sensualitat, la dolçor, la plenitud, semblen apuntades en aquesta composició i en altres del primer llibre, on l'evocació amorosa assoleix una intensitat romàntica, amb una disposició que, en alguns casos, pot semblar ingènua al lector [...] assoleix configurar una sensació de tendresa no exempta d'agitació, com ocorre a "Desvetllament" (p. 68) Crec que el fet que nosaltres considerem el discurs teòric que Palau ens deixa a través dels seus poemes sobre la poesia, ens fa variar, en la majoria dels casos, la interpretació que fem dels poemes de les que fa Enric BALAGUER

d'adéu.
No hi ha
delit
enllà
del pit:
el teu
i el meu.
L'anhel
fervent
encén
cremor.
Presó
vivent!

Talment com Rimbaud, el poeta abandona els seus "primers amors". Rimbaud rebutjà les seves primeres "enamorades" o *Mes petites amoureuses*. Transcripció només tres estrofes soltes d'aquest poema: "Un soir, tu me sacras poète, / Blond laideron: / Descends ici, que je te fouette / En mon giron; [...] O mes petites amoureuses, / Que je vous hais! / Plaquez de fouffes douloureuses / Vos tétons laids! [...] Et c'est pourtant pour ces éclanches / Que j'ai rimé! / Je voudrais vous casser les hanches / D'avoir aimé".

Cal senyalar que tot i el comiat, Palau no acabarà d'abandonar aquesta tensió entre poeta-dona o poeta-rosa-amor. L'únic que sí deixà de banda és aquest amor iniciàtic que es correspon amb els primers poemes. (Rimbaud farà un procés similar en abandonar la poètica parnassiana dels seus primers poemes.)

Hem advertit en aquests poemes un primer tractament del *topoi* concret de la Rosa i general de les flors. A "Darrereries", precisament, "es marceixen / les flors, / que ja pensen / la mort".

La "rosa" és utilitzada com a símbol de l'amor i per extensió de la creació poètica. A "Excés de la primavera", la "rosa", és a dir, l'amor, "espines no duu" quan s'esdevé l'estació primaveral, però quan "les flors es vesteixen d'àngel" perquè arriba l'hivern i passa la primavera, "les roses dels cels" provoquen "dolor" (duen un fibló: / dolor). El procés creatiu relacionat amb l'amor "convencional" és possible en l'estació primaveral, però difícil en l'època hivernal. Després veurem com és resolta la problemàtica sobre l'ús del *topoi* de la rosa.

En aquesta etapa de "pre-poesia", doncs, el poeta ha fet un comiat al mot breu, a la paraula entesa com a manifestació del pretext amorós, per cercar noves vies d'experimentació poètica. A *Alba dels ulls* ho farà a través de les arts plàstiques. Això sí, la tensió entre l'ús del mot i del pretext amorós es mantindrà al llarg del llibre.

Alba dels ulls simbolitza el renaixement a través de la imatge ("dels ulls").

I aquí, l'excel·lència de Palau i Fabre: construir un procés poètic divers, de recerca essencial, no només del Jo, sinó també de la pròpia creació. (*Fragments del laberint* esdevindrà la culminació-síntesi del procés.)

Els diferents apartats marcats pels subtítols de *Poemes de l'Alquimista*, doncs, es resolent conscientment lligats; així mateix, els poemes que els integren.

Veiem-lo.

Inicia *Alba dels ulls* el poema "Testa d'Hipnos", referent artístic que remet al primer element humà, que és el cap. A més, hi ha la importància del somni com a tècnica on trobar una realitat i, sovint, l'autèntica realitat. La "Testa d'Hipnos" ens ensenya que l'obra d'art genera sentits, elements vitals que pretenen ser transportats al món de la poètica. (Rimbaud parla de desmembració dels sentits.)

A més, és un poema que ens indica que l'obra d'art no és tan "artifici" com se li suposa i que en ella podem trobar l'autèntica realitat. Fixem-nos que l'àngel "real" no pot volar ("Els àngels, no") i, en canvi, l'estàtua sí ("Volat podries sense ales ni cel"). A més, la "testa d'Hipnos" forma part de la història de la humanitat i més concretament del món clàssic. Per tant, el concepte de fixació d'una realitat (que ens dóna a conèixer l'art) es fa a través del temps. Aquesta realitat es materialitza en el món dels somnis i és a través d'aquests que es manifesta. L'artista ens la dóna a conèixer a través de les eines que li són pròpies.

I el següent poema, "Autoretrat", introdueix un altre element important: el problema de la identitat i/o la lluita del "jo vs jo": "No m'exhaureixis, rostre, forma, llum, / **ull**⁶⁰ poderós, vivent miratge d'home. / Deixa els meus **ulls** vagar -a contrallum / de tu: Sahara sense ombres".

L'autoretrat, doncs, és una construcció que li serveix per generar la imatge parcial que el poeta té d'ell mateix. Estem davant del jo que es construeix en l'obra d'art.

Així mateix, sorgeixen les preguntes: ha triat Gimeno per la singularitat del personatge? pel component de follia que pot quedar lligat a la vida i a l'art?

Aquest "Jo" (que de fet ja és l'*Autre* de Rimbaud), en el següent poema, "La naixença de Venus", viatja al passat, retorna als temps clàssics, a la recerca de la Bellesa; però ho fa "modernament" a

60 La negreta és nostra. Destaco la paraula "ull" pel que té de significativa.

través de la pròpia obra d'art⁶¹ (quadre de Botticelli). Així, és l'art qui l'ha de conduir al Secret de Venus: "Els meus sentits et creuen / a canvi d'un secret que dus atresorat".

Però, Venus, "amiga de la nit", es veu colpida per l'"alba inesperada", és a dir, per la llum que marceix els ulls del poeta. "La naixença de Venus", doncs, ens dóna novament la visió del poeta que "treballa" o "construeix" de nit. La nit, i per derivació lògica el somni, és el moment de creació poètica.

El *topoi* de la lluita del poeta contra l'arribada de l'alba és portat a una tensió màxima en el poema.

Hi ha nombrosos poemes que exemplificarien aquesta tensió creació/somni *versus* alba/despertar.

Prenc intencionadament aquestes estrofes de *Le Bateau ivre* de Rimbaud:

[...]

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes

Et les ressacs et les courants: je sais le soir,

L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,

Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

[...]

Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.

Toute lune est atroce et tout soleil amer:

L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.

Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle a là mer!

[...]

Alba dels ulls continua el recorregut a través de dos espais que simbolitzen un, "Nàpols", la mort i l'altre, "Tànger", la vida. Però, al mateix temps, la vida és una falsa vida i és la mort, car l'espai és una ciutat on "les portes no s'obren mai. / Es filtren éssers obscurs pel gruix cavernós dels murs / tots blancs de sospirs d'esglai". L'estampa és la dels éssers morts en vida de les ciutats i, per això, "les flors que al defora hi ha / provenen d'uns altres mons".

Interessant és per a nosaltres entendre com tota aquesta reflexió sobre l'existència⁶² humana es fa des de la interpretació d'una obra d'art. El poeta supera els propis límits del quadre i poetitza sobre les coses que percep. El procés cal considerar-lo com a un procés "metaartístic". Novament, doncs,

61 "Viure humanament parlant, és abans que res, una capacitat per a abastar les zones més distants i diverses de la consciència, que és passat i futur, conegut i inconegut. Les obres d'art són, per tant, els testimoniatges irrefutables d'haver efectuat aquestes visites, després de les quals l'artista resta de nou estranger a la seva obra", ens diu Palau a *Vides de Picasso*, dins Josep PALAU I FABRE, *OC*, op. cit. p. 13

62 No he volgut utilitzar el terme "reflexió existencialista" per no donar lloc a un equívoc i que es pugui relacionar aquesta poètica amb el moviment anomenat "existencialisme". En ocasions se n'ha parlat d'aquest "existencialisme" en alguns poemes de Palau i Fabre. Crec que en el cas que ens ocupa es tracta només de reflexions sobre l'individu genèriques, les quals es poden trobar a qualsevol època històrica sense necessitat de pertànyer a un moviment concret.

parlem de teoritzacions sobre la relació entre les arts plàstiques i la literatura.

Abans de finalitzar el *Llibre primer*, tres poemes sobre tres imatges femenines: la dona jove de "La reverència", la dona que es casa d' "Helena Fourment en vestit de noces" i la dona madura d' "Imatge de Gala".

La primera, és una "nineta fràgil", "amb gest d'infant", que pertany a un estament social elevat, basat en l'educació i en el protocol. A través del quadre es construeix l'artifici d'una societat concreta, el qual és trencat per la mirada del poeta. L'artifici és eliminat quan el poeta intenta donar continuïtat a l'instant fixat pel quadre i esmenta les possibilitats de futur de la "nineta fràgil", la qual esdevindrà "cortesana", i serà desig del poeta ("Vindrà la flama / molt arraulida / dintre teu: / sota la neu / viurà la vida."), però "això, després. / Ara val més / la joguina."

La segona, una núvia símbol del lligam matrimonial. La dona-núvia és vista com a "forma del Mal", que esclavitza l'home. És una dona que ha fet un "pacte secret" amb el "diable" i el fill que tindrà serà d'aquest també. El matrimoni implica la mort del poeta ("Fruita tardana, mort que no es defensa...") i, finalment, la tercera és la dona que esdevé la musa de l'artista i hi participa en les seves creacions.

I així, arribem fins al *Llibre segon*, amb uns *Poemes epigramàtics*, en què la imatge continua sent un element important, talment com el discurs "metaliterari" en què la dualitat fugacitat-perpetuació hi és present:

Pedra

A Xavier Zubiri

Dura com l'aigua dura.
Arrel d'ella mateixa.
En èxtasi perenne
la pedra perpetua
la pedra, imatge pura,
i la idea de pedra
se'ns fa del tot madura.

Com allò que interessa és la perpetuació, la millor imatge, la "imatge pura", perpètua, és la de la pedra (símbol de perpetuïtat). El poeta percep la pedra i és des d'aquesta percepció que construeix una realitat. L'artista o el poeta són conscients del factor temporal i saben que el temps canvia la realitat, la modifica ("se'ns fa del tot madura"), per això, com si fos una càmera fotogràfica, capten un fragment de la realitat, que serà alhora una realitat, la qual esdevindrà fixada en el temps gràcies

al poema, al quadre, a la fotografia... (en aquest punt, el contacte entre la plàstica i la poètica s'intensifica). Cada acte de percepció equival a una realitat (i, per això, dedica el poema a Xavier Zubiri), la qual només pot ser fixada a través de la força de la paraula. Però, com ho aconseguim? Aquesta és la lluita del Poeta amb el Mot. (Una lluita que l'art plàstic té més punts a guanyar.) És a través de la paraula que ha d'esdevenir paraula-plàstica, que explorem els sentits i que, a més, ens perpetuem. Ho veiem al següent poema:

Missiva⁶³

T'escric amb llapis vermell, mots de foc;
parlo del bes i ja és besar-te un poc.

Després de la comunió amb la Natura que hem viscut a "Pedra", el poeta viu ara més a prop dels mots; sent i s'uneix amb la paraula. I, per això, pot continuar el recorregut a través dels diferents estadis o moments "amorosos" relacionats amb la dona. A "Retrat" només hi ha el desig de contemplar la dona ("com un coixí / per la mirada. / I no res més, / si no és el bes / o l'abraçada"), que serà trencat sols si es materialitza el desig del poeta. A "Ningú no ho diria" torna a insistir en la traïció a la dona o a l'amor de caire espiritual que es produeix quan el poeta desitja l'element carnal (que és el que ens ha fet saber al poema anterior).

"Missiva", "Retrat" i "Ningú no ho diria" són tres poemes afegits en l'edició definitiva, que serveixen per millorar la unitat temàtica i l'entesa del procediment creatiu de Palau i Fabre.

Fixem-nos que entre "Pedra" i "Nocturn" costaria d'establir connexions, ja que passaríem de la relació imatge-perpetuïtat de "Pedra" a la lluita contra l'arribada de l'alba a "Nocturn". En canvi, ara es consolida un nexa a través del motiu de la mirada i de l'objecte-símbol "ull". És gràcies a la contemplació que el poeta capta l'essència de la pedra i serà gràcies a la mirada que el poeta captarà l'essència amorosa. El procés, però, culmina amb la tensió poeta-poesia, reflectida per la tensió amor espiritual-amor carnal que fa al poeta traïr l'estimada ("Ningú no ho diria").

El nexa, doncs, entre "Pedra" i "Nocturn" s'inicia amb "Missiva", en què gràcies a la paraula el poeta pot sentir-hi perquè pot fixar qualsevol cosa. Amb el poema "Pedra" la paraula fixa la idea de perpetuïtat i amb "Missiva" fixa el "bes". La paraula, doncs, perpetua instants i és per això que a "Retrat" contempla una hipotètica Eva ("El fang més fi / del paradís /heus-el ací"). Tot ha de sortir de la mirada i, per tant, l'element Ull serà cabdal en aquest procés. (És una manera de fer intervenir

63 Tenim tres poemes afegits de forma correlativa en l'edició definitiva: "Missiva", "Retrat" i "Ningú no ho diria", que milloren la unitat temàtica i l'entesa del procediment alquímic creatiu de Palau i Fabre

la plàstica dins la poètica.)

Altrament, a partir de "Pedra" s'inicia una seqüència amorosa que acaba amb l'arribada de l'alba, per la qual cosa el poeta confirma que tots els elements creats sorgeixen del somni o de la nit; que el poeta treballa de nit i dorm de dia (així com feia el Blanquerna de Lull i l'*Autre* de Rimbaud).

Fixem-nos que a "El dictat" el poeta farà el sacrifici de casar-se per descobrir el "secret" de la dona durant la nit.

Finalment, el poeta ens recorda que ell crea moltes dones amb els seus versos i, per això, "Poeta-Narcís", és a dir poeta i poesia són una sola cosa.

El discurs "metapoètic" torna a sortir, doncs, a "Poeta-Narcís":

Vers: sigues igual a mi.

Jo em veig en tu si em veus.

Som una o dues veus?

Quina, però és de qui?

La tensió entre poeta-creació es va manifestant al llarg del recorregut poètic. El poema "A la rosa" el tracta a partir de l'ús literari del *pathos* de la "rosa". El poeta no pot acabar amb el procés poètic engegat, ja que ell mateix l'ha generat i, ara, s'hi veu submergit a dins (hi podrà sortir per endinsar-se en un altre que li permeti ser "lliure", ja veurem, quan trenqui relacions d'unió amb aquest procés i, per tant, quan es carregui "la puta rosa"):

Dona

No puc apagar aquest foc

-aquesta rosa entre les mans.

Jo mateix l'he atiat,

i ara no tinc prou aigua.

Per això acaba amb aquests versos:

Et deixo, cor meu,

cremar tots els papers.

Arribats a aquest punt de "pre-poesia", a partir d'ara el procés creatiu referent a la relació poeta-poesia s'anirà aguditzant i tensionant. Existeix la necessitat d'escriure, però també la necessitat d'"abandonar" la paraula.

La tensió és màxima quan el poeta s'hi veu com en aquest fragment de la prosa poètica "Phrases" d'*Il·luminacions* de Rimbaud, en què el poeta es queixa que no pot llençar l'amor per la finestra:

"Quand nous sommes très forts, -qui recule? très gais, -qui tombe de ridicule? Quand

nous sommes très méchants, -que ferait-on de nous?

Parez-vous, dansez, riez. -Je ne pourrai jamais envoyer l'Amour per la fenêtre."⁶⁴

Penso que és per això, que un cop finalitzades aquestes "sentències" o *Poemes epigramàtics*, al poeta alquímic de *Poemes de l'Alquimista* només li queden *Balades amargues* i *Elegies*, que són les següents seccions.

A *Balades amargues*, el poeta estableix una lluita amb la pròpia creació, representada per l'enfrontament amor-desig carnal. I, adverteix: "No m'esguardis donzella: / porto la mort als ulls" ("El cavaller"). Uns ulls que apareixeran al següent poema, "L'íngnat", com a símbol de l'Ull de Déu, de l'Ull Creador. El poeta abandona aquelles dones que estan lligades a la "convenció" de la família: mare, dona, parella, amiga, filla... per unes altres que es vincularan a un tipus de creació "no-convencional" ("Però uns ulls ara em criden"). I aquesta opció queda justificada a "Els mots del retorn", ja que el poeta, per culpa de la situació externa que ha patit, es converteix en un guerrer i l'amor, ara, anirà per uns altres camins més difícils i abruptes. "Després de quatre ferides / són inútils les mentides", ens dirà; és a dir, després de viure i veure la destrucció del seu país, se li planteja una paradoxa: com escriure sobre la "idealitat" quan és la "bèstia" qui es vol manifestar?

A partir d'aquí, doncs, el poeta es llença a la recerca de l'Absolut a través d'una dona capaç de proporcionar-li una saviesa més acord amb la vida. En la cerca de la pròpia identitat, la dona tornarà a manifestar-se gràcies als ulls ("Veu ardent de dona" i "La dona") i al somni ("La noia que em roba el son"). A "La noia que em roba el son", el poeta és amb el somni ("per això vetllo la son") que cerca el secret que té "la noia que m'ho ha pres tot". Fixem-nos, però, que aquesta és ja una "noia" descrita des de la tècnica "barroca" de l'ús dels colors blanc i negre com a símbols de la dualitat de l'individu.

Com veiem, en tot el recorregut "pre-poètic" se'ns van establint elements poètics que després es fixaran en l'etapa de "poesia".

"Història" és un resum del procés amorós que s'està donant en aquesta etapa de la poesia: primer, la contemplació de la dona per part del poeta (primera estrofa), després, l'aproximació a través de l'"abraçada" (segona estrofa) i, finalment, el sexe, en què la dona perd la identitat (tercera estrofa). Per això, en el següent poema, "La núvia", la dona ja no serà la mateixa després de la nit de noces. La pèrdua de la virginitat ("A l'endemà, rosada / sobre l'estesa blanca") li farà perdre no només la innocència sinó la pròpia identitat. Així doncs, en l'"etapa de poesia", el sexe guanyarà terreny perquè és un símbol de destrucció i un element generador d'identitats.

64 Arthur RIMBAUD, op. cit. p.128

A *Elegies* continua aquest discurs: la nit que genera i l'alba que destrueix, la tensió amor-desig carnal, la recerca de l'Absolut, la desintegració del jo...

A "Cançó breu" trobem un poema afegit per incidir en el procés alquímic de recerca de l'Absolut. Aquest poema és clarament programàtic:

Cançó breu

Totes m'estimen a mi
i jo les estimo totes.
Vagarejo, pelegrí,
al llarg d'un somni de noies.
Doneu-me un cor més petit,
que aquest que tinc no se m'omple.
Només l'anhel d'infinít
i el vent, per les quatre portes...

Barcelona, 1941

i exemplifica el lligam poeta-procés creatiu, el qual és construït a través del somni (i, per tant, de l'altra realitat, la qual s'ha etiquetat per alguns corrents avantguardístics com a "suprarealitat" o "surrealitat").

El discurs recorda les quatre línies que aquí transcrivim de la prosa poètica *Phrases* de Rimbaud:

"Avivant un agréable goût d'encre de Chine une poudre noire pleut doucement sur ma veillée. -Je baisse les feux de lustre, je me jette sur le lit, et tourné du côté de l'ombre je vous vois, mes filles! mes reines!"⁶⁵

Acaba *L'aprenent de poeta* amb "Fragments del superhome"⁶⁶ i amb versos que denoten aquest desig rimbaudià d'esdevenir *Voyant*. El poeta demana que "Cap criatura no em deturi / del meu afany de creador" perquè "No sé el que sóc. Fantasiejo / per figurar-me en plenitud, / i en tants de somnis en rabejo / que em resta el cor i el seny eixut, / i en el meu rostre és ostensible / amb un avenç de senectut / que en el mirall se'm fa risible". I així, arriba a la fi d'aquest viatge "pre-poètic" amb l'objectiu d' "abastar l'inconegut". I, per això, aquests són els dos últims versos de *L'aprenent de poeta*:

per abastar l'inconegut

65 Arthur Rimbaud. *Il·luminacions...* Op. cit. Pàg. 130

66 La relació d'aquest poema amb el tema de Faust és analitzat per Enric BALAGUER a *Poesia, alquímia i follia*. Op. cit. p. 74-76

i el pit del somni que ens allesta!

b.L'alienat

Comença, doncs, *L'alienat*, el qual constitueix l'assimilació literària de la cèlebre frase de Rimbaud "Je est un autre". Aquí l'*Autre* no és només sinònim de Vident, sinó també implica l'ús del concepte d'alteritat per part del poeta que s'està construint Vident. El poeta es troba preparat (després de la fase d'aprenentatge) per exercir el procés d'alteritat, que li permetrà absorbir per una banda el món oriental a través de *Els grans Poemes de l'Emperador Iang-Po-Tzu* i per l'altra la identitat de Rosselló-Pòrcel a través del títol "joganer" *Imitació de Rosselló-Pòrcel* (Palau i Fabre "absorbeix" la identitat de Rosselló-Pòrcel, el qual "absorbí" la identitat del Foc).

El concepte d'alteritat es relaciona, així, amb el procediment d'absorció d'identitats: "Els Poemes són Grans -qui ho negarà? -en la mesura que jo sóc Emperador", ens diu el poeta.

Cal afegir, també, la praxis amb les vocals, idea que segur li pervingué del celebrat *Voyelles* de Rimbaud.

Les tankes de Palau i Fabre, que mantenen la rima catalana adoptada per Carles Riba, s'inicien amb l'acomiadament de l'hivern per part del poeta, el qual el contempla a través de la natura i finalitzen amb la "fusió" preuada poeta-mot:

X

Els mots s'estimen
en mi, pel gran amor
que jo els tenia.
Es nuen i es desnuen
seguint llur fantasia.

Primavera del 1942

Els mots, que prenen autonomia, es manifesten, així com feia el poeta, a través del somni ("Es nuen i es desnuen / seguint llur fantasia").

Si prenem les *Voyelles* de Rimbaud i les tankes de Palau i Fabre observem que en aquestes últimes hi manca la vocal E, la qual designaria el color blanc, símbol de puresa i alhora d'erotisme. Per què? No tinc una resposta prou contrastada al respecte. Puc pensar que el fet de tractar-se d'unes tankes i, a més, seguint pautes ribianes, desaparegui l'element sexual, però això és pensar massa. Puc pensar també que la E que falta la trobem a l'apartat 2. *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, però, insisteixo, això és pensar massa.

Altrament, Palau i Fabre, a partir de Rimbaud, "construeix" una teoria pròpia de les vocals, la qual es fa palesa a les tankes:

"Les vocals es divideixen en calentes i fredes. Les vocals calentes són ò, a, ó, ü (francesa). Les vocals fredes, è, é, i, u. La vocal neutra és intermèdia [...] Les vocals que anomenem calentes corresponen a un esforç més vellutat de la veu, a un to musicalment més baix, mentre que les anomenades fredes s'acosten a les notes agudes i suggereixen -tenen- una vibració més freda [...] Aleshores veuríem sempre que les vocals calentes són les que predominen i acompanyen els efectes greus, o grandiosos, o paorosos, mentre que les fredes serveixen per a les coses menudes, o delicades, o puerils"⁶⁷

Així doncs, tenim les tankes de vocals "calentes" (I, III, VII i IX) que aconsegueixen la preceptiva, ja que tracten temes "grandiosos" (I: contemplació de la majestuositat de les muntanyes que diuen adéu a l'hivern) i/o temes "paorosos" i "greus", com ara el tema de la mort i del patiment del cor (III: mort de l'infant, VII: mort i record, IX: cor que plora).

I per un altre cantó, les tankes de vocals "fredes" (II, IV, V, VI, VIII i X), les quals tracten temes "delicats" com són el tema del somni i de la melangia.

A "I", el poeta contempla una natura representada per "altes muntanyes nevades". Però, ho fa "per última vegada". La conseqüència: en la següent tanka, el paisatge ja no és muntanyós, sinó una "platja" tranquil·la ("L'aigua perfila / carícies a la riba"), que permetrà al poeta somniar i burjar-se per dins, on, precisament, es troba l'autèntica vida. Així doncs, el jo-somni està lligat al descobriment de l'essència vital. Què trobem a dins? de moment, a "III" trobem una mare que plora "un infant mort" o, des de l'extrapolació, un poeta que plora una poesia "morta". És una possibilitat sobretot perquè a "IV" el poeta, "avisat" pel temps ("Cu-cut! Cu-cut!"), té el cor preparat (el seu cor bateja com ho fa el Cu-cut) per continuar el camí i iniciar un nou, i potser diferent, exercici literari. D'aquesta manera, omplirà la buidor interna que ens diu que té a la tanka "V".

A "VI", el poeta ens recorda que el procés poètic de creació s'ha fet i es farà (sigui el que sigui) a través del somni. A "VII" el record i la mort es fan presents. A "VIII" l'"amiga" no es manifesta, ja que el poeta l'ha creat des del somni i és en aquest que encara dorm i somia. A "IX", tot i així, ens diu que continuarà el camí perquè té un cor marcat per la dualitat i en el qual predomina el dolor. El motiu pel qual el poeta ha de seguir creant (encara que la dona no se li presenti, encara que el tema dels poemes sigui el dolor, encara que un nou element, el sexual, guanyi la batalla...) és perquè manté un intens lligam amb els mots, de tal manera que els mots parlen per ell (tanka "X").

El poeta que inicia i acaba (és un procediment d'alteritat tancat) el seu pas pel món oriental necessitarà generar una nova identitat per a continuar coneixent el gènere poètic. Ho farà a través del sotmetiment d'un "jo" que assimilarà la identitat de l'"altre", que és en aquest cas Rosselló-

67 "Teoria de les vocals" dins Josep PALAU I FABRE, *OC*, op. cit. Pàg. 565 i 566

Pòrcel.

Són diversos els elements que anem trobant en aquest apartat:

-La dualitat: "Sigues la pura impuresa" ("Nova Leda")

-La mimesi i la relació objecte-subjecte: a "Peix"⁶⁸, adopta la identitat del peix observat i es converteix en un peix que s'hi busca:

Peix

Jo em canso abans:

ell gira encara.

Ja no tinc cara,

ja no tinc mans;

ni tinc descans

dins l'aigua clara

que tot ho amara

i ofega els cants.

Joia prístina

de la vitrina

que vaig rodant.

Visc en mirada

extasiada.

Em vaig buscant

4-5 de febrer del 1943

-Lligat amb l'anterior, la relació objecte-subjecte quan s'estableix a través del mirall: poema, anomenat precisament "Mirall". El poeta es pregunta sobre si la imatge resultant és "Doble o meitat?, qui serà qui?"

-El discurs "metaliterari" sobre el tipus de praxis poètica: a "Vi dolç": "Bacus beuria / la poesia / en aquest vas". És a dir, davant les línies poètiques de caràcter mediterrani i apol·líniques, el poeta "s'identifica" amb unes línies poètiques mediterrànies, però dionísiaques. Serà a "Paraules (cerquen música)", en què les paraules acaben sent cada vegada "més blanques" o més ferotges, provocatives, incestuoses o immorals (si seguim la "Teoria dels colors"), que es traslladarà aquest espai mediterrani dionisíac.

68 Jordi MARRUGAT l'analitza dins op. cit. p. 109-110 i sobre el tema de la identitat ens transmet a altres estudis sobre la matèria. Vegeu la nota 45 de l'esmentat article.

(Aquesta línia "dionisiaca" és la que adoptarà el poeta finalment al llibre i culminarà a *Càncer*, el següent grup de poemes.)

Senyalar que la línia "dionisiaca" comporta temàtiques relacionades amb el Mal, amb el Sexe, amb imatges poètiques dels "baixos fons".

És per això, entenc que sigui "Imitat de Dante", el primer dels poemes de *II. Rosa Secreta*:

Imitat de Dante

-Per me si va nella città dolente.

INF.3

Per mi sabreu el mal, sabreu la bava
que destil·len els homes, invisible,
i el fons dels cors com el fons d'una cava.
Per mi sabreu tota cosa possible:
la verge puta que ningú es tirava
i el bord donzell, de cul massa irascible.
Sabreu el bé i el mal, la bruixeria,
les llúpies, els amors, la niciesa,
fal·lus caiguts i sense poesia
i pecats clandestins sense grandesa.

18 de gener del 1943

El secret (la "rosa secreta") poètic, doncs, es cercarà des de la Lletjor. S'inverteix així l'ideal de Bellesa poètic i es genera un de nou.

Palau i Fabre, en certa manera, està fent la seva "temporada a l'Infern". (I recordem que a l'infern es troba el Foc i que és *Imitació al foc* de Rosselló-Pòrcel el referent.) Talment, Rimbaud es cansà de la Venus "parnassiana" i construï aquest sonet reivindicatiu d'una nova Venus Anadiomena:

Vénus Anadyomène

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates

Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor;
La graisse sous la peau parait en feuilles plates;
L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...
Les reins portent deux mots gravés: *Clara Venus*;
-Et tout ce corps remue et tend sa larga croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.

27 juillet 1870

El fet que a *II. Rosa secreta* de *Poemes de l'Alquimista* el primer poema sigui el del "viatge als inferns" és molt significatiu si el comparem amb el primer poema d' *Imitació del foc*. Mentre que en el primer el secret es cerca, com he dit, des de la Lletjor, en el segon el secret es cerca des de la Bellesa del món natural. Segons Josep Maria Balaguer, "A "Fragment del camp", el correlat de la natura copsada en el seu moment d'exaltació, de renaixement en la primavera, se centra inicialment en tres elements que acaben esdevenint símbols que s'interfereixen: l'arbre, la primavera mateixa i l'ocell."⁶⁹ El que pretén concretar el poeta de *Poemes de l'Alquimista* és que la seva "rosa" serà diferent a la "rosa" fixada des d'estètiques postsimbolistes. Però l'única manera que troba per a diferenciar una de l'altra és a través de la destrucció ("estic cansat de la puta rosa", ens dirà).

Sobre l'ús poètic de la rosa com a símbol recullo un fragment de Josep Maria Balaguer significatiu i revelador⁷⁰:

"El punt de partida de l'evolució del símbol de la rosa en la poesia contemporània el podem situar en la profusió floral del simbolisme finisecular, la qual ha servit per vehicular els diversos aspectes de la visió dual del món pròpia d'aquella poètica. En el context del sentiment de decadència finisecular, se n'ha tendit a potenciar les connotacions de bellesa efimera i, per tant, de destrucció pròpia de l'existència, d'aquí la quantitat de roses que s'hi acaben esfullant. Al costat d'això, la rosa és també símbol de la sensualitat i la vida, i com d'altres flor, una de les variants de la feminitat i dels cicles mort-regeneració. La diferència en l'ús d'aquest símbol en els anys 20-30, respecte del simbolisme estricte, és un indicatiu de com han canviat les coses; el moment en què

69 El poema el trobareu àmpliament analitzat a les notes de Josep Maria BALAGUER dins Bartomeu ROSSELLÓ-PÒRCEL, *Imitació del foc*. BCN: ed. 62, textual 4, juny de 1991, sobretot p. 17-18 i 119. Com ens adverteix, "el poema de Rosselló planteja un tipus de relacions d'emmirallament jo-natura que és una de les qüestions que permet tractar el desenvolupament del mite de Narcís, tan central a la poesia de Valéry i profusament utilitzat en el postsimbolisme"

70 Vegeu Josep Maria BALAGUER dins Bartomeu ROSSELLÓ-PÒRCEL, op. cit. p. 34-35

tendeix a aparèixer descrita ja no és el de l'esfullament, sinó el de la desclosa. Així, se'n privilegia una significació d'anunci i descoberta d'un secret amagat. [...] Si en aquesta desclosa s'insinua el procés de creació constant que s'opera en la realitat, alhora esdevé símbol de l'acció de la paraula, il·luminant-la, creant-la constantment; la rosa en el seu moviment es converteix en símbol de les possibilitats latents de la paraula que el poeta ha de desenvolupar".

És per això, crec que a *Càncer* el poeta parla de la "puta rosa". Ho fa per a manifestar un distanciament amb la poètica postsimbolista. Si la poesia moderna té com a punt de contacte el desig d'arribar a l'Absolut (a descobrir el preuat secret de l'Univers), el procediment per a fer-ho és diferent segons si es tracta d'una manifestació estètica o d'una altra. Rimbaud, per a "posséder la vérité dans une âme et un corps" ha "vu l'enfer des femmes là-bas"⁷¹ i Palau farà el mateix un cop tastades les diferents possibilitats de la poesia. Al poema *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, Rimbaud manifesta les seves desavinences amb un tipus de poesia exemplificada en Banville i que segurament considera massa "tancada" en la torre d'ivori i que no manté contacte amb l'autèntica vida. Aquesta posició, considerant les distincions entre les dues èpoques, és la que manté Palau i Fabre amb els seus contemporanis.

Veiem aquest procés exemplificat en algunes⁷² estrofes del poema rimbaudià:

[...]

Des lys! Des lys! On n'en voit pas!
Et dans ton Vers, tel que les manches
Des Pécheresses aux dous pas,
Toujours frissonnent ces fleurs blanches!

[...]

Ô Poètes, quand vous auriez
Les Roses, les Roses soufflées,
Rouges sur tiges de lauriers,
Et de mille octaves enflées!

Quand BANVILLE en ferait neiger,
Sanguinolentes, tournoyantes,
Pochant l'œil fou de l'étranger
Aux lectures mal bienveillantes!

[...]

71 *Il·luminacions*, op. cit. p. 288

72 Per una qüestió d'espai no el posem sencer

Toujours, après d'affreux dessins
 De Lotos bleus ou d'Hélianthes,
 Estampes roses, sujets saints
 Pour de jeunes communiantes!
 [...]
 Dis, non les pampas printaniers
 Noirs d'épouvantables révoltes,
 Mais les tabacs, les cotonniers!
 Dis les exotiques récoltes!
 [...]
 Trouve des Chardons cotonneux
 Dont dix ânes aux yeux de braises
 Travaillent à filer les nœuds!
 Trouve des Fleurs qui soient des chaises!

Hi ha, a més, una altra qüestió: si la rosa "es converteix en símbol de les possibilitats latents de la paraula", el poeta Palau i Fabre, lligat als corrents avantguardístics amb base rimbaudiana, es qüestiona constantment "les possibilitats" de transmissió de significats de la paraula.

Després d'"Imitat de Dante", doncs, el poeta encetarà un viatge simbòlic als inferns, en què necessitarà adormir el cor ("Lullaby") i lluitar contra el vent que s'ho emporta tot ("Enemic de l'aire") i que "ha deixat totes les verges / desgrenyades pel carrer, / on esputen i estosseguen / trossos d'amor fet malbé" ("Vent (amb veus)"). Perquè, en un intent més de fusió entre arts plàstiques-arts literàries, el poeta voldrà construir el seu "quadre" ("Una tela de l'infern"), amb "estrofes de crits, de veus, / versos mutilats de flames" i "Colors de tots els colors, / però sense color d'aire: ofegadors, cremadors, / cridant el crit més cridaire".

Estem davant d'un poeta que es manté "coherent" (des del seu punt de vista) amb la vida que li ha tocat viure i amb els fets externs que l'han anihilat i han fet renéixer en ell un autèntic "guerrer". Ho veiem a "Imagino mans i llances".

Per això, a "Arenas de l'amor" insisteix en el discurs que el poeta, "la puresa de l'ull submarí", no crea escenes "idíl·liques", de "cossos absurds estesos per la platja", perquè els seus amants són "escopits per la mar com un rebuig de carn".

I conclou la segona secció amb "Ombra d'Anna", que ens expressa com la lluita interna patida pel poeta li provoca cansament.

A la tercera secció *III. Arbre de flames*, aquesta ànima podrà descansar gràcies a la llum del dia

("Passa la llum per amagats camins") i al fet d'haver-se perpetuat "arbre etern" ("Vella memòria de boscos") i d'haver abandonat la navegació per la "Grècia catalana" per una navegació introspectiva ("Ara navego en mi mateix").

Finalment, després de tot aquest procés, el poeta creu haver superat el procés de creació relacionat amb la Rosa com a *pathos* poètic. Així a "Triomf d'alta follia" ens dirà: "M'enfilo dalt de tot de mi mateix / i miro: / i em veig més transparent" i "No tinc temps d'estimar: no tinc el braç prou llarg / -Clara, Bàrbara, amigues- per a poder-vos abastar, / per a arribar a la vida. / I, perquè ho sapigüeu, aprenc a escriure en prosa la rosa".

Però, aquí no acaba el "periple". Encara hi ha elements que l'arrosseguen per dins i que ens els dona a conèixer a 3. *Ròssec*, del qual destaquem els poemes afegits en l'edició definitiva del llibre: "Les imprecacions del diable" i "Senyera 1942", que ens enllacen millor els primers poemes amb l'últim. A "Les imprecacions del diable" trobem els defectes que el "diable" ha deixat en la gent, dels quals destaca el pas del temps: "Les albes morin a l'alba / i les nits morin als llits; / la fulla, que sempre caigui. / Aquest és el meu rosari, / sigueu per ell beneïts!" i l'ànima mortal: "Visca la vostra mortalla, / visca, visca / de l'anima!"

Però, tot i els danys deixats a l'ésser humà, encara hi ha un element perdurable i aliè al diable que és la Pàtria. Però no la Pàtria d'"Imagino mans i llances", sinó únicament i exclusiva la de 1942, (que és per això té el títol "Senyera 1942"), la qual viu l'any 1942 esperant que algú la salvi (les forces internacionals?): "Vivim sols esperant / la teva mà oberta"

I, arribem a un dels poemes més substancials pel que fa a la "teoria" de la manipulació conscient que l'escriptor donà a la versió definitiva dels seus poemes: "Beatus ille". Ens hem d'aturar!

Quan Palau i Fabre revisa l'obra poètica ho fa havent assimilat no només Rimbaud, sinó també Artaud. Aquest últim lliurà al poeta el "mètode" de la multiplicitat d'identitats i li aportà una "solució" sobre el conflicte del "Jo vs Jo o l'Altre", és a dir, de la pròpia identitat. Quan a "Mirall" el poeta s'hi planteja sobre qui és aquest "jo" que s'hi reflecteix, manté aquesta tensió sense una "clara" resposta. El "jo rimbaudià" és un "jo" que s'autoexperimenta a través de la desmembració dels sentits i de l'alteritat. Però, el "jo artaudià" és un "jo" que es desdobra i genera un altre "jo" fragmentaritzat en múltiples identitats. Això permet al poeta un "distanciament" amb l'obra d'art, però alhora, a través de l'experimentació múltiple, assolir una total autonomia i una plena llibertat en el procés de creació; és a dir, el poeta i/o l'artista podrà generar una obra d'art amb múltiples identitats, el resultat de la qual esdevindrà una obra original i plenament moderna. (És el que *grosso modo* trobarà Palau i Fabre en Picasso). Altrament, aquest procés li salva sobre el problema de la interrelació entre les arts, ja que el poeta és Artista alquímic que pot experimentar amb els diferents

tipus d'art.

Així doncs, des de la revisió posterior hem d'entendre aquesta estrofa afegida de "Beatus Ille" , la qual "artaudiniament" "teoritza" sobre la multiplicitat del "jo" desdoblada:

Qui ha sabut disfressar-se amb vestits virolats
i en cada nou vestit era un nou personatge,
tot fent dir que era un sant, un lladre o un malvat,
un profeta, un cacic o coses més estranyes...

Aquesta ampliació poètica serveix, a més, d'enllaç amb *Càncer*: "qui amb la llum del seu braç feia les dones blanques..." ("Beatus Ille"), és a dir, el poeta, continua creant des dels "infernals" perquè "l'art és molt més feble que la Necessitat" (*Càncer*).

c. Càncer

Per què el títol de *Càncer*? crec que és precisament per la necessitat d'extreure'n de dins el tumor que envaeix el Poeta, com a ens Creador. *Càncer* és la culminació, doncs, d'aquest procés creatiu d'assimilació d'un tipus de poètica d'imprecacions "dionisiàques" relacionades amb els anomenats poetes *maudits*. Palau i Fabre era conscient de la manca d'aquest tipus de poesia a Catalunya i va voler fer la seva aportació, no des del trencament, sinó des de la continuïtat (Llull, Ausiàs March, Rimbaud, Avantguardes...). Així com l'ésser és Ésser en tant que assimila dualitats, com és la dualitat Bé-Mal, la poesia és Poesia en tant que pot assimilar realitzacions poètiques diverses i, fins i tot, antitètiques.

Per això, es pot dir que el corrent "irracional" francès va voler ser exportat a Catalunya per Palau i Fabre. Prenc l'última estrofa de "La sabata" com a exemple:

No vull més ficcions al voltant de la vida.
Aquella mascarada ha durat massa temps.
Com que us angunieja que us mostri la ferida,
per això deixo encara la sabata en els fons.

Així doncs, "La sabata" és tota una reivindicació estètico-literària.

És des d'aquest punt de vista que hem d'entendre poemes com "Idil·li", en què l'encontre poètic (la realització amorosa) es fa a través de l'element sexual. El "coit", es voldrà com a símbol literari. Aquest desig sexual es veu a "Sonet intrauterí" i a "Paradís atroç", i quan no hi és, com a "Sol", es manifesta la solitud.

A més, a l'"Edat de Pedra" es veu com l'acte sexual porta de la mà dos elements: el de l'"home bèstia" i el del poeta "assassí". Aquest poema mostra com des de l'assassinat, des de la "sang" i, per tant, des de l'"animalitat" es realitza l'obra d'art ("i tot això que he dit ho ha fet amb la mà

esquerra"); i, afegim, des de l'acte sexual: "Tu fas el coït amb la mirada, / i regalima el teu pinzell / l'esperma d'or policromada" ("Salvador Dalí").

A *Vides de Picasso* Palau i Fabre ens exemplifica aquest procediment a través de "L'home de les cavernes": "El fred és dur (...) Tot participa de la duresa de la pedra. La petita destal que jeia allí, a la seva dreta, era dura també. [...] Prengué a les palpentes la destal i es tallà: absorbí la sang, de gust exquisit, i encara se li obrí més la gana. La sang era tèbia i tendra, potser l'única cosa tendra en aquell matí duríssim. Hauria volgut continuar absorbint aquella dolcesa, però la ferida ja no sagnava, s'havia cicatritzat. Hi havia la sang dels altres, pensà, la dolcesa amagada en els altres cossos (...) Retirà la gran pedra que barrava l'entrada i sortí [...] Un ànec gegantí era a les seves mans, abraçat contra el seu pit, com si se l'estimés. Després, agafant-lo pel coll, l'enlaira, victoriós, exhibint-lo. ¿A qui? ¿A quins ulls? Somriu mostrant les genives i les dents ¿A qui? (...) La llum va descobrir totes les coses (...) la nuditat d'ella li renova la duresa d'abans, com un rept. I es llança als seus braços com s'havia llançat contra la seva presa. ¿Vencedor o vençut?

Més tard, mentre la dona feineja, s'extasia de cara al mur il·luminat per una torxa i, sense adonar-se'n, comença a traçar signes i línies (...) aquell brau havia pogut esdevenir tan feble? (...) En begué la sang, el devorà, però la bèstia continuava debatent-se en les seves entranyes, bullint en la seva sang"⁷³.

Pel que fa a l'element sexual, Rimbaud utilitza sovint el recurs del déu Pan. *Antique* ens ho exemplifica:

ANTIQUE

Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse et cette jambe de gauche.

Artaud ho portarà als extrems i Palau i Fabre, en la reinterpretació que fa de l'artista, així ens ho explicarà:

"Voilà l'acte sexuel élevé au rang transcendant. Mâle et femelle étant les deus forces de l'Univers, le coït serait une forme de connaissance, un acte *essentiel* (nous révélant le monde des essences). Le coït est avant tout métaphysique. Artaud a parlé du *Mâle absolu de l'Univers*. On sent dans toute son œuvre cette copulation constante."⁷⁴

Per poder introduir a la poètica la "copulació constant" el poeta troba en la figura de Don Joan un

⁷³ *Vides de Picasso*, op. cit. p. 17-19

⁷⁴ Josep Palau i Fabre. *OC*, op. cit. Pàg. 1204.

aliat (és el seu Pan). I, per això, el poema "Don Joan" se situa després del de "La rosa". La rosa com a símbol "desapareix" per a donar la benvinguda a altres manifestacions literàries.

I això es pot fer perquè el poeta és el "Mèdiu": "Jo sóc el mèdiu d'aquestes besades / i dic el somni constel·lat d'anells", el qual, com a bon "Don Joan", se'ns identifica a través de l'"acte sexual". El "Secret", doncs, ara es manifesta a través d'un element nou que és el títol del poema següent: "El coit". A la pregunta plantejada al poema "Què busquen aquests éssers, cap a on van?" es dóna una resposta: tots van (anem) cap a la mort (la presència d'una "dama invisible, la Mort, d'ulls oberts"). Per tant, "el coit" lligat a la destrucció ens dóna respostes essencials sobre el funcionament de l'Univers.

Si seguim el "viatge", el clímax creix i la tensió Creador-Creació, lligada no a un amor espiritual sinó carnal, s'intensifica a "Malson", on les "creacions" condemnen el poeta a l'"esterilitat" i a la conseqüent mort, representada a "La mort" i a "Sonet escrit de cara a la mort".

El poeta, que ha cercat el Secret i que ha esdevingut Vident fent servir el "mètode alquímic", ens ha mostrat tot el recorregut que li ha calgut fet per a aconseguir-ho. Gràcies a aquest procediment ha pogut extreure reflexions metafísiques i, el que és encara més important, reflexions sobre la pròpia essència poètica (qui sóc? què som? però també, què és aquesta eina que anomenem Poesia) I, per això, l'últim poema és "El geni".

Què vol dir "geni"? es pregunta el poeta. El geni, respon, és una Categoria més de l'Univers: "hi ha els peixos, hi els ocells, els simis, els homes i les dones, i hi ha els *genis*." Aquests, són éssers marginats (poetes *maudits*?): "el nom més espès, més isolat, més irrespirable. No, no és una atmosfera dolça, de cap manera!" Ara bé, "no hi ha *geni* sense *crim*", és a dir, el *geni* ha d'esdevenir dimoni (i no només "àngel salvador") i ha de mostrar el Mal del món i, per poder subsistir ha d'"inventar el crim, un nou crim, un crim diferent": "El propi crim" ("El cap que devorà el cap" de "Peix-que-es-mossega-la-cua"). Aquests nous "crims" els trobarà el poeta a l'"exili" francès. En aquesta etapa, però, no sap com es pot definir el nou "crim" i cerca una resposta preguntant al personatge shakesperian Lady Macbeth. A l'obra de Shakespeare se'ns diu que "el bell és lleig i el lleig és bell". És per això que usa aquest personatge? pel que té de simbòlic com a personatge-assassí i pel que té de significativa la tragèdia del dramaturg? Palau i Fabre aposta per una tragèdia en què estiguin presents, seguint segurament directrius nietzscheanes, elements apol·línics i dionisiacs. Segurament, aquesta idea teatral la vol traslladada a la poesia.

Cal cercar, doncs, nous "crims" i, per tant, nous camins. Si *l'Autre* de Rimbaud afirma que el Vident ha d'esdevenir foll, serà des de la follia que a partir d'ara treballarà el poeta de *Poemes de l'Alquimista*.

2.2.LA FOLLIA: EL "MOMENT D'ARTAUD"

"Je me livre à la fièvre des rêves, mais c'est pour en retirer de nouvelles lois. Je recherche la multiplication, la finesse, l'œil intellectuel dans le délire, non la vaticination hasardée. Il y a un couteau que je n'oublie pas"

ANTONIN ARTAUD⁷⁵

Rimbaud parlava del poeta "assassí", del poeta com a Savi o Vident que arriba a l'Inconegut. Parlava d'un mètode, l'alquímia, que permetia assolir graus de Vidència. Palau i Fabre és així com ho entengué i, per això, clou els poemes de *Càncer* amb la sentència treta de "El Geni": "**no hi ha geni sense crim**".

El Jo rimbaudià es desdobra en l'Altre i quan aquest ha conclòs el procés d'experimentació (la praxis poètica) abandona la poesia i amb aquesta la literatura. Però, no és un desig palaufabrià deixar d'escriure. Quina és la via d'escapament que li permetrà continuar el camí? Doncs, entendre que l'Altre, el Geni, és un individu més (com assenyala a "El geni") i que com a tal té múltiples identitats. L'artista pictòric, així com l'escriptor s'ajuden de la multiplicitat del Jo per a poder fer l'exercici representat en "L'home de la caverna" i que consisteix en crear des del no-res. L'objectiu és aconseguir una obra original, en què el creador mantingui un alt grau de distanciament.

Aquest tipus de manifestació artística, la troba Palau en la figura de Picasso. Però, l'escriptor que li aportarà solucions teòriques serà Artaud. Per Artaud, el Jo no acaba mai de realitzar-se, perquè és sempre un Jo per esdevenir. Hi ha molts "jos" dins d'un mateix Jo. L'Ànima és un Esperit que es multiplica (l'Ànima està formada de múltiples identitats): "Je souffre que l'Esprit ne soit pas dans la vie et que la vie ne soit pas l'Esprit, je souffre de l'Esprit-organe, de l'Esprit-traduction, ou de l'Esprit-intimidation-des-choses pour les faire entrer dans l'Esprit"⁷⁶, ens fa saber Artaud.

Tot plegat, serveix a grans trets per garantir l'autonomia de l'obra d'art, perquè l'artista esdevingui un alquímic pur i lliure (una de les fites més importants de les avantguardes) i per mantenir el distanciament amb l'obra d'art i alhora deixar-s'hi la pell. I aquest últim tret, tot i contradictori, no ho és pas en el moment que disposem de l'opció de l'*alter ego* multiplicat perquè s'hi "deixi la pell" per nosaltres.

⁷⁵ "Manifeste en langage clair" dins Antonin Artaud. *Œuvres complètes. Tome I*. France: Gallimard, 1972, pàg. 356

⁷⁶ *L'ombilic des limbes* dins Antonin Artaud, op. cit. Pàg. 61

d. *Fragments del laberint*

Com que hi ha un moment d'impàs entre *Càncer* i *Fragments del laberint*, crec que calia una composició com "Les metamorfosis de Crorimitekba" perquè iniciés aquesta secció.

"Les metamorfosis de Crorimitekba"⁷⁷ retorna als orígens de la Creació Divina (o de la Creació Poètica).

El procés és simbòlic i significatiu.

Qui és Crorimitekba? Fixem-nos.

Crorimitekba és un "petit escarabat calcari", que "complia el seu **ofici** amb estricta pulcritud. Crorimitekba s'introduïa dins la **barca**, prenia els remes i el fascinava l'aigua **negra** i **espessa** enmig de la qual brillava el seu **cos**". He ressaltat les paraules "ofici", "barca", "negra", "espessa" i "cos" perquè són les que confirmen que veiem la figura del Poeta en aquests mots. De la mateixa manera que Croniamantal és un *alter ego* d'Apollinaire, Crorimitekba és un *alter ego* del Palau i Fabre-Poeta. Continuem. Crorimitekba, en els seus "viatges" "cada nit descobria Amèrica [...] Venia una mica carbonitzat [després del viatge] [...] Aleshores la barca l'acollia maternalment [...] i el ficava dins el llit. [...] L'endemà, en desvetllar-se, sentia les conques dels **ulls** més pregones que mai, com si **durant la nit hagués tingut ulls i parpelles**". Moment clar de revelació poètica que també ressaltem. I tot i que aquest "jo" poètic nocturn, de dia "es disfressava d'home i sortia al carrer", "Crorimitekba [el Poeta] havia conegut l'amor sota els més diversos aspectes. Per això, se'l podia considerar com l'ésser més poderós després de Déu". I aquí la revelació del Poeta com a Vident. (És per això, "Les metamorfosis de Crorimitekba" vol esdevenir síntesi del procés creatiu viscut a *Poemes de l'Alquimista*.)

En la segona part de la composició, ens presenta el procés alquímic a través de la copulació i la conseqüent multiplicació d'identitats (imatge aquesta força artaudiniana⁷⁸ i/o avantguardística). L'escarabat esdevé escarabat-llebre, escarabat-cargol, escarabat-ocell, "mudava de naturalesa cada

77 Palau i Fabre, en una nota sobre "Les metamorfosis de Crorimitekba" de 1952 que elimina ja en l'edició revisada de 1991, parla de la "presència de Lautréamont" en aquesta prosa poètica. A els *Cants de Maldoror* el seu protagonista és un alienat-"exiliat" per voluntat pròpia, un "maleït" allunyat de Déu i dels homes, dels quals canta les seves misèries. En aquest sentit, pot coincidir amb el "protagonista" de *Poemes de l'Alquimista*. Però, com que el propi Palau afirma "va anar a parar molt més lluny i a un lloc molt diferent del que em pensava", ens hem de mirar amb una certa precaució l'esmentada "presència de Lautréamont". Palau parla, a més, de les influències de "certs esperits" del XIX i d'"un cert ocultisme", per concloure amb una sentència que ens sembla la clau de tot plegat: "l'alquímia és la represa de la tradició oculta en la sang i la primàcia del saber de la sang sobre el saber de la raó". Cal suposar que com que "Les metamorfosis de Crorimitekba" esdevé una prosa poètica programàtica general, el poeta decideix eliminar la nota del 1952 i no donar peu a pensar que la prosa poètica és una simple reformulació de Lautréamont o, fins i tot, que es cregui que la poesia de Palau gira entorn de certes teories pròpies de l'ocultisme. I més, sabent que la literatura catalana passa per un realisme històric els anys 60 i que, per tant, certes manifestacions poden donar peu a una malinterpretació d'un text i perdre el missatge general que finalment s'extreu de "Les metamorfosis de Crorimitekba", si tenint en compte, com ell mateix ens diu, que "va anar a parar molt més lluny". L'"empelt surrealista" es manifesta en el procés de multiplicació d'identitats que hi viu el protagonista.

78 Tot i que la prosa poètica és datada a Barcelona, és el propi Palau qui ens diu que els poemes són revisats i acabats a França. Vegeu nota 20

vegada" fins que "havia esgotat el cercle, i per això, reduït al seu darrer estat d'homúncul-escarabat-calcari, anava, cada nit, al lloc on jeien les seves antigues despulles i hi cohabitava de nou, en un suprem i darrer esforç d'autodevoració".

En aquesta part, a més, hi ha l'explicitació de la finalitat del procés: assolir la Vidència, posseir el Coneixement del Món, a través de posseir a qui el posseeix, que no és un altre que Déu: "Però la seva finalitat era perversa: volia arribar a una fórmula per a copular amb Déu, fer-se el seu igual, i destronar-lo..."

El poeta, porta a terme el seu objectiu: "ja en el seu primitiu estat d'home-com-els-altres, havia començat a experimentar, de molt jove, crisis de **desdoblament**⁷⁹. Si pogué sortir endavant pel seu camí del risc fou gràcies a la seva fe immesurada en el **coit** com a acte central de l'existència i com a mitjà de **coneixença metafísica**. [...] Va passar per un estat larvari milers d'anys abans de poder efectuar la seva última i brillant metamorfosi. Fou quan ja duia en ell les runes de tots els éssers de la creació i quan, per tant, ja coneixia totes les *possibilitats* de Déu", que aprofitant el moment de la nit, quan el Creador-Déu dorm i somia "inicià un lent i progressiu treball d'excitació al qual aquell, en estat semiconscient, s'anava lliurant, puix creia copular amb ell mateix [gràcies al doble sexe] [...] passant així el poder demiúrgic a Crorimitekba que, a cops de fal·lus i succions de vagina, impietosament, va acabar de pulveritzar-lo". Les claus d'aquest procés creatiu les trobem en les paraules destacades en negreta: "desdoblament, coit, coneixença metafísica". Afegim la paraula "somni" per dir que totes elles formen part del procés creatiu que Palau i Fabre ens ha mostrat a *Poemes de l'Alquimista*.

Si seguim el recorregut pel llibre, podem observar com "Les metamorfosis de Crorimitekba" és la prèvia explicativa a tres apartats que desglossen els elements propis del procés creatiu. Al primer, *I. Pots i Potingues*, el poeta, convertit en Poeta-Vident, teoritza sobre les tres poètiques que ell ha pogut desenvolupar, ja sigui per una qüestió d'afinitats o per context territorial. De les tres, a més, tria els tres models que a ell li semblen "exemplars": la poètica catalana exemplificada de la mà d'Ausiàs March, de la que Palau i Fabre considera és la nostra millor tradició ("Vaig com les aus"); la poètica castellana a "Tierra fértil", que recorda els poetes de la "Generación del 27". (Crec que Palau utilitza el mot "Eugenia" en sentit etimològic: provinent del grec *eu* "bo" + *genia* "naixement"); i, per últim, la tradició francesa a "La femme du poète".

El poeta, de les tres tradicions representades per les tres llengües que ell domina, tria, per a les seves realitzacions, la pròpia, la llengua catalana, ja que com ens fa saber a "El Poema" les paraules no tenen "importància". El poema és "música-soroll" i la "música-soroll" ve del cor. Imperen els

79 Les negretes són nostres

sentits, el món interior per damunt de contextos o de situacions externes. La música, la poesia, i qualsevol representació artística ha de sortir de l'Esperit. I si l'Esperit és català, doncs, la poesia, per ser-hi fidel cal que sigui en la mateixa llengua.

Des de la tria de la llengua catalana com a canal de comunicació, el Poeta continua creant seguint unes directrius que ja ha assumit, és a dir, continua escrivint des de la lletjor i prega a la dona i li diu: "recull al teu amant d'aquesta asfíxia, / rep-lo en un llit de gràcia, / i **encara, amb dents corcades**⁸⁰, menja l'arbre" ("Les paraules").

El Poeta està fent un repàs del procés poètic viscut per extreure'n conclusions. Ens ha mostrat com ha esdevingut Vident ("Les metamorfosis de Crorimitekba"), quines són les tradicions poètiques que li pertanyen ("Vaig com les aus", "Tierra fértil" i "La femme du poète"), quins són aquells poetes dels quals ha volgut captar-ne l'essència (Rosselló-Pòrcel, Carles Riba, Baudelaire i Rimbaud) i com el procediment d'autogeneració de la identitat Palau i Fabre-Poeta s'ha fet "amb la mà esquerra" i considerant la lluna ("Els llunàtics") (Artaud i Picasso).

Pel que fa al procés d'alteritat, observem com el poeta canvia aquells elements que el distancien d'algunes pràctiques poètiques com les de Rosselló-Pòrcel. Llegim, per exemple, la primera estrofa d' "El lector invisible. "Espatlla", de B. Rosselló-Pòrcel":

Conflicte del negre i el blanc
i el mirall boig que els extenua.
Sota la cabellera nua
expirava la neu del flanc.

Conflicte *entre* negre i blanc
i el mirall boig que els *accentua*.
Sota la *crinera crua*
s'encenia la neu del flanc.

Amb els canvis, el poeta, que és Poeta-Rosselló-Pòrcel, no resol el conflicte dual com ho fa el "jo poètic" d' "Espatlla", ja que la particularitat, precisament, de l'individu resideix en assimilar que és format per un sistema de dualitats, com la dualitat Negre-Blanc. No obstant això, l'interès per Rosselló-Pòrcel es produeix, precisament, per com són presents elements duals en la seva poesia. Tot i que el distancii la manera com resol el conflicte.

Els canvis més significatius entre "Estances: II (7)" i "El cordó umbilical" es troben, sobretot, en què la crueltat i la duresa predominen en el poema de Palau i Fabre. La imatge divina, per exemple, és més cruel en Palau: "quan desvia / Déu sobre el món l'ull irritat" *versus* "quan fa via / Déu sobre el món" de Riba. El poema en general és més violent: "I quan l'onada -goig o dol- / ens atenalla en l'ampla sina" *versus* "I quan una onada de dol / o de goig ens bat i ens inclina" i el caos hi predomina: "tot vaixell, al pur atzar, / es torna boig dintre la brega" *versus* "cada vaixell, és tot el mar / que li fa força i l'arrossega". La transició, doncs, entre la "vida abstracta i profunda" es fa en

80 La negreta és nostra. El poeta continua triant el "Mal" entre la dualitat Bé-Mal.

Palau des del "caos" i en Riba des de la "calma". No obstant, el que destaca el poeta del Riba⁸¹ de les *Estances*, és el missatge que trobem caracteritzat en els últims versos que resten igual en ambdós poemes: "Cal fer rem, per no ser negats / dins la vida abstracta i profunda".

Pel que fa a la versió de Baudelaire, el poeta de "La identitat" l'únic que té clar és que la seva identitat està formada per elements duals: "-Sóc d'aquí. Sóc estranger". Mentre que el "jo poètic" de "L'étranger" és un individu isolat del món, que es "perd" en la contemplació de la naturalesa (és la figura de l'Alienat), el "jo poètic" de "La identitat" elimina el món natural per evitar de perdre's-hi, ja que l'element que per a ell convé ressaltar no és un altre que la dualitat de l'individu.

Finalment, amb Rimbaud és amb qui el poeta se sent més identificat, perquè li ha permès portar a terme la seva poètica. Fins a cinc variacions ha pogut utilitzar per transformar-se com a poeta i transformar o fer evolucionar la seva poesia. El procés es produeix des de la gradació. Rimbaud li ha permès una aventura poètica i d'aquí el títol "L'Aventura" amb majúscula. Es pot observar com es produeix una gradació d'elements: la comparació de la natura amb una dona "nua", de qui pot gaudir el poeta a "II" ("com si una dona nua s'ofereís a ma destra"), a "III" es perd a través de la fusió. El sexe i la natura esdevenen ja un de sol ("i em deixaré bressar com una lleu sement / que fecunda una flor -altiva o solitària"). Gràcies a això, a "IV" el poeta és natura que fecunda ("seré el pol·len que duu el vent de la tardor, / quan la tempesta brunz i s'alça l'alimària") i a "V" el poeta-natura-Minotaure (home-bèstia) pot crear instants immutables ("Si la font ni la flor no troben la paraula, / la pedra la dirà com el meu front"), ja que encara que tot acte comporti la mort ("El front, la pedra, occeixen") sempre "resta el desig pregon".

Sobre el següent poema, Palau i Fabre afirma⁸² quedar-se meravellat amb l'assaig "Dretes i esquerres" de Werner Wolf⁸³, del qual és possible que tragué el poema "Amb la mà esquerra" per referir-se a l'animalitat, en un intent de reconquesta de l'instint pur: "l'absència de cavall salvatge desautoritza el paisatge". Werner Wolff afirma que "és molt més difícil d'obtenir manifestacions d'esquerrania en els animals; no obstant, les experiències realitzades en aquest sentit han acabat per

81 Les *Estances* de Riba són de la predilecció de Palau i Fabre. Segurament, si hagués utilitzat un poema de *Les elegies de Bierville* els canvis haurien estat molt més significatius. Ara bé, és probable que si Riba només hagués escrit *Les Elegies de Bierville* Palau i Fabre no l'hagués esmentat en aquest apartat

82 "La dreta representa la part elaborada, personal, de la persona; l'esquerra representaria la part animal o universal, l'espècie. Nosaltres eduquem sempre la mà dreta, mentre els animals -observava Werner Wolf- tenen tendència, en la urpada o en la coça, a servir-se de les extremitats esquerres..."dins Josep PALAU I FABRE. *Poemes de l'Alquimista*. Op. cit. Pàg. 215

83 Werner Wolf va ser una de les figures filosòfiques que entre els anys 1933 i 1936 van tenir força repercussions en el món intel·lectual català. Àngel C. MOREU CALVO ens diu que "la coincidència d'interessos intel·lectuals de Wolff, Mira i altres personatges de l'òrbita d'aquest últim va propiciar que l'estada a Catalunya d'aquest jueu alemany fos fructífera i profitosa". Vegeu el seu estudi "Presència d'un psicòleg exiliat: Werner Wolff a Barcelona (1933-1936) dins *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*. BCN: Societat d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana, núm. 9-10, 2006-2007, p. 270-283 [consultable a Internet]

demostrar que generalment són orientades cap a l'esquerra [...] el galop dels cavalls és en un principi esquerrà, ja que fins salten amb l'esquerra tot i que han estat entrenats per l'home en sentit contrari." A més, Wolff parla de certes propietats del costat esquerre de l'home que interessin, de ben segur, a Palau i Fabre: "la "cara dreta" fa una impressió més vital, més eixerida i més activa, mentre que la "cara esquerra" fa una impressió més sorda i més **morta**, o bé, també, més **intel·ligent**, més abstracta, més **demoníaca**. [...] El costat dret correspon a la individualitat; el costat esquerre més aviat **expressa l'universal**, el **col·lectiu**. L'esquerre representa el costat de la pertinença, del lligam racial, de l'**esperit supraindividual**, però també el de la **dissolució** i de la **mort**. I aquesta llei queda en peu invariablement també en el món animal. [...] Els primitius i els animals es demostren més ben orientats cap a l'esquerra, ja que llur principal energia és precisament la força més característica de l'espècie: la de la **procreació**"⁸⁴. [La negreta és nostra]

A "Els llunàtics", surt el reafirmament de les "teories" sobre la identitat de l'individu i el seu desdoblament. Només alguns poetes privilegiats coneixen la lluna, gràcies a conèixer la dualitat i el desdoblament, a tenir present l'astre fins i tot de dia. Altres, es deixen captivar només per la meitat idealitzada i per les diferents identitats o estadis de la lluna i no se n'adonen que és sempre la mateixa:

Hem parlat de la lluna. (Tots els poetes han parlat de la lluna.) És hora que la lluna parli de nosaltres. Què diu? Heus ací el que diu:

"Insensats. Sou uns insensats. Passo pel vostre rostre i us el tallo en dues meitats. Ganivet tan fi que ni tan sols no us desadhereix! Però una meitat vostra viu per sempre truncada, de cara a mi, gravita al meu entorn. La lluna té els seus satèl·lits, que són els homes. Us il·lumino de nits. De dies us deixo a les fosques i per això us perdeu. Quan m'aturo dintre vostre remugueu les mandíbules. Teniu gana de l'aire i veniu cap a mi. Alguns em són fidels i em duen a dins, de dies. Un pensament us ha nascut: sóc jo mateixa, de tres quarts, sencera, minvant o lluna nova..."

16 de novembre del 1947

Després, doncs, de l'alquímia d' *1. Pots i potingues*, no podia faltar un apartat exclusiu dedicat als sentits i a la paraula-imatge, intent d'unificar-intensificar les relacions arts plàstiques-arts poètiques. El tenim a *2. Teoria dels colors*, dedicat "Al boig dels colors, Picasso". Picasso és l'Alquímic i el Vident-Alienat, en el qual troba Palau i Fabre un punt d'inspiració i de fugida per a futurs escrits. Els llibres dedicats a Picasso es fan des de l'admiració per l'Artista que ha sabut transmetre en el seu

84 Werner WOLFF, "Dretes i esquerres". BCN: *Mirador*, núm 236, any V, dijous 10 d'agost de 1933, p. 6 [versió on-line]

art totes les "teoritzacions" que el poeta ha portat a la praxis al llarg d'aquest llibre. En aquest apartat es mostra una poesia amb procediments visuals propis de les arts plàstiques. Enric Balaguer ens diu que "en aquesta teoria dels colors trobem una gamma de preferències del poeta, que fa del blau (puresa, excitació), el blanc (incestuós, provocatiu, ofensiu, immoral), el negre (mort, por), el verd cul d'ampolla (color de l'odi, dels crims, de l'enveja), taronja (color de l'amor fidel, tendre sense un gran apassionament), vermell (color de la passió, del primer amor) i per últim del groc tirant a or (color dels somnis, de la innocència).

Palau ens ofereix el seu repertori cromàtic associat a diversos estats d'ànims, o diverses accions (enamoramament, crim...). Segons Jung, els colors expressen les principals funcions psíquiques de l'home. La visió de Palau ens ofereix el seu propi codi, la seua pròpia visió. Així, enfront de l'associació general de blanc com a color de la puresa, Palau el relaciona amb la provocació i l'incest. [...] La gamma cromàtica de Palau està d'acord, en línies generals, amb la gradació de colors que en fa l'alquímia, que va del negre al color or, tot passant pel gris, pel blanc, pel roig i pel blau. El color or és el de la gran obra, el sùmmum de realització."⁸⁵ Convindria matisar, però, en quin sentit se li aplica l'adjectiu "excitació" al color blau, ja que és el blanc el color relacionat amb el sexe. El blau és puresa i perpetuació. "El blau és més pur que el blanc, que és incitant, excitant, nerviós, metàl·lic", assenyala el poeta a "El Danubi blau". "El blanc es dirigeix sempre al nostre sexe. Cal violar el blanc. Allí la taca roja diu la seva sang, el blau diu el seu mar o el verd la seva entranya. Cal combatre la inhumanitat del blanc fins a fer-lo plorar, fer-lo gemegar, fer-li confessar tots els secrets, obligar-lo a despullar-se". És a dir, cal combatre l'espai buit d'una "quartilla", d'un quadre, d'una "carta"... perquè "un vers en requereix un altre, una frase en demana una altra, un color sol amb el blanc resulta incestuós, provocatiu, ofensiu immoral". El poeta, doncs, com a entitat que omple amb paraules espais en blanc, no pot tenir una bona consideració vers aquest color. A més, dintre de l'enfrontament Creador-Creació el blanc hi juga un paper fonamental. El poeta s'hi enfronta a l'espai buit i hi ha de lluitar, combatre'l per així deixar escrits els seus secrets. I el blanc s'associa, també, al "sexe" perquè és a través del "coit", com hem vist, que el poeta s'hi manifesta. La poesia ha d'esdevenir expressió del que portem a dins (ens hi hem de deixar els nostres "budells") i perquè la nostra ànima faci acte de presència necessitem que el cos estigui tensionat al màxim. Però, com que cada acte de creació és autònom, un cop s'acaba la tensió el Creador "mor" (el coit és destrucció). Haurà de tornar a començar (com l'home primitiu de "L'Edat de Pedra" tret de "l'home de les cavernes" de *Vides de Picasso*, que es manifesta també a "L'home de les cavernes" de *Poemes de l'Alquimista*), necessitarà un nou "crim", un nou acte sexual que l'elimini i un nou embrutar-se les mans de sang.

85 Enric BALAGUER, *Poesia...* op. cit. p. 134-135

No podia faltar, en aquesta estructura tripartita, el punt 3. *Final*, en què s'estableixen unes conclusions: el Poeta, en el procés creatiu, esdevé assassí i "assaboreix" la sang, amb la qual retorna, així, als seus orígens ("L'home de les cavernes"). Aquest és el seu present. I el seu futur: buscar noves tendències estètiques, les quals cercarem en l'art egipci ("Sonet sord sobre l'art egipci").

El poeta, doncs, ens ha proporcionat un recorregut pel passat i pel present del gènere poètic. Ens ha donat, a més, una via d'investigació pel futur. Ara només li queda realitzar el seu "Cant espiritual", és a dir, el particular "retrobarment" amb Déu. Com tot "bon" poeta no pot "anar-se'n" sense deixar-nos un Cant Espiritual.

e. Atzacac

Per últim, el *post scriptum*. Palau i Fabre escriu el seu *Ci-Gît*, uns poemes recollits a *Atzacac*, dedicats a la seva pròpia memòria. És, per tant, la síntesi del procés destructiu transmet, sobretot, a *Càncer*. L'exaltació del Geni és l'exaltació del Crim i, el Crim màxim passa per l'autodestrucció. És el suïcidi metafòric de què parla Artaud:

"Si je me tue, ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brutalement irruption dans mon être, de devancer l'avance incertaine de Dieu. Par le suicide, je réintroduis mon dessin dans la nature, je donne pour la première fois aux choses la forme de ma volonté. Je me délivre de ce conditionnement de mes organes si mal ajustés avec mon moi, et la vie n'est plus pour moi un hasard absurde où je pense ce que l'on me donne à penser. Je choisis alors ma pensée et la direction de mes forces, de mes tendances, de ma réalité. Je me place entre le beau et le laid, le bon et le méchant. Je me fais suspendu, sans inclination, neutre, en proie à l'équilibre des bonnes et des mauvaises sollicitations."⁸⁶

I, és per això que a "Peix-que-es-mossega-la-cua" el poeta espera morir per renèixer successivament (Així es donen constants canvis de manifestacions artístiques.); que a "La mort sobrevivent" el poeta desitja viure la mort abans que arribi ("Hi ha una manera de pensar la mort / que és com viure-la abans de la mortalla, / sentir-ne el pol·len fred a dins del cor / i ésser el cor de la mort a la vegada"); que a "Sol" "una noia està sola dins meu de fa molts anys", és a dir, la solitud és amiga del poeta en aquesta la seva aventura; que a "La música de les esferes" el poeta ja no "compon" música, sinó soroll, ja que "les cançons s'evaporen, els sorolls resten: es reabsorbeixen en la memòria, en el silenci [...] El suïcidi és l'absència total de música"; que a "Les aigües saturades" juga amb el Coneixement, a través de la inversió de la màxima heraclitiana "no ens banyarem sempre en el

86 "Sur le suicide" dins Antonin Artaud. *Œuvres complètes*. Op. cit. Pàg. 312-313

mateix riu". Pel poeta, només poden haver-hi rius verticals, i els únics rius verticals que poden "existir" són en els quadres (intervenció de les arts plàstiques); que a "Sóc tan vell..."l'experiència fa al poeta entendre que en la "lluita" subjecte-objecte "la sal és més salada / que en el record d'un bes", és a dir, en la Vida i no en la Poesia trobem l'autenticitat. Per això, una manera que "les cançons" no se'n vagin és disposar de "teló de fons" i "escenografia". Per tant, una sortida a la Poesia la trobem en el Teatre (per això Palau continuarà manifestant el coneixement adquirit amb el gènere poètic a través del gènere dramàtic); que a "Conte" la mort comporta regeneració. Fixem-nos que al "Conte" de Rimbaud el Príncep i el Geni acaben sent una sola persona. Rimbaud "jo-poeta" acaba sent Rimbaud "jo-poeta-Vident" a través del procediment poètic. En el cas de Palau, el Príncep és devorat per un "jo-infant" que porta a dins ("el cap devorà el cap"). Mor un jo per néixer un altre jo que ha de partir de "zero" (cal considerar, però, que té l'herència "genètica" del pare). Cada producció artística o literària, doncs, s'inicia des de la innocència del nen. L'artista o el poeta madura durant el procés creatiu i un cop finalitzat mor per renéixer i poder continuar creant des del no-res (pensem, per exemple, en Picasso). En el cas de Palau, el poeta segueix les directrius teòriques (que no la praxis literària) d'Antonin Artaud. Tenim l'Artaud le Môme "assagista", l'Antonin Artaud escriptor i l'Antonin Nalpas "ciudadà". I dintre de l'Antonin Artaud escriptor, hi ha l'Artaud-poeta, l'Artaud-dramaturg, l'Artaud-actor, l'Artaud-narrador, però també l'Artaud-esperit-òrgan, l'Artaud-esperit-traducció, etc. A "Hölderlin", finalment, el poeta es reafirma en pensar que la Idea és l'element perpetu, capaç de resistir al pas del temps: "el riu s'atura i el pensament segueix". La Idea sorgeix com a categoria i el poeta la fa seva, s'apropia d'ella de tal manera que acaba sent la pròpia Idea. Poeta i Idea esdevenen una sola cosa, fins al punt que aquesta última anihila el poeta. Quan aquest es mira al mirall no s'hi veu, sinó que veu la Idea: "una Idea s'ha quedat astorada davant del mirall, en mirar-se. I si miro el mirall m'astora aquella idea, miro amb aquella idea. No em veig".

Així mateix, el poema ens fa saber que allò que el lector rep de les paraules és el "Jo-Poeta" despullat, el qual s'ha buidat per dins per a donar-nos tot el que tenia. Al mateix temps, el procés li ha permès esdevenir Savi, gràcies a la pròpia praxis poètica. Per això, acaba amb "Comiat", en què ens confirma que ha "deixat al paper tota la sang":

Comiat

Ja no sé escriure, ja no sé escriure més.

La tinta m'empastifa els dits, les venes...

-He deixat al paper tota la sang.

On podré dir, on podré deixar dit, on podré inscriure
la polpa del fruit d'or sinó en el fruit,
la tempesta en la sang sinó en la sang,
l'arbre i el vent sinó en el vent d'un arbre?
On podré dir la mort sinó en la meva mort,
morint-me?
La resta són paraules...
Res no sabré ja escriure de millor.
Massa a prop de la vida visc.
Els mots se'm moren a dins
i jo visc en les coses.

París, 6 de maig del 1946

Després d'aquest exercici d'autoconeixement, ja no li queda més que dir "la polpa del fruit d'or sinó en el fruit, / la tempesta en la sang sinó en la sang / l'arbre i el vent sinó en el vent de l'arbre", és a dir, ja no li queda més que passar d'emmirallar-se a que s'emmirallin els altres no a través de la "complexitat" de la veu poètica, sinó a través de l'observació directa dels elements (el poeta està construint el seu pas al teatre). Ara que ja s'ha "construït" i que ens ha deixat la Idea i, per tant, la seva Veu, no li cal més poesia ("La resta són paraules...").

Amb *Poemes de l'Alquimista* hem pogut observar el procediment viscut per a construir-se com a Poeta *Maudit*.

El poeta fa un "comiat" de l'art poètic, que no de la paraula, ja que el viatge alquímic per assolir la Vidència ha arribat a la fi. Ell, que ha "deixat al paper tota la sang", amb la intenció de cercar el Secret, la "polpa del fruit d'or", s'ha fusionat amb la Natura, ha deixat les seves emprentes i ha mort, s'ha autodestruït i, d'aquesta manera, "els mots se li han mort a dins" i ell ha aconseguit la perpetuació vivint "en les coses". El Palau-Poeta ja està fet, ara li cal construir el Palau-Dramaturg, el Palau-Narrador... talment com Antonin Artaud.

El comiat, doncs, de l'escriptura no és real, només ho fa de la paraula poètica derivada del procés d'adquisició de la identitat Poeta. L'adquisició d'una nova identitat, però, no implica la no manifestació de la primera. I, com el fill que hereta els gens del pare, el Palau-Poeta s'anirà manifestant al llarg de l'adquisició d'altres identitats. La poesia continuarà manifestant-se dins d'altres gèneres. El llibre *Les veus del ventríloc* n'és un exemple. Com assenyala David Castillo "trenca el tòpic d'un Palau que va deixar de ser poeta després de *Poemes de l'Alquimista*"⁸⁷.

87 "Pròleg"dins J. Palau i Fabre. *Les veus del ventríloc*. Tria i pròleg de D. Castillo. BCN: ed. Proa, nov 2001, pàg. 13

Manllevo versos⁸⁸ de *La caverna* de *Les veus del ventríloc* que ben bé podríem formar part de *Poemes de l'Alquimista*:

[...]

També sóc arbre, i sento,
sota els meus peus,
la saba com treballa per nodrir-me.

[...]

Ventre matern, oh Terra,
nodreix el teu nou nat,
agombola'l en la teva ampla sina.

[...]

Per ella em dreço amunt, com tots els arbres,
i puc pujar més alt que els arbres
amb la meva veu.

I puc pujar més alt que els ocells
i que el cant dels ocells,
amb el meu pensament.

[...]

¿Quants de segles d'amor us han calgut
per a infantar-me?
¿Quants d'encontres i lluites, i quantes provatures
abans de mi calgueren
perquè jo fos?

[...]

Vine amb el teu abric,
oh nit!

[...]

¿Per què la vida ens fa morir a preguntes,
i per què viu la mort en les respostes?

[...]

En mi s'uneixen els dos sexes,
claror d'enigma.

⁸⁸ Per una qüestió d'espai no transcrit *La caverna* sencera, però és aquest apartat el més agermanat amb *Poemes de l'Alquimista* i es podria haver mostrat sencer

El bé i el mal en mi es confonen
i es necessiten.

[...]

Què és masculí? Què és femení?

Tot és igual i tot distint.

[...]

SENY I FOLLIA DEMÀ ES CASEN⁸⁹

[...]

D'altra banda, si ens fixem en la primera obra de teatre⁹⁰ i en la primera narració de Palau i Fabre, observem una continuïtat de pensament amb la poesia⁹¹.

Al cicle *Teatre de Don Joan* es produeix el que Palau anomena "La segona alienació": "el primer ha estat l'Alquimista. Quan jo escrivia els *Poemes de l'Alquimista* escrivia, evidentment, els poemes d'algú que era jo; però jo havia de creure que els poemes eren d'ell perquè fossin del tot meus. ¿Per què? Quan vaig iniciar aquest *Teatre de Don Joan*, vaig haver de creure que, més que no pas una sèrie d'obres sobre Don Joan, jo escrivia per aquest -per mandat o delegació seva, a través d'una estranya identificació- les obres que ell havia d'escriure sobre ell mateix. ¿Per què?

No ho sé ben bé ni intento, per ara, d'esbrinar-ho. Però és evident que aquesta fou la meua segona forma d'alienació manifesta."

A *La tragèdia de Don Joan* de 1955 trobem la cerca de la pròpia identitat a través de l'element sexual (el "coit" de què ens parlava als poemes) simbolitzat en el personatge de Don Joan. Un Don Joan que podria ser tranquil·lament un *alter ego*-actor del poeta de *Poemes de l'Alquimista*. Fixem-nos en certes afirmacions que diu en l'obra el personatge: "La vida no és mai el que ens crida enrere, sinó endavant", "¿No ho ha provat mai? ¿ No han provat mai de passar-se la nit emmascarats i de mirar-se, de sobte, desemmascarats, en el mirall d'abans? [...] És com si em trobés, de sobte, amb un desconegut. Tot depèn de l'estona que he tingut la careta posada. Totes les mirades que han volgut penetrar-me i no han pogut penetrar-me es concentren, de sobte, en la imatge del mirall [...] És la manera de veure's tot nu. [...] La nuesa del rostre és la més difícil d'obtenir", "Com que cap rostre no m'ha ofert la revelació que n'esperava, la provocho en el meu",

89 La majúscula és afegida pel que té de sentència el vers

90 No hi entrarem a analitzar les obres dramàtiques ni narratives de Palau i Fabre. No són objecte del nostre estudi i només en farem un ús purament exemplificatiu. Per a una aproximació al teatre de Palau i Fabre vegeu la tesi doctoral de Jordi COCA, *Aproximació al primer teatre de Josep Palau i Fabre: 1939-1958*. BCN: UAB, 2000 i sobre la narrativa hi ha diversos articles de Julià GUILLAMÓN que en tracten. Destaquem: Julià GUILLAMÓN, "Mefistòfil, el filòsof" dins *Palau i Fabre*. BCN: ICE, op. cit. p. 43-54

91 Les citacions estan tretes de Josep PALAU I FABRE. *OC, vol. I*. BCN: Galaxia Gutenberg, Cercle de lectors, 2005

"¿Qui no és actor de la seva pròpia comèdia?". El personatge, doncs, ens deixa entreveure els conceptes, ja plantejats a la poètica, de la identitat múltiple, del desdoblament d'identitat, de la força del mirall, de la recerca de la pròpia identitat...

Hi ha també algunes afirmacions que fan mirar de seguida parts concretes de *Poemes de l'Alquimista*: quan DON JOAN diu "No ho crec, no ho sé; però és possible que cada mot que he dit se'm converteixi de sobte en un fill i que m'acusi", el referent immediat és "Malson" i quan diu "A qui no hauré temptat! Déu i tot, si existeix, em veig capaç de seduir. Tota la meua força rau en aquest poder i tot el meu orgull en l'ús immoderat que he sabut fer-ne!", el referent és el personatge de Crorimitekba. Hi ha la dualitat i el concepte de les dues parts de l'home, que entre d'altres, podem trobar reflectida a "Els llunàtics" i que ara veiem amb DON JOAN: "També la neu és bella, i també la pluja, i encara més la tempestat; però la neu, la pluja i el temps enrogallat són bells després del sol i la riulla i ens en renoven constantment l'esclat. Tu vols fer de la vida una mentida, car només en desitges la meitat, i encara per difamar-la i enlletgir-la. ¿És aquest el tresor que Déu t'ha dat?". Fins i tot el final de l'obra de teatre és una mostra del "poeta assassí" que a través de la pragmatització del desig mor. Don Joan besa la seva germana i amb el bes s'endú la seva puresa. Només li queda doncs, l'autoanihilació. "No hi ha *geni* sense *crim*. Cal inventar el crim, un nou crim, un crim diferent. No és tan fàcil com sembla! El propi crim, l'únic: el que només puc fer jo", ens deia el poeta a "El geni".

A "Els noms de Liliana" dels *Contes despullats*, hi ha la força dels mots. El personatge d'Eusebi despulla "la seva amiga fins a deixar-la nua del tot" quan escriu el seu nom i és a través de l'escriptura que la sent i que pot arribar a l'Absolut: "estesa sobre el paper, com sobre un llit de neu, Eusebi anava acaronent-la, amanyagant-la, dient-li certs mots secrets o atrevits a cau d'orella, cada vegada de més a prop. Potser quan posava el punt final és quan acabava de dir-li: "T'estimo". O quan s'havia esflorat en el seu ventre. Aleshores el mot amor i el nom de l'estimada s'identificaven, com mai, en un sol vocable. Eusebi havia atès l'absolut." Hi ha, també, la multiplicitat d'identitats a través del joc amb el nom de Liliana, en què cada versió de Liliana (Li, Lili, Lília, Ana o Anna...) esdevé una identitat.

Destaquem del conte, per ja acabar, que en la transcripció que fa Eusebi del mot de l'estimada podem veure reflectit el sentit de la diversitat formal i el referent a les avantguardes: "Encara que d'antuvi la cal·ligrafia del mot LIANA era entenedora, aviat deixava de seguir les ratlles horitzontals del paper: s'allargassava, es retorçava, remuntava en espiral, queia i es recargolava formant, a cada pàgina, veritables arabescs, veritables dibuixos que suggerien un manyoc d'arrels amb alguna fulla escadussera. Era fàcil d'endevinar el que, en aquelles cartes-cal·ligrames, Eusebi escrivia [...]".

3.CONCLUSIÓ

Vidència i Follia, elements contraris, elements en lluita, d'on neix l'harmonia, d'on neix *Poemes de l'Alquimista*.

Vaig iniciar aquest estudi amb aquestes paraules que ara recupero, perquè són l'essència del llibre. El recorregut que hem anat seguint ens ha donat a conèixer una obra literària que vol ser moderna, i que no és només poesia, sinó també "teorització" poètica.

Poemes de l'Alquimista ha vist la llum en una època "complicada" (per dir-ho suau) de la nostra història; en un context hostil han nascut uns poemes hostils:

"¿Com és possible que una societat, després de les dues guerres mundials, després d'una guerra civil com la del 1936-1939, després de les sotragades que en tots els ordres hem experimentat i estem encara experimentant, es reafirmi en els mateixos valors i principis que fa cent anys? Insisteixo en això perquè considero urgent el viratge si no volem periclitar ideològicament."⁹²

El poeta ha viatjat als "infernals", ha conegut el Mal, ha mort i ha nascut alhora, s'ha desdoblant, s'ha multiplicat i tot a través del mètode alquímic i amb una finalitat: esdevenir Vident.

El poeta no s'ha limitat a generar uns poemes amb una temàtica concreta, sinó, el que és més important, ha establert discursos sobre la modernitat poètica i sobre el procés creatiu. I per això, ha mantingut al llarg del recorregut una "tensió-teorització" important entre el Creador i l'obra creada, entre el Subjecte i l'Objecte, entre les arts plàstiques i les arts poètiques, entre la modernitat i la tradició, etc.

Així mateix, el poeta ha trobat en la dualitat l'equilibri i ha esdevingut el nostre Vident i el nostre Foll alhora. Per a ell, tota literatura necessita motius "apol·línics", però també "dionisiacs":

"En una paraula: el noucentisme només havia tingut en compte un aspecte del mediterranisme, que és l'aspecte endreçat, equilibrat, apol·lini, i havia deixat completament oblidada, quan no l'havia defugit, l'altra dimensió, la que d'acord amb la classificació nietzscheana, de tots coneguda, anomenem la vena dionisiaca.

En defugir aquesta cara de la medalla, el noucentisme s'amputava, automàticament, la possibilitat de la tragèdia, dels oracles, dels misteris, de l'excés, de la vidència. Els aspectes obscurs, si voleu, de la nostra naturalesa i del nostre comportament, que són segurament més poderosos que els aspectes clars, quedaven eliminats"⁹³

92 Josep Palau i Fabre. *OC*. Op. cit. Pàg. 242

93 Ibid. Pàg. 232

Hem volgut demostrar com Palau i Fabre ha volgut construir la identitat Palau-Poeta partint de la frase "Je est un autre" de Rimbaud, el qual ha acompanyat al poeta al llarg del viatge. Durant el recorregut ha tastat les diferents manifestacions estètiques que ha considerat essencials en tot procés de formació. I, al final del recorregut ha vist en les avantguardes (gràcies a les figures d'Artaud i de Picasso) una opció de futur per a les diferents arts: "l'avantguarda no ha significat i no significa sinó la plena consciència d'una actitud permanent en la humanitat i, sobretot, entre els artistes, els investigadors i les classes culturalment despertes. Aquesta actitud és la de tenir la sensibilitat i la intel·ligència abocades, espontàniament, vers el futur, vers l'eclosió de les formes noves d'expressió, en lloc d'orientar-les vers el passat i l'admiració incondicional de les obres pretèrites"⁹⁴.

Sens dubte, estem davant d'un escriptor que va voler ser modern, i que va voler que el seu país, tot i patir l'hostilitat estatal, ho fos també. Un escriptor que es construí una imatge, la del poeta *maudit*, a la qual es mantingué fidel al llarg de tota la seva etapa literària. Vidència i Follia són mots que formaran part sempre de la seva identitat, o podríem dir de les seves múltiples identitats:

"Ara, amb una mica més de perspectiva, el cas de Catalunya, i la seva manera de manifestar-se i de traduir-se en pensament, em confirma la dualitat bàsica que veig pertot, tant en la naturalesa com en les manifestacions de la vida. I em sembla que una línia de pensament català, o una estructuració del pensament a Catalunya, només pot trobar-se si s'accepta, d'antuvi, l'existència de dues forces antitètiques que el polaritzen: la del seny i la de la follia"⁹⁵.

Josep Palau i Fabre, doncs, és un escriptor que pel bé de l'art literari més val no ignorar.

94 Josep PALAU I FABRE, *OC vol II*, op. cit. "¿Per què l'avantguarda?"

95 Ibid. p. 505

4.BIBLIOGRAFIA

- "Entrevista a Josep Palau i Fabre" dins *Avui*. BCN: dijous, 8 setembre 2005, Cultura.
[URL <http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av06025x.pdf>]
- "Entrevista a Josep Palau i Fabre" dins *Serra d'Or*. BCN: pub. Abadia Montserrat, núm 556, abril 2006
- AADD. *Josep Palau i Fabre : l'alquimista*, edició a cura de Julià GUILLAMON. Barcelona, KRTU, 2000
- AADD. *Josep Palau i Fabre*. BCN: ICE, Col·lecció Quaderns del Finestral, núm. 3, 1987
- ABRAMS, S. "Octàleg sobre la presència de Picasso a l'obra de Palau i Fabre". BCN: *Caràcters*, núm 14, gener 2001
[URL <http://www.traces.uab.es/tracesbd/caracters/ca014.pdf>]
- APOLLINAIRE, G. *Alcoholes ; El poeta asesinado*, traducció de José Ignacio VELÁZQUEZ. Madrid: Càtedra, 2001
- ARTAUD, A. *Carta a la vidente*. BCN: Tusquets Editor, Cuadernos ínfimos 22, 1971
- ARTAUD, A. *Cartas desde Rodez, I*. Madrid: ed. Fundamentos, 1975
- ARTAUD, A. *El ombligo de los limbos. El pesa-nervios*. Argentina: ed. Aquarius, 1972
- ARTAUD, A. *Œuvres complètes*. França: ed. Gallimard, 1961-1984
- BALAGUER, E. "Imitació/traducció/transcreació en *Poemes de l'Alquimista (1952)* de Josep Palau i Fabre" dins *Actes del desè col·loqui internacional de la llengua i literatura catalanes*. BCN: Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. II, 1996
- BALAGUER, E. *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*. BCN: biblioteca Serra d'Or, pub. de l'Abadia de Montserrat, 1995
- BALAGUER, J.M. "Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra", dins *Història de la cultura catalana*. BCN: ed. 62, 1996-1998, vol. 9
- BALAGUER, J.M. "Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida", dins *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: Punctum & GELCC, ed., 2010. P. 205-226
- BÉGUIN, A. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la*

poesia francesa, traducció de Mario MONTEFORTE, revisada per Antonio Y MARGIT. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1954

- BOU, E. "Josep Palau i Fabre" dins *Història de la literatura catalana*, vol. 10. BCN: Ariel ed., 1987. P. 337-342
- BOYER, D. "El metallenguatge del subjecte poètic en la poesia del franquisme" dins *Actes del dotzè col·loqui internacional de la llengua i la literatura catalanes*. BCN: Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, 2003
- BROCH, A. "Estudi introductori" dins *Poesia catalana. Antologia (1939-1968)*. BCN: ed. 62, 1985
- COCA, J. *Aproximació al primer teatre de Josep Palau i Fabre : 1939-1958 : treball de recerca o de suficiència investigadora per al doctorat en Arts escèniques*. BCN: UAB, 2000
- CORREDOR-MATHEUS, J. "Balanz i valoració de l'avantguarda catalana" dins *Avantguardes a Catalunya (1906-1939)*. BCN: Olimpiada Cultural, Caixa de Catalunya, 1992
- DESCLOT, M. "Crítica i Alquímia". Vic: *Reduccions*, núm. 1, gener 1977
[URL <http://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/46381/57613>]
- FELIU LLANSA, P. *L'hostal de l'estrella*. Vic: Accent editorial, 2009
- GUERRERO, M. "El mimetisme segons Josep Palau i Fabre". BCN: *Lletra de canvi*, núm. 39, primavera 1995
- LLULL, R. *Llibre d'Amic e Amat*. Barcelona: ed. Barcino, 1927
- MANENT, M. *L'Aire daurat : interpretacions de poesia xinesa*. BCN: Proa, 1986, els llibres de l'Óssa Menor, 135
- MARRUGAT, J. "Del peix, el mar i el vent com a representacions de l'home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre)". BCN: *Llengua & Literatura*, núm 19, 2008
[URL <http://www.raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/151375/203275>]
- MOLAS, J. "Les avantguardes literàries: imitació i originalitat" dins *Avantguardes a Catalunya (1906-1939)*. BCN: Olimpiada Cultural, Caixa de Catalunya, 1992,
- MONEGAL, A. *Literatura y pintura / E. B. Gilman ... [et al.]* ; introducció, compilació de textos i bibliografia Antonio MONEGAL. Madrid : ARCO/LIBROS, 2000
- NOFRE, T. *Poemes de l'Alquimista. Una selecció*. BCN: ed. Proa, 2008
- NOFRE, T. "Sobre *Vides de Picasso* de Josep Palau i Fabre". BCN: *Els Marges*, 37, 1987
[URL <http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/109103/157402>]

- PALAU I FABRE, J. *La claredat d'Heràclit*. Girona: Accent editorial, 2007
- PALAU I FABRE, J. *Les veus del ventríloc*. BCN: ed. Proa, 2001
- PALAU I FABRE, J. *OC. Vol. I*. BCN: Galaxia Gutenberg, Cercle de Lectors, 2005
- PALAU I FABRE, J. *OC. Vol. II*. BCN: Galaxia Gutenberg, Cercle de Lectors, 2005
- PALAU I FABRE, J. *Poemes de l'Alquimista*. BCN: ed. Proa, 3a. ed., 1952 i 1977
- PALAU I FABRE, J. *Poemes de l'Alquimista*. BCN: ed. Proa, 8a. ed (definitiva), 1997
- PALAU I FABRE, J. *Poesia (1944-1945)*. BCN: Proa, 1976
- PRAZ, M. *Mnemosyne*. Madrid: Taurus, 2007
- RIMBAUD, A. *Il·luminacions i Una temporada a l'infern*. Edició bilingüe. Trad. Josep PALAU I FABRE. BCN: ed. Proa, Folio, 2000
- RIMBAUD, A. *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine ADAM. Publicació Paris : Gallimard, cop. 1972
- RIMBAUD, A. *Poesía (1869-1871)*. Edició bilingüe. Trad. Carlos BARBÁCHANO. Madrid: Alianza ed., 2003
- ROSSELLÓ-PÒRCEL, B. *Imitació del foc*. Edició a cura de Josep Maria BALAGUER. BCN: ed. 62, textual 4, juny de 1991
- RUIZ SORIANO, F. "Josep Palau i Fabre, la voz subversiva del alquimista". Madrid: *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
[URL <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/palau.html>]
- SÒRIA, E. "Apunts des del laboratori. Josep Palau i Fabre i l'experiència de l'alquímia literària". Vic: *Reduccions*, núm. 85, juny 2006
[URL <http://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/55553/115473>]
- UDINA, D I CLAPÉS, A. "L'art de la traducció en Josep Palau i Fabre". Vic: *Reduccions*, núm. 85, juny 2006
[URL <http://www.raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/55554/115474>]
- WOLFF, W. "Dreta i esquerra". BCN: *Mirador*, núm 236, any V, dijous 10 d'agost de 1933
[URL <http://ddd.uab.cat/pub/mirador/a1933m8n236.pdf>]

NOTA BIBLIOGRÀFICA: al web de la FUNDACIÓ PALAU hi ha una extensa bibliografia (137 pàgines) sobre l'obra de Josep Palau i Fabre. Títol: "Bibliografia sobre Josep Palau i Fabre i la seva obra". URL:

<http://www.fundaciopalau.cat/docroot/fundacio-palau/pdf/ca/biblio-sobre-josep-palau.f.pdf>