EL LABERINT DEL JO

Fonaments per a la interpretació del primer teatre de Josep Palau i Fabre (1935 – 1958)

Tesi doctoral de Jordi Coca Villalonga
Arts Escèniques

Dirigida pel doctor Jaume Mascaró Pons
i amb el doctor Francesc Foguet i Boreu
com a tutor de la Universitat Autònoma

Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona
2011

DEDICO AQUESTA TESI DOCTORAL

A LA MEMÒRIA DE XAVIER FÀBREGAS, MESTRE INOBLIDABLE,

A L'HERMANN BONNÍN, QUE SEMPRE HA RECOLZAT LA MEVA FEINA,

A JORDI SARSANEDAS, QUE EM SUGGERÍ D'AMPLIAR UN ARTICLE SOBRE PALAU,

A FREDERIC RODA QUE DOTÀ EL TEATRE CATALÀ D'ELEGÀNCIA I D'IMAGINACIÓ,

A RICARD SALVAT, QUE NO VA TENIR EL TRACTE QUE ES MEREIXIA

AL BENVOLGUT AMIC JOAN RABASCALL

AL MEU ENYORAT GAT, EL NÚVOL, QUE M'HA ACOMPANYAT TANTES HORES DE FEINA

A LA VIQUI ESTIMADA, QUE SEMPRE M'HA OFERT UN SUPORT INCONDICIONAL

I A LA MEVA MERAVELLOSA FILLA AINA.

AGRAÏMENTS

Aquesta tesi no hauria estat possible sense el suport de la Fundació Palau. Vull agrair aquest recolzament a Tomàs Nofre, president de la Fundació, i que m'hagi esperonat amb els seus comentaris amables. Al director Josep Sampera, i als patrons Antoni Fogué, Maya Picasso, Joan Rangel, Joaquim Arnó, Pere-Jaume Borrell, Julià Guillamon, Juan José López Burniol, Joan Tarrida, Lluís Boiria, Carles Bayén i Maria José Palació, els vull agrair també la comprensió que han manifestat amb aquest treball. I especialment a Alícia Vacarizo, companya de Palau i Fabre durant els darrers anys de la seva vida, que en tot moment m'ha facilitat l'accés als materials d'aquest i una cordial complicitat.

També ha col·laborat en aquest projecte l'Institut del Teatre facilitant una certa reducció lectiva en els primers moments de la recerca.

Igualment vull agrair a Núria Tintó que transcrivís alguns textos de Palau i Fabre, a Anna Carreras que hagi revisat amb diligència i sensibilitat les badades ortogràfiques del treball, i a Juli Capella que ha tingut cura de la impressió final.

SUMARI

INTRODUCCIÓ

La tossuda coherència de Palau i Fabre 17

El propòsit de la tesi 32

I. DESCRIPCIÓ DE LA DRAMATÚRGIA DE JOSEP PALAU I FABRE

1. Aproximació a les obres inèdites i publicades 51

2. Etapes en el període 1931/34-1959 57

II. EL TRASBALS DE LA BELLESA

1. Origen de l'Alquimista 109

2. Baudelaire, *Baudelaire* 130

2.1. El *Baudelaire* de Sartre 151

2.2. "De Baudelaire a Picasso". La resposta de Palau 162

2.3. Romanticisme, modernitat i avantguarda 174

3. Antonin Artaud 197

III. LA NECESSITAT DE LA TRAGÈDIA.

1. Abans del mirall 219
   1.1. El temps teatral i *le moi-théatre* 233
2. *El mirall embruixat* 254
   2.1. Introducció a Plató 256
   2.2. Mimesi, tragèdia i llibertat 272
   2.3. Vers un teatre pitagòric 292
   2.4. Tragèdia i Catalunya 305

IV. LES OBRES I ELS MITES

1. El *nouveau théâtre* 319
2. Els primers personatges 329
3. Metamorfosi dels personatges 342
4. Els cinc grans mites ultrats 351
   4.1. Faust 353
   4.2. Prometeu 369
   4.3. Don Joan 377
   4.4. La Caverna 393
   4.5. Els Atrides 406
5. Revolta i revolució 417

V. Conclusions

Línies possibles de recerca 425

Bibliografia

Nota 445

Apèndixs

I . Cronologia:1931/34-1959 471

II. Els personatges teatrals en les obres de Palau i Fabre 515

Una aventura lírica autèntica és una aventura vital

JOSEP PALAU I FABRE

INTRODUCCIÓ

La tossuda coherència de Palau i Fabre

La tesi *El laberint del jo. Fonaments per a la interpretació del primer teatre de Josep Palau i Fabre, 1935-1958,* és una aproximació a les claus interpretatives de l'obra escènica de l'Alquimista. Abasta tant els textos dramàtics pròpiament dits com les reflexions teòriques, els articles o qualsevol altra referència dramatúrgica produïda per Palau en el període que va de 1935 a 1958, al marge que siguin textos inèdits, que hagin estat publicats i que constin o no a l'*Obra Literària Completa* (OLC)[1]. La data de 1935 es proposa en base al primer article sobre teatre editat per Palau i Fabre: "D'una conversa amb García Lorca", el 4 d'octubre de 1935, a La Humanitat[2], i la de l'any 1958 és significativa en la mesura que és quan escriu *Mots de ritual per a Electra*[3], que clarament clou un període de la seva obra dramàtica tant pel que fa als textos com als treballs teòrics. Tanmateix, a la cronologia de les obres inèdites i publicades de Palau i Fabre que constitueix l'Apèndix I hi consten algunes obres teatrals de l'etapa escolar datades als anys trenta i majoritàriament inacabades, i set articles publicats els anys 1933, 1934 i 1935 als quals farem referència.

---

1 PALAU I FABRE, JOSEP. *Obra Literària completa* (OLC) I i II. Edició a cura de l'autor. Col·lecció Òpera Mundi. Barcelona: Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors, 2005

2 OLC.II. Consta com Apèndix de *Lorca-Picasso*, que ocupa de la pàgina 35 a la 80. L'article és a les pàgines 78-80. Recollit a FEDERICO GARCÍA LORCA. *Obras completes*. Recopilació i notes d'Arturo de Hoyo. Madrid: Aguilar, 1968.

3 PALAU I FABRE, JOSEP. *Teatre*. Barcelona: Aymà, 1977. OLC.I. Pàgina 369-398. Signada a París i Venècia el maig i juny del 1958. Hi ha un post-escriptum justificatiu datat el 19 d'octubre del 1958.

També hem inclòs a la cronologia alguns títols sobre teatre destinats a la seva difusió per ràdio, que Palau va escriure l'any 1959[4].

Durant el període 1935-1958 Palau escriu el gruix més significatiu de la seva obra per al teatre i desenvolupa el que podríem anomenar la seva teoria dramàtica, bàsicament centrada en *El mirall embruixat*[5], però que té precedents en treballs on es refereix al que ell anomena el teatre espasme, el teatre laboratori, le moi-théâtre, i altres denominacions que passen per una interpretació personal dels conceptes de temps teatral i de mimesi. També és durant aquests anys quan Palau modifica substancialment la seva idea de bellesa, quan concreta l'opinió sobre les propostes escèniques d'Artaud –per bé que el treball més complet sobre l'escriptor francès sigui de força anys després[6]–, quan defineix de manera teòrica la funció de la tragèdia i quan introdueix l'ús de diversos mites.

---

4 Aquestes emissions radiofòniques es feien a la Radiodiffusion-Television Française. Les que corresponen als dies 1, 8, 15 i 22 de juny de 1959, es van fer en un programa que duia per títol L'Heure de Culture Française. La resta, en un programa titulat College des Ondes. Tractaven temes relacionats amb el teatre castellà, generalment del Segle d'Or, tot i que també hi ha emissions dedicades a Unamuno, Valle-Inclán i García Lorca. Igualment hi ha constància d'altres emissions radiofòniques fetes per Palau l'any 1962, el 22 i 23 de novembre i d'unes de posterior realitzades l'any 1968, concretament el dia 13-09-1968 sota el títol "Catalogne et Renaissance artisti (sic)". Però les de 1962 i 1968 no les hem incorporades perquè pertanyen clarament a un moment posterior als objectius d'aquesta tesi.

5 PALAU I FABRE, JOSEP. *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*. Panorama actual de les idees nº 5. Barcelona: Rafael Dalmau ed. 1961. I *El mirall embruixat*. Biblioteca Raixa, 58. Palma de Mallorca: Ed. Moll, 1962. A l'OLC.II, pàgines 155 a la 249, hi apareixen ambdós llibres amb el títol *El mirall embruixat* i porta com a Apèndix el text "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya" que primer havia estat una conferència pronunciada a la Universitat de Barcelona el maig de l'any 2000. Aquesta conferència va ser modificada i va inaugurar el curs 2003-2004 de l'Institut del Teatre el dia 7 d'octubre del 2003. D'aquesta versió se'n va fer una edició a l'Institut del Teatre amb el títol "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya". Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 2004, que és tal com ara s'incorpora a l'OLC.II. Posteriorment ha aparegut el volum *Teatre grec: perspectives contemporànies*, Lleida: Pagès editor, 2007, del qual són editors Maite Clavo i Xavier Riu, i on s'apleguen un seguit d'intervencions en motiu del curs que la Universitat de Barcelona va organitzar sobre diferents aspectes del teatre grec i en el qual va participar Palau i Fabre. En aquest volum hi ha la intervenció de Palau tal com es va fer aleshores a la Universitat.

6 PALAU I FABRE, JOSEP. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Monografies de teatre nº 4. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1976. Aplegat a l'OLC.II, pàgines 251-344.

Centrar-nos en el període que va del 1935 al 1958 –i per tant referint-nos a un Palau i Fabre que passa dels 18 als 41 anys– no suposa menystenir la seva obra dramàtica posterior, ni implica que en aquest període s'exhaureixin les possibilitats d'estudi que ofereix la seva obra dramàtica. La intenció és únicament endinsar-nos en els anys d'aprenentatge d'un poeta que des de ben jove maldava per ser dramaturg, que no trobava models escènics que l'atraguessin prou, que se sentia sense context en el teatre català d'aleshores i perdut en el teatre del segle XX, i que en uns moments difícils de la seva vida, des de la radicalitat que caracteritza tot Palau, assaja una lectura personal del passat i unes solucions pròpies. És de la construcció d'aquesta dramatúrgia que tracta la tesi, de l'elaboració d'uns conceptes que a través de l'evolució personal es desenvolupen en una teoria dramàtica explícita i implícita.

Pel que fa a la manca de referents escènics que li fossin útils, cal tenir en compte unes paraules del propi Palau extretes de l'article inèdit de l'any 1963 "Poesia i teatre"[7]: "En intentar escriure teatre en català em trobava amb un problema d'absència de precedents o, dit més exactament, em trobava orfe, no tenia cap veu a la qual acudir, a la qual poder atribuir la paternitat. Ja he explicat, en altres llocs, com l'accent en la poesia se'm va donar gràcies a Marià Manent, a través d'aquest poeta, encara que després pogués distanciar-me'n. No em cal insistir en això. En canvi, cap dels autors [teatrals] que jo podia llegir en la meva llengua, en català –i no cal citar noms perquè prou s'endevina que, amb el que estic dient, hi entren tots—no em satisfeia, no em servia de trampolí, no m'era un estímul". El text continua i explica que el to, la veu, no li podia venir de Shakespeare, de Goethe o de Sòfocles, per molt que llegís aquests autors universals i li agradessin. Eren veus d'altres temps i ell necessitava una veu contempo-

7 PALAU I FABRE, JOSEP. "Poesia i teatre". Inèdit. Fundació Palau.

rània i pròpia. O, dit amb altres mots, necessitava trobar una manera personal per apropar-se als clàssics.

No volem avançar cap conclusió, però tot parlant de l'escriptura del primer títol del cicle de Don Joan, Palau hi expressa un fet significatiu: "En aquest fragment vaig sentir que m'ajudava, encara que transformada, l'empremta de Lorca, que jo tant havia admirat i rellegit"[8]. A *Lorca-Picasso*[9] Palau explica clarament la importància que el poeta García Lorca va tenir a la seva vida. Recorda haver-ne sentit parlar quan era intern a l'Institut Tècnic Eulàlia i haver-ne comprat el *Romancero gitano* segurament l'any 1935, la mateixa data que el va conèixer personalment i que el va entrevistar[10]. Amb tot, la peça clau pel que fa a Lorca i la tragèdia va ser un article de Guillem Díaz-Plaja al setmanari Mirador en què aquell comentava l'estrena de *Yerma* a Madrid. Aquest article el va fer reflexionar sobre el concepte de tragèdia i va contribuir a que, uns quants mesos després, assistís a l'estrena de l'obra a Barcelona, el 17 de setembre del 1935[11].

En un altre sentit, no podem oblidar que la vida de Josep Palau i Fabre fins a l'any 1958 es desenvolupa, primerament, en una societat que, a Catalunya, passa dels anys vint sota la influència noucentista, a la República a través de la dictadura de Primo de Rivera. Posteriorment vénen el cop d'estat feixista, la revolució anarquista i la guerra, i una postguerra acarnissadament injusta que el durà a una llarga estada a París. No ens proposem entrar en qüestions biogràfiques, però els canvis són tan enor-

---

8 PALAU, "Poesia i teatre". Inèdit. Fundació Palau.

9 PALAU, *Lorca-Picasso*. OLC.II. Pàgines 40-45. L'episodi de la trobada amb Lorca fa evident la importància que va tenir per Palau el fet de conèixer-lo i parlar-hi.

10 Palau fa referència a aquest article a l'OLC.II. pp 1215-1220, dient que s'havia publicat a *Combat* però sense donar detalls. La publicació va ser efectivament a *Combat* el 5 d'agost de 1949, i duia per títol "Souvenir sur Federico García Lorca".

11 PALAU, *El mirall embruixat*. OLC.II. Pàgina 233

mes que, d'una manera o l'altra sí que caldrà referir-se ni que sigui breument als fets més significatius que forcen Palau a prendre determinades decisions o a plantejar-se algunes qüestions transcendents[12]. Efectivament, el jove intel·lectual que a partir de 1935 començava a col·laborar regularment a la premsa –abans havia a la revista de l'Institut Tècnic Eulàlia– deixa pas al jove perplex a causa de la guerra i més endavant al resistent tossut que des de 1939 ja s'arbora contra la dictadura i s'obliga a dur a terme diverses iniciatives en defensa de la cultura catalana[13] passant ara per alt el trist incident dels articles editats al diari la Soli a què ens referirem més endavant. Dit d'una altra manera: l'adolescent interessat des de ben aviat per Baudelaire i Rimbaud, per Goethe i per Picasso, pel teatre, per la narrativa i per l'assaig, veu frustrades les seves expectatives i ha de reajustar completament el seu projecte vital[14]. En aquest sentit, i centrant-

---

12 GUILLAMON, JULIÀ, epíleg del volum *Contes de capçalera*, de Palau i Fabre, que aplega els llibres "Contes despullats", "La tesi doctoral del diable", "Amb noms de dona", "Un saló que camina". A tot vent, 325. Barcelona: Editorial Proa, 1995. Guillamon ha desenvolupat en diversos treballs la tesi que el primer Palau i Fabre respon perfectament al model d'intel·lectual forjat en els anys de la preguera. On més clarament desenvolupa aquesta teoria és en l'epíleg que hem esmentat, i veure també GUILLAMON, JULIÀ "Burgeses". *La Vanguardia*. Barcelona, 24-05-2007.

13 Per veure el paper de Josep Palau i Fabre com activista cultural a Barcelona un cop acabada la guerra, les dificultats que va patir i els problemes que li ocasionaven tant el seu tarannà radical com la poesia que escrivia, consultar: SAMSÓ, JOAN. *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Vol I i II. Biblioteca Abat Oliba 141 i 147. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994 i 1995. Aquests volums remeten a un nombre considerable de bibliografia més específica: estudis, biografies, memòries, dietaris i correspondència. Ampliant més el tema, també cal veure GALLOFRÉ I VIRGILI, MARIA JOSEPA. *L'edició Catalana i la censura franquista (1939-1951)*, que conté una única referència a Palau i Fabre, però que és interessant. Biblioteca Abat Oliba 99. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Monteserrat, 1991. Pàgina 109. Veure BALLESTER, JOSEP. *Temps de quarantena: Cultura i societat durant la postguerra al País valencià (1939-1959)*. Pròleg de Jaume Pérez Muntaner. València: Tres i Qautre, 1992. En un altre sentit val la pena de remarcar SERRAHIMA, MAURICI. *Del passat quan era present, 1 (1940-1947).* Clàssics Catalans del Segle XX. Barcelona: Edicions 62, 1972. Serrahima obvia Palau i Fabre d'una manera completa, i només s'hi refereix marginalment en aquest primer volum, negant-lo fins i tot en aquelles activitats que el propi Palau organitzava i a les quals Serrahima havia acudit. Encara en uns termes més amplis no es pot deixar de consultar [JOSEP BENET]. *Catalunya sota el règim franquista*. París, 1973. La bibliografia sobre el tema és abundosa, amb treballs imprescindibles de Joaquim Molas, Jordi Castellanos, Josep Massot i Muntaner i Joan Triadú que són documentats i tractats en els volums amb referències més àmplies sobre Palau que hem esmentat.

14 Es recullen declaracions del propi Palau sobre aquest tema a COCA, JORDI, "Josep Palau i Fabre, pulcrament endimoniat". *Ni àngels ni dimonis*. Pàgines 44-56. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983. Entrevista editada a "Serra d'Or" el desembre de 1979. També cal veure GARCÍA FERRER, J.M. i ROM, MARTÍ, *Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Associació d'Enginyers de Catalunya, 1993. I, naturalment, PALAU I FABRE, JOSEP. *El monstre*. OLC.II. Pàgines 1251-1418. Hi ha una edició posterior de les memòries, més completa i amb un pròleg de Julià Guillamon, que

se únicament en el teatre, a l'entrevista "Palau i Fabre: l'embruix del mirall", de Francesc Foguet i Joaquim Noguero, se'ns informa de la passió que Palau sentia pel teatre des d'abans de la guerra i del fet que a l'Institut Tècnic Eulàlia Adrià Gual li fes veure la importància de l'art dramàtic. Se'ns diu en paraules de Palau mateix, que és gràcies a Gual que s'allunyà del realisme i que va intuir una "simplificació moderna". A l'entrevista també se'ns parla de les lectures de Shakespeare, de la tradició castellà del Segle d'Or, de les actuacions de La Barraca de García Lorca, de Sagarra, del teatre que va veure a França, de la impressió que li va ser el *Woizeck* de Büchner, de l'ús dels mites…[15]

Tanmateix, les reaccions i les adaptacions conceptuals de Palau no són únicament a causa del desenllaç de la guerra i les imposicions del franquisme. El terme revolta i/o revolució será una de les qüestions determinants en l'actitud de Palau i Fabre amb relació a Baudelaire, a la lectura que Sartre fa d'aquest, i a les exigències de l'alquímia. Si es llegeix la seva obra poètica publicada, de *L'aprenent de poeta* a *Càncer*, és a dir, fins el 1945, i l'article "Col·laboracionisme", editat el 10 de novembre a la revista "Per Catalunya"[16] –on rebutja el possibilisme d'una part significativa de la burgesia catalana– queda clar que Palau també reacciona com a mínim contra els valors morals i estètics del que segurament de manera imprecisa s'ha anomenat neonoucentisme. Tot i això, i malgrat la transformació que Palau experimenta amb relació al concepte de bellesa i als valors morals dominants, res no impedeix que mantingui unes respectuoses i significatives fidelitats personals cap a homes com Carles Riba, al

---

duu per títol *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Barcelona: Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors, 2008. BALAGUER PASCUAL, ENRIC també en parla a *Poesia, Alquimia i follia: Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*. Biblioteca Serra d'Or, nº 158. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. Pàgines 11-20.

15 FOGUET, FRANCESC I NOGUERO, JOAQUIM, "Palau i Fabre: l'embruix del mirall". Pou de lletres nº 10, estiu, 1998. Dossier "Palau, sense teatre?".

qual en algunes coses concretes també critica. Ara bé, poemes com "La sabata" o "La rosa" il·lustren perfectament tot el que el separa d'uns determinats models i fins a quin punt el camí de l'Alquimista és estrictament personal. No és el camí de les avantguardes històriques i el trencament, sinó el d'algú que no vol renunciar a una certa tradició i que defensa la modernitat i els posicionaments avantguardistes de cada moment històric. Vegis, entre altres treballs, "¿Per què l'avantguarda?", "Defensa de l'avantguarda", "Avantguarda o decadència"[17]. I en aquest concepte d'avantguarda tant hi entren els innovadors del segle XIX o del segle XX com Ramon Llull i Ausiàs March.

A finals de l'any 1945, ofegat per les circumstàncies personals, per l'ambient familiar, per la dictadura i per la moral i l'estètica dominants, Palau opta per desplaçar-se a París, on hi viu fins a l'any 1961. El 1947 es produiran uns fets greus que l'alteren i el precipiten cap a una profunda crisi. Tanmateix, a començaments dels anys cinquanta tanca la seva obra poètica i concentra les seves energies en la producció dramàtica, a la recerca d'una veu i una poètica escènica pròpies. Però l'any 1958, quan Palau aconsegueix plasmar del tot el llenguatge escènic que buscava –nosaltres creiem que el procés culmina plenament en escriure *Mots de ritual per a Electra*–, falta ben poc perquè prengui la decisió de tornar a Catalunya i de tancar-se a Grifeu per dedicar-se, preferentment, a la gran recerca picassiana que passa a ser el seu eix creatiu a partir d'aleshores. El teatre, doncs, a partir d'un moment determinat passa a ser una opció secundària, de segon nivell, malgrat que ja ho tenia tot ben lligat: la reflexió teòrica, el model tràgic, el domini de la dialogació, l'ús dels mites i la

---

16 PALAU I FABRE, JOSEP. "Col.laboracionisme", revista *Per Catalunya*, 10-11-1945.

17 PALAU, OLC.II. Pàgines 489-499.

funció dels caràcters des d'una perspectiva que no és realista ni psicològica.

No hi ha dubte que per capir adequadament la personalitat de Josep Palau i Fabre, hem de considerar que la seva producció escrita –la poesia, les diverses modalitats d'assaig, el teatre, el periodisme, les traduccions, les versions lliures–, l'activisme cultural que va desenvolupar en etapes diverses de la seva vida, i fins i tot la creació de la Fundació Palau, inaugurada l'any 2003[18] però acaronada i pensada des de molts anys abans, formen part d'un conjunt perfectament coherent. Tal com va escriure Julià Guillamon en el catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'Alquimista"[19], la producció de Palau "és un conglomerat de pensaments, poemes, monòlegs i fragments teatrals, que integra en una estructura molt oberta, però al mateix temps minuciosament articulada". Guillamon afegeix que "la passió que el jove Palau sent per Ramon Llull explica la tensió entre una tendència subjectiva, profundament introspectiva i individualista, i la unitat del coneixement". Aquesta atracció per la unitat essencial de determinades diversitats possibles, Palau també la va manifestar a Àlex Broch entre el 7 i el 12 d'abril de 1971 quan aquest li preguntà quina era la raó última del seu interès per Picasso. Palau li va respondre que Picasso "resumeix tota l'estètica i [la] problemàtica del

---

18 La Fundació Palau està ubicada a Caldes d'Estrac i es proposa "exhibir i difondre els fons artístics i documentals de Josep Palau i Fabre". També aplega l'obra pictòrica del seu pare, Josep Palau i Oller, i organitza diverses activitats culturals. Va ser inaugurada el mes de maig de l'any 2003 i depèn d'un Patronat on hi figuren la Diputació de Barcelona i l'Ajuntament de Caldes d'Estrac, a més d'algunes persones nomenades pel propi Palau i Fabre. L'any 2011 n'era president Tomàs Nofre i Olivé. Vicepresident, Antoni Fogué i Moya (President de la Diputació de Barcelona). Secretària, Alícia Vacarizo i Ferraz. Vocals: Joaquim Arnó i Porras (Ajuntament de Caldes d'Estrac), Lluís Boiria i Díaz, Pereajume Borrell i Guinart, Julià Guillamon i Mota, Jordi Coca Villalonga, Juan-José López Burniol i Joan Tarrida. Patrons d'Honor, Maya Picasso i Joan Rangel i Tarrés. Director, Josep Sampera.

19 GUILLAMON, JULIÀ. "Josep Palau i Fabre, l'Alquimista". Catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'alquimista". Barcelona: Krtu. Generalitat de Catalunya, 2000. Comissariat i Catàleg, Julià Guillamon. Pàgines 12-20.

segle XX"[20]. La unitat indiscutible de l'obra palaufabriana també la posen de manifest en el mateix catàleg Ruth Galve[21] o Perejaume, que afirma que "segons com, tot ens sembla escrit pressentint un resultat final"[22]; Tomàs Nofre hi manifesta que en descobrir el Palau narrador s'adonà que ja el coneixia[23], i Joaquim Sala-Sanahuja en parlar de la traducció en l'obra de Palau la qualifica d'hipertextual[24]. I encara hi ha apreciacions similars de Ricard Salvat, de Lluís Permanyer, de Mònica Zgustovà i de Joan Noves. Dient-ho en un sentit que no nega les especificitats de cada camp, les diferències entre el poeta que signa com l'Alquimista i l'estudiós de Picasso són només aparents, com ho són igualment les que separen el narrador del traductor o l'adaptador d'obres alienes de l'activista cultural.

Segons això, Palau i Fabre sempre va concebre l'obra com una totalitat i, efectivament, per dir-ho amb les seves pròpies paraules, "poesia, teatre, filosofia, són activitats no contradictòries i que neixen d'una mateixa rel[25]". Aquesta voluntat de ser moltes coses i que finalment totes n'esdevinguin una de sola, es remunta com a mínim a 1931, quan a catorze anys ja aspirava a ser un escriptor trilingüe –en català, castellà i francès– i disposat a treballar paral·lelament en els camps de la poesia, el teatre, la narrativa i l'assaig. Ell mateix ho ha manifestat així en diverses entrevistes i en notes personals, a més de fer-ho a les memòries que porten

---

20 BROCH, ÀLEX. "El solitari de Grifeu". Catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'alquimista". Pàgines 134-139.

21 GALVE, RUTH. "Palau, amic". Catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'alquimista". Pàgines 140-145.

22 PEREJAUME. "La matèria de l'originalitat, a mans de Josep Palau i Fabre". Catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'alquimista". Pàgines. 160-163.

23 NOFRE, TOMÀS. "El plaer de despullar-se". Catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'alquimista". Pàgines 164-165.

24 SALA-SANAHUJA, JOAQUIM. "La traducció en l'obra de Josep Palau i Fabre". Catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'alquimista". Pàgines 171-175.

per títol *El Monstre*, escrites l'any 1985 però publicades per primera vegada en el volum II de l'OLC el 2005[26]. En cap d'aquestes declaracions o en els comentaris que susciten no hi hem sabut veure la més mínima ambició exagerada i ingènua d'un jove escriptor inexpert, sinó l'emergència primera d'un caràcter que aleshores ja necessitava i que ha seguit necessitant després, expressar-se des de l'arrel més íntima i sincera, però a través de formes i activitats diverses algunes de les quals han estat abandonades de manera parcial o completa en etapes posteriors.

En conjunt, Palau ha acabat fent a la vida el que havia programat des de l'inici, és a dir: esdevenir un intel·lectual complet, cada una de les parts de l'obra del qual era únicament un aspecte del projecte sencer. Tanmateix, i tal com dèiem, la guerra de 1936-39 i les conseqüències polítiques, socials, culturals i humanes del desenllaç d'aquest conflicte van suposar que el seu projecte es concretés amb accidents, dificultats i dilacions no previstos d'antuvi. Però en cap cas no es poden menystenir les relacions profundes que lliguen l'home d'acció, l'assagista, el poeta, el prosista i el dramaturg.

Naturalment, hi ha diverses concepcions possibles d'aquesta idea d'unitat i de les relacions entre cada part. La concepció més forta, la que ens duu al cor de l'obra de Palau i Fabre, i que desenvoluparem més endavant, té a veure amb l'alquímia[27] i, per tant, amb l'aparició de l'alter ego

---

25 PALAU I FABRE, JOSEP. Reportat també per ABRAMS, SAM. "Palau i Fabre, narrador: *'All's well that ends well'"*. Catàleg de l'exposició "Josep Palau i Fabre, l'alquimista". Pàgines 166-170.

26 PALAU, *El monstre*. OLC. Vol. II. Pàgines 1253-1418.

27 PRIESNER, CLAUS i FIGALA, KARIN. (Eds.) *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*. Traducció de Carlota Rubies. Barcelona: Herder, 2001. Seguint l'article "alquímia antiga", del qual en fem un breu resum, cal assenyalar que l'origen de l'alquímia es remunta a l'Egipte del segle I d.C, aleshores sota influència hel·lenística. Fins al segle VII d.C. els centres alquímics importants són Alexandria i altres ciutats del baix Egipte. Aquesta alquímia es caracteritzava per dos aspectes, un de tipus químic i un altre d'espiritual. L'objectiu pràctic era el perfeccionament dels metalls no nobles i la seva transformació/transmutació en or o en plata. L'objectiu espiritual buscava l'alliberació de la matèria i, per tant, la purificació i el perfeccionament de l'ànima de l'alquimista.

De la teoria aristotèlica de la matèria se n'agafa el concepte de la composició material a partir dels conceptes de matèria i forma, així com l'existència dels elements foc, aire, aigua i terra i la possibilitat de transformació d'un element en un altre. Quan en l'alquímia antiga es parla de l'alliberació de la matèria o bé de l'esperit en la matèria, normalment es remet a concepcions pròpies del gnosticisme del segle II. El fundador mític de l'alquímia és Hermes Trismegiste, una figura que sorgeix de la fusió del déu egipci Thot i del grec Hermes. En el seu origen Thot era el déu de la lluna, de l'astronomia i de l'astrologia, de la màgia i de la medicina. Després va ser considerat el déu de la saviesa, del llenguatge, de l'escriptura i el creador de les lleis del cel i de la terra. Pel que fa a Hermes, també era el déu de la saviesa, de la paraula, dels números i de les lletres i custodi de les ànimes. Des del segle VII al XV el Corpus Hermeticum va ser transmès i ampliat per l'Islam àrab. En l'alquímia àrab medieval existeixen traduccions del siríac del segle VIII i ja al segle IX es parla pròpiament d'autors àrabs. Els dos principals corpus de textos s'atribueixen a Yabir Hayan, conegut com Geber, i a Muhammad ibn Zakariyya al-Razi, alies Razi. Al primer se li atribueix el *Llibre de la gràcia* (*Kitab al-rahma*) i un conjunt de textos on s'esposa la doctrina dels equilibris, segons la qual els cossos estan constituïts per quatre natures: calenta, freda, humida i seca. En modificar-ne les proporcions es pot procedir a transformar els cossos. Fins el segle XII l'alquímia era desconeguda a Europa. Aproximadament el 1144 Robert von Ketton va traduir de l'àrab al llatí *De compositione alchimiae*, de Morienus, que introduïa l'alquímia tot propiciant un debat al voltant de certes afirmacions del filòsof irànic musulmà i metge Abu 'Ali al-Husayn ibn Sina (980-1037), Avicenna, per determinar els límits entre art i natura. La més àmplia difusió de l'alquímia a Europa es va produir a partir de 1250 amb l'obra *De mineralibus*, d'Alberto Magno (1200-1280). D'una dècada després en són les obres de Roger Bacon on es posava l'alquímia al servei d'un reforma de la ciència escolàstica destinada a vèncer les hordes de l'Anticrist. A finals del segle XIII l'església va atacar l'alquímia, especialment amb el decret del papa Joan XXII *Spondent quas non exhibent* (1317 aproximadament). La idea de la destil·lació fraccionada de substàncies l'objectiu de la qual és aïllar-ne una a una les diferents natures, va influir en Llull o els Pseudo-Llull i posteriorment en el metge i alquimista suís Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), Paracels, del qual Jung va fer un estudi. Tot i la opinió de Palau en el sentit que de jove Ramon Llull (Ciutat de Mallorca 1232-1315/16) va escriure obres d'alquímia, el fet no sembla documentat. En tot cas és veritat que els dominics, oposats a l'alquímia, el van atacar i van posar en l'Índex alguns dels seus llibres. A partir del seu mètode per convertir els infidels, que se li va revelar en una visió mística, l'obra *Ars Lullica* sempre ha estat relacionada amb la màgia. Des de 1370 se li atribueixen escrits com ara *Testamentum*, *Codicillus*, *Liber Lapidarii*, i altres. La llegenda explica que Llull va sobreviure a una lapidació i que en una trobada amb Arnau de Vilanova (1240-1311), a través de l'alquímia va aconseguir diners per finançar una creuada contra l'Islam. Tal com havia passat amb Michael Scotus (1180-1235) durant l'Edat Mitjana, en el Renaixement hi ha diversos exemples de recolzament cortesà a l'alquímia i als alquimiostes. És el cas de Thomas Norton a Anglaterra, o de Nicolaus Meelchior Szebeni a la cort d'Hongria, o de Alexander von Suchten a Polònia.Al llarg del segle XV els sobirans europeus tenien sota la seva protecció artistes i artesans, alguns dels quals eren alquimistes. Durant els segles XVI i XVII l'alquímia va despertar el màxim interès. Els Medeci, els Habsburg espanyols i austríacs, el prínceps de Sajònia, del Palatinat i de Brandenburg experimentaven ells mateixos o feien experimentar amb l'alquímia. D'una banda hi havia l'interès material per la possibilitat d'obtenir materials nobles, però també hi havia l'atracció metafísica o la utilització de l'alquímia per potenciar la dignitat dinàstica. Paracels va reelaborar certes idees platòniques i d'Aristòtil a l'hora de buscar la veritable i indivisible natura de les coses, entenent per això les quintaessències que estan presents al cosmos. Ell i d'altres van propiciar, per exemple, interpretacions alquímiques del Gènesi segons les quals la Creació s'entén com un procés de separació de l'alt i el baix, el bo i el dolent, el masculí i el femení. Un seguidor de Paracels, Gerard Dorn, important en la concepció d'alquímia que té Palau i Fabre, postulava que el sentit de l'alquímia no estava en la purificació del metall sinó en el perfeccionament interior de l'home, de tal manera que l'alquimista s'havia de transformar a si mateix en "pedra filosofal vivent". A Anglaterra, Johann Amos Comenius (1592-1670) i Samuel Hartlib (¿-1662) elogiaven l'alquímia perquè l'afany de renovació interior tenia una dimensió social. Newton també era alquimista i, segons el naturista Robert Boyle (1627-1691), la teoria corpuscular de la matèria oferia la possibilitat de transformar els metalls. Durant el segle XVIII es publiquen molts tractats alquímics tot i els atacs dels racionalistes. En el diccionari de Diderot i D'Alembert l'article *alchemie* el va escriure Paul Jacques Malouin, que respectava els principis alquímics i no negava l'èxit de certes transmutacions. A l'article *química* Vernel expressa admiració per Paracels. Goethe també va estudiar les obres de Paracels, si bé el seu interès era més aviat mèdic.

de Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, que s'ha de tenir en compte durant la vida sencera de l'autor, fins i tot quan aquesta apel·lació –cal avançar que es tracta més d'un procediment que no pas d'un pseudònim– ja semblava en bona mesura superada. Tal com assenyala Enric Balaguer a *Poesia, alquímia i follia*[28], "pocs escriptors han exposat la seua concepció intel·lectual i artística d'una forma tan coherent i atractiva com Palau i Fa-Fabre. Aquesta es resumeix, tant pel que fa a la poesia com per la resta de la seua obra, en l'aplicació del que l'autor anomena 'mètode alquímic'".

Cap de les possibles idees d'unitat a què ens referim no nega l'evolució de l'obra palaufabriana al llarg dels anys, com tampoc no nega la diversitat de registres possibles segons els períodes, ni la caracterització determinant dels gèneres o els diferents graus de proximitat entre unes peces i les altres. Pel que fa al teatre, el conjunt constitueix una veritable dramatúrgia on la teoria i la pràctica es donen la mà, cosa no gaire habitual en la nostre producció dramàtica[29], i, de fet, tot queda tenyit tant pel principi alquímic com pel que aquí anomenarem el trasbals de la bellesa que Palau experimentà en uns determinats moments de la seva vida i molt

---

28 BALAGUER, *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*. Pàgina 39.

29 Tanmateix hi ha excepcions remarcables, algunes de les quals queden referenciades al llibre *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX.* Edició a cura de Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert. Pròleg d'Enric Gallén. Monografies de teatre, nº 39. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2003. També, *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del modernisme a la Guerra Civil*. Estudi introductori i edició a cura de Margarita Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert. Col·lecció Escrits Teòrics, nº 15. Barcelona: Institut del Teatre de ls Diputació de Barcelona, 2011. En un altre sentit, Ricard Salvat podria ser sens dubte una de les grans excepcions en la mesura que dirigia, teoritzava, ensenyava i escrivia dramatúrgies sobre textos diversos. En el mateix sentit, està pendent d'edició una antologia de textos teòrics d'Adrià Gual, que actualment prepara BATLLE I JORDÀ, CARLES del qual cal esmentar la seva tesi de doctorat *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Curial Edicions catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2001. És diferent el cas de Jaume Melendres que en cap de les seves aportacions teòriques no ha buscat de desenvolupar una dramatúrgia pròpia sinó reflexions generals sobre el fet dramatúrgic. En canvi, TEIXIDOR, JORDI s'hi apropa més en els seus treballs teòrics *El drama, espectacle i transgressió. Elements de dramatúrgia teórica.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona,1989. *L'estructura del drama clàssic*. Barcelona: La Busca, 2002.

especialment el 1938. D'aquí, d'aquest procés, se'n derivaran després la necessitat de la tragèdia i, lògicament, un ús concret dels mites.

Però Palau i Fabre no va escriure teatre per un impuls patriòtic d'aportar a la nostra escena unes determinades tendències teatrals modernes, tal com possiblement va fer Manuel de Pedrolo[30]. Tampoc no en va escriure per corporitzar els seus poemes ni per demostrar que l'escenari és una capsa màgica en què es poden menystenir les estructures engavanyadora dels gèneres convencionals –o jugar-hi des d'un esperit que vincula les formes populars i l'avantguarda–, com va fer Joan Brossa[31]. Palau més aviat buscava realitzar la imatge d'intel·lectual complet i trilingüe a què ens hem referit i que havia somiat durant la primera joventut. En una tossuda recerca de la màxima coherència possible, va iniciar un llarg camí –pràcticament tota la vida– a la fi del qual i malgrat els entrebancs que hem dit, hauria construït un jo paradoxal que es basa en el principi baudelairià i també nietzschià, de la desintegració del jo i en la voluntat de posseir mimèticament el model desitjat fins a confondre-s'hi. Per tant, d'alguna manera el jo esdevé un laberint i Picasso el model a imitar, un dels models a imitar: Picasso, efectivament, és a base de no ser, és a base de negar-se. És *un* perquè és molts alhora. Però Picasso és únicament un cas, i no pas l'únic, que Palau considerarà modèlics al llarg de la seva vida, naturalment amb intensitats diferents i objectius clarament diversos.

Això de banda, també hi ha un posicionament particular de Palau i Fabre davant d'aquest oceà que anomenem existencialisme[32] i que tanta influència va tenir en la seva generació, especialment en Manuel de Pedro-

---

30 COCA, JORDI. *Pedrolo, perillós?*. Barcelona: Dopesa, 1973.

31 COCA, JORDI. *Joan Brossa, o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971.

32 En aquest paràgraf segueixo la introducció que vaig fer pel llibre de Josep Palau i Fabre, *Teatre de Don Joan*. : Clàssics Catalans. Barcelona: Proa, 2003. Pàgines 7-41.

lo i Maria Aurèlia Capmany, tot i que el fenomen és clarament extensible a autors de tota l'àrea catalana[33]. Avancem que, en tot cas, i malgrat les enormes diferències que hi ha entre els teatres de Pedrolo i de Palau i Fabre, ambdós coincideixen a no tenir una idea reductora de l'ésser humà. L'Home no és únicament un animal racional, social, psíquic o biològic. El seu ésser és un constituir-se a si mateix, i d'aquí la importància de la llibertat. Tot i que, en rigor, s'hauria de parlar de l'evolució del concepte de llibertat tant en Heidegger com en Sartre, ja que entre "el pes del món" i el "ser responsable del món" de Sartre[34] i "l'ex-posició a la reveleïtat de l'ens com a tal" i l'*Abgrund* (abisme) de Heidegger, hi ha més que matisos. Però en aquesta introducció serà suficient assenyalar alguns aspectes com

---

33 Aquí no podem entrar en aquest tema, altament interessant i que, efectivament, abasta tota l'àrea cultural catalana. A més dels autors de Catalunya (de Manuel de Pedrolo a Josep Mª de Sagarra, per exemple, passant per Maria Aurèlia Capmany), també s'ha estudiat la influència existencialista en autors tan diferents com Vicent Andrés Estellés i Josep Iborra al País Valencià (Antoni Prats), o Llorenç Villalonga a les Illes (Xavier Vall). Com a referència imprescindible del pes que l'existencialisme va tenir en la literatura catalana veure VALL, XAVIER. *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)* [Microforma]. Bellaterra. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma, 1992. I també, GALLÉN, ENRIC. *Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950).* Els Marges nº 26, any 1982. Gallén explica les condicions excepcionals de la introducció de l'existencialisme sartrià a Barcelona durant els anys quaranta, bàsicament a través de l'Institut Francès, i la transcendència que tenia constatar aleshores, en una dictadura, que havia aparegut un pensament i potser encara més una actitud, l'eix central de la qual era la relació amb la llibertat. Gallén cita un gran nombre de publicacions semiclandestines on apareixien referències a l'existencialisme. Pel que fa a Manuel de Pedrolo, consultar PÉREZ I BRUFAU, ROGER. *Pedrolo i els "filòsofs".* [Treball realitzat per a l'assignatura "Estudi de la literatura catalana: teoria i crítica". Semestre 2005-2006. UOC]. També, de diversos autors (edició a cura de Xavier Garcia i amb articles de J. Arbonès, M.A. Capmany, J. Carbó, J. Coca, J. Faulí, M. Ginés, G.J. Graells, J. Molas, J. Triadú, F.X. Vall, J. Vallverdú i J. Vidal Alcover.), *Rellegir Pedrolo*, Llibres a l'Abast, 266. Barcelona: Edicions 62, 1992, i obres del propi Pedrolo, com per exemple *Les finestres s'obren de nit*. Col·lecció Sol Alt, pàg. 78. Mallorca: Editorial Moll, 1993. O bé "Ésser lliure", dins, *Els Elefants són contagiosos. Articles (1962-1972)*. Llibres a l'Abast, 116, pàg. 35-41. Barcelona: Edicions 62, 1980. Consultar igualment COCA, JORDI. *Pedrolo, perillós?*, Barcelona: Dopesa, 1973, on Pedrolo deia que "l'existencialisme em sembla un sistema perfectament coherent, sense que això vulgui dir que l'accepto o l'hagi acceptat mai en la seva totalitat. Ni seria possible, potser: hi ha més d'un existencialisme, com ja saps. D'altra banda, jo no he estat mai un ortodox de cap església, ni ho podria ser ara de la marxista, un pensament cap al qual m'he anat inclinant més i més en estudiar-lo i trobar-hi la lliçó més arrelada en la realitat" (pàg. 162). En la mesura que CAPMANY, MARIA AURÈLIA va ser una explícita defensora del moviment, veure *Pedra de toc*, Barcelona: Nova Terra. 2 volums, 1970-1974. Igualment TODA I BONET, AGNÈS. *Maria Aurèlia Capmany i l'existencialisme*. Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre 2009. http://www.recercat.net/bitstream/2072/41961. Recentment, FONT, JORDI, *Els camins de Maria Aurèlia Capmanys, escriptora i dona d'acció*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011.

34 SARTRE, JEAN-PAUL. *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. París: Ed. Gallimard, 1943

per exemple que l'ésser humà de Pedrolo i el de Maria Aurèlia Capmany són perfectament comprensibles des d'una òptica sartriana, i que, en canvi, el del primer període teatral de Palau i Fabre només el podem entendre si partim de Heidegger, i especialment del segon Heidegger, el que aprofundeix i replanteja els conceptes d'ontologia i metafísica[35].

Dit d'una altra manera: durant la seva estada a França Palau i Fabre troba molts motiu essencial per no apropar-se a Sartre, especialment quan el 1947 aquest publica l'estudi sobre Baudelaire que Palau llegeix i rebutja de seguida[36]. Palau hauria estat més a prop de la lectura que el 1939 Walter Benjamin havia fet del poeta francès, però aleshores aquest text encara era inèdit[37]. Tanmateix, i potser per això que acabem de dir, hi ha una història possible de la percepció que Palau tenia de l'existencialisme. En aquest sentit aportem un article inèdit sobre l'*Antígona* de Jean Anouilh, que pot ser del 1946 o a tot estirar de començaments de 1947[38], en què Palau es refereix a "L'actual moviment existencialista francès que, depas-

---

35 Efectivament, Palau sembla proper a Heidegger quan aquest planteja que "la llibertat és l'engatjament en la revelació de l'ens en tant que ens". Veure HEIDEGGER, MARTIN. "De l'essència de la veritat". Aplegat a *Fites*. Traducció i edició de Manuel Carbonell Florenza. Textos Filosòfics. Barcelona: Ed. Laia, 1989.

36 SARTRE, JEAN-PAUL. *Baudelaire*. Nota de presentació de Michel Leiris que no consta a l'edició catalana. París: Gallimard, 1947. *Baudelaire*, traducció catalana de Bonaventura Vallespinosa. Barcelona: Editorial Anagrama, 1969. El treball de Sartre va ser escrit el 1944 com una introducció al recull de Baudelaire *Écrits intimes* (1946) però no va ser editat en volum fins al 1947. Sens dubte, però, el llibre de Sartre passà a formar part de la recepció essencial de Baudelaire les fites de la qual segurament serien Bourget, Apollinaire, Sartre mateix, i posteriorment Benjamin i Foucault. Veure el pròleg de PALAU I FABRE, JOSEP a *Le Dialogue ou la mort du théâtre*, París: Edició de l'autor, 1950, on aquest escriu: "Sa condamnation de Baudelaire prend, ainsi, un sens inéquivoque. Se situant face à Baudelaire, il se situe, d'emblé, face à la poésie." Tot i això, ja es veurà al llarg de la tesi que Palau respecta el primer teatre de Sartre i que les coincidències dramàtiques entre ells dos són diverses.

37 BENJAMIN, WALTER. *Sobre alguns motius de Baudelaire.* Col. Reduccions nº 5. Vic: Eumo, 1984.

38 L'*Antigone* d'Anouilh va ser estrenada a París el febrero del 1944 i reestrenada el 1947. L'article de Palau són 6 fulls manuscrits i inclou un dibuix. Es pot consultar a la Fundació Palau. No ha estat possible datar aquest article amb exactitud, però recordem que Palau i Fabre va fer gestions a través de Melcior Font per aconseguir el permís de Jean Anouilh per editar un fragment de l'*Antígona* al número 2 de juny de 1946 de la revista *Ariel*, en traducció de Joan Triadú. Veure SAMSÓ, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951).* Vol. II. Pàgina 68. TRIADÚ, JOAN també parla de Melcior Font, però és referint-se a l'any 1956. *Memòries d'un segle d'or*. Barcelona: Ed. Proa, 2008. Pàgina 46.

sant el camp de la pura filosofia (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre) ha envaït els terrenys de la poesia (Michaux, Emmanuel), de la novel·la (Kafka, Sartre, Camus) i del teatre (Sartre, Camus, Anouilh), convertint-se així en un vast –potser el més vast– moviment espiritual i artístic actual". Després de llegir el *Baudelaire* de Sartre això canviarà.

El propòsit de la tesi

Fins ara, i al marge de tantes excepcions com calgui admetre, la producció teatral estricta de Palau i Fabre –i aquí ens referim únicament a les obres per al teatre que han estat publicades i/o representades– no ha rebut un veritable reconeixement. És veritat que s'han editat els textos i que la majoria s'han estrenat, però cal matisar de seguida que sempre s'ha fet en circuïts minoritaris o acadèmics i que el reconeixement dels grans teatres públics encara està pendent. En conjunt, sembla dominar la imatge que Palau i Fabre és un gran poeta i un expert en Picasso que, marginalment, també ha escrit alguns textos per a l'escena. Pel que fa als assaigs sobre teatre, el que aquí denominem la seva teoria dramàtica, ha esdevingut una mica el mateix: se sap que Palau ha escrit sobre Picasso i el teatre, que s'ha ocupat d'Antonin Artaud i de la seva visió del fet teatral, però tret d'àmbits igualment minoritaris i acadèmics no s'ha valorat com cal què suposa *El mirall embruixat* i la seva reivindicació de les formes tràgiques o l'ús de determinats mites[39].

---

[39] A la Fundació Palau es disposa de la bibliografia completa sobre Palau i Fabre. Tanmateix, pel que ara estem tractant, vegi's BARTOMEUS, ANTONI. "Palau i Fabre", a *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial, 1976, pp 335-336; GUILLAMON, JULIÀ. "Josep Palau i Fabre: Teoria i pràctica de la representació teatral", pròleg a *Avui, Romeu i Julieta*, de Palau i Fa-

Aquesta recepció desigual probablement té causes diverses. En aquest sentit cal aclarir que aquí no farem un treball sobre la recepció de l'obra dramàtica de Palau i Fabre. Tampoc no ens endinsarem en la crítica literària, no farem l'edició dels seus textos inèdits, ni ponderarem les variants mítiques que apareixen a la seva obra. En canvi sí que constatarem les limitacions de l'Obra Literària Completa i les llacunes sorprenents que s´hi troben. És veritat que Palau va tenir cura personalment dels dos volums de l'OLC, però la provisionalitat dels resultats és palmària. Vegis, per exemple, la sorprenent migradesa de textos de Palau i Fabre sobre Baudelaire que apareixen a l'OLC.

La tesi que proposem parteix d'aquesta constatació: l'obra publicada de Palau i Fabre és únicament una part del conjunt que l'Alquimista va escriure. Si ho concretem en l'àmbit del teatre o d'alguns temes que hi estan indirectament relacionats, la fragmentació de l'obra editada encara és més punyent. Hi falten obres d'adolescència, acabades o no, que ens poden ser útils per reconstruir la seva evolució, textos teatrals escrits en francès i d'aires absurdistes que són previs a l'eclosió de les diferents tendències d'aquest moviment, o bé aportacions importants sobre Baude-

---

bre. Barcelona: Institut del Teatre i llibres del Mall, 1986; ABRAMS, SAM. "Introducció", a AA.DD. *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E. 1987; ANGLADA, M.A. "Josep Palau i Fabre", a *El mirall de Narcís*. Barcelona: Ed. Ausa, s/d.; BADIA, A. "La poesia de Josep Palau i Fabre", a AA.DD. *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E., 1987; BARGALLÓ, J. "Aquí jau. Antonin Artaud – Josep Palau i Fabre", a *Comentari de textos literaris*. Barcelona: Columna, 1987, pp 152-157; GALLÉN, ENRIC. "Palau i Fabre i el teatre en els anys cinquanta" AA.DD. *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E. 1987; GUILLAMON, JULIÀ. "Mefistòfil el filòsof", AA.DD. *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E. 1987; PARCERISAS, PILAR. "Palau i Fabre, estudiador de Picasso", a AA.DD, *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E. 1987; GUERRERO, MANUEL. "Seny i follia en el teatre de Josep Palau i Fabre", Dossier Palau i Fabre. Avui 16 de novembre de 1991; PALAU I FABRE, JOSEP, "Qui sóc i per què escric", a *Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 1991; BALAGUER PASCUAL, ENRIC. *L'assaig poètic de Josep Palau i Fabre: una aproximació als "Quaderns de l'alquimista"*, ponència presentada al simposi "La cultura catalana tra l'Umanesimo e el Barocco". Venècia, 24-27 de març de 1992. Padova: Ed. Programa, 1994. Pàgines 419-428; BALAGUER, *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre,* pàgina 39. Veure també el dossier "Palau, sense teatre?", de Pou de Lletres nº 10, estiu 1998, on hi ha una llarga entrevista a Palau i Fabre de FOGUET, FRANCESC i NOGUERA, JOAQUIM, "Palau i Fabre: l'embruix del mirall", i els textos següents: PALAU I FABRE, JOSEP, "Crònica de París: Primera visita a Cocteau"; BARENYS, NATÀLIA, "Aparició de Faust: ben nu"; CALDERER, LLUÍS, "La tragèdia a/de Catalunya"; RAGUÉ, MARIA JOSEP, "La creació en llibertat"; BELTRAN PALLARÉS, IBAN, "Teoria teatral i poètica".

laire, sobre Lorca, sobre tragèdia o sobre el temps teatral –alguns d'elles treballs són assaigs considerablement llargs– que si són presos en consideració modifiquen l'opinió dominant que es té sobre les aportacions de Palau i Fabre a l'escena. Assenyalem, de moment, que a la tesi aportem cent noranta-set referències que no són a l'OLC només en el període que va del 1931 al 1959, i que alguna d'aquestes aportacions són textos teatrals acabats o assaigs que depassen les quaranta pàgines[40].

Com que el teatre i la reflexió teòrica de Josep Palau i Fabre no són gens convencional, aquestes mancances a l'OLC encara esdevenen més significatives. Efectivament, el conjunt no pot ser valorat com cal sense tenir en compte el marc temporal on es van produir conceptes com ara la necessitat de la tragèdia, o el rebuig a la psicologia, la intriga i el realisme que tractarem en el capítol IV. Això fa que costi parlar de la dramatúrgia de Josep Palau i Fabre al mateix nivell que del Palau i Fabre poeta o que de l'assagista i estudiós de temes picassians. I reiterem-ho: costa perquè ens falten una considerable quantitat de textos que avui encara són inèdits i que en considerar-los, il·luminen fins a quins punt Palau assajava des de ben aviat de trobar una veu pròpia, una manera nova d'usar els mites, un

---

40 Les que ara són inèdites les comentarem a partir de la lectura dels manuscrits de l'autor, no revisats i que pertanyen a períodes ben diferents. Els textos de la primera etapa escolar, fins el 1935, són manuscrits amb correccions que en dificulten la lectura i, sovint, amb frases que tenen diferents alternatives; tots aquests primers textos són inacabats, tret de *Comèdia humana*, una farsa dramàtica en tres actes que és anterior a 1935, i de la qual se'n conserva la primera redacció i una segona versió també manuscrita però amb el text ben establert i tancat. En conjunt, són uns treballs adolescents, amb moltes deficiències ortogràfiques tant en català com en castellà. Durant aquesta etapa Palau i Fabre tenia un veritable interès pel teatre i, al marge de les obres inèdites que reportem, hem constatat que hi ha una gran quantitat de projectes escènics que no passen de ser un esbós o un diàleg breu, i que no hem inclòs perquè no aportaven res a la tesi central. Ens referim, per exemple, a *El pecat original*, de 6 pàgines amb poques faltes d'ortografia; a [Dida], que son 5 pàgines que estan bé d'ortografia, o bé a *Era un boix que deia bellas cosas* (sic), de divuit pàgines desordenades i incompletes. També hi ha un text en prosa en dues versions, *El faune adolescent*, a la segona de les quals es diu que és un monòleg, però que no hem considerat que sigui un text teatral. Els textos inèdits a partir de 1939 ja no tenen aquests problemes d'escriptura. No és fins a l'any 1948, i amb les obres escrites en francès, que trobem regularment textos mecanografiats i relativament revisats. Pel que fa a les obres publicades, ens atendrem a la versió que Palau i Fabre va aplegar a l'OLC, tot i referir-nos a un material inèdit de *La Caverna* i de *Mots de ritual per a Electra*.

temps teatral que fos innovador sense per això reclamar cap actitud o coneixements especials a l'espectador, i per què no combregava amb les idees a l'ús sobre l'avantguarda. L'Alquimista buscava un teatre de idees i poètic alhora, un teatre que havia de ser necessàriament polític i que no admetia imposicions ideològiques ni adoctrinaments, un teatre que rebutjava ser evasiu, que no es volia burgès ni admetia que la forma tancada del drama fos una solució suficient, un teatre que introduís la forma tràgica no des de l'arqueologia sinó des d'una tragicitat moderna que d'entrada va veure possible a través del teatre de García Lorca.

En realitat, i amb una diferència de pocs anys, només hi ha dos noms en tot el teatre català contemporani que hagin plantejat de manera radical la necessitat de la tragèdia entesa com la forma dramàtica més completa. Un és Palau i Fabre i l'altre Romà Comamala[41]. A la conferència a la Universitat de Barcelona que hem esmentat, Palau i Fabre va tractar aquest problema del teatre català amb relació a la tragèdia i va dir: "Em sembla molt que els països, com els individus, són grans en la mesura que saben veure els problemes que els assetgen i que saben escometre'ls de cara. Em temo que un dels defectes de Catalunya és el d'eludir, passar de costat o silenciar certs problemes enutjosos i que aquest és un dels dèficits actuals de la nostra psicologia col·lectiva. I que potser no ha estat sempre"[42]. La tragèdia, per tant, no és únicament un gènere literari, la tragèdia és una exigència. Amb la tragèdia, Palau aspira a dur el teatre català fins a l'expressió mes alta possible, a omplir un buit que no es pot dissimular i que tampoc no admet solucions arqueològiques o cultura-

---

41 Romà Comamala (1921-2000), dramaturg, poeta, assagista i monjo de Poble, va publicar diverses obres teatrals amb la voluntat de bastir un repertori tràgic que aplegà en tres volums i sota el títol de *Variacions sobre mites grecs* (1977-80). El seu projecte parteix de bases estètiques i ideològiques diferents a les de Palau i Fabre, però és una llàstima que no s'hagi estudiat suficientment.

42 PALAU I FABRE, JOSEP. "Troba a faltar la tragèdia". A CLAVO, MAITE i RIU, XAVIER. (ed.) *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Lleida: Pagès ed. 2007. Pàgines 341-356. La cita és a la pàgina 341.

listes. Aspira a un teatre modern, del segle XX, i segurament és per tot això que de moment veu en Lorca l'únic referent útil[43]. És, tal com diu Enric Balaguer referint-se al conjunt de la seva obra, "un discurs molt personal i ben modern, adreçat a comprendre's i a comprendre la seua època"[44].

Un cop detectada aquesta gran quantitat d'inèdits relacionats directament o de manera indirecta amb el teatre, també es fa evident que alguns d'aquests textos tenen una grans transcendència. És el cas, per exemple, dels que tracten de Baudelaire; Baudelaire és present en Palau i Fabre des de ben aviat, és determinant l'any 1938 quan es produeix la crisi de què sorgirà l'Alquimista –i caldria afegir-hi una influència no suficientment valorada fins ara del paper que van tenir les opinions de Carles Riba amb relació al mite de Faust i a l'esperit de *Poesia i veritat* de Goethe, així com en l'aparició posterior del primer personatge mític en el teatre de Palau–, i també és la clau de volta de la reacció d'aquest a la lectura que Sartre va fer l'any 1947 de l'autor de *Les Fleurs du Mal*.

En conjunt, aquesta obra inèdita fa sospitar que les bases conceptuals a partir de les quals es valora l'obra dramàtica de Palau i Fabre potser no són prou sòlides. D'una banda hi ha el tema de Baudelaire que acabem d'esmentar, però també caldrà considerar la gran quantitat de textos breus

---

43 PALAU I FABRE, JOSEP. "Enigmes i clarors en l'obra de García Lorca". Conferència inèdita, escrita el setembre de 1998 i on Palau sembla voler forçar els paral·lelismes ente Lorca i ell mateix. Hi ha referències a Rimbaud que podrien ser enteses com un nexe entre ambdós, hi ha el fet que Lorca i Palau siguin fills de bona família, la dependència econòmica dels pares fins a una edat considerable, el fet que els primers llibres d'un i altre sigui editats a compte propi, la idea de modernitat del que Palau descriu com "la revolució de la poesia lorquina", que arrela en Baudelaire i en "el pas la preponderància del sentiment a la preponderància de la imatge" que el poeta francès ja havia fet, la voluntat de compaginar "el cultiu de la poesia amb el del teatre", que en certa manera és comú en tots dos si més no pel que fa a les intencions, etc.… La tendència de Palau a actuar com un mèdium, a buscar éssers a través dels quals poder expressar-se, és evident si l'obra i la persona en qüestió li ha despertat el seu interès. Fundació Palau.

44 BALAGUER, *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*. Pàgines 18-26.

sobre Artaud escrits d'ençà que Palau el va conèixer, els dubtes de Palau en l'ús dels termes revolució o revolta –que són centrals en aquesta tesi i que tenen molt a veure amb la polèmica Sartre-Camus–, les coincidències entre el que a França es va anomenar le *nouveau théâtre* dels anys quaranta i cinquanta i el teatre que Palau i Fabre també buscava des de començaments dels anys quaranta, les característiques del seus personatges i la metamorfosi que experimenten d'ençà que el 1938 va introduir el mite de Faust…

Per tractar aquestes qüestions i les altres que consten al sumari, hem estructurat la tesi en quatre capítols, sense tenir en compte la present Introducció ni els Apèndix. El primer Capítol (I) duu per títol "Descripció de la dramatúrgia de Josep Palau i Fabre", i vol ser una cartografia de l'obra de l'Alquimista. Igual que a la resta de capítols, es tenen en compte els materials inèdits i els publicats, i abasta un període que va de l'inici de la dècada dels anys trenta, encara en una etapa escolar, fins a l'any 1959 inclòs, quan just abans de decidir tornar a Catalunya fa les emissions radiofòniques sobre teatre que hem esmentat. De fet, en la tesi ens centrarem en el període 1935-1958, però creiem que les referències inèdites anteriors a la primera data i les posteriors a 1958, ens ajudaran a perfilar l'evolució de la dramatúrgia palaufabriana. Aquest primer capítol es complementa amb la cronologia de l'Apèndix I, que en bona mesura va ser elaborada abans que s'iniciés la catalogació de l'obra de Palau i Fabre a la Fundació Palau, tot i que posteriorment han estat comparades. Al capdavall, entre la relació que oferim a l'Apèndix I i la bibliografia de Palau Fabre que es pot consultar a la Fundació Palau, encara hi ha algunes diferències que difícilment podran ser aclarides sense entrar en l'estudi de la correspondència

de Palau i les concrecions d'alguns fets biogràfics[45]. En tot cas la bibliografia de la Fundació Palau es fa a partir de les dates d'edició, i nosaltres hem considerat més útil als nostres propòsits ordenar el material per la data d'escriptura. Tanmateix, cal tenir en compte que alguns textos inèdits no tenen una datació clara, que hi ha anotacions imprecises, idees simplement esbossades, versions diferents d'un mateix motiu, dibuixos, etcètera. Tot i aquestes mancances, la cronologia que ara oferim a l'Apèndix I és un pas significatiu amb relació al que teníem fins ara i ens sembla que ajudarà a fer possible una contextualització més àmplia del que es desprèn de l'*Obra Literària Completa*.

El conjunt de la producció d'aquests anys l'hem articulat en nou blocs temporals cadascun dels quals es caracteritza per tenir una especificitat concreta. Es mirarà de fer la descripció d'aquests blocs sense entrar, però, en les anàlisis dels aspectes rellevants que han de ser tractats als capítols següents i més específics. Serà un recorregut per les obres publicades i per les inèdites, fet amb la intenció de remarcar la coherència del pensament i de l'evolució de Palau i Fabre al llarg d'aquest període de la seva vida, i que ara és possible gràcies a les aportacions inèdites. Sorprèn, per exemple, que ja en la dècada dels anys trenta un Palau encara adolescent escrigui un text sense títol que nosaltres considerem una mena d'Ur-Don Joan, la figura del qual és determinant pel que té de transgressor moral i de personalitat construïda a partir de la possessió dels altres. I també sorprèn que en aquest mateix període d'estudiant Palau ja es plantegi fer un teatre que no serà admès per la majoria tant per qüestions morals com

[45] A hores d'ara Julià Guillamon i Alícia Vacarizo són les persones que millor coneixen la correspondència de Palau i Fabre i algunes dades biogràfiques que no són a la memòries *El monstre*. Guillamon prepara la biografia de Palau, coa que ajudarà a fixar definitivament la cronologia dels seus textos.

pels aspectes estètics, tal com diuen diversos personatges de les seves obres primerenques.

En el capítol segon (II), "El trasbals de la bellesa", entrarem en un dels plantejaments centrals de la tesi: per Palau, aquesta idea de la bellesa trasbalsada, d'un concepte de bellesa propi del segle XX, té interès en la mesura que la transformació, el sotrac, arrela al segle XIX. Segons ell, és aleshores quan es produeix un canvi profund en els paradigmes de la bellesa. La centralitat de Baudelaire en aquesta qüestió és clara, i contradiu la idea més comuna que la especificitat del segle XX arrenca de les avant-guardes. El capítol s'inicia amb l'origen de l'Alquimista i amb la importància que té aquest concepte en el conjunt de l'actitud creadora de Palau. La qüestió de l'Alquímia està força clara, però voldrem remarcar que en la construcció d'aquest *alter ego* de Palau hi ha, al marge de Llull i Rimbaud, la lectura de Baudelaire que fa Palau i Fabre, especialment en la doble definició de bellesa d'aquell, i els ja esmentats ensenyaments de Carles Riba sobre el *Faust* de Goethe i l'esperit de *Poesia i veritat*. També amb relació a Baudelaire ens referirem a la reacció que Palau va tenir davant el *Baudelaire* de Sartre, que el va dur a escriure un llarg assaig fins ara inèdit on s'oposa als plantejament sartrians. Aquest assaigs de Palau i Fabre, i d'altres també inèdits però de menor entitat, expliquen directa o indirectament la dificultat que té l'Alquimista per acceptar determinades actituds de l'existencialisme sartrià. En aquest capítol també tractarem sobre com entén Palau el Romanticisme i els conceptes de modernitat i d'avantguarda, i com veu la figura d'Antonin Artaud, arran de la coneixença del qual Palau escriu un seguit d'articles i assaigs apassionats que també són inèdits que estava previst que formessin un llibre.

El capítol tercer (III), "La necessitat de la tragèdia" intentarà plantejar com entén Palau i Fabre el concepte de temps teatral, la importància de Plató en la seva teoria dramàtica i la relació que estableix entre el principi mimètic i la idea d'un jo múltiple que es nodreix d'absorbir o d'imitar altres jos. Aquesta actitud tan característica de Palau i Fabre amb relació als creadors que ell considera essencials, té a veure amb la desintegració del jo de Baudelaire i, lògicament, està lligada a la lectura essencial que fa dels principis alquímics. La tragèdia sorgiria com una necessitat i sempre caldrà relacionar-la amb la llibertat, sense la qual no és possible. No s'ha d'entendre en termes arqueològics, sinó des d'un temps teatral nou, el teatre espasme, que estarà relacionat amb les idees de brevetat, intensitat o unitat que Edgar Allan Poe reclamava pel poema modern i que va recollir Baudelaire[46].

De la tragèdia també sorgeix el concepte d'excés, l'*hybris*, que sembla contrari a l'ideal grec i que tanmateix ens revela les transgressions essencials que, en el fons, ens il·luminen sobre allò que els humans considerem sagrat en el parentiu, en les relacions amb els déus i la natura, o en l'ètica. La tragèdia, que no es pot produir sense llibertat precisament perquè li cal plantejar-se aquestes transgressions essencials, no és per Palau "el regne de la fatalitat (…) sinó, com ara se'ns precisa, el de la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat"[47]. Segons això, caldrà desenvolupar el terme possibilitat com a procés dialèctic, el terme humà en el sentit polític, de convivència col·lectiva, l'acció de mesurar-se pel que té d'avaluació d'allò que considerem excessiu, i la llibertat com una condició irrenunciable. El conjunt també expressa el que Palau defineix com "la

---

46 *Matemática tiniebla*, amb textos de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry i Eliot, a cura d'Antoni Marí i amb traduccions de Miguel Casado i Jordi Doce. Barcelona: Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores, 2010.

47 PALAU, *El mirall embruixat*. OLC.II. Pàgina 190.

plena consciència del propi sacrifici" per part de l'heroi, sense la qual la seva acció no tindria valor. I ens planteja la necessitat de l'espectador innocent, del receptor alliberat de prejudicis i amb idees ja adquirides que limitin la seva capacitat de reacció. Si el públic no és innocent, afirma Palau, el teatre esdevé un acte secundari, "un esplai de la societat burgesa". En conjunt, i després de posar en qüestió algunes aparences de modernitat formal, Palau i Fabre ens acabarà mostrant la seva idea de teatre, una idea en què Antonin Artaud no hi té un paper tan destacat com podria semblar d'entrada. També es tractarà la preocupació de Palau en el tema de la tragèdia a Catalunya.

El capítol quart (IV), "Les obres i els mites" ens vol apropar a les intuïcions prèvies que Palau havia tingut abans de 1945 i als models dramatúrgics que troba a París. De fet, de les opcions dramàtiques que accepta –bàsicament Büchner, Strindberg, Pirandello, Lorca, Anouilh, el primer Sartre, Jean Genet, i poca cosa més– i de les que rebutja, sempre amb relació a l'actitud central de Baudelaire, que tal com hem dit és essencial en la idea de la bellesa que Palau perquè en bona mesura en deriva l'Alquimista, de tot això en sorgiran les seves opcions dramatúrgiques i l'obra per al teatre. Aquest plantejament es concretarà a través d'algunes consideracions que Sartre va fer els anys 1946, 1960 i 1966, i que són aplegades al llibre *Un teatre de situacions*[48] en què aquest defineix la diversitat de teatres que aleshores s'estava intentant a França i que concreta en una tríada de rebuigs: el rebuig al realisme, a l'estructuració argumental i als personatges psicològics. El teatre més madur de Palau i Fabre sorgeix de tot això, i de l'ús que fa dels mites tant clàssics com filosòfics o literaris. Però, naturalment, caldrà concretar la tipologia i la metamorfosi que

---

48 SARTRE, JEAN-PAUL. *Un teatre de situacions*. Textos escollits, presentats i anotats per Michel Contat i Michel Rybalka. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1993.

experimenten els caràcters procedents de diversos relats mítics i a través dels quals Palau s'expressa en molt bona part del seu teatre[49]: la majoria es revolten contra l'ordre establert, busquen la veritat i l'Ideal, i es realitzen en la mesura que són capaços de dur a terme allò que consideren essencial.

D'altra banda, Palau i Fabre sosté que els herois o les heroïnes, els caràcters, els mites, necessàriament s'han d'encarnar i no poden ser únicament una idea, una al·legoria o un símbol[50]. El teatre els exigeix aquesta qualitat humana, aquesta veritat que també caldrà relacionar amb els conceptes centrals que venim plantejant, com per exemple l'alquímia tal com ell l'entén, o la positiva desintegració del jo, que en cap cas no suposava absència de jo, sinó tot el contrari. I, sense que en aquest capítol s'aprofundeixi en l'estudi de les seves obres, sí que es buscaran les arrels dels textos més significatius, com per exemple *Aparició de Faust* o *La caverna*, que clarament arrenca de la lectura que el professor Zubiri va fer del mite platònic tot seguint Heidegger, quan Palau era estudiant a la Universitat de Barcelona. Pel que fa als personatges, s'establirà la seva

---

49 De manera únicament instrumental utilitzarem el terme mite per referir-nos als personatges procedents de relats diversos. Són conscients que el mite no és el personatge i que, d'altra banda, ja des de ben aviat s'ha produït una literaturització dels relats mítics. Veure, en aquest sentit, MONNEYRON, FRÉDÉRIC I THOMAS, JOËL, *Mythes et littérature*. París: Presses Universitaires de Frances, 2002. Hi ha edició castellana, *Mitos y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2004.

50 Amb relació a la mitologia, per aquest treball s'han consultat o tingut en compte com a referència, els textos següents: ATLAN, H. *A tort et à raison: intercritique de la science et du mythe*. París: Editions du Seuil, 1994. P. D. L. AVIS. *God and the creative imagination: metaphor, symbol and myth in Religion and Theology*. Londres: Routledge,1999. L. BENOIST. *Signes, symboles et mythes*. Paris: Presses universitaires de France, 1989. BONNEFOY, YVES. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés. traditionnelles et du monde antique*. París: Flammarion, 1981. Edició castellana a cura de Lluís Duch i Jaume Pòrtulas. Traducció de Cristina Serna. Barcelona: Destino, 1996. 4 volums. BERTOLETTI, P. *Mito e simbolo: gli strumenti della psicologia analitica*. Bari: Dedalo, 1986. J. VRIN. BROZE, M., B. DECHARNEUX, et al. *Oralité et écriture dans la pratique du mythe*. Bruxelles: Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1998. BRUNEL, P. *Dictionnaire des mythes féminins.* Paris: Rocher, 2002. CASSIRER, ERNST. *Filosofia de las formes simbólicas: el pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económico,1971. LLUÍS DUCH. *Mite i cultura*, i *Mite i interpretació*. Op. Cit. També, *Les raons del mite*. *Del mite als mites.* Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum. Aula Carles Riba, 1. 2007. DUMÉZIL, GEORGES. *Mythe et Épopée. I, II, III*. París: Gallimard, 1995. ELIADE, M. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1988. GARCÍA GUAL, C. *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta, 1977. GUIRAND, FÉLIX. *Mythologie Générale*. París: Larousse, 1992. VERNANT. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Op.Cit.

tipologia a l'Apèndix II i seran comentats des de la perspectiva bàsica de cinc grans mites ultrats, prometeics: Faust, Prometeu, Don Joan, La Caverna i els Atrides. També es tractarà la presència de les màscares de la Commedia dell'Arte, personatges literaris com ara Romeu i Julieta, figures com per exemple el dimoni en una gran diversitat de manifestacions, l'arrel romàntica de l'heroi jovenívol que finalment evoluciona en un mite…

El capítol es clourà amb un retorn a les qüestions relacionades amb els conceptes de revolta i revolució per mirar de determinar si aquests personatges centrals, bàsicament mítics, responen a un posicionament que provisionalment poder definir com a camusià o al seu oposat i més proper a Sartre. I, naturalment, caldrà insistir que aquests aspectes tenen molt a veure amb l'actitud alquímica que és central en Palau i Fabre i que s'expressa clarament en la citació de Palau que proposem per obrir aquesta tesi: "Una aventura lírica autèntica és una aventura vital". En realitat, i bàsicament a través de *La Caverna*, hauríem d'adonar-nos que Palau i Fabre és més a la vora de l'existencialisme de Heidegger que no pas del de Sartre. D'una banda hi ha l'actitud de Sartre amb relació a Baudelaire i el fet que Sartre i el seu entorn reaccionés tan violentament davant la idea de revolta de Camus, però de l'altra hi ha la perpètua i inacabable recerca de l'Ideal que Palau posa en el centre de la seva obra i que expressa a través de la idea alquímica i de la recerca de l'or espiritual.

Amb això, i remarcant de nou que aquesta visió de conjunt no seria igual sense el material inèdit que s'aporta, la tesi vol acabar mostrant els fonaments conceptuals bàsics per fer possible la interpretació del primer teatre de Josep Palau i Fabre, el que arriba fins l'any 1958 i sembla ser el més important en el conjunt de la seva obra dramàtica tant teòrica com

pràctica. Alguns conceptes ja hem dit que són coneguts, com per exemple l'alquímia, el teatre espasme o el públic innocent que deriva del teatre pitagòric, però a la llum dels nous materials aquests plantejaments es modifiquen o es matisen, alhora que en sorgeixen d'altres que també incideixen en el conjunt. El material inèdit també ens permetrà fer constatacions com ara que Palau i Fabre és un precursor del teatre de l'absurd, per bé que aquestes obres inèdites i escrites en francès, no les volgués aplegar en els volums de *l'Obra Literària Completa*.

Tanmateix, cal admetre que recórrer tant al material inèdit de Palau i Fabre per deixar-ne constància textual –un material, recordem-ho, que molt sovint és manuscrit, que no ha estat revisat pel propi autor i que únicament es pot consultar a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac– pot tenir el perill de semblar que en certs moments ens encallem en la paràfrasi i que no fem suficientment el pas cap a l'anàlisi. La raó d'aquest plantejament és doble: d'una banda creiem que l'exposició del material inèdit en ell mateix és necessària, que citar-lo ens permet seguir l'evolució de les idees de l'Alquimista, i que les seves paraules tenen força suficient per il·luminar de manera nova el conjunt. En un altre sentit, citar literalment aquests textos inèdits de Palau i Fabre ens duu més directament a l'argumentació que permetrà fer l'anàlisi de la metamorfosi dels personatges i la preeminència dels mites que tractem al capítol IV. Mostrant amb aquestes textos inèdits quan Palau i Fabre parla per primera vegada d'existencialisme, com evoluciona l'heroi romàntic gairebé infantil fins a esdevenir Prometeu, la importància que té Baudelaire en el conjunt, o la transcendència d'introduir el mite de Faust l'any 1939, creiem estar fent una aportació que calia demostrar resseguint en el possible i literalment, els textos de Palau.

De fet, ja ho hem dit, la tesi aspira a demostrar que els materials inèdits que aportem modifiquen el retrat que fins ara es tenia del teatre i de la dramatúrgia de Palau i Fabre. Hi ha una clara evolució de les seves aportacions a l'escena, les seves intuïcions són clares i, al marge dels resultats finals, haurem d'admetre que si Palau es proposa negar conscientment i de manera coherent la psicologia dels personatges, el realisme i les estructures argumentals, per exemple, no és lícit que sigui jutjat per unes suposades mancances que justament són el que personalitza la seva dramatúrgia. En el mateix sentit, la recerca d'una forma tràgica contemporània cal entendre-la com una exigència de la funció que segons ell, ha de tenir el teatre, que en cap cas no ha de satisfer únicament curiositats sinó necessitats.

A través dels textos inèdits, els teòrics i els pràctics, també veurem les coincidències i les diferències amb el teatre que s'escrivia a França durant els anys quaranta i cinquanta, de quina manera Palau va arribar a París a finals de 1945 amb unes intuïcions essencials i amb un més que considerable coneixement de la cultura francesa d'aleshores. I veurem com reacciona a les opinions de l'autor de *Huis clos* que, d'altra banda, considerava un dramaturg interessant.

Si ho hem aconseguit quedarà demostrada documentalment la coherència dramàtica de Palau i Fabre des dels primers anys i més enllà del que se sabia fins ara. Haurem vist l'evolució de les seves idees vertebradores, la seva manera d'entendre el fet literari, haurem ampliat els seus referents i, al capdavall, haurem demostrat que, efectivament, Palau és profundament coherent i que algunes de les seves intuïcions fonamentals hi són des del primer moment. No hi ha, doncs, autoconstrucció retrospectiva del propi personatge, sinó una tossuda evolució que era poc clara a causa de la

gran quantitat de textos inèdits, certament de vàlues diferents però significatius pel que aquí ens proposem, que doten de més força el seu pensament singular. Intentarem fer palès que la idea que Palau i Fabre té del teatre mai no és evasiva, que per a ell la pràctica escènica sempre ha de ser essencial i útil a la societat, o no té sentit. En llegir-la l'haurem de considerar des de la voluntat originària de fer una obra que abasti diversos gèneres, i sempre des del principi alquímic segons el qual l'obra i el creador com una mateixa cosa.

Fent això, intentem mostrar els fonaments que ens poden ajudar a interpretar el primer gran període dramatúrgic de Palau i Fabre. Per exemple, la seva obra per l'escenari no ha de ser llegida únicament com a un "teatre de poeta", amb les connotacions pejoratives que sol tenir aquesta expressió. Palau reivindica que el millor teatre, el gran teatre de tots els temps, sempre ha estat fet pels poetes, i que això és vàlid des d'Èsquil fins a García Lorca. I, precisament perquè és un teatre de poetes, aquest gran teatre sempre té una dimensió política, no personal ni evasiva, i en última instància essencial i transcendent.

La construcció evolutiva d'aquestes idees duu el dramaturg Palau i Fabre a haver d'aprendre l'ofici en la mesura que està buscant una alternativa al que ja existeix, i a reformular algunes lleis fonamentals del fet escènic que no s'adiuen amb les seves intencions. Això és el que volem mostrar en aquesta tesi, alhora que quantifiquem la importància i la incidència que els materials inèdits tenen en el conjunt.

Pel que fa a les referències bibliogràfiques s'ha optat per una lleugera adaptació de l'estil MLA (Modern Language Association). L'adaptació s'ha hagut de fer a causa del gran nombre de referències a inèdits, manuscrits i mecanografiats, de l'autor estudiat. Els manuscrits de Palau i Fabre,

que es poden consultar a la Fundació Palau, són d'èpoques molt diverses, en papers de mides diferents i sovint reutilitzats. A l'Apèndix I es descriu breument les característiques de cada referència.

I. Descripció de la dramatúrgia de Josep Palau i Fabre

1. Aproximació a les obres inèdites i publicades

En l'*Obra literària completa* de Josep Palau i Fabre, editada en dos volums l'any 2005, hi ha un llarg capítol dedicat als textos teatres. Va de la pàgina 183 a la 608 del volum I i inclou setze peces diferents, totes elles escrites en català[51]. Això de banda, i en tant que publicada, també caldria tenir en compte *Le dialogue ou la mort du théâtre*, escrita en francès l'any 1948 i editada el 1950 a compte de l'autor, però que no apareix a les OLC[52]. A aquestes obres originals s'ha d'afegir la traducció de tres obres

---

51 Ordenades per ordre de composició, i no tal com estan editades a l'OLC, i sense tenir en compte les obres inèdites, els textos teatrals publicats serien: *Aparició de Faust* (Barcelona, 6 de novembre del 1939 - revisada l'abril, 1986. Amb un pròleg i un epíleg); el cicle anomenat *Teatre de Don Joan*, que aplega les peces *La tragèdia de Don Joan* (Provença i París, 1951), *Don Joan als inferns* (París, 2-5 d'abril, 1952), *Esquelet de Don Joan* (París, 27 de novembre-26 de desembre, 1954), *Príncep de les tenebres* (Monnetier-Mornex, 11-16 de desembre, 1955), *L'excés o Don Joan foll* (9-21 de juliol, 1957), més dos textos introductoris amb els títols "La segona alienació" i "Idees per a un Don Joan"; *La Caverna* (París, primavera, 1952-Grifeu, primavera, 1969), que s'hauria escrit després de la segona peça dedicada a Don Joan; *Mots de ritual per a Electra* (París i Venècia, maig-juny, 1958); *La tràgica història de Miquel Kolhas* (estiu, 1961-revisat primavera 1974), amb una nota del 1974 titulada "Motius" on Palau dóna compte de les raons que el van dur a fer aquesta versió del Miquel Kolhas de Kleist; *Homenatge a Picasso* (Grifeu, primavera-tardor, 1971); *La confesió, o l'esca del pecat* (Barcelona, 11-13 de març, Grifeu, 15-21 d'agost, 1979 - 7 d'abril del 1981, amb tren- Barcelona, març, 1984), que en la versió mecanografiada es titulava *Diana pecadora o la confessió*; *El porter i el penalty* (París, 24-25 d'octubre, 1982); *Avui, Romeu i Julieta* (Vic, juliol, 1984-Grifeu, juliol i agost, 1985); *Els mots de Yorik* (Grifeu, 11 de juliol, 1987); *L'Alfa Romeo i Julieta* (Barcelona, 25 de març, 1990) i *L'afrau* (Barcelona, 5 de novembre, 1995) una obra curta per a titelles.

52 PALAU, *Le dialogue ou la mort du théâtre* (París, 21-28 de novembre, 1948) Conté un *départ* de la pàgina 9 a la 12 de l'edició de l'any 1950, feta a París, on parla de Baudelaire, del nou temps teatral i de Pirandello. En aquesta edició hi ha notícia d'altres peces teatrals de l'autor, també en francès, constituint un projecte de "Théâtre Alchimique" format per la que s'editava i *Microfaust* (1949), *L'Étranger* (1950) i *Rituel Secret du Gran Masturbateur* (1950). En el manuscrit d'aquesta darrera peça hi consta *Rite* a la coberta i Le *Monologue ou Rituel Secret du Gran Masturbateur* a la primera pàgina. Com que la referència editada de l'any 1950 en el "Théâtre Alchimique" era *Rituel*, optem per aquest títol. Julià Guillamon va localitzar aquests textos entre els papers que Palau va dur de París i els va posar en una carpeta. No tinc constància que fins avui (maig del 2011) nin-

d'August Strindberg, feta en col·laboració amb Hillevi Mellgren, i editades amb el títol *Tres obres en un acte*[53].

Tanmateix, entre els papers de Palau i Fabre que ara s'estan classificant a la Fundació Palau, s'han localitzat fins al moment un seguit de textos teatrals inèdits, escrits en períodes molt diferents i de característiques desiguals, dels què cal deixar-ne constància ja que en bona mesura seran la base d'aquesta tesi. Alguns són treballs estrictament escolars fets a l'Institut Tècnic Eulàlia, escrits en castellà o en català, sovint inacabats i mai no revisats per l'autor, sense títol i no datats, però que en qualsevol cas són anteriors a 1934[54]. D'altres són textos igualment dramàtics escrits en francès o en català, manuscrits o mecanografiats, en estats diferents d'elaboració i de correcció, que entren de ple en el període 1935-1958 del què ens ocupem. Si apleguem les obres inèdites i les publicades, per al període que va de 1931/34 fins al 1958, en resulta el següent:

Textos anteriors a 1935[55]		
1931/34	[El Baró]	inèdit
1931/34	[Pròleg]	inèdit

gú els hagi treballat o tingut en compte en parlar de la producció escènica de Palau. Fundació Palau.

53 AUGUST STRINDBERG. *Tres obres en un acte*. El volum conté les peces següents: *La més forta*, *Pària* i *Amor matern*. Traducció de Josep Palau i Fabre i de Hillevi Mellgren. El Galliner nº 25. Barcelona: Edicions 62, 1974.

54 La grafia i l'ortografia de Palau en aquests anys va evolucionar considerablement en totes dues llengües i, sense voler afirmar res de manera concloent, hem classificat aquests textos en funció de la millora ortogràfica. Ja hem dit que estan fora del període que s'estudiarà en aquesta tesi, però en la mesura que ens poden ser útils com antecedents temàtics en volem deixar constància i afegir-los a la cronologia del Apèndix I. No hem inclòs en aquesta relació el que són únicament idees d'obres o esbosos d'aquest període adolescent, així com tampoc alguns diàlegs breus i sense acotacions.

55 A l'Apèndix I hi ha la cronologia de les obres inèdites i publicades Palau i Fabre del període 1931/34 – 1959. Els textos que van de 1931 fins al 1934 són clarament escolar, de vegades infantils, però ens hi referirem en la mesura que ens podem ser útils per explicar l'evolució de Palau i Fabre des del punt de vista teatral. Pel que fa al 1959, es tracta d'un assaig breus sobre teatre que van ser escrit com a programes radiofònics clarament divulgatius i que tenen unes característiques diferents a la seva teoria dramàtica. A la relació cronològica de l'Apèndix I les obres estan convenientment documentades tant si són inèdites com publicades. Aquí ens limitem a visualitzar l'equilibri entre inèdits i publicats.

1931/34	[Acte primer]	inèdit
1931/34	[Conseller (bufó)]	inèdit
1931/34	[En un hotel...]	inèdit
1931/34	[Sala en casa de Adolfo]	inèdit
1931/34	[A mano izquierda]	inèdita
1931/34	Comèdia humana	inèdit
1931/34	Joc d'amor	inèdit
1934-35	Hombre ignorado	inèdit

Textos de 1935 a 1958

1939	Aparició de Faust	OLC
1940 ?	La nit veneciana o les noces de Lauretta	inèdit
1942	Retaule del dimoni falangista	inèdit
1943	La comèdia interior	inèdit
1943	Prometeu encadenat	inèdit
1945	Llibre de ballets	inèdit
1945	Evocació de Romeu i Julieta	inèdit
1948	*Le dialogue ou la mort du théâtre*	EA
1948-50	*Le rôle d'Auteur*	inèdit
1949	*Microfaust*	inèdit
1950	*L'Etranger*	inèdit
1950	*Rituel Secret du Gran Masturbateur*	inèdit
1951	La tragèdia de Don Joan	OLC
1952	Don Joan als inferns	OLC
1952	La Caverna	OLC
1954	Esquelet de Don Joan	TE
1955	Príncep de les tenebres	TE
1957	L'excés o Don Joan foll	TE
1958	Mots de ritual per a Electra	TE

Per tant, a les setze (16) obres que consten a l'OLC i a les versions d'Strindberg, nosaltres hi afegim fins el 1958 vint (20) inèdits i un (1) que havia estat editat en edició de l'autor: *Le dialogue ou la mort du théâtre*. Atenent a la llengua en què van ser escrites i singularitzant la que no és original, sinó una traducció o una versió en aquest cas d'una obra d'Alfred de Musset, en resulta el següent:

7 títols inèdits en català fins al 1935
3 títols inèdits en castellà fins al 1935
5 títols inèdits en català entre 1935-1958
4 títols inèdits en francès entre 1935-1958
1 versió inèdita al català i al francès d'una obra de Musset entre 1935-1958[56]
1 títol en francès que va ser editat per l'autor i no consta a l'OLC

Cal dir de seguida que entre 1935 i 1958, Palau i Fabre no va limitar el seu interès pel teatre a la feina estricta de dramaturg[57]. De fet, l'any

[56] Amb posterioritat al 1958, però abans que Palau torni a Catalunya, també hi ha una versió de Cervantes titulada *Une aventure de Don Quichotte*, estrenada als Jeux Dramatique d'Arras l'11,12,18 i 19 de juny de 1960. Direcció d'Edmond Tamiz, amb François Mirante, Alain Recoing, Gilles Tamiz, Robert Rimbaud i Jean Darie, amb marionetes d'Alain Recoing i la participació d'Agnès Vitez. L'obra es va representar conjuntament amb *La fille de Dieu*, de José Bergamin, en traducció de Alice Gascon. També cal incloure-hi la versió catalana de l'obra *Pluft, o Fantasminha*, de la dramaturga brasilenya Maria Clara Machado (1921-2001), amb el títol *Pluft, el petit fantasma*. Aquesta obra de Maria Clara Machado va ser editada en francès a la revista L'Avant-Scène el desembre de 1960 en traducció de Michel Simon i, tot i que Palau no ho indica ni posa dates de la versió, sembla haver estat traduïda del francès. Posteriorment aquesta traducció va ser estrenada per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual el 3 de març de 1974 al Teatre Romea, dins del cicle de Cavall Fort, en direcció de Teresa Devant, Jordi Suris i August Torà.

[57] El 7 d'agost de l'any 1933 Palau i Fabre ja va publicar un primer text a *El Diluvio*, titulat "Refutación al discurso del señor Marcelino Domingo" (al marge d'altres dos publicats a la revista de l'Institut Tècnic Eulàlia), seguit d'altres del 1935 que van aparèixer a *La Humanitat*. Pel que fa a l'article de l'any 1933, a la pàgina 1322 fins a la 1325 de les memòries de Palau, titulades *El monstre*, hi ha un text datat el 10 de juny de 1985 titulat "Engatjament", on explica les circumstàncies que el van dur a publicar aquest text en un diari com *El Diluvio* i la reacció que això va provocar a la seva família. *El Diluvio* era un "diari anarcorepublicà", ens diu Palau al text que citem, i escriure "contra Marcelino Domingo, que era o havia estat ministre d'Instrucció Pública" va ser considerat per la família un escàndol. Palau tenia disset anys. Amb tot, el primer text dedicat a un tema teatral és la conversa amb Garcia Lorca del 4 d'octubre del mateix 1935.

1961 edita *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, un llibre amb treballs teòrics que es complementa el 1962 amb *El mirall embruixat*[58] – ambdós, però, escrits com a molt tard el 1951[59]– , i en els quals desenvolupa temes relacionats amb la tragèdia, amb Shakespeare i altres qüestions dramatúrgiques com per exemple la idea del teatre pitagòric. Això de banda, i editats posteriorment, encara hi ha dos llibres més on Palau s'ocupa directament de teatre des d'un punt de vista teòric: un és *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*[60], i l'altre *Picasso, dels ballets al drama, 1917-1926*[61], que esmentem en la mesura que tant el tema de Picasso com el d'Artaud formen part dels interessos fonamentals de Palau. A més d'això, trobem escrits sobre temes relacionats indirectament o de manera directa amb l'escena a alguns dels assaigs aplegats als *Quaderns de l'Alquimista*[62], alguns dels quals són posteriors a les dates que s'estudien en aquesta tesi, i una bona colla d'assaigs i articles inèdits i de temes diversos que tracten de teatre o hi estan indirectament vinculats i que pertanyen de ple als anys que tractem. En són un bon exemple els assaigs i els textos curts inèdits sobre Baudelaire, o els escrits igualment inèdits sobre Artaud –la relació personal amb ell va tenir lloc a partir de 1947[63]–, que bàsicament són dels anys 1947 i 1948. En total, entre 1937 i

---

58 PALAU, *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*. i *El mirall embruixat*. A l'OLC.II, pàgines 155 a la 249, hi apareixen ambdós llibres amb el títol *El mirall embruixat* i amb l'Apèndix el text "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya"

59 Només ha estat possible establir amb certesa les dates d'alguns d'aquests textos, cosa que s'indica a l'Apèndix I. Però Palau afirmava que va escriure tots els textos aplegats als volums esmentats en el període que va del 1948 al 1951. Això de banda, sabem que "El temps teatral" va ser escrit l'any 1949 i se'n conserven els cinc fulls mecanografiats, amb correccions i anotacions a mà, i el manuscrit previ de 9 fulls, més alguns esquemes de preparació. Hi ha una versió francesa d'aquest text. Fundació Palau.

60 PALAU I FABRE, JOSEP. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Op. cit.

61 PALAU I FABRE, JOSEP. *Picasso, dels ballets al drama, 1917-1926*. Barcelona: Diputació de Barcelona i Polígrafa, 1999.

62 PALAU I FABRE, JOSEP. *Quaderns de l'Alquimista*. La Mirada. Barcelona: Edicions Proa, 1997. OLC.II. Pàgines 367-884.

63 Una bona aproximació al tema de la descoberta i la coneixença d'Artaud es pot veure en el text de Palau i Fabre "Un revulsiu anomenat Artaud", aplegat a Quaderns de l'Alquimista. OLC.II. Pàgines 821-827. Palau dóna força detalls de com va anar la primera trobada amb Artaud a COCA,

1959 aportem a la tesi les referències fins ara desconegudes de:

92 articles o assaig en català que són inèdits
55 articles o assaig en francès que són inèdits
15 articles en francès inèdits però retransmesos per ràdio
4 articles o assaigs en castellà que són inèdits

I això sense tenir en compte l'origen teatral de poemes com "Fragment del superhome", que segons comenta Palau en un text igualment inèdit que segurament és de l'any 1963, "era un inici d'obra de teatre que s'havia quedat en monòleg a causa d'això [de no tenir referents en el teatre català del seu moment que ell trobes acceptables], que no havia pogut prosperar per falta d'un sòl adequat. Fins que un dia vingué, sol, impensable, un diàleg, un petit diàleg –que espero retrobar– del fons de mi mateix. Era una criatura elemental, neulida, que potser només se sustentava en mi mateix o en alguna cosa de mi que jo havia oblidat i que ara emergia com d'un passat secular. Aquest diàleg s'anomenava *Aparició de Faust*[64]". Una mica més endavant se'ns diu que hi ha dos poemes més que, en un primer moment, també eren obres de teatre: "Un o dos anys després sorgia, amb gran esforç, però d'una manera que pretenia també ser autònoma, una altra

JORDI. "Pulcrament endimoniat", *Ni àngels ni dimonis*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983. Pàgines 44-57.

64 PALAU I FABRE, JOSEP. "Poesia i teatre". Inèdit. Manuscrit, i 7 pàgines mecanografiades. Datat a Barcelona vers 1963. El text dóna unes dates estranyes per la primer redacció d'*Aparició de Faust*, que aquí diu que és, "aproximadament, del 1940 o del 1941", tot i que a l'OLC.I, pàgina 505-506, Palau l'encapçala clarament amb una nota del 8 de novembre del 1939, i en una segona nota del 10 d'abril de 1986 es diu que l'ha refeta. Al marge de la proximitat que hi ha entre *Aparició de Faust* i el poema que estava en el seu origen, "Fragment del superhome", de títol ben nietzschià, cal considerar que aquest poema conté també aspectes que reapareixeran després en el cicle teatral de Don Joan.

obreta, aquesta vegada en vers, de tres personatges, un petit retaule del que només considero vàlids dos fragments que he salvat en tant que poemes: les *Imprecacions del diable* (*Les imprecacions del diable*, formant part de *L'alienat*[65]) i *A una banderola catalana",* que segurament és "Senyera 1942"[66] i que a l'OLC trobem immediatament després del primer[67].

2. Etapes en el període 1931-1959

Però abans d'entrar en les consideracions de fons sembla convenient comentar la cronologia de 1931/34 fins l'any 1959 que consta en l'Apèndix I[68] i, molt especialment, els textos sobre teatre de Palau i Fabre, amb independència de si són inèdits o han estat publicats. En aquest sentit, proposem una classificació d'aquests anys en nou etapes, alguna de les quals encara es podria subdividir. En general, són períodes determinats per fets externs que per una raó o altra capgiren allò que Palau tenia previst de fer inicialment en la línia d'esdevenir un autor trilingüe i dedicat tant a la poesia com a l'assaig i al teatre. El que es busca amb aquesta descripció és remarcar els títols que directa o indirectament són de temàtica teatral en el context on es produeixen: l'ambient familiar i polític, els diferents episodis de la guerra amb la crisi de 1938, la momentània percepció errònia de què suposa el franquisme o de les possibilitats que ell té d'influir-hi, la

---

65 OLC.I. Pàgina 85-86. Datat a Barcelona el gener de 1942.

66 OLC.I. Pàgina 86. Datat també el gener de 1942. El poema prové de l'obra inèdita de 1942 titulada *Retaule del dimoni falangista*, que abans duia el títol *Banderola catalana*.

67 PALAU I FABRE, JOSEP. *Les veus del ventríloc. Poesia de teatre*. Tria i pròleg de David Castillo. Ossa menor 229. Barcelona: Proa, 2001.

68 Al marge de la bibliografia que hi ha a OLC també es pot consultar la que va confegir Helena Pol pel Catàleg de l'exposició *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*. En cap de les dues bibliografies no hi consten els textos inèdits que ara aportem, i hi ha algunes dades que aquí modifiquem.

resistència cultural que Palau organitza pràcticament de seguida, l'anada a París, la relació personal amb Artaud i Picasso, els problemes tant amb el món culturals de l'interior de Catalunya com amb els exiliats a França, etcètera.

Procedirem seguint les etapes indicades:

i) La primera comença el 1931, quan Palau deixa d'estar intern als Hermanos de las Escuelas Cristianas i passa a l'Institut Tècnic Eulàlia, "en un ambient més liberal, d'escola laica, però encara en règim d'intern", tal i com ell mateix diu a la cronologia que hi ha al segon volum de l'OLC. No ha estat possible datar els textos inèdits d'aquest primer període, alguns dels quals són en castellà. En tot cas tots són anteriors a 1934 ja que justament aquest any és produeix una clara maduració de Palau tant pel que fa als continguts com a l'ortografia, que fins aleshores havia evolucionat de manera clara en ambdues llengües. Per tant, els hem organitzat seguint aquest criteri de l'evolució ortogràfica, que en cap cas no pretenem que sigui concloent. D'altra banda, també cal tenir en compte que estem davant d'uns textos escolars, escrits entre els tretze i els disset anys, molt sovint fets en els quaderns de l'Institut Tècnic Eulàlia, amb la ratlla vertical de color vermell a l'esquerra que fa de marge. De fet, no semblen aportar gaire coses rellevants a l'estudi que volem fer, però en canvi són significatius en el sentit que ja aleshores Palau s'entossudeix en uns temes determinats i en una tipologia de personatges, que després anirà enriquint i metamorfosant. En algun plec, com per exemple el que sembla més antic, al costat de poemes, narracions, pensaments o dibuixos, també hi ha anotacions breus en què deixa constància d'alguna intenció dramàtica, o esbossos d'obres que no consten a la cronologia de l'Apèndix I[69] a causa

[69] Hi ha esbossos amb els títols següents: *El pecat original*, de 6 pàgines amb poques faltes d'ortografia; [sense títol] de 14 pàgines manuscrites; [Dida], està bé d'ortografia, 5 pàgines; *Era un*

de la seva brevetat o confusió. En canvi, sí que ens ha semblat útil incloure-hi les peces inacabades en la mesura que tant pels temes que hi tracta com pels personatges, poden ser precedents de la producció posterior.

El cas potser més evident és el text sense títol que comença amb un pròleg i que hem anunciat així, [Pròleg]. De fet, després del pròleg pròpiament dit hi ha un primer acte inacabat, i el total no supera les tretze pàgines manuscrites. Els personatges són "G" (professor), "V" (filla) i "X" (mare). Tracta d'un professor que ha d'ensenyar literatura a una noia jove que vol inventar una mètrica nova. Parlen de petons innocents o de petons com el de Judes, i el professor es demana "quin és aquest déu que no deixa besar?". Més endavant, la noia se'n va a jugar a tennis i el professor intenta seduir la mare, cosa que ja havia intentat quatre anys abans. Pel to i per l'actitud tant de la mare com de la noia i del personatge masculí, es podria dir que som davant d'una mena d'Ur-Don Joan, un dels temes que trobarem en el teatre de Palau. Hi ha una altra obra també manuscrita, sense títol i inacabada, que enunciem com a [Acte primer], on els personatges es diuen Rosa (mare), Jordi (fill), Secretari i Criada; és diferent de l'anterior però la mare també es refereix a un antic professor de literatura. La mare és autoritària i s'insinua una situació lleument incestuosa entre la mare i el fill.

Palau, que sempre va viure de manera difícil la relació amb la seva mare, explica a les memòries que segons el seu avi, "quan [la mare de Palau i Fabre] era petita, no tenia ganes de res. Se l'havia d'arrossegar per anar a l'escola, per fer qualsevol cosa [i aleshores un metge] la va hipnotitzar (…) potser ho va fer massa fort", continua l'avi de Palau. "Me la va trans-

---

boix que deia bellas cosas (sic), de 18 pàgines molts desordenades i incompletes. També hi ha un text en prosa en dues versions, *El faune adolescent*, a la segona de les quals es diu que és un monòleg, però que no hem considerat que sigui un text teatral.

formar del tot. A partir d'aquella data li van sortir els nervis i aquesta voluntat dominadora que ja saps. Va ser enviada a Suïssa (…) per veure si els nervis se li aplacaven una mica. Però no hi va valer res. D'aleshores ençà que té aquesta fúria, aquesta fúria…"[70].

Al marge de les conclusions personals que Palau treu d'aquesta explicació del seu avi, no hi ha dubte que al llarg de tota la seva vida les relacions amb la mare van pesar tant com el fet d'haver estat intern, cosa que reflecteix en els textos de creació que pot escriure al Tècnic Eulàlia. Al text sense títol i que ordenem com [En un hotel], l'Enric, un noi jove, ha estat expulsat de l'escola i mentre la mare tot just s'està despertant, el pare l'adverteix que l'haurà de dur a un correccional.

En un altre sentit, alguns textos també ens són útils per detectar-hi determinades influències, com per exemple la del teatre de Josep Maria de Sagarra dels anys vint i trenta. A l'obra *Joc d'amor*, inacabada, i de la qual Palau només en va escriure divuit pàgines, l'acció se situa en una taverna, Joan ha tornat al país després de molts anys, enriquit… El diàleg té una força relativa, però s'assembla al acoloriment i la vivor de Sagarra. Al mateix plec que conté *Joc d'amor* hi ha un diàleg fragmentat que duu per títol *Troços* (sic) que no gosem presentar ni tan sols com una obra inacabada i que no consta a l'Apèndix I, en què "Ell" i "Ella" parlen del gran pecat de no estimar, d'impedir estimar, que Palau va llegir en l'obra *John Gabriel Borkman* d'Ibsen. I encara en un altre quadern hi trobem *Hombre ignorado*, en castellà, un acte únic en què Octavi escriu i després llegeix el que ell en diu una comèdia de la qual en serà autor, intèrpret i espectador, talment es volgués avançar a l'essència de l'Alquimista. És un

---

70 OLC.II. "El secret". *El monstre*. Pàgina 1264.

text encara escolar que, tanmateix, també conté algunes de les preocupacions contant de Palau i Fabre.

A [Sala en casa de Adolfo], que no té títol i també és escrita en castellà, el diàleg entre el director d'escena i l'autor dramàtic ens reporta una altra de les característiques que Palau i Fabre va conservar fins al darrer moment de la seva vida: el director li demana a l'autor de fer canvis a l'obra amb la intenció d'educar el públic ja que l'obra és difícil, però l'autor s'hi nega rotundament. I argumenta: "Les gustan las cosas de efecto, los trances peligrosos los riesgos, però en cuanto una cosa de una superior espiritualidad se les presenta… la rechazan. Y más todavia esta obra que es un nuevo paso –y ciertamente no poco peligroso"[71]. A *Comèdia humana*, que ha de ser de l'any 1933 o 1934, que té cinquanta-vuit pàgines encara amb faltes d'ortografia però que és una obra acabada, s'hi endevinen uns certs aires de veritable dramaturg. Es tracta d'una farsa, i aquest to funciona perfectament bé tant per les entrades i sortides dels personatges com per la dialogació.

En general, aquests textos són infantils, redactats amb rapidesa i sense cura, deixant-se dur per la intuïció, però a estones tenen una estranya força poètica o dramàtica, com quan defineix un personatge com "petita verge boja"[72], o en tractar alguns dels temes que hem assenyalat. I, a partir de 1933, també el trobem escrivint a la revista de l'Institut referències a una

---

71 Amb relació al teatre dins del teatre, la referència de Palau a Pirandello és clara. De vegades també remet a Shakespeare, però en canvi se'ns fet estrany no trobar cap referència a Diderot a l'OLC ni entre el inèdit, especialment tenint en compte l'àmplia formació francesa que tenia l'Alquimista. Veure CASAS, JOAN. *Diderot i el teatre*. Materials pedagògics, 2. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1986. MÉNIL, ALAIN. *Diderot et le drama: théâtre et politique*. Philosophies. París: PUF, 1995.

72 L'expressió "verge folla" la trobem a ARTHUR RIMBAUD, *Una temporada a l'infern.* "Deliris I. Verge Folla. L'espós infernal". Traducció de Josep Palau i Fabre. Els llibres del mirador. Barcelona: Bruguera, 1984. Es refereix a les relacions entre Rimbaud i Verlaine. Això de banda, ja a Jules Michelet, *La Sorcière* (1862), apareix la verge folla aparellada al dimoni. Al llarg del segle XIX l'expressió "verges folles" s'usava per referir-se a les prostitutes. És posible, doncs, que Palau ja hagués llegit Rimbaud en el moment d'escriure l'obra.

excursió a Tossa o a Montserrat, i el 6 d'agost publica a El Diluvio l'article "Refutació al discurs del senyor Marcelino Domingo" a què ens hem referit i que li va suposar alguns problemes amb la família per l'adscripció anarcorepublicana del diari. També es podria assenyalar –i no únicament com a anècdota, ja que va tenir la seva transcendència– que el dia 29 d'abril del 1934 a l'Institut Tècnic Eulàlia es va fer una representació teatral de *Les precioses ridícules*, de Molière, en el marc de les anoanomenades "Les nostres festes d'art". Palau i Fabre hi feia el paper del marquès de Mascarilla, i dirigia la funció Adrià Gual[73]. Un any més tard, a la mateixa revista de l'escola on havia començar a publicar, apareix un article magnífic sobre Pau Gargallo que sosté els arguments que Palau va mantenir fins al darrer alè de la seva vida. És l'inici del Palau i Fabre que va més enllà del to escolar i infantil. És el Palau que al cap de molt poc coneixerà Josep Janés i que Joan Oliver introduirà en els ambients literaris catalans. Es relaciona amb Carles Riba, Josep Mª de Sagarra, Martí de Riquer, Joan Teixidor i Salvador Espriu, i comença a escriure a La Humanitat.

ii) La segona etapa començaria l'any 1935, que és quan Palau edita el reportatge sobre l'entrevista a García Lorca, i va fins al moment d'esclatar la guerra. Palau i Fabre, que només tenia divuit anys, es començava a prefigurar com un jove aprenent d'intel·lectual de bona família. En esclatar el conflicte tenia dinou anys i vivia temptat per la vida d'escriptor que col·labora en els diaris i que està al dia de les novetats internacionals; però d'altra banda, des del pol aparentment oposat, també l'atreia anar a fer gairebé d'eremita a un molí d'Eivissa des d'on, teòricament, enviaria les

[73] A l'entrevista de Francesc Foguet i Joaquim Noguero "Palau i Fabre: l'embruix del mirall", que forma part del dossier "Palau, sense teatre?" i que ja hem esmentat, Palau s'equivoca i diu que l'obra dirigida per Adrià Gual va ser *El metge per força*. Al programa d'aquest acte, que és a la Fundació Palau, hi ha les dades correctes.

seves obres al món[74]. L'aparent contradicció que hi ha entre aquestes dues aspiracions –l'home de món, al dia de les tendències modernes i coneixedor del propi passat, o bé el solitari que furga en el seu interior–, es concilia des de la perspectiva de l'Alquimista que tanmateix, aleshores únicament podia intuir. Segons això, efectivament, la seva aportació a la cultura calia fer-la des d'una concentració en ell mateix el més pregona possible.

En tot cas, el setembre de 1935 Palau comença a escriure a La Humanitat i més endavant a La Publicitat, on cobra per la feina, i manté aquestes col·laboracions regulars fins a l'inici de la guerra. Solen ser setmanals, de vegades més freqüents i tot. La majoria dels articles són breus, fa comentaris de llibres que no tenen res a veure amb el teatre, parla de Massimo Bontempelli, d'Irene Nemirovski, de H.G.Wells, de la traducció que Carles Riba havia fet de *La caiguda de la casa Usher*, d'Edgar Poe, d'una novel·la de Lajos Zilahy, de narrativa russa, d'Stefan Zwig, Rudyard Kipling, André Mourois, Charles Dickens, de Jonathan Swift i d'altres autors. De vegades són simples ressenyes, però tanmateix Palau té suficient espai per diferenciar entre la "lluita interior" de Bontempelli –a qui

---

74 GARCIA FERRER, J.M, i ROM, MARTÍ. *Josep Palau i Fabre.* Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1993. Pàgines 28-30 pel que fa a Eivissa. Aquesta publicació es va fer per a la sessió de Cine-Club del dia 15 de desembre de 1993, i Palau i refereix aspectes diferents de la seva vida, des de les difícil relacions amb la seva mare fins a l'any 1993. A la revista Eivissa, nº 31, de l'any 1997, Palau escriu un article titulat "El meu primer viatge a Eivissa", on dóna un seguit de detalls d'interès. Explica, per exemple, que va ser Josep Sol qui li oferí la possibilitat de col·laborar a *La Humanitat*, que en acabar el batxillerat i després de deu anys intern, no tenia ganes de començar els estudis universitaris, que volia independitzar-se. Les vacances a Eivissa, sol, eren una manifestació d'aquesta ànsia de llibertat. L'illa, a més, aleshores ja era una mena de paradís per als artistes i com que el pare de Palau acabava de comprar unes obres del pintor Josep Gausachs amb paisatges de l'illa, i la revista D'aci i d'allà havia publicat un article sobre l'arquitectura sense arquitecte eivissenca… Quan arriba es troba Rafael Alberti i Maria Teresa León i, anècdotes del viatge al marge, el cert és que Palau queda fascinat per la vida eivissenca, per com era de barata la vida, i comença a barruntar la jovenívola idea d'instal·lar-s'hi i viure de les col·laboracions i d'alguna traducció del francès. Poc després es produeix el "pronunciamiento", que de moment sembla similar al que ja s'havia produït altres vegades i no impedeix que faci una vida idíl·lica. Però al capdavall la cosa es complica i decideix tornar a Barcelona. Han desaparegut les seccions de literatura dels mitjans on ell escrivia, Mirador ha estat confiscat pel PSUC i tampoc no hi pot escriure, i Palau experimenta la sensació terrible que ha perdut la llibertat i torna a dependre dels seus pares.

compara amb Poe tot assenyalant clarament les característiques de cadascun– i l'eficàcia de Wells[75]. La diferenciació que Palau estableix entre les dues maneres d'entendre l'escriptura està en la línia del que més endavant descobrirà en Goethe en el sentit del que es manifesta a *Poesia i veritat*, i que concretarà del tot amb l'Alquimista.

Pel que fa als escriptors catalans, en aquests articles incipients Palau s'ocupa de Sebastià Juan Arbó, de Maria Teresa Vernet, de Guillem Diaz-Plaja –a qui fa retrets seriosos de tenir poca consistència–, Josep Lleonart, J.V.Foix, Xavier Benguerel, Ramon Xuriguera, López-Picó, Dídac Ruiz, Josep M. Francès i altres autors o esdeveniments de l'època. Són articles d'un jove col·laborador que es documenta, que ha llegit els llibres que ressenya i que mira de fer-se un lloc en el món intel·lectual del moment des de la seriositat.

El primer article a referir-se al món de l'escena és l'entrevista amb Lorca a casa de Margarida Xirgu, a Badalona, que posteriorment Palau ha explicat en múltiples ocasions aquí i a França, i on amb relació a *Yerma* parlen de gèneres literaris i especialment de tragèdia[76]. Palau ha deixat força material inèdit sobre Lorca, una part del qual el tractarem en parlar de tragèdia. Cal dir, però, que des de la tossuda coherència que indicàvem a la Introducció, és rellevant que el primer article publicat sobre teatre tingui a Lorca com a protagonista. El següent és una entrevista a Josep Maria de Sagarra on es parla de l'obra d'aquest i, concretament, de *Roser florit*.

---

75 PALAU, "Pollock i l'indígena de Porroh". *La Humanitat*, 17-09-1935. OLC.II. "Articles incipients (1933-38), pàgines 1089-1091. En aquest article sobre Wells Palau parla del "ritme accelerat" d'una determinada literatura per provocar suggestió. Diu que Zweig i Bontempelli en són dos casos. "Però no és aquest el de H.G. Wells. Bontempelli i Zweig van plens de literatura farcida (poesia, erotisme, sentiment, etc.) o simplement 'literatura' en el sentit francés del mot. Wells no és, vist d'aquesta manera, un literat. És un home que ha adoptat la paraula escrita com a millor mitjà d'obtenir-ne aquesta suggestió de què parlàvem. Així com en Bontempelli entreveiem una lluita interior que no és altra cosa que l'ambició d'aconseguir fer obra d'art, els contes de Wells diuen tot el que volen i el que han de dir".

76 OLC II. "D'una conversa amb García Lorca". *Lorca-Picasso*. Pàgines 78-80.

Tanmateix, també és significatiu que Palau sembli més interessat en determinar l'abast d'una hipotètica reescriptura de *El comte Arnau* que no pas en la darrera comèdia de l'autor. L'altra referència dramàtica és sobre *L'art de conspirar*, una peça d'Eugeni Scribe en traducció de Ruyra, i el mes de març ja de 1936 hi ha un comentari llarg però poc consistent, sobre *Peer Gynt*, d'Ibsen. A l'abril escriu una referència a Goethe seguit de l'article "El triomf de la fonètica", on es parla de la comèdia de Martí de Riquer. I l'últim article d'aquest període de preguerra relacionat amb el teatre duu data de juny i juliol, i es titula "Strindberg: davant la mort. A. Txèkhov: un prometatge. Normand: La innocent". Es va editar a Rosa dels Vents i és el comentari de la representació que va tenir lloc el 9 de juny del 1936 al Teatre Studium, a càrrec del grup amateur Lyceum Club, i que és la primera crítica teatral de Palau i Fabre, tot i que el comentari, que és breu, es refereix únicament a les obres i no pas a l'espectacle[77].

La resta d'articles no tenen res a veure amb el món del teatre i, en conjunt, fan pensar que Palau comentava els llibres que li proposaven o que li queien a les mans. Però quan parla de teatre ja hem vist quina era la seva tria: García Lorca, el Sagarra bàsicament d'*El comte Arnau*, Scribe, Ibsen, Strindberg. I, en un altre sentit, ja hem dit que distingeix clarament entre literatura i obra només ben feta.

iii) Durant la tercera etapa no hi ha cap escrit directament relacionat amb el teatre. Tanmateix, és un període complex[78], que d'entrada ve mar-

---

77 *Rosa dels Vents*, any I, número 3, amb data de juny i juliol del 1936. Hi ha un bon treball de recerca de Fanny Ferran titulat *Strindberg a Barcelona (1903-1936)* on es documenta aquesta representació: http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97277/Fanny+Ferran_1.pdf. Els textos d'Strindberg i Lenormal eren traduïts per Maria Carratalà, i per Lina Sitges el de Txèkhov. A l'entrevista de Foguet-Noguero, "Palau i Fabre: l'embruix del mirall", Palau diu "vaig tenir molta cara dura, per posar-me a fer de crític de teatre amb una formació teatral tan escassa".

78 COCA, JORDI; GALLÉN, ENRIC, I ANA VÁZQUEZ. *La Generalitat Republicana i el teatre (1931-1939): Legislació.* Monografies de teatre nº 11. Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62, 1982. BURGUET, FRANCESC. *La CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938*). Monografies de teatre nº 16, Barcelona: Institut del Teatre-Edicions 62, 1984. FOGUET I BOREU, FRANCESC. *El teatre Ca-*

cat pel retorn d'Eivissa, per la pèrdua de les col·laboracions a la premsa i per la frustració de no poder-se emancipar de la família. De mica en mica, s'anirà fent palès que el "pronunciamiento" de Franco seria més llarg del que es podia suposar d'entrada. Per raons ideològiques, familiars, personals i fins i tot diria que de classe, Palau ni tan sols contempla la possibilitat de participar directament en la mobilització anarquista que a Catalunya atura el cop militar. De fet, en la mesura del possible i passats els primers mesos de desconcert, Palau intenta continuar amb la seva vida tal com era abans del conflicte: escriu un article a *La Vanguardia* sobre Richard Aldington, a partir de maig del 1937 reprèn algunes col·laboracions a *La Publicitat* fent comentaris de llibres de Vernon Lee, de Martin Maurice o de Clementina Arderiu, Josep Janés, Juan Arbó, o d'una antologia lírica de Guerau de Liost feta per Joan Teixidor. També escriu un text llarg de narrativa, *Història d'un somni*, que són 49 pàgines datades entre el 2 i el 4 d'octubre de 1937, encara inèdit. A l'etapa escolar ja hem dit que també escrivia proses, però probablement aquí s'inicia el narrador diguem-me adult, que després haurà d'esperar molts anys fins a quallar, tot i que el 1940 escriu *Un jove*, setze pàgines també inèdites, i el 1945 *El doctor Shakespeare i la mort*, fins ara igualment inèdit.

Cinc dies després del traspàs de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, ja el 1938, Palau lamenta a *La Publicitat* i de manera molt sentida, la pèrdua de l'amic i del poeta[79], i al cap d'uns mesos escriu un article sobre Goethe i Maragall a *Meridià*. Palau comença a témer que la vida de jove escriptor que acabava d'iniciar, possiblement s'havia estroncat per força temps. Però l'article sobre Rosselló-Pòrcel té una particularitat que cal remarcar:

---

talà en temps de guerra i revolució (1936-1939). Biblioteca Serra d'or, 227. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

79 PALAU, *La Publicitat*, 10 de gener de 1938. "Una gran pèrdua per a la cultura catalana. Bartomeu Rosselló-Pòrcel"

Palau el signa com l'Alquimista. Això vol dir, entre altres coses, que ja s'havia produït la crisi a què ell mateix es refereix a les memòries en el sentit que "la tardor del 1937 o [el] començament del 1938 (…) cedint a la voluntat dels meus pares i sense prou força de caràcter o de decisió per obrar pel meu compte, no em vaig incorporar a l'exèrcit republicà quan em corresponia i vaig anar a viure, durant unes setmanes, en una finca de l'avinguda de la República Argentina que pertanyia a dues solteres franceses. Jo era, per tant, un desertor, o un pròfug". Naturalment Palau justifica la seva decisió, però ara ens interessa assenyalar que per amagar-se es va endur únicament dos llibres: *Llibre d'Amic e Amat*, de Ramon Llull, i les *Oeuvres complètes* d'Arthur Rimbaud. "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"* [80]. Quan parlem de l'origen de l'Alquimista veure que, si més no conceptualment, Palau duia altres referències en aquest moment clau de la seva vida. Ara, en canvi, calia assenyalar que aquest tercer període el podríem subdividir en dos. La segona part seria la crisi espiritual derivada de no acudir a la mobilització a que el cridaven, obligat o no per la família i per raons que segurament també serien discutibles. De fet, si no fossin discutibles no haurien propiciat una de les crisis espirituals que han fet de Palau i Fabre l'home i el creador que ha estat després. Per tant, si signa l'article dedicat a Rosselló-Pòrcel com Alquimista, probablement és perquè la crisi ja s'ha produït o és en procés.

[80] OLC.II, *El monstre,* Pàgines 1258-1260 i 1265-1266. Gràcies a Alícia Vacarizo sabem que en realitat es tractava de dues ties de Palau, les senyores Juanita i Maria Oller, catalanes.

També és el període de l'inici de Palau com a poeta, si més no és quan escriu els poemes més antics publicat a la OLC, que són datats el 1936[81]. Aquests poemes, i aquí seguirem bàsicament la lectura que en fa Enric Balaguer, són escrits durant un llarg període de temps, de 1936 al 1942, i mostren una gran diversitat que Palau integra en una intel·ligent ordenació simètrica que sens dubte és deutora de Rosselló-Pòrcel. Els "Epigrames daurats" (poemes curts), la "Història d'una primavera" i "Alba dels ulls" (poemes llargs) del primer llibre de *L'aprenent de poeta*, passen a ser els "Poemes epigramàtics" (poemes curts), les "Balades amargues" i les "Elegies" (poemes llargs) del segon llibre. Balaguer també assenyala que "el primer llibre mostra una actitud il·lusionada, on predominen poemes que fan al·lusió a un amor fort, intens, apassionat, [en canvi] el segon llibre presenta imatges de duresa i amargor (…) [i en conjunt aquests poemes] donen compte d'un sentiment de pèrdua de la puresa"[82]. La temàtica i les característiques formals són pròpies de Palau i també avancen alguns dels trets essencials de l'autor. El mimetisme, per exemple, que esclatat amb tota la força a l'obra posterior, *L'Alienat*, aquí ja hi és, per bé que de manera menys explícita. La qüestió no és menor ja que el procediment mimètic és un altre dels conceptes centrals de Palau i Fabre que tractarem més endavant: mimesi i alquímia són, efectivament, el que Tomàs Nofre anomena "el motor conceptual de l'obra de Palau i Fabre"[83] i tenen molt a veure amb el teatre.

---

81 Ens referim als *Epigrames daurats*, que porten com a data la tardor del 1936. Hi ha, però, l'antecedent del poema "L'Ideal". Va ser publicat al darrer número del setmanari *Meridià*, el 14 de gener del 1939, signat com Josep Palau i Fabre, i duu data d'Istiu (sic) 1936, però l'original del poema és signat l'Alquimista, cosa que no acaba de ser del tot versemblant. No ha estat aplegat a *Poemes de l'Alquimista*. En qualsevol cas, si fos de l'estiu de 1936 seria anterior als poemes més antics aplegats a *L'aprenent de poeta*.

82 BALAGUER, *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*. Pàgines 63-77.

83 NOFRE, TOMÀS. A Josep Palau i Fabre, *Poemes de l'Alquimista. Una selecció*. Tria, estudi i propostes de treball a cura de Tomàs Nofre. Les eines nº 56. Barcelona: Proa, 2008. Pàgines 12-16.

Aquest procediment mimètic es manifesta amb claredat a partir de la mort de Rosselló-Pòrcel. Efectivament, colpit per la mort del poeta amic, descobreix el que l'any 1978 expressarà meridianament a "Actualitat i perennitat de Rosselló-Pòrcel"[84]: "De sobte, *Imitació del foc*, que era una obra diversa [com la de Palau mateix], esdevenia una afirmació que m'ajudava a afermar-me (…) Seré encara més explícit: jo cercava i trobava, en l'obra cabdal del nostre poeta, allò que més tard havia de cercar i trobar, en un grau centuplicat i més alt (…) en l'obra de Picasso: la diversitat essencial". Palau explica en aquest treball que una de les claus de la grandesa del poeta mort era l'articulació particular, substancial, que donava al material poètic, i que anava en contra dels gustos de l'època. L'origen d'aquesta actitud Palau la troba en Gabriel Alomar, autor de *La columna de foc*. Però, segons Palau, i seguim encara el treball esmentat, el títol d'Alomar evoca amb el mot *columna* una imatge clàssica o neoclàssica que s'acara al *foc* romàntic. En canvi la *imitació* de Rosselló-Pòrcel dóna una nova dimensió a *foc*. Imitació del foc és esdevenir foc en un procés certament alquímic.

De moment, deixem-ho aquí. Afegim, només, que en aquest primer llibre de poemes també hi ha la recerca de l'Ideal i una mena de donjoanisme latent que es manifesta en el poema "Cançó breu". Tant una cosa com l'altra hi són igualment al poema "Fragment del superhome", que data del 1939 i, en rigor, ja pertany a l'etapa següent.

iv) El final de la guerra i les terribles conseqüències que la derrota va generar obren una quarta etapa, que aniria de febrer de 1939 al 1945 i que per Palau suposà tant haver-se d'adaptar a un món nou, el de la dictadura, com la plena eclosió del poeta i els primers intents diguem-ne adults

---

84 OLC II. "Actualitat i perennitat de Rosselló-Pòrcel". Pàgines 778-785.

d'escriure teatre i sobre el teatre. Aquí, també podríem subdividir l'etapa en diversos subperíodes. N'hi ha un de clar just en acabar-se la guerra, que es manifesta en la publicació de quatre articles al diari franquista *La Solidaridad Nacional*[85], i que més endavant tindrà enormes conseqüències. I encara trobem dos articles editats al Butlletí bibliogràfic de l'Editorial Apolo, naturalment també franquista[86]. Palau parla d'aquest afer a les seves memòries[87] en un apartat que duu per títol "El record fatídic". Segons Palau, la coneixença de Fèlix Ros i de José Pardo, alies Pepiño, "dos 'camisas viejas', dos dels pocs falangistes que hi havia a Catalunya abans de la guerra", la va fer el mes d'agost o setembre de 1936 a través de Josep Janés i Olivé. Aquests dos personatges van promoure l'indult de Luys Santa Marina, cap de la Falange a Catalunya, i Palau els va ajudar a obtenir signatures d'escriptors com Joan Oliver, Mercè Rodoreda, José Bergamin… Pompeu Fabre i altres intel·lectuals contraris a la pena de mort –Carles Riba, Maria Luz Morales, Ventura Gassol, etc.–, van salvar l'encausat. El 1938 Fèlix Ros va ser detingut pel servei de contraespionatge de la República, i Palau fa gestions amb Carles Riba per ajudar-lo. Però Riba es mostrà prudent i no es va voler comprometre. Acaba la guerra, Palau va passar una temporada breu a un camp de concentració de Lleida i el seu pare va connectar amb Fèlix Ros i una altra persona per alliberar-lo, però tots dos s'hi van negar. Tanmateix, ja a Barcelona, Palau continua la relació amb Fèlix Ros, amb el propòsit, així ho diu a les memòries,

---

85 PALAU I FABRE, JOSEP. "Doce sonetos de la muerte" (23-09-39). "Primavera en Chinchilla" (7-10-39), i "La poesia patriòtica" (29-10-39). El primer és un comentari del llibre de Fèlix Ros *9 poemas de Valéry y 12 sonetos de la Muerte*. El segon tracta de Luys Santa Marina. El tercer és el que més problemes li va dur en ser reeditat el 10 de juliol de 1947. Hi ha un quart article de Palau a la *Solidaridad Nacional* on s'ocupa del crític Ángel Valbuena Prat, "Lengua i poesia" (10-12-39). Veure SALVO, RAMON. "Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'Alquimista". *Revista de Catalunya* nº 103. Gener de 1996. En aquest text hi ha una bona aproximació al problemes que arran de la reedició d'aquest article, Palau i Fabre va tenir amb la majoria d'activistes catalans de l'interior i amb molts dels exiliats catalans que vivien a França.

86 PALAU, "In memorian Joaquim Ruyra y Oms" (juny de 1939) i "Madonna poesia" (setembre-desembre de 1939). *Boletín bibliográfico* de l'Editorial Apolo.

87 OLC.II. *El monstre*. Pàgines 1281-1286.

d'infiltrar-se en el franquisme. "Vaig continuar tractant Fèlix Ros com si ignorés el seu comportament", diu Palau al fragment esmentat de *El monstre*: "Va ser ell qui em va presentar un dia Luys Santa Marina perquè col·laborés a la Soli".

Ara no cal entrar en les conseqüències que a mig termini va tenir el posicionament de Palau i Fabre durant els primer mesos de l'ocupació franquista i militar. En tot cas, aquest primer moment és del tot diferent de la resta. Per exemple, a la tardor de 1939, Palau inicia els primers intents teatrals que ens han arribat com a obra reconeguda. Del poema "Fragment del superhome", ara a *L'aprenent de poeta*, ja hem dit que inicialment era un text teatral sobre un Faust que Palau no va acabar. David Castillo explica així a *Les veus del ventríloc*[88] els motius de Palau per no concloure l'obra: "Quan va ingressar a la universitat, l'ambient feixista li va impedir retrobar l'alè i el to. Finalment va sortir una revisió de la mateixa idea, però en prosa, dins *Aparició de Faust*". En el poema "Fragment del superhome", i en altres textos de l'època, hi ha l'anhel de conèixer a través de la possessió de les dones, de posseir-les fins a fondre-s'hi, fins a esdevenir una sola entitat múltiple, i hi ha el desig d'abastar l'inconegut que és propi de tota l'obra de Palau.

Durant aquest anys la poesia de Palau puja de to, el nivell és excel·lent i culmina amb *Càncer*, on hi ha el Poema "Don Joan", escrit el 1945[89]. I, alhora, ingressa a la Universitat de Barcelona, on tindrà com a companys Joan Triadú, Josep Romeu, Alfred Badia, Antoni Vilanova, Néstor Luján,

---

88 PALAU, *Les veus del ventríloc. Poesia de teatre*. Pàgina 11. Veure també el pròleg (8 de novembre de 1939) i epíleg (10 d'abril de 1986) de Palau mateix a *L'alfa Romeu i Julieta i altres obres*. El Galliner, 124. Barcelona: Edicions 62, 1991.

89 PALAU I FABRE, JOSEP. "Don Joan". *Càncer.* El poema va ser escrit el 3 de gener de 1945, segons consta a l'OLC.I. Pàgina 98. Publicat a la revista *Ariel* nº 1, de maig de 1946.

Joan Perucho i Maria Aurèlia Capmany[90]. A partir de 1941 el veiem compromès en importants iniciatives de resistència cultural que aquí tampoc no cal detallar i que inclouen els Amics de la Poesia, la fundació de la revista Poesia, els Estudis Universitaris Catalans, i un llarg etcètera.[91] Mentrestant, i fins a finals de 1945, Palau cada vegada es va fent més i més enemics. D'una banda és a causa de les característiques de la seva poesia. No és estrany, ja que a la Barcelona dels anys quaranta un poema com "Idil·li", i de fet tot *Càncer*, amb "La rosa" inclosa, havien de resultar literalment indigeribles. Però també cal tenir en compte la seva radicalització política, els posicionaments que tendien a l'enfrontament amb el règim franquista[92], en contra de les actituds d'altres que preferien aprofitar totes les escletxes possibles. De fet, Palau s'enemista amb una part important dels prohoms que s'han quedat als país. Els troba temorencs, oportunistes, i tal com ja s'ha dit els escandalitza amb una poesia que la societat catalana d'aleshores troba de mal gust i inconvenient. La culminació de tot això és l'article també esmentat abans, "Col·laboracionisme", publicat a la revista Per Catalunya el 10 de novembre de 1945. Palau no podia fer altra cosa que marxar. Havia anat cremant totes les seves naus.

En canvi el teatre no avança amb la mateix seguretat. *L'aparició de Faust* va ser un pas endavant, però és un pas que de moment Palau no consolida. Tanmateix hi ha alguns intents, lògicament inèdits, que aquí cal esmentar, com per exemple la versió lliure i inacabada de la peça d'Alfred de Musset, *La nit veneciana o les noces de Lauretta*, i les obres *Retaule del*

---

90 TRIADÚ, *Memòries d'un segle d'or*. Hi ha un retrat de Palau i Fabre justament d'aquests anys de la universitat. També és útil com a testimoni personal pel que fa als anys de la resistència i al paper important que hi va tenir Palau i Fabre. Triadú explica, per exemple, que Palau, quatre anys més gran que ell (pàgina 264) va ser el primer a parlar-li de Carles Riba (pàgina 164), que el veia preparat per a la plàstica (263), i que el considerava "un home d'abans de la guerra" en part perquè havia escrit a *La Publicitat* i *La Humanitat*.

91 SAMSO, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*

92 TRIADÚ, *Memòries d'un segle d'or*, pàgines 264 i següents.

dimoni falangista (1942), *La comèdia interior* (1943, inacabada), *Prometeu encadenat* (1943), *Llibre de ballets* (1945), i *Evocació de Romeu i Julieta* (1945, inacabada), escrit el 4 de maig de 1945, que ens il·lustren sobre les enormes dificultats de Palau per trobar una forma teatral que li fos satisfactòria i que li permetés de desenvolupar el projecte que anhelava.

De *La nit veneciana o les noces de Lauretta* s'hauria de comentar la significació de la tria. Alfred de Musset (1810-1857) va ser una mena de nen prodigi i un rebel que des del disset anys sovintejava el món literari parisenc. Als dinou va publicar les primeres poesies amb gran èxit, i el 1830 va estrenar aquesta comèdia en un acte que li va suposar un fracàs rotund. Tant, que de moment només va gosar aplegar les peces que escrivia en un volum que duia el títol ben explícit *Un Spectacle dans un fauteuil*. És a dir: un teatre que la gent no entenia i que per tant era millor no presentar al públic per no perdre la seva anhelada puresa. Musset feia vida de dandi llibertí i actuava com una mena de Don Joan depressiu i alcohòlic. Després de tenir una llarga aventura amb George Sand (Amantine Aurore Luciel Dupin), el 1834 va escriure *Lorenzaccio*, que no es va donar a conèixer fins el 1896. Segons això, s'entén que Palau i Fabre veiés en Musset un model, un motiu a imitar fins a posseir-lo, i segurament és per això que versiona lliurement la seva obra, a sota el títol de la versió francesa del qual hi escriu palimpsest, és a dir, document antic reutilitzat. De la traducció o adaptació que fa Palau del text de Musset n'hi ha una versió en francès també inacabada, en la qual redueix els parlament originals, els concentra i els fa menys retòrics, de no gaire més d'una ratlla. El text en català és diferent del francès, però manté el mateix to de concentració i intensitat.

De les altres obres d'aquest període, que són més clarament datades, assenyalem les referències mítiques que apareixen: Faust, el dimoni, Prometeu, l'hermafrodita i Romeu i Julieta. *Prometeu encadenat* és el text més complet i més llarg dels que ha escrit fins aleshores –més de setanta pàgines– i el més treballat. Pel que fa a *Retaule del dimoni falangista*, datat entre el 26 i el 28 de gener de 1942, és una obra en vers i ja hem dit que Palau en va extreure dos fragments que van esdevenir els poemes "Les imprecacions del diable" i "Senyera 1942" que trobem a *L'alienat*. La idea és senzilla: un dimoni vestit de falangista tempta una noia que broda una bandera catalana. Ell li ho ofereix tot a canvi que se li entregui simbòlicament amb un bes, li ofereix una vida nova: "Missenyora brodadora, / voldria teixir una aurora / junt amb vós", diu el dimoni. Però el rebutja perquè espera Enric, el jove que arribarà més tard. La noia té alguns dubtes, i cal dir que el dimoni desplega una certa convicció, però l'obra, que té tretze pàgines mecanografiades, s'esgota de seguida i continua tocada dels ritmes dels poemes dramàtics de Sagarra, per bé que aquí el contingut sigui diferent i el dimoni actuï com una mena de Mefistòfeles.

La comèdia interior és un text de nou pàgines manuscrites que comença amb un monòleg de l'autor. Ens comenta que malgrat el que li han ensenyat, ell no potser un sinó molts. "M'han ensenyat a creure que era un, a obrar com si fos un. És mentida, jo sóc una multitud, una col·lectivitat", ens diu. Ell també és els personatges que apareixeran a escena, conclou. Però el dubte continua, ja que a mesura que parla d'una manera o l'altra sempre acaba retornant a la primera persona. Tot seguit apareixen el dimoni i l'Empresari, i el primer es queixa de la tirania de l'autor. L'Empresari posa ordre en la conversa i explica que l'autor ha mirat cap al seu interior en comptes de mirar l'exterior com és habitual, i que si ell propicia la representació és perquè "a vegades, aquests autors joves porten

sort, fan soroll…". De fet, aquest inèdit Palau sempre el va desar junt amb *Prometeu encadenat*, i no és impossible que la considerés una mena d'introducció. La comentem a part perquè porta títol i perquè el plantejament té alguna cosa de pirandellià, un autor que Palau tractarà més endavant.

El *Prometeu* és una tragèdia en dos actes el protagonista de la qual es diu Josep. A segons quines pàgines el nom de Josep és substituït pel de Jaume o el de Ramon. Això de banda, l'acció té lloc en una cel·la dels primers anys del franquisme –fa tres anys que hi és tancat, ens anuncia el protagonista–, en un plantejament d'aire calderonià que tanmateix es desenvolupa a través d'uns personatges que vol semblar reals: Josep-Jaume-Ramon, la seva mare sempre endolada, les amigues, la companya de lluita anomenada Joana, el pare Miquel, l'escarceller, el falangista i el militar que simbolitzen el Poder i la Força. Però des del primer moment ens adonem que la cel·la, i de fet tota l'obra, són una al·legoria de la repressió franquista i de com aquest mal ha afectat les persones. No cal pensar, per tant, en termes d'inversemblança pel fet que tant la mare com la resta de personatges accedeixin tan fàcilment a la cel·la d'aquest Josep-Prometeu ja que, de fet, tots ells hi són sempre, però amb graus diferents.

Tanmateix, el que ara volem remarcar no és tant l'ús al·legòric del mite com els precedents temàtics que hi apareixen i que ens han de permetre continuar dibuixant les etapes de l'evolució del teatre de Palau i evidenciar de quina manera els temes essencials hi són presents des de bon començament, i amb indiferència que la solució dramàtica sigui poc o molt aconseguida. En aquest sentit, cal avançar que un tema semblant reapareixerà molt clarament formulat nou anys més tard a *La caverna*.

Successivament, Prometeu parla amb l'escarceller, després amb la seva mare, amb les amigues, i amb el pare Miquel, confident i professor que també el vol redimir tot i que hi té bones relacions, li diu que la bona fe no és suficient, i li reclama la fe en Déu. Però Prometeu no té aquesta fe, no la sap tenir, cosa que després d'una tortura, duu el protagonista a un monòleg que, de fet, és l'essència mateix del "Cant espiritual" que Palau i Fabre escriurà el maig de 1950, pràcticament set anys més tard. "Déu meu! T'invoco sense creure en tu", diu Prometeu, "Perdona'm. A qui invocaria, però? Déu meu, si fossis! Si jo pogués creure en tu, com t'estimaria! M'estimaries, oi? Com voldria que fossis, per a tenir algú"[93]. I gairebé al final d'aquest text que, recordem-ho, és de l'estiu de 1943, trobem unes rèpliques clarament existencialistes de Prometeu durant la conversa amb el pare Miquel. Aquest li diu que si tota la vida s'acaba aquí, si no es creu en una altra vida que ens oferirà una recompensa o un càstig, ni té sentit fer res. I Prometeu-Josep respon: "N'hi ha prou amb fer-ho". El capellà li parla de la consciència, i Prometeu li matisa que "és el que ens fa homes"[94]

Poc després d'escriure aquest text, exactament el dia 1 de febrer de 1944, Palau escriu tres pàgines amb el títol "La tragèdia", que tanmateix no té res a veure amb les preocupacions posterior sobre el tema. Dos anys abans havia escrit sobre l'*Electra* de Giraudoux i l'*Amphitryon 38*[95], i entre 1946 i 1947 farà l'article sobre l'*Antigone* de Jean Anouilh, que el 1947 es va estrenar de nou a París. En conjunt, la reiteració en uns determinats temes ens explica que l'Alquimista se sentia atret per unes qüestions essencials a

---

93 PALAU, *Prometeu encadenat*. Inèdit manuscrit, pàgina 53. Fundació Palau.

94 PALAU, *Prometeu encadenat*, pàgina 71.

95 PALAU. "A propòsit d'Electra, de Giraudoux i altres anotacions". Inèdit. 3 pàgines manuscrites. Datat el 21-10-1942. Hi ha un altre text amb el títol "Electre et Amphitryon 38, de Jean Giradoux" amb un total de 7 pàgines també manuscrites. Fundació Palau.

què va tornar gairebé de manera fatal al llarg de la seva vida amb la intenció d'aprofundir-les i integrar-les en el seu pensament.

En aquest mateix sentit cal deixar constància que el mes d'agost del 1944 Palau escriu un text llarg, de més de cinquanta pàgines manuscrites, i encara inèdit[96], que duu per títol "Baudelaire, cap per avall", que té un gran interès i del qual parlarem en el proper capítol. Tanmateix, ara podem assenyalar que el text comença amb unes consideracions sobre l'ésser i el no-ésser, també de clara filiació existencialista, i que exposa diverses idees centrals en la seva evolució. Una, per exemple, és la voluntat d'escriure per perdurar. "Els mites moderns de 'l'art per a un mateix', 'escriure per a un mateix', etc., no em plauen", diu Palau. I de seguida es refereix al principi de realitzar-se a través dels altres: "perquè la veritable vida per a un poeta, per a un artista, és aquesta, la que viu en els altres, la que pren dels altres. Ells són els veritables vampirs. I no m'acontento amb una interpretació literària d'aquesta expressió, jo crec que realment hi ha un avenç d'immortalitat en la vida d'aquests homes".

També d'aquest període, exactament del 25 de setembre de 1944, és "Memòria de Federico García Lorca"[97] un article breu i inèdit on Palau evoca la trobada amb García Lorca de l'any 1935. "D'escoltar-lo amb els cinc sentits duc, encastats al paladar, uns mots, uns records, del gran poeta granadí, que em semblen prou transcendents per a lliurar". I els mots són la resposta a si aniria o no a la *tournée* sud-americana amb Margarida Xirgu: "No puedo abandonar por tanto tiempo a mi madrecita que anda muy viejecita y muy sola en Granada. Cualquier día se me puede morir i

---

96 PALAU I FABRE, JOSEP. "Baudelaire, cap per avall". Inèdit manuscrit. 54 pàgines i tres de proemi amb numeració romana. Fundació Palau.

97 PALAU. "Memòria de Federico García Lorca". Inèdit mecanografiat. 5 pàgines.

he de estar a su lado para hacerle compañía", va respondre Lorca al jove Palau.

A partir de 1940 i fins 1946, hi ha un seguit d'articles, gairebé tots inèdits, que l'Alquimista pensava reunir en el que posteriorment va anomenar el "Quadern antic" [de l'Alquimista]. Són textos sobre els joves escriptors, sobre Carles Riba, Marià Manent, Paul Eluard, Rosselló-Pòrcel, Petrarca, Gargallo, Moralitat i art, el classicisme, Grècia, el comunisme, Ramon Llull, Hamlet, l'Atlàntida i un llarg etcètera de temes diversos i tanmateix en part recurrents. I de 1943 a 1945 sorgeix *Càncer*, uns dels llibres de poesia més colpidors de Palau i de la poesia catalana, i el que el va portar al punt d'haver de marxar del país. Pel que fa al teatre, encara trobem dues peces més inèdites: el *Llibre de ballets* que té una versió francesa posterior, i *Evocació de Romeu i Julieta,* que Palau anuncia com una tragèdia en tres actes però de la qual només en tenim tres pàgines en vers que constitueixen el primer acte i la didascàlia del segon. Els versos giren al voltant de l'amor dels dos protagonistes, que és un amor de sempre, de tots els temps, i per això tant ell com ella canvien de manera de vestir. "No parlis tu de vestits, / que ja no veig el que portes: / els teus vestits són les portes / que en duen als teus sentits", diu Romeu.

v) La cinquena etapa d'aquest breu descripció que fem de l'obra inèdita i publicada de Palau i Fabre fins el 1958, correspon als dos primers anys de ser a París, de desembre de 1945 fins a finals de l'any 1947. És un període convuls i difícil en què edita per primer vegada a *Ariel* el poema on parla de Don Joan i el primer llibre sobre Picasso, que conté el diàleg

"Faust-Picasso"[98], i que aquí no considerem una obra de teatre ja que la intenció en el context és clarament una altra.

El mes de gener de 1946 Palau havia començat a fer de vocal de la secció de lletres de Cultura Catalana, una entitat que reunia els intel·lectuals catalans exiliats a París. Del mateix mes, exactament del dia 15 de gener, hi ha un certificat de l'actor Emile Dars, aleshores director de l'École d'Art Dramatique du Vieux-Colombier, en què consta que Joseph Palau, que viu al número 9 del Boulevard Jourdain de París, "fait partir de notre éscole, qu'il suit les cours et en acquitte le montant d'una façon regulière". L'exageració és palmària, perquè Palau acabava d'arribar feia poc mes de dues setmanes, però segurament hi ha raons diguem-ne administratives que justifiquen aquest document. En tot cas, deu dies després, el 25 de gener, l'Alquimista escriu dos articles de tema teatral i avui encara inèdits. Un es titula "El teatre" i l'altre "L'actor", ambdós de set pàgines. A "El teatre", es planteja bàsicament la idea que en el fet teatral "l'home esdevé objecte i subjecte". Els humans són els únics animals que necessiten veure's i imitar-se, però en qualsevol cas cal diferenciar entre narcisisme i fet teatral ja que en aquest darrer l'espectador esdevé essencial i "l'home es jutja".

El mes de febrer Palau havia organitzat a la Cité Universitaire la projecció del film *L'Espoir* amb presència d'André Malraux. Impulsa l'organització d'una Setmana d'Estudis Catalans a Prada de Conflent amb Heribert Barrera i Felip Calvet[99], i, el mes de maig finalment fa la coneixença personal de Picasso, cosa que marcarà la seva vida i que, de fet, era un dels motius

---

98 PALAU. "Faust-Picasso", *Vides de Picasso*. OLC.II. Pàgines 11-33. El diàleg es va editar a la revista *Ariel* nº 21, de gener de 1951. Signat a París el juny de 1946 com l'Alquimista.

99 PALAU. "Prada 1947: una fita obligada". *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Pàgines 231-234.

del viatge a França. El 1946 també publica *Càncer* en edició d'autor, i coneix Octavio Paz i Maria Zambrano.

En una data imprecisa d'aquest any 1946, però que ha de ser anterior al mes de juliol, Palau escriu unes notes[100] amb el títol "La desintegració del jo". Aquesta idea, com tantes altres, venia d'antic i més endavant serà central en el desenvolupament del pensament i l'obra de Palau. Segons ell, la desintegració del jo és més important que la desintegració de l'àtom. I afirma que "L'home modern, l'home actual, no és d'una sola peça (…) el seu jo es troba descompartit, sotmès i obligat a diverses crides alhora". El jo de l'home modern, continua, està polvoritzat, reduït a mil bocins, i es demana d'on ve aquesta "escissió interior". Es refereix de passada a les cançons d'opòsits de la poesia provençal, però centra la seva explicació en Descartes. Per Palau, és de la seva proposició *cogito ergo sum* que en deriva el desdoblament de l'home modern. Tanmateix, i pel que ara ens convé d'assenyalar, aquest apunt es tanca amb una breu reflexió sobre Baudelaire. "L'origen pròxim i moral, o si voleu emocional [de la desintegració del jo], creiem que l'encarna, d'una manera total i responsable, la figura, cada dia més [un mot illegible] gegantina, de Baudelaire". De fet, aquestes idees les desenvolupa i aclareix considerablement en el text del 1948 del mateix títol, i les reitera en una nota breu d'una pàgina, també inèdita i dedicada a Picasso[101], on diu que "Picasso és el representant d'aquest home que tots, en una forma més o menys velada, portem a dins".

---

100 PALAU. "La desintegració del jo". Inèdit. 5 pàgines i unes ratlles. Diu explícitament "escric això en 1946". Hi un altre text també inèdit, aquest manifestament inacabat, escrit en francès i titulat "Pour la desintegration du moi", que sembla lleugerament anterior i que va acompanyat d'un índex preparatori, en què parla de Picasso. Segurament és a partir d'aquest apunt que Palau escriurà el text del 1948 "La desintegration du moi", també inèdit.

101 PALAU I FABRE, JOSEP. "Picasso a trossos". Inèdit, 1 pàgina manuscrita, i datat el 9 de febrer del 1948.

Deixant de banda el diàleg *Faust-Picasso*, el juliol escriu tres articles: un sobre Baudelaire-Picasso, un altre sobre Clavé i un tercer sobre René Char. Queda clar, doncs, que durant els primers mesos de ser a París, Palau està entregat a alguns dels temes que més l'atrauen: Baudelaire, Picasso, la pintura catalana, Faust, la poesia francesa… El mes de setembre d'aquest mateix any tornarà al tema de Don Joan amb un text titulat "Donjoanisme"[102], encara inèdit –on bàsicament parla de Picasso en el sentit de posseir amb la mirada–, i que no és el que consta amb el mateix títol a l'obra completa. I comença el 1947 amb la visita a Cocteau i aplegant un seguit d'articles breus sota el títol "Fragments del laberint" on parla d'Ariadna-Minotaure, del laberint d'idees i estils, de la fauna del Café de Flore i el ja esmentat sobre l'*Antígona* d'Anouilh que tractarem en parlar de la poètica de Palau. També escriu sobre Rimbaud, sobre Van Gogh, fa un conte de deu pàgines sobre el comte Arnau, s'ocupa d'Ingres, i parlant una vegada més sobre Picasso es refereix al mimetisme.

De sobte, es produeix un fet capital: l'adaptació a París com a becari, vivint a la Cité Universitaire, entregat a la vida artística i intel·lectual sense la tutela familiar, podent realitzar algunes de les seves més íntimes aspiracions, relacionant-se amb el exiliats i a través d'ells amb la cultura francesa, queda sobtadament truncada el 10 de juliol de 1947 perquè es publica de nou a la Soli l'article del mes d'octubre de 1939. Amb aquesta reedició parcial i malintencionada, es vol presentar Palau com un col·laboracionista amb el règim de Franco i, efectivament, el 23 d'agost ha de dimitir del seu càrrec a Cultura Catalana. És un autèntic terratrèmol, i el trasbals que aquest incident li provocarà té conseqüències enormes, potser fins i tot desproporcionades, però lògiques sent Palau tal com és.

---

[102] PALAU. "Donjoanisme". Inèdit. 3 Pàgines manuscrites. El que consta a la OLC.II amb el mateix títol es troba a la pàgina 1066.

Ramon Salvo explica d'una manera jo diria que definitiva els esdeveniments que es van produir en el treball que duu per títol "Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'Alquimista"[103]. El segueixo, doncs, en allò que ara ens interessa –tot fent notar que les aportacions de Salvo són d'índole diversa– i centrant-nos en els problemes que arran de la reedició el 1947 de l'article de l'any 1939 a la Soli, Palau i Fabre va tenir tant amb la majoria d'activistes catalans de l'interior com amb els exiliats catalans que vivien a França. De fet, aquests problemes esclaten amb la virulència que ho fan perquè tal com hem dit Palau i Fabre havia anat radicalitzant les seves posicions tant polítiques com estètiques des de feia molts anys. D'una banda, segons ens recorda Salvo, al número 9 de la revista *Ariel* Palau publica l'article "Van Gogh, 'Magog'" –que havia estat escrit el gener de 1947– on s'oposa al seny català que ell associa a pactar amb el franquisme, i de l'altra remarca que segons André Breton "La bellesa serà convulsa o no serà". Tot seguit Salvo detalla l'afer de la reedició de l'article de la *Solidaridad Nacional*. Palau també parla d'aquest afer a *El monstre*[104], que no van ser editades fins a l'any 2005. Tal com diu Salvo, "l'afer va trasbalsar profundament Palau ja que, malgrat les cartes de Romeu i Triadú, en les quals no s'hi besllumava ni una espurna de sospita, la republicació d'aquella crítica a *Solidaridad Nacional* havia fet que la seva honorabilitat –i no només a Catalunya– quedés, si més no, sota sospita. Palau, aquell mateix any, va sol·licitar l'estatut de refugiat".

---

103 SALVO, "Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'Alquimista". *Revista de Catalunya* nº 103. Gener de 1996. Es basa en un treball presentat a la Universitat de Barcelona el mes de febrer de 1993. El treball s'inicia amb un resum de les activitats de resistència cultural de Palau i Fabre a Barcelona, i concretament amb la aparició de la revista *Poesia* i l'editorial La Sirena. Salvo remarca encertadament que fins aparèixer Palau i Fabre, certs mots no havien entrat a formar part de la poesia culta. Josep Romeu, per exemple, n'hi feia retret. Es concreta l'evolució i la radicalització de Palau, es refereix després a la publicació de *Càncer* l'any 1946, tot assenyalant que aquest llibre "obre una via nova en la tradició poètica catalana". Salvo comenta la significació que té l'ús per part de Palau d'unes determinades maneres de signar i els pseudònims que ha fet servir.

104 OLC.II. "El record fatídic". *El monstre*. Pàgines 1281-1286.

Aquesta nova crisi, efectivament greu, coincideix amb els moments més difícils econòmicament. D'altra banda Palau es va sentir traït, va creure que no es valorava el que havia fet per la resistència cultural ni la seva aportació artística. Fins aleshores encara podia tenir l'esperança que no-més era una qüestió de temps, que amb els anys la intel·lectualitat de l'interior l'acabaria entenent i acceptant, però quan es desvetllà aquest problema Palau es va enfonsar i en bona mesura renuncia a escriure en català, tret de la poesia estricta, i fins i tot arriba a gairebé esborrar el seu nom per passar a ser més que mai l'Alquimista. A partir de 1950, un cop tancada l'obra poètica, i especialment quan el 1952 aconsegueix d'editar els *Poemes de l'Alquimista* en forma de llibre, la crisi s'apaivaga i, lentament, Palau retorna a la superfície. En aquest sentit arran dels problemes greus que li suposen a Palau la reedició d'aquest article de la Solidaridad, Joan Perucho publica el desembre de 1947 a la revista *Ariel* l'article "Dos llibre de Josep Palau Fabre", en què de manera molt discreta i ambigua però clara pel cercle d'iniciats d'aleshores, diu: "Hom podrà convenir o no amb la seva obra [la de Palau], amb la postura, per a molts un xic còmoda [suposem que volia dir incòmoda], dels seus versos, però hom no podrà negar la vigoria intensa del seu missatge" [105].

D'altra banda, cal assenyalar que la situació a París durant els anys 1946 i 1947, no era gens fàcil. Em remeto al llibre de Herbert R. Lottman[106] per esbossar el clima del moment. Era, tal com es titula un dels capítols de Lottman, l'hora de passar comptes, i el col·laboracionisme semblava l'acusació més greu. Robert Brasillach va ser jutjat i executat el febrer de 1945, i Drieu La Rochelle es va suïcidar un mes després. Aquest dos casos a banda, tot eren corredisses per buscar avals, indults, recolzaments, ex-

[105] PERUCHO, JOAN. "Dos llibres de Josep Palau Fabre". *Ariel* nº 14. Barcelona. Desembre de 1947.

culpacions o complicitats que permetessin sobreviure al que havien estat els anys de l'ocupació alemanya i el govern de Vichy. No van executar cap altre escriptor, però van ser condemnats a la pena de mort diversos personatges destacats de les lletres, de la premsa i de la ràdio que s'havien significat com a col·laboracionistes. Lucien Rebatet, Charles Maurras, Ferdinand Céline, Abel Hermant, Abel Bonnard… En canvi, una fauna nova, com per exemple "un profesor de filosofía casi ciego, que ni siquiera podía alardear de haber resistido mucho: Jean-Paul Sartre"[107], gaudia d'una mena d'àuria heroica entre un grup que emprenia el que Simone de Beauvoir va definir després com "l'ofensiva existencialista". Palau i Fabre, que havia deixat enrere l'Espanya de Franco, que se sabia sense recolzaments interns, que era sol a París sense recursos personals i havent de recórrer a la família, de sobte es veia acusat del pitjor que es podia dir aleshores: col·laboracionisme.

En tot cas, poc després, ja a la tardor de 1947, es trobarà per primera vegada amb Antonin Artaud al sanatori d'Yvry sur Seine[108]. Hi ha el famós article sobre Artaud a la revista *Ariel* del 1948, "Antonin Artaud, ou l'invitation à la folie a la follia"[109], signat per l'Alquimista. Però Palau escriurà molt més sobre Artaud a partir de fer-ne la coneixença personal. Per exemple, ara afloren, inèdits, tot un conjunt d'articles que van de la tardor del 1947 al mes de mars de 1956, que ell volia aplegar en un volum

---

106 LOTTMAN, HERBERT R. *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París, 1935-50*. Barcelona: Editorial Blume, 1985.

107 LOTTMAN, *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París,* pàgina 283

108 COCA, "Pulcrament endimoniat", a *Ni àngels ni dimonis*. També OLC.II, pàgines 1348-1354.

109 PALAU. "Antonin Artaud, o la invitació a la follia", signat L'Alchimiste. Aquest article va ser publicat en català a la revista *Ariel*, nº 15, el febrer de 1948, Pàgina 9-10, signat l'Alquimista. Posteriorment va ser plegat a *Quadern de l'Alquimista.* A OLC-II. Pàgina 614 consta datat a París el novembre del 1947, i una versió diferent, amb títol en francès, entre les pàgines 1199-1210. A OLC-II, pàgina 824, amb el títol "Un revulsiu anomenat Artaud", Palau concreta que l'article editat a *Ariel* era la "prefiguració d'un assaig més ampli que, amb el mateix títol, vaig escriure en francès". *K. Revue de la Poésie*, 1948.

titulat *Le livre Artaud* i que tracten de temes diversos al voltant d'aquest escriptor i home de teatre que el va trasbalsar profundament i del qual parlarem en el capítol següent.

De moment cal dir que amb la perspectiva d'acabar-se-li la beca i quedar-se sense recursos, amb el que suposa la manipulació de reeditar aquell article –una maniobra bruta que Palau atribueix a Fèlix Ros o bé a José Pardo[110]–, l'Alquimista cau efectivament en la crisi més profunda de la seva vida. Tal com explica ell mateix a les memòries, amb aquelles antigues col·laboracions a la Soli és evident que s'havia "envescat per un camí tortuós i perillosíssim en tots els sentits, que em repugnava a mi mateix, i que potser valgué més que la cosa finís aquí". Però el que ara compte per nosaltres és que en aquest període d'adaptació al que finalment serà un llarg exili a França, Palau referma la relació Baudelaire-Picasso en un text publicat a *Ariel* la tardor de 1946. Tot l'empeny a establir una relació mediúmica amb els creadors que li interessen, la finalitat de la qual és alquímica en el sentit d'esdevenir cada vegada més el seu propi laboratori.

Però aquell mateix any 1947 encara es van produir dos esdeveniments que també tractarem als capítols següents i que ara només esmentarem de passada. Un té a veure amb Baudelaire i el llibre que Jean Paul Sartre publica justament amb el títol *Baudelaire.* Avançant-nos, diguem únicament que a aquest llibre de Sartre hi ha com a mínim dues consideracions que són centrals en la interpretació que el pensador francès fa del gran poeta i que contradiuen el que Palau havia escrit amb convenciment fins aleshores sobre l'autor de *Les Fleurs du Mal*. D'una banda Sartre afirma que "és per la creació que ell [Baudelaire] definirà el fet humà, no per l'acció", i de l'altra anota amb claredat i contundència que "és dins del

---

110 OLC.II. "El record fatídic". *El monstre*. Pàgina 1282 i següents.

món establert que Baudelaire afirma la seva singularitat", i afegeix que precisament per això la seva actitud és una "revolta i no un acte revolucionari"[111]. Baudelaire hi apareix com un dandi, com un neurastènic que accepta la moral que el condemnava, cosa que Palau de cap de les maneres no pot digerir. És aleshores quan escriu un assaig llarg, de quaranta-set pàgines, que encara és inèdit, titulat "De Baudelaire a Picasso", i que bàsicament vol ser una resposta a Sartre. Per Palau, Baudelaire no pot ser únicament un dandi, tal com diu Sartre, o en tot cas el dandisme de l'autor de *Les Fleurs du Mal* no és estètic, sinó metafísic i per tant, el poeta francès esdevé un revolucionari en la mesura que trastoca tots els valors. Hugo encara s'adreça a un oient, ens diu Palau en un treball inèdit i escrit en francès que és de l'any 1952[112]. En canvi Baudelaire s'adreça a qui *viu* el poema ja que aquest no ha estat concebut per a ser llegit, sinó per ser *viscut*.

Aquest "atac" a Baudelaire se sumava al problema per l'afer de l'article de la Soli i incrementa la sensació que Palau tenia de viure en l'aïllament i la marginalitat, fregant la pèrdua de control, una sensació que s'incrementa amb la coneixença de l'obra i la persona d'Artaud, d'un Artaud devastat i que ja és final de la seva vida. "Durant aquells anys jo vivia amb una sensibilitat exacerbada, a flor de pell, i al mateix temps, amb un grau d'interiorització que no he assolit mai més. Això em va conduir a algunes experiències extralúcides, de les considerades del camp de la parapsicolo-

---

111 SARTRE. *Baudelaire*. Aquest estudi de Sartre és profundament existencialista, i de fet no s'apropa pròpiament a l'obra de Baudelaire. És més aviat un assaig psicològic que alhora tracta del rerefons filosòfic que implica. Pàgines 37-45.

112 PALAU. "Portrait de Baudelaire". Inèdit. 10 pàgines manuscrites i mecanografiat signat Joseph Palau a Combloux, amb data del 14 de novembre 1952. Hi ha una versió sense una pàgina, i mitja de presentació que duu per títol "Baudelaire, revolutionnaire". Fundació Palau.

gia i en les quals és difícil de creure-hi si no s'han experimentat personalment"[113], ens diu Palau.

De fet, en arribar a París Palau i Fabre no coneixia l'obra d'Artaud. Ell mateix ho explica a "Un revulsiu anomenat Artaud", escrit l'any 1970 a Grifeu, tot dient que "no havia llegit Artaud ni n'havia sentit mai a parlar. Estava força al corrent, en canvi, de la producció d'alguns superrealistes francesos: Éluard, Breton, Aragon, Péret…" Rodant per les llibreries a la recerca de novetats, en una del boulevard Raspail Palau topa amb *Le théâtre et son double*, a l'índex del qual, entre altres títols que li interessen, destaca *Le théâtre alquimique*. "En arribar aquí em semblava que em violentessin, que alguna cosa que jo creia exclusivament meva m'havia estat usurpada anticipadament". Poc temps després Palau troba un número de la revista Les Quatre Vents dedicat a "L'evidence surréaliste", on hi ha textos de Breton i altres superrealistes entre els quals Antonin Artaud escriu una "Lettre de Rodez". "Aquest fou per a mi el text fulgurant que em revelà del tot la personalitat d'Artaud i que me'l féu necessari" [114]. Una nota a peu de pàgina enunciava l'aparició del volum *Cartes a Rodez* que finalment Palau va llegir amb avidesa.

En el text de Palau que ara seguim, s'expliquen clarament els problemes que vivia i què li suposà la coneixença d'Artaud en aquells moments. El que Palau buscava era "molt més que un nom nou, molt més que una personalitat inèdita, amb un vigor i un poder tirànic sobre les paraules. Era una terapèutica involuntària, instintiva, contra el meu mal d'aleshores". A partir d'aquí Palau llegeix intensament diverses obres d'Artaud que semblaven encarnar alguns dels problemes de Palau i moltes de les seves aspiracions, i, efectivament, amb la lectura "m'embriagava, amb la ferma

---

113 OLC.II. "Antonin Artaud". *El monstre*. Página 1353.

convicció d'estar davant dels textos del més poderós escriptor francès vivent, que havia estat injustament desestimat i menystingut pels seus contemporanis durant vint-i-cinc anys. És més: que havia estat bandejat".

Pel que ara ens interessa, i sabent que poc després Palau trobarà Artaud físicament desfet, sembla lògic que insinuï un cert paral·lelisme entre ell i el creador del teatre de la crueltat. Per exemple, al text que comentem diu "la personalitat d'Artaud, massa poderosa, feia nosa als seus contemporanis, que l'havien relegat a l'oblit. I entre una cosa i l'altra Artaud havia anat a parar a un asil d'alienats. Ell era qui, de tots els superrealistes, havia fet, a expenses seves, a expenses del propi cos, la més autèntica revolució". I a *Antonin Artaud, o la invitació a la follia,* que és del 1947*,* Palau diu: "Vingut amb un moviment escandalós, el seu escàndol mateix era massa fort per als seus contemporanis, perquè era escàndol mateix de la poesia"[115]. Anys després, el 1953, Palau veu Artaud i alhora Nerval, Baudelaire i Rimbaud, de manera més profunda i perillosa: "En tots aquests rostres", diu, "flota amargament, com una bandera agitada pel vent corrosiu del desert, la pròpia crucifixió"[116]. La descoberta del pare del teatre de la crueltat, doncs, i la seva coneixença personal, fins a la mort, suposen per a Palau un exemple en paral·lel del que li pot esdevenir a ell.

Reiterem-ho: hi ha l'escàndol que hem esmentat, el trencament amb el món de l'exili, les penúries econòmiques que el poden dur a una nova dependència massa directa de la família, una coent vivència de marginació, els dubtes sobre si Picasso el continuarà rebent o el bandejarà, la constatació que un dels intel·lectuals del moment, Sartre, dinamita Baude-

---

114 OLC.II. "Un revulsiu anomenat Artaud". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 821-827.

115 PALAU. "Antonin Artaud, o la invitació a la follia", signat L'Alchimiste. Aquest article va ser publicat en català a la revista *Ariel*, nº 15, el febrer de 1948.

116 OLC.II. "Física-Metafísica". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 534.

laire i tot el que aquest significa per a Palau en el sentit de veure'l com una autèntica revolució que funda la poesia moderna…

vi) La sisena etapa va de 1948 a finals de 1950, i és hereva directa de l'anterior. Totes les etapes estan enllaçades i lògicament són causals, però, efectivament, en aquests tres anys l'afer de l'article a la *Solidaridad Nacional*, la sorpresa i diria que fins i tot la decepció per l'actitud de Sartre amb relació a Baudelaire, i la coneixença i la mort solitària d'Artaud, aprofundeixen i multipliquen les seves conseqüències. Tal com hem dit, Palau se sent a una passa de l'alienació, marginat, com si aquell jove que a partir de 1933 començava a escriure a la premsa de Barcelona i que tenia grans projectes de futur, ja no existís i tampoc no hagués donat lloc a cap evolució natural sinó a una mena de monstre. Tot havia estat injust, difícil, i en conjunt suposava un veritable trasbals. Vist des d'ara tot això pot semblar exagerat, però al capdavall era veritat que de moment una part majoritària de la resistència interior del país el rebutjava per raons tant estètiques com polítiques, i que també ho feia l'exili a França en el context polític de la immediata postguerra, dominat per la necessitat de passar comptes amb els intel·lectuals col·laboracionistes. I, naturalment, Palau viu aquesta situació de manera radical i no la veu gens negociable. A les memòries comenta "que en el moment de la meva màxima postració moral i de la meva màxima necessitat material (quan no sabia on caure mort), al final del 1947 i al principi del 1948, l'única oferta d'ajuda que vaig rebre a França fou la de facilitar informacions per al Ministeri de l'Interior sobre els refugiats espanyols". I a més, Palau se sent orfe. Tot i que conserva la presència entranyable del pare, viu amb la sensació dominant de no entendre's amb la mare, un sentiment que Palau encarna ben aviat a les obres d'adolescència i que acabarà sent una condició indefugible i per sempre, cosa que ens reporta fins i tot l'any 1985, quan diu: "La meva

mare sempre m'ha fet por, sempre m'havia fet por. Encara darrerament, quan la topava pel carrer o en algun lloc, la meva primera reacció era de basarda, de defensa, com davant d'un parany"[117].

Tot i això, cal remarcar que per dessota d'aquestes dificultats, per dessota dels dubtes, hi batega una gran fermesa i una clara intuïció dels camins a seguir. De fet, la coherència de Palau corprèn. Només amb l'ànim de documentar aquesta i altres afirmacions similars, reproduïm una carta adreçada als seus col·legues d'*Ariel*, tal com ell la va escriure, i que lògicament, va quedar inèdita. És escrita el 27 de gener de 1948, i diu així:

"CARTA OBERTA ALS AMICS D'ARIEL.

El 1937, en plena guerra civil, vaig veure, acabada, la meva obra futura: es titulava Obres de l'Alquimista, i venia encapçalada pels Poemes de l'Alquimista i els Quaderns de l'Alquimista. La intenció hi era més latent que explícita, més pressentida que raonada, més com una experiència a viure que com una obra a escriure. Si, d'antuvi, no vaig signar els meus primers escrits amb aquest nom i aparegueren amb el meu nom de carrer, fou per dues menes de raons: perquè creia, d'una banda, que l'obra que duia realitzada no justificava aquell propòsit ambiciós – o la idea ambiciosa que jo m'havia fet del propòsit – i que, descobrint-ne la intenció abans de donar-ne el fruit, alguna cosa d'aquest es malmetria.

"La segona raó se'm presentà en el moment de lliurar el primer llibre a la impremta: en aquell moment i en aquella circumstància em semblà que el no signar amb el meu nom civil podia semblar una covardia o una manca de coratge i, altrament, jo estava en deute amb el meu nom civil (1). Així aparegué – perquè els nostres llibres, a aque-

[117] OLC.II. "La meva mare". *El monstre*. Pàgines 1296-1298.

lles altures, eren veritables aparicions amb el nom de Josep Palau el què hauria hagut d'aparèixer signat l'Alquimista.

"Avui penso diferent i obraria diferent: crec que la poesia, que només pot ésser missatge transcendent o no res, no ha d'escoltar ni aquestes sirenes, perquè ella ha d'ésser l'única sirena. Però no vull plorar un passat on vaig procurar fer el millor que vaig saber (si).

"He après de Rimbaud – i no és pas dir un nom que pugui ésser acusat de torre de vori o d'art per l'art – que l'acció és una manera de malgastar certa força, un enervament": aquesta força és la mística, la mística que es confon amb la poesia. És l'últim Rimbaud, el de l'experiència extrema. Jo no sabria dir millor el meu pensament d'avui. Crec que la poesia, que depassa les contingències, està destinada a fer una acció més forta que tota altra mena d'acció i que res, ni cap exèrcit de la terra no pot contenir.

"Si és així i en la meva obra hi ha alguna espurna d'aquesta mena d'acció transcendent que jo tinc la fe d'haver-hi posat, us prego que, d'ara endavant, signeu tots els meus escrits amb el nom que m'anomena: L'Alquimista. Si no és així, tan se val que hi poseu Perico de los palotes o qualsevol cosa per l'estil.

Vostre affm.
Josep Palau Fabre.

(1) Josep Palau potser va morir, potser havia de morir, el 1937. Sigui com sigui jo tinc el sentiment que pago amb agonia algú que em sobreviu".

Les implicacions d'aquesta carta tenen tant a veure amb la preeminència de l'Alquimista en detriment de Palau i Fabre, com amb la desintegració del jo. També té a veure amb el donjoanisme de Palau i amb la interpretació que fa del concepte mimesi. En tot cas sembla evident que Palau viu el

moment més dur de la crisi que va esclatar arran de l'afer de la *Solidaridad Nacional*.

L'únic consol en aquests moments difícils és el tracte que rep de Picasso, que no va voler fer cas del que es deia d'aquell jove que es volia dedicar a l'estudi de la seva obra. L'entrega posterior de Palau a analitzar la producció completa de Picasso potser també es basa –al marge de les raons estrictament artístiques i conceptuals i de les d'oportunitat– en aquest recolzament. Però encara hi havia una altra mena de consol: les dones, les dones reals o imaginàries, que ell havia de posseir perquè aquesta possessió el realitzava. De fet, tot i que els textos teatrals dedicats a Don Joan són del període següent, és durant aquests anys quan es prefigura la intuïció anterior, una mena de nou alter ego, de rang inferior a l'Alquimista, al qual Palau també dedicarà molts esforços: Don Joan.

En l'article inèdit del 1948 que ja hem esmentat, "La desintegració du moi", reitera la centralitat de Baudelaire i, tot i perdre's en elucubracions generals sobre Orient i Occident, o fer unes referències a l'existencialisme i a Heidegger, també acaba parlant de Picasso, a qui veu "l'extrem representant de nôtre èpoque". El mes d'abril Palau es refereix a Marià Manent[118] i el maig parla de Maria Clavé. Però abans d'això escriu un text de quatre pàgines, encara inèdit, i que duu per títol "La mort du théâtre"[119]. Això, i que entre el 21 i el 28 de novembre també del 1948 escriu el text teatral en francès, *Le dialogue ou la mort du théâtre*[120], de-

---

118 PALAU. "L'obra de Marià Manent tocada pel silenci". *Ariel*, nº 20, novembre de 1950. Signat l'Alquimista. Pel que fa a la data d'escriptura, veure *Epistolari Rosa Leveroni-Josep Palau i Fabre: (1940-1975)* a cura de Natàlia Barenys. Biblioteca Serra d'Or nº199. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. Pàgina 49.

119 PALAU. "La mort du théâtre". Inèdit manuscrit. 4 pàgines. Datat a París el 28-03-1948, i signat l'Achimiste. Fundació Palau.

120 PALAU. *Le dialogue ou la mort du théâtre.* Inèdit, en francès. Signat "l'Alquimiste". La resta de textos en francès, també inèdits, no porten cap signatura, tret d'*Une aventure de Don Quichotte* que està signada Josep Palau. De *Le dialogue ou la mort du théâtre* se'n va fer una edició no venal

termina una etapa d'intensa activitat i, especialment, de reflexió teòrica sobre el fet escènic.

Als capítols III i IV d'aquesta tesi parlarem de la teoria dramàtica de Palau i Fabre, però aquí cal assenyalar que és justament en aquest moment quan comença a consolidar les seves intuïcions dramatúrgiques. Pel que fa als textos, torna a la figura de Faust amb *Microfaust*[121], i escriu dues obres relacionades amb Baudelaire[122]. També hi ha uns articles inèdits als què ens hem d'apropar. El primer, titulat *La mort du théâtre*, signat com L'Alchimiste, és escrit a París el 28 de març de 1948 i té set pàgines manuscrites. Més que no pas un article articulat, sembla una de les notes que habitualment Palau escriu per a aquest gran dietari espiritual que són els *Quaderns de l'Alquimista*. El títol, provocador, contundent, explica clarament la intenció central de Palau: anar al teatre s'ha convertit en un *deure*, en un acte burgès, i el que se'ns ofereix als escenaris és mort perquè no té res a veure amb la vida. "Notre âme n'est plus candide", escriu, avançant la idea posterior de l'espectador innocent. I explica que després de Gide, de Proust, de Balzac i de Dostoievski, els escenaris ja no ens poden oferir un despullament analític suficient. Tanmateix, continua Palau, el teatre existeix, però l'hem de buscar al carrer, als cafès, a la vida de les ciutats. El primer a sentir-ho així va ser Baudelaire, afirma, que de jove es volia dedicar a escriure teatres –com Palau mateix– però hi renuncià per no caure en solucions convencionals. Per tant, Baudelaire esdevé dandi per

---

de cinc-centes exemplars, datada a París el 1950 i on s'anunciaven obres del mateix autor que constitueixen un "Théâtre Alchimique". Eren la que s'editava, i *Microfaust* (1949), *L'Étranger* (1950) i *Rituel Secret du Gran Masturbateur* (1950). En el manuscrit d'aquesta darrera peça hi consta *Rite* a la coberta i Le *Monologue ou Rituel Secret du Gran Masturbateur* a la primera pàgina. Com que la referència a l'obra editada de 1950 és *Rituel*, optem per aquest títol. Fundació Palau.

121 PALAU. *Microfaust.* Inèdita, en francès. 25 pàgines mecanografiades amb correccions a mà. Hi ha un manuscrit signat en francès, "l'Alquimiste" i datat a Fontenay, 13-15 d'abril 1949, i a París els mesos de gener i febrer. Fundació Palau.

122 Es tracta de *L'etranger* (1950) i *Rite Secret du Gran Masturbateur* (1950).

teatralitzar-se, i aquí no costa de veure una contra lectura del dandisme tal com l'havia feta Sartre en el seu estudi de Baudelaire. La societat s'entossudeix a continuar fent un teatre mort, el teatre que podem veure habitualment, i alhora margina les propostes noves, o les concepcions noves de com hauria de ser l'actor. Tots som actors, diu Palau, i aquí ens ofereix un altre exemple, el d'Artaud, "je crois qu'Artaud est celui qui a pensé a la limite en désespoir cette conception du théâtre", i especialment l'Artaud del Marat i el de Joana d'Arc. Segons Palau, allò que Artaud va assajar de dir-nos és precisament que el teatre era mort, que "le théâtre professional est mort", que una certa concepció del teatre, era morta, però que és viu el teatre de la vida, un teatre en què "les vrais acteurs est passe dans les travestis de la vie". I conclou, tot i que la frase és escrita unes ratlles abans: "Mais les bourgeois ne comprirent rient".

El següent article estrictament sobre teatre, deixant de banda el pròleg que fa a *Le dialogue*, és del 1949 i duu el títol en francès. És, però, "El temps teatral", que trobem a *El mirall embruixat* i del qual parlarem extensament al capítol III, tot i que el títol és prou explícit. Els altres dos treballs inèdits de l'any 1949 sobre teatre són "Le moi-théâtre"[123] i "Le théâtre futur ou le moi-théâtre"[124]. Ambdós plantegen qüestions a allò que Palau ja havia dit: cal bandejar el teatre convencional i en l'espai que aquest ocupa posar-hi el que aporten Baudelaire i Artaud no com a paradoxa, sinó pel que representen les seves exigències de veritat, de virginitat, de puresa. Si no es fa així, la vida serà l'únic teatre possible, reitera Palau ja que, de sempre, el

---

[123] PALAU. "Le moi-théâtre". Inèdit manuscrit i mecanografiat amb moltes esmenes. 2 pàgines. Datats a Fontenay el 27 d'abril de 1949. Figura com a pròleg de l'obra *Microfaust*, signada L'Alchimiste. Inicialment duia el títol "Le théâtre du dedans". Hi ha un text manuscrit que és posterior ja que integra les esmenes a mà, i que ja es titula "Le moi-théâtre". Fundació Palau.

[124] PALAU. "Le théâtre futur ou le moi-théâtre". Inèdit. 6 pàgines manuscrites. Datat a Fontenay el 19 de maig de 1949. Fundació Palau.

teatre seriós ha tingut una funció higiènica: "faire expulser de l'individu, de la société, les microbes".

Però per fer això cal tenir una concepció àmplia del concepte *moi*, afirma Palau en "Le théâtre futur". Tot ampliant les referències a Lautréamont, sobre qui acaba de fer l'assaig "L'alchimie du bien et du mal", força llarg[125], i també a Mallarmé, insisteix en la idea que Baudelaire i Rimbaud van assajar d'ampliar el concepte de *jo*. "De la vaporisation et de la centralisation du *Moi* de Baudelaire à la conception de l'être d'Artaud, toute la poésie française [moderna] n'est qu'une plainte un gémissement et unes recherche de ce moi inconnu. *Tout est là*", afirma Palau. De fet, continua, si tal com diuen la creació ha arribat a un mena *d'impasse*, això seria degut al desconeixement que tenim de nosaltres mateixos. Però la intenció de Palau queda més clara si diem que és degut al fet de no plantejar-se la poesia com aquesta recerca radical del propi jo que ell, i els autors que cita, consideren essencial.

En el fons, darrere de tot això hi ha la concepció alquímica de Palau, i, per tant, també en el terreny del teatre es planteja el que afirma a continuació "Moi-théâtre. *Moi je suis théâtre*, voilà si c'est simple". I aquest *Moi*, és un conjunt de fantasmes, de possibilitats –com el fill que ens diu que té amb una noia jove que ha desitjat–, que necessàriament s'han d'encarnar. "Et il faut bien leur donner du corps, autrement ils veux dévorent sans pitié (…) car ils n'ont d'autre substance que la vôtre". El teatre, afirma a continuació, és el teatre dels poetes, de Sòfocles a Lorca, passant per Shakespeare i Calderón, i no pas dels mercenaris, en una expressió del mateix Palau, ni dels "auteurs dramatiques qui ont usurpé sans pudeur les

---

125 PALAU. "L'alchimie du bien et du mal". Aquest assaig de l'any 1949 va ser escrit en francès. Va ser llegit com a conferència el dia 23 de novembre de l'any 2006, per inaugurar el VIII Col·loqui Internacional Lautréamont. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, i es va publicar a KRTU en francès i català, amb pròleg i traducció de Ricard Ripoll.

liens sacres, pendant que les vrais poètes, par pudeur, n'osait pas toucher". L'article es tanca amb una mena d'eslògan: "Il nous faut la révolution au théâtre", i amb una nota que en interessa especialment ja que ens orienta sobre què el duu a escriure aquests textos en francès. "Et que si c'est en langue française que j'ai voulu faire cette révolution c'est parce que c'est a eux victimes de leur pays –et a travers eux a la langue française– que je leurs dois le meilleur de moi"[126].

Ja del 1950 és el manuscrit de vuit pàgines, també inèdit, que duu per títol "Le théâtre"[127] i que se centra especialment en Shakespeare. Aquest treball suposa un gran pas en la clarificació de les intuïcions de Palau assenyalades fins ara: el teatre mai no hauria d'haver deixat de ser una alquímia de l'home, ens diu, mai no s'hauria d'haver concebut per distreure o per il·lustrar, sinó com un laboratori. En aquest sentit, i això és escrit l'any 1950, cada personatge és un "buidar-se de" que Shakespeare experimenta de manera essencial. Els seus problemes, els de Shakespeare, el mal i els neguits que l'agiten, les passions que experimenta o reprimeix, les emocions que sent, s'han d'objectivar a través dels personatges. Shakespeare és Hamlet, és Macbeth, és Romeu… No entrarem en aquesta qüestió, però ens cal assenyalar que per Palau el procés no està complet ja que el laboratori del teatre reclama que cada personatge s'introdueixi –l'expressió és de Palau mateix– "dans une personne en chair et os, faire identifier personne et personnage". És a dir: el laboratori del teatre reclama inexcusablement la representació. La diversitat de Shakespeare es concretava en personatges que havia d'expulsar. Aquests personatges s'encarnaven en éssers vius –un pare de família, ens diu Palau, pot esdevenir un sant, un criminal o un

---

126 PALAU. "Le théâtre futur ou le moi-théâtre". Op. Cit.

127 PALAU. "Le théâtre". Inèdit manuscrit sense data. 8 pàgines, i el text queda manifestament tallat. Forma part de les reflexions sobre teatre que Palau realitzava durant aquests anys. Hi ha un altre

suïcida– que degut a aquesta transformació, els fa actors. Però per completar el procés encara ens cal el públic, els espectadors, en cadascun dels quals es perpetua l'impuls primer.

En aquest text inacabat i inèdit, Palau també entra en allò que René Girard ens explicarà quaranta anys més tard[128]: el teatre en el teatre de Shakespeare, la consciència de la ficció, el mimetisme. Per a Palau, aquest procés indica que Shakespeare tenia una idea alquímica del teatre. I, en un sentit paral·lel, això també ens explicaria que, contràriament al que se sol dir, Shakespeare no coneixia els éssers humans. Més que no pas conèixer-los, els havia de patir, de pagar-ho tot, "S'il les avait connu… il n'y auront pas en le xoc brutal et nécessaire pour en être fécondé" [sic].

Es significatiu que amb tota probabilitat Palau comencés a treballar en aquest moment sobre els textos d'Heràclit[129]. Entre d'altres, també escriu tres pàgines sobre virginitat i prostitució en Baudelaire, textos sobre André Malraux, sobre Sade… A aquests textos avui encara inèdits cal afegir-los el treball sobre Picasso del novembre de 1949 i al apunts del 1950 que Palau va aplegar al primer volum de l'obra completa sota el títol genèric de "Gènesi i motivacions" i que, tal com ens diu ell mateix, constitueixen el primer dels Quaderns de l'Alquimista "que enllacen així, directament, amb els poemes formant un tot[130]". També hi ha inèdit un assaig de vint-i-quatre pàgines sobre Paul Eluard i el surrealisme, datat el mes d'agost de 1950.

---

text amb el mateix títol, de dues pàgines que inclou un dibuix i duu la data del 18 de gener del 1950. Fundació Palau.

128 GIRARD, RENÉ. *Shakespeare. Les feux de l'envie*. París: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.

129 PALAU I FABRE, JOSEP. *La clarté d'Héraclite* –ara editat en català amb el títol *La claredat d'Heràclit*. Edició a cura d'Oriol Ponsatí-Murlà. Girona: Accent Editorial, 2007–, on comenta 126 fragments d'aquest pensador. Deuria començar a treballar-hi el 1949, però la redacció final és del 1965.

130 OLC.I. "Gènesi i motivacions". Pàgines 145-154.

Tot i la situació difícil de Palau en aquests anys, o potser precisament a causa d'això, encara culmina els *Poemes de l'alquimista*, que s'editaran l'any 1952[131].

vii) Durant la setena etapa, d'únicament dos anys que són determinants a efectes dramatúrgics, Palau inicia la redacció de *La tragèdia de Don Joan* el 1951 i tanca el període amb *La Caverna*[132] el 1952, que de manera superficial també podem llegir com una constatació de les dificultats de relació que aleshores Palau tenia amb el seu entorn precisament a causa de la seva tossuda recerca de la veritat absoluta. Això de banda, i a més d'editar clandestinament el 1952 el seu llibre amb l'obra poètica sembla que Palau pensa seriosament quedar-se a viure a París, integrar-se més activament en la vida cultural francesa i dedicar-se al teatre. Durant els mesos d'estiu treballa com assistent de Sacha Pitoëff en la companyia Georges Pitoëff. I justament aleshores, en un període impossible de concretar, però que amb molta probabilitat gira al voltant de 1951, Palau i Fabre escriu pràcticament la totalitat dels textos teòrics que actualment formen el llibre *El mirall embruixat*. Aquests treballs són el cos central de la seva teoria dramàtica, de la seva poètica teatral, i els estudiarem més en el capítol III.

La intenció de culminar diversos cossos teòrics complets, sense renunciar a la creació estrictament literària i amb una voluntat d'abastar la totalitat

---

131 Baudelaire va publicar el seu llibre *Les Fleurs du Mal* l'any 1857, quan tenia 36 anys. Palau, també editava el seus *Poemes de l'Alquimista* entre els 35 i els 36 anys, en un intent d'emulació que respon perfectament als seus plantejaments de fons. En aquest sentit només cal recordar les fotografies que Palau es feia davant d'un retrat de Picasso tot forçant la mateixa mena de mirada. És una qüestió que no cal veure des de la frivolitat i que no es pot ridiculitzar perquè no és gens ingènua. És la concreció del que Palau sentia, és una manera de dir-nos quins són els seus propòsits i la profunditat de les seves conviccions. En parlarem en referir-nos a mimesi, però en qualsevol cas està clar que amb *Poemes de l'Alquimista* Palau i Fabre no volia fer un llibre de poemes, sinó el llibre de la seva generació.

132 *La caverna* va ser escrita a París la primavera de 1952 i reelaborada a Grifeu (Llançà) la primavera de 1969. Hi ha un cinquè quadre inèdit.

dels temes possibles, a imitació de Llull, Palau no l'ha pogut dur a terme a causa de les dificultats sorgides pel desenllaç de la guerra. Però acabada la seva obra poètica, superats els moments més difícils de l'exili i amb un grau de maduresa personal segurament més elevat, es veu amb forces per emprendre un treball sistemàtic. Se centra en el teatre perquè li sembla que és l'assignatura pendent, la que té més insegura i que, tanmateix, ha començat a madurar a partir del Don Joan i de la concreció d'algunes idees teòriques. També s'ha acabat l'etapa d'escriptura preferentment en francès pels assaigs i pels textos dramàtics. És com si arran dels problemes sorgits el 1947, Palau hagués necessitat girar-se d'esquena al català durant uns anys –tret de l'obra poètica– i centrar-se en l'única llengua possible aleshores, el francès, ja que en la seva situació el castellà apareixia com contaminat pel franquisme.

Això ens indica que durant aquest dos anys Palau sembla recuperar una certa calma, una mica de pau, i que se sent amb forces per a projectar de nou la seva feina amb ambició i perspectiva de futur. Per exemple, a mitjans dels anys cinquanta, en una carpeta al final de la qual hi va escriure, a mà, *Esquelet de Don Joan* (1954), hi ha tot un projecte per fer un assaig històric sobre temes de filosofia. Hi ha alguns fragments escrits, notes i fitxes, però res que sembli suficientment acabat com ho són els textos sobre teatre a què ens referirem. Pel que fa a les obres sobre Don Joan, que escriurà al llarg dels propers anys, de fet es concreten a partir de 1951 tant des del punt de vista teòric amb "Idees per a un Don Joan"[133], com

[133] PALAU. "Idees per a un Don Joan". Aquest text, escrit el 22 de maig de 1951, figura com a pròleg del cicle *Teatre de Don Joan*. Palau el va dictar com a conferència, amb un afegitó d'una pàgina que feia de presentació que es titula "Actualidad del mito de don Juan", al amfiteatre de Geologia de la Sorbone, en castellà, el dimarts dia 6 de març de 1956, a les 21,15 hs. Organitzada per l'Athénée Hispaniste. El nom del conferenciant és anunciat com Josep Palau, escriptor. Amb el títol "Idées pour un Don Juan" va ser editada en francès a *La Table Ronde*, nº 119, novembre de 1957, París. Librairie Plon. És un número dedicat íntegrament a Don Joan. *Don Juan. Thème de l'art universel*. En el cos dedicat a Don Joan hi ha articles i textos diverses d'Henry de Montherlant, Ortega y Gasset, Esther van Loo, Jean Doresse, René Dupuis, Henri Gouhier, René Pomeau,

amb *La tragèdia de Don Joan* i *Don Joan als inferns* pel que fa a la creació estricta. Són dues de les cinc obres sobre aquest mite que, vist el que hem comentat fins ara, sembla lògic que Palau hagi triat. Efectivament, no és estrany que en iniciar definitivament el que serà la seva obra dramàtica reconeguda Palau se centri en la figura de Don Joan, i tampoc no ho és que ho faci amb una tragèdia: Don Joan –em refereixo al mite, que lògicament té múltiples variants– s'acara a la mort, vol posseir totes les dones, juga amb el poder que té per provocar la societat, és un simulador d'identitats que busca construir el seu jo, s'oculta i es mostra alhora amb les disfresses, usa les altres persones i les altres persones el volen usar a ell, segons com es llegeixi tant pot ser un rebel com un senyoret.

En tot cas, si el text sobre Don Joan que escriu el 1951 s'hagués conegut aleshores a Catalunya, possiblement les relacions amb una certa intel·lectualitat de l'interior s'haurien fet encara més difícils. L'haurien trobat estrany, innecessàriament provocador i en certa manera diletant. Aquesta opinió la trobem, per exemple, en una data tan avançada com és el 1972 en *La literatura Catalana Contemporània* de Joan Fuster, on aquest diu: "Alguns episodis de la seva joventut li valgueren el títol de *poète maudit* al vell estil (…) i la seva poesia té un cert fons aparent de revolta, d'inconformisme irritat, que busca justificacions literàries en la línia Rimbaud-Artaud (…) L'angoixa metafísica i la insolència sexual és tot el que el distingeix. La rebel·lió de Palau i Fabre es queda en fuga: és una evasió, no un acte bel·ligerant. Forma part de la gangrena de la societat, però no del cauteri ni dels desinfectants"[134]. En qualsevol cas, amb el primer Don Joan, Palau acaba de trencar, jo diria que ben conscientment,

---

Henri Guillemin, André Meynieux, Micheline Sauvage, Maurice Pradines, Joseph Palau, Suzanne Lilar, André le Gall, Maria le Hardouin, Henri d'Amfreville, Robert Poulet i Michel Déon. OLC.I. Pàgines 188-194.

amb el que havia deixat enrere i, a més, aprofundeix les diferències bàsiques entre el que ell es proposa de fer i el que la resistència interior considera viable i necessari.

Són dos anys de dificultats econòmiques, fa de figurant al film *Le salaire de la peur* de H.G. Clouzot, i el període es clou també en el sentit que a partir de 1953 Palau comença a treballar com a secretari de la Maison du Mexique de la Cité Universitaire, càrrec que ocupa fins l'any 1960, quan decideix tornar a Catalunya. A *La caverna*, ja ho hem dit, es plantegen qüestions essencials al voltant de la recerca de la veritat i de la relativitat de les relacions humanes, però, el que ara més convé és recordar que en escriure aquest text Palau i Fabre recupera l'esperit de les classes del professor Zubiri al voltant de la lectura que Heidegger feia del mite platònic.

viii) La vuitena etapa va de la primavera de 1952 a juny de 1958 i hi ha poca activitat des del punt de vista teatral. És veritat que Palau acaba el cicle de les obres sobre Don Joan treballant l'any 1954 en *L'esquelet de Don Joan*[135], el 1955 en el *Príncep de les tenebres*[136] i el 1957 en *L'excés o Don Joan foll*[137], però és com si un cop enllestida la feina de plantejar-se formalment algunes reflexions claus al voltant del teatre, ja no tingués necessitat de dedicar-se a aquestes qüestions. Potser hi té a veure la nova feina a la Maison de Mexique, on entre altres activitats organitza un homenatge a Artaud.

---

134 FUSTER, JOAN. *Literatura Catalana Contemporània*. Documents de Cultura. Barcelona: Curial, 1972.

135 PALAU. *Esquelet de Don Joan*. En el manuscrit d'aquesta obra, de 51 pàgines, hi consta el títol *Pobre Don Joan*. Edició d'autor a París, 1957. Escrita entre el 27 de novembre i el 26 de desembre de 1954.

136 PALAU. *Príncep de les tenebres.* Signada a Monnetier 11-16 de desembre del 1955.

137 PALAU. *L'excés o Don Joan foll.* Signat a Moriani-Platja, de Còrcega, entre el 9 i el 21 de juliol del 1957.

En aquest període també hi ha un cert retorn a l'escriptura d'articles en francès, però són d'una mena diferent als de l'etapa anterior i cal entendre'ls més com un esforç per aconseguir una certa presència en el món intel·lectual de París –per exemple fent de pont entre aquest i la cultura catalana, especialment traduint Ausiàs March per a la revista Les Lettres Nouvelles[138] i parlant de poesia catalana i de Lorca a la revista Esprit[139]– que no pas com el rebuig relatiu del català, obra poètica al marge, que hem suggerit més amunt. Confirmaria aquesta teoria el guió per una pel·lícula, que és del 1954, *La masque de la mort à travers qualque masques cellèbres*[140], o articles com ara "L'Espagne et la poésie"[141], i "1942, Fernando de Rojas crée le théâtre moderne"[142], que suposen una lenta però evident adaptació al món cultural francès.

Vist en perspectiva, en aquest període Palau sembla moure's, efectivament, entre el món francès i el català fent aquesta funció de pont que diem i intervenint o impulsant actes com per exemple l'homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys, o bé escrivint entre l'octubre i el desembre del 1956 un text dedicat a Carles Riba, "El triomf de l'Odissea"[143], i un altre a Maragall el mes de juny, "Pensar Maragall. I. Prolegòmens al cen-

---

138 PALAU I FABRE, JOSEP. "Ausias March, poète feroce". *Les Lettres Nouvelles*, nº 36. París, març 1956.

139 PALAU I FABRE, JOSEP. "Así que pasen cinco años", Publicat a *Esprit*, París, el setembre del 1956, i "Destin de la catalogne en termes de poésie", Revista *Esprit*, nº 9. París, 9 de setembre de 1956

140 Guió per a un film. Hi ha indicacions que suposen textos de Pascal, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Danton, Mallarmé, Eluard, Rilke, Héraclite. Aquests textos serien dits per Roger Blin, Sacha i Carmen Pitoëf i Josep Palau.

141 Article publicat a *L'Âge Nouveau*, París, el març del 1956.

142 "1492, Fernando de Rojas crée le théâtre moderne: la Célestine". Revista *Rendez-vous des théâtres du Monde*. nº 9, 15 de març de 1958.

143 PALAU, "Poetes i poesia". A *Quaderns de l'Alquimista*. OLC.II. Pàgines 738-741.

tenari de la seva naixença (1860-1960)"[144], o bé articles escrits en francès que van quedar inèdits sobre Lorca, Picasso, Antoni Tàpies…

El fet excepcional és que Palau i Fabre clou aquest període –l'últim dels que en rigor tractarem en aquestes pàgines pel que fa a la seva obra relacionada amb el teatre– amb l'escriptura el mesos de maig i juny de 1958 de *Mots de ritual per a Electra*, on es planteja l'acord necessari entre l'exili interior (Electra) i l'exterior (Orestes), encara que aquesta reconciliació suposés cometre una transgressió tan greu com l'incest. Naturalment hi ha molts altres aspectes susceptibles de ser comentats en aquest text. Però que Palau es plantegi aquesta qüestió capital, i que finalment hagi deixat enrere els moments més difícil del seu exili, fan pensar que, ni que fos inconscientment, s'estava plantejant la possibilitat de tornar a Catalunya i canviar l'exili de París per una mena d'exili interior a Grifeu que li permetrà dedicar-se íntegrament a l'estudi de Picasso[145]. A partir d'aquesta data el teatre passa a segon terme.

ix) Efectivament, a partir de 1958, i ho comentem únicament a tall de complement, l'interès de Palau pel teatre ja no és central. Més endavant reprendrà les activitats dramàtiques des d'una altra perspectiva, i, per exemple, escriurà l'adaptació teatral de la novel·la de Heinrich von Kleist, *La tràgica història de Miquel Kolhas*[146], i algunes peces més. Però amb *Mots de ritual per a Electra* ha tancat una llarga etapa essencial. És veritat que el seguit d'articles de divulgació sobre el teatre castellà escrit el 1959

---

144 PALAU, "Poetes i poesia". A *Quaderns de l'Alquimista*. OLC.II. Pàgina720-735. Està format de III apartats. L'apartat I és escrit a París el juny de 1956. El II i III porten dates respectivament a París el setembre del 1960 i a Grifeu la primavera del 1966.

145 A OLC.II., pàgina 1279, Palau explica que hi van haver tres factors determinants a l'hora de decidir-se a tornar a Catalunya. Un va ser la propera fundació del Museu Picasso, l'altra era el fet de posseir un terreny a la Costa Brava i els diners per fer-s'hi una casa. El tercer va ser "haver escrit *Mots de ritual per a Electra*, on sé que dic, en forma críptica o velada, tot el que he de dir, tot el que puc dir, per a qui ho vulgui entendre".

bàsicament per a la ràdio li ofereixen la possibilitat d'oferir una visió personal dels temes que tracta, però al capdavall vénen a ser un encàrrec i en cap cas no modifiquen la visió que ha anat donant sobre els diferents factors que intervenen en el fet escènic.

En resum: el jove Palau que el 1933 té setze anys, i dinou en començar el conflicte bèl·lic el 1936, ha patit les conseqüències d'estar intern als Hermanos de las Escuelas Cristianas i després encara una temporada a l'Institut Tècnic Eulàlia, ha experimentat un sentiment de rebuig per part de la mare, que l'havia fet criar per una dida[147], ha començat a escriure teatre i articles de temàtiques diverses i a través de Josep Janés s'introdueix en els ambients literaris de l'època. A més de conèixer les grans personalitats culturals del moment, Palau publica col·laboracions regulars a la premsa, primer a La Humanitat i després bàsicament a La Publicitat. La majoria d'articles són crítiques de llibres, entrevistes o informacions culturals. Durant la guerra continua escrivint a La Publicitat, per bé que escadusserament. El 1938, en decidir no incorporar-se a files

---

146 PALAU I FABRE, JOSEP. *La tràgica història de Miquel Kolhas*. Els llibres de l'Escorpí, teatre. El Galliner, nº45. Barcelona: Edicions 62, 1978.

147 OLC.II. *El monstre*, pàgines 1263-1265. Palau fa remuntar les dificultats de relació amb la seva mare al fet que aquesta, en la seva infantesa va ser hipnotitzada. A partir d'aquest fet, segons el testimoni de l'avi de Palau que aquest ens reporta, "li van sortir els nervis i aquesta voluntat dominadora que ja saps" (pàg.1264) De tota manera caldrà revisar la correspondència de la mare i Palau a fons per determinar exactament quina mena de relacions tenien. Una cosa és que Palau experimentés el rebuig matern al qual es refereix reiteradament, i una altra és que la mare no sentís res pel seu fill. La correspondència de la mare, examinada únicament per sobre, desmenteix els tòpics que s'han repetit a l'entorn d'aquest tema. Sembla que, efectivament, la mare tenia un caràcter fort, com també el té i l'ha tingut sempre Palu i Fabre. És possible que la senyora Fabre tingués un sentit clar de l'autoritat i que, en principi, no li agradessin les tendències ni la vida que el seu fill semblava voler fer. En tot cas a les cartes es preocupa per ell, s'interessa per la seva obra, copia a mà els poemes del seu fill, manifesta reiteradament angoixa per les seves dificultats. Que Palau hagi viscut la relació amb la seva mare d'una altra manera o que l'hagi convertida en un motiu més literari que real, no treu importància a la figura materna i tampoc no minimitza tot el que Palau i Fabre mou al seu entorn. A partir d'ara, doncs, quan es parli de la mare i de la relació amb el fill, sense entrar-hi a fons ja que aquest tema no és cap eix central de la tesi que defensem, caldrà tenir en compte aquestes matisacions que acabem d'assenyalar. Això de banda, en parlar de Baudelaire també ens referirem a aquest tema.

quan el mobilitzen[148], a través de la lectura de Llull i de Rimbaud, i amb el rerefons de Baudelaire i de Goethe a través de Carles Riba, té la visió que esmenta a la nota inicial de *L'aprenent de poeta*, on parla de pre-poesia i encara d'una manera críptica, sembla referir-se als principi centrals d'alquímia i a la figura del doble[149]. Durant aquests anys també escriu "Fragment del superhome", que és datat la tardor de 1939, i després continua els temptejos teatrals i introdueix el mite en primer lloc de Faust. El que va venir a continuació és l'aprenentatge llarg i l'evolució que hem intentar descriure fins ara i en alguns aspectes rellevants dels quals cal entrar més detalladament.

---

148 OLC.II. "Tot parteix d'aquell dia…" i "La revelació". *El monstre*. Pàgines 1258-1260 i 1265-1266.

149 OLC-I. *L'aprenent de poeta*. Pàgina 19.

II. EL TRASBALS DE LA BELLESA

1. Origen de l'Alquimista

A "El principi d'alquímia"[150] Palau ens diu: "La idea d'uns *Poemes de l'Alquimista*, d'uns *Quaderns de l'Alquimista* i, fins i tot, d'un *Teatre de l'Alquimista* o *Teatre alquímic* data de la meva primera joventut, dels dies incerts de la Guerra Civil, o sia dels meus dinou o vint anys, quan, a desgrat de les adversitats de tota mena que m'assetjaven, jo traçava quimèrics projectes de futur, com si cregués més en mi que en totes les malvestats plegades, abeurant-me en la lectura de Ramon Llull (trilingüe, divers, alquimista) i de Rimbaud, que abonaven la meva idea". En el fragment titulat "Tot parteix d'aquell dia...", de les memòries, datat el 7 de maig del 1984, anant amb tren, entre París i Ginebra[151], és on Palau explica d'una manera més clara el moment d'aquesta visió. Palau es refereix al fet ja assenyalat en aquestes pàgines, que el 1938 havia estat cridat a files i, per consell de la família, desertà per refugiar-se a un pis del carrer República Argentina de Barcelona[152]. S'enduu *Llibre d'Amic i Amat* de Ramon Llull i les Obres de Rimbaud. "Recordo molt bé que fou el con-

---

150 OLC.II. "El principi d'alquímia". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 371-373.

151 OLC.II. "Tot parteix d'aquell dia". *El monstre*. Pàgines 1258-1260.

152 OLC.II. "La revelació". *El monstre*. Pàgina 1265 i, més endavant, 1311. Diguem-ho amb les seves paraules: "Devia escaure's al principi del 1938, gener o febrer, perquè recordo que encara feia fred quan, cedint a la voluntat dels meus pares i sense prou força de caràcter o de decisió per obrar pel meu compte, no em vaig incorporar a l'exèrcit republicà quan em corresponia i vaig anar a viure, durant unes setmanes, en una finca (…) era, per tant, un desertor, o un pròfug. Però en aquell moment crucial del meu destí i del destí del meu país, els dos llibres que em vaig endur, amb els quals em vaig recloure, eren el *Llibre d'Amic e Amat* de Ramon Llull i les *Œuvres complètes* d'Arthur Rimbaud". De fet, Palau es refugià a casa de les seves ties Juanita i Maria Palau Oller.

cepte llampeguejant d'alquímia, explícit en les pàgines de Rimbaud, implícit en les de Ramon Llull, el que provocà la meva il·luminació". En el fragment "La revelació" del 19 d'agost de 1984 i datat a Grifeu, reitera les explicacions i concreta que les obres de Rimbaud eren en francès, en l'edició del Mercure de France, titulades *Oeuvres complètes*. I afegeix el següent: "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 abracessin totes les formes d'expressió possibles" [153].

Potser també és el moment de recordar que precisament als *Quaderns de l'Alquimista* hi ha un extens "Quadern lul·lià" que va de la pàgina 377 a la 428, on Palau i Fabre intenta demostrar el seu convenciment que Llull va escriure sobre l'alquímia. A "Encapçalament", una nota datada l'1 de desembre del 1965[154] que obre aquests *Quaderns*, Palau hi reitera que "L'Alquimista creia, en el seu ardorós entusiasme jovenívol, i en el llindar mateix de la seva aventura, poder emprendre aquesta en múltiples direccions a la vegada". Els *Quaderns*, segons això, serien "mostres escadusseres d'aquella quimèrica primitiva diversitat, no pas com temptacions a les quals ell hagués sucumbit, ans més aviat com il·lusions que ell hagués, a desgrat de tot, aconseguir de preservar". A la "Introducción a la antología del 1979", edició bilingüe editada per Plaza y Janés, Barcelona 1979, un text que Palau inclou a l'OLC[155], hi llegim que el llibre havia d'aplegar "todas las formas posibles de expresión poética: asonancias, consonancias, canciones, baladas, sonetos, poemas en prosa, epigramas,

---

153 OLC.II. "La revelació". *El monstre*. Pàgines 1265-1266.

154 OLC.II. "Encapçalament". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 369.

155 OLC.II. *El mirall embruixat*. Pàgines 171-176.

aires épicos, acentos líricos, intimismo, descripción objetiva, etcétera". Però novament a "El principi d'alquímia"[156] precisa que "la imatge de l'alquimista medieval i de la seva fal·lera, abocat a l'obrador, és una imatge que em fascinà des de l'adolescència. Parlo dels meus quinze o setze anys, quan, a través d'un llibre que no sabria retrobar, vaig tenir esment de l'existència d'aquest personatge i de la seva dèria". A *Gènesi i motivacions* 6, del 3 d'agost de 1950 recula més i ens confessa que ja de petit preferia jugar amb "la combinació absurda de tota mena de potingues. Deixades les joguines habituals de banda, reunia els pocs elements que tenia a l'abast –aigua de colònia, salfumant, sofre, vinagre, foc, etcètera– per a fer-ne les barreges més estranyes i per a veure què passava, amb l'esperança d'arribar a no sé quina mena de descoberta..." I ens ofereix un aclariment que, vista la sinceritat de Palau pel que fa a la seva evolució, és concloent: "La idea d'alquímia, en el pla de l'esperit, m'havia assaltat repetidament. Però fou durant aquests dies de 1938 (…) que la idea se m'imposà; que esdevingué la meva justificació de viure. D'antuvi em va semblar que es tractava d'una obra a fer; no fou sinó molt més tard que vaig adonar-me que es tractava de la meva vida mateixa"[157]. Tenia vint-i-un anys.

Però encara hi ha un altre dada a tenir en compte, que aquí únicament introduïm com a referència, i que desenvoluparem en parlar de l'obra *Aparició de Faust*, la primera redacció de la qual es de 1939 i que consta a l'OLC. Efectivament, en la primera part del pròleg datat el 8 de novembre de 1939, Palau diu que "l'obra correspon a una llarga gestació", i afegeix que "lectures molt incompletes de Faust, lligades a profundes ensenyances de Carles Riba sobre la naturalesa moral (entenguis bé: en

---

156 OLC.II. "El principi d'alquímia". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 371-373.

157 OLC.I. "Gènesi i motivacions 6". Pàgina 152.

funció del bé i del mal) de Mefisto, m'havien fet reflexionar llargament i han donat per resultat aquesta obreta insignificant però potser significativa"[158]. La llarga reflexió a què es refereix Palau havia de ser feta en tota certesa abans de 1938 i, per tant, deuria tenir la seva influència en la crisi que va donar peu al principi alquímic palaufabrià. Jordi Malé[159] documenta al capítol "L'autor i la creació. J.W. Goethe" el pes que va tenir en Riba la idea goethiana expressada a *Poesia i veritat* de fondre vida i obra en una sola entitat[160]. Malé ho concreta així: "Goethe, per tant, no explica la seva vida a través de les seves obres, sinó que aquestes obres són elles mateixes la seva vida: en són –com escriurà Riba– «l'expressió natural, immediata i clara»; o, encara, en mots de Gundolf: no en són «la représentation, l'explication (…), mais bien l'expression, la figure, la forme de leur vie même, c'est-à-dire non pas quelque chose de conséquent à cette vie, mais quelque chose que est au dedans, avec et au-dessus d'elle». (…) Però cal insistir-hi: aquesta poesia no canta la realitat biogràfica de l'autor: ella mateixa, en tot cas, és biografia en tant que ha estat concebuda pel poeta; per la qual cosa la poesia és, per a ell, tan vera com la veritat mateixa"[161]. Per tant, Faust, el Faust après a través de Riba i les idees de Goethe sobre poesia i veritat, van tenir la seva importància, al costat de Llull i Rimbaud, en la concreció l'any 1938 de l'origen de l'Alquimista. I això explicaria

---

158 OLC.II. "Sobre l'autenticitat". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 505. Palau i Fabre esmenta per primera vegada Goethe a l'article "Llegendes dels víkings", publicat a la Humanitat del 25 de setembre de 1935, s'hi torna a referir el 26 de desembre del mateix any a ""Una biografia de Tolstoi, per Stefan Zweig", a la mateixa publicació, i l'11 d'abril de 1936 tot comentant el treball de Manuel de Montoliu en l'article "Goethe en la literatura catalana". Del 1938 és l'article publicat a *Meridià* "Una síntesi goethiana", on Palau es refereix precisament "al risc que comporta voler establir una diferenciació entre home i artista". Deixant de banda les referències relacionades amb Maragall i la seva *Nausica*, caldrà veure les memòries, *El monstre*, i concretament al capítol "La generació fallida", on Palau diu haver anat a una conferència de Riba sobre Goethe a finals del 1935 o començaments de 1936.

159 MALÉ, JORDI. *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimblolisme: 1920-1938*. Els orígens, 53. Barcelona: La magrana, 2001. Pàgines 197 i següents.

160 GOETHE, J.W. *Poesía y verdad*. Llibre VII. Traducció, introducció i notes de Ros Sala. Barcelona: Alba editorial, 1999.

161 MALÉ, *Poètica de Carles Riba*. Pàgina 200.

que Palau admetés *Aparició de Faust* com a primera obra que aplega l'OLC, per bé que en un exercici d'honestedat no la situï per la data de la primera redacció i que el 1986 confessi que revisant papers antics amb motiu de l'escriptura de les seves memòries, va topar amb aquest text, que no li va agradar.

Això de banda, l'Alquimista no ha durat tota una vida en tant que alter ego, que seria la manera més superficial de veure'l, però en canvi l'actitud alquímica sí que ha estat una constant en Palau i Fabre. Per tant, hi ha una història possible de l'Alquimista: efectivament, no és el mateix la intuïció vaga i somiosa de l'adolescència, gairebé la infantesa, quan el concepte únicament és pressentit, que el moment de la revelació l'any 1938 tot i que aleshores Palau no en pogués mesurar l'abast, o el tràngol més fosc i profund que va de finals de 1947 fins a 1950, i que suposà una mena de reactivació de l'Alquimista ja que abunden els textos amb aquesta signatura. També l'hem de considerar diferent com a mínim a partir del 31 de maig del 1950, quan escriu la primera de les notes a la seva poesia[162] amb el títol de "Gènesi i motivacions", i diu "el cert és que ara jo n'estic separat [de l'Alquimista] i que aquell que va [sic] buscar amb tant afany m'apareix com un personatge objectivat. Hi ha la meva vida i hi ha la meva mort reals en aquests poemes. L'Alquimista ja no sóc jo. Jo puc signar per ell, que va sagnar. Jo, que sóc jove gràcies a ell, que visc gràcies a ell..."

Intuïció a la infantesa, doncs, il·luminació deslllorigadora l'any 1938, o vidència si ho volem dir en termes rimbaudians, encarnació dolorosa els primers anys a París, entre 1945 i 1950, i especialment de 1947 a 1950, que efectivament el duu a signar moltes obres com Alquimista, i

---

[162] OLC.I. "Notes. Gènesi i motivacions 1". Pàgines 145-146.

superació a partir d'aquesta data de la identificació profunda entre Palau i l'Alquimista tot i que, tal com s'ha dit, en l'obra i en la persona de Palau sempre queda la recerca alquímica com a principi motor essencial. Podríem esmentar més referències del propi Palau on es reitera aquesta evolució, però les que hem indicat fins ara semblen suficients per determinar que els jocs d'infant amb elements alquímics va esdevenir l'any 1938 una altra cosa i que posteriorment canvia de nou i impregna la totalitat de l'obra assumint que cal esborrar el nom de Josep Palau i Fabre o inserir-lo a dins de l'Alquimista[163].

Aquest moment de l'any 1938 no es pot desvincular d'un altre fet que Palau també explica a les seves memòries i que està relacionat amb la seva fe cristiana, que havia perdut i que justament aleshores sembla recuperar ni que sigui en forma de dubtes momentanis però profunds: "Tot tornà a canviar a partir del moment que vaig abdicar de mi mateix. Vull dir, a partir del moment que la meva situació fou la de pròfug o desertor, en contradicció amb les meves conviccions i que, de nou, vaig sentir-me del tot sol. El recurs a la religió, a la pregària, vingué sense ni adonar-me'n, junt amb la por de la guerra i de la mort. Potser hi ajudà, de cara a mi mateix, de cara a velar-me la meva autohipnosi, la lectura reiterada del *Llibre d'Amic e Amat* (…) El cert és que durant l'últim any de la Guerra Civil jo vivia creient que creia"[164]

Sembla clar que en aquest arravatament, en la passió i el sentit de culpa extrema que experimenta i en la justificació igualment ultrada a què

---

[163] Per cert, aquest aspecte del nom mereixeria ser destacat. Si bé el pas de Josep Palau o de Josep Palau i Fabre a l'Alquimista es realitza de manera contundent i sobtada, en canvi la sortida de l'alquimista per recuperar de nou el nom de Palau i Fabre és més complicada. Hi ha una evolució lenta per Joseph Palau, Josep Palau, i finalment de nou Josep Palau i Fabre. Quan s'estuïa a fons la seva correspondència i es faci la biografia de Palau, aquest aspecte adquirirà tota la seva rellevància.

[164] OLC.II."Crisi religiosa". *El monstre*. Pàgina 1311.

se sent obligat, es donen la mà o es complementen el model del jove poeta genial (Rimbaud), el del místic ancià trilingüe i redemptorista (Llull), i l'aspiració fàustica a poder-ho tot al preu que sigui. A partir d'aquí és possible entendre la conclusió a què arriba: ell ha d'esdevenir la seva pròpia matèria de treball, cosa que expressa clarament en una nota datada el 22 d'abril del 1938 a *L'aprenent de poeta* on diu: "Confesso no haver-ho confiat tot a la ventura i que, fins avui, ell i jo (el llibre) hem estat l'inseparable i curiós conjunt que formen home i barca, del qual no sabríem assegurar qui dels dos duu a qui"[165]. I tot seguit afegeix: "i, encara que no ho semblés gens, caldria fer-se igual la pregunta: ¿qui dels dos duu a qui?". En qualsevol cas, a més de Llull, de Rimbaud i indirectament de Goethe, caldria afegir el nom de Baudelaire, l'obra i l'actitud del qual intentarem demostrar que és capital per a l'Alquimista, tot i que la presència de l'autor de les *Fleurs du Mal* a l'OLC és més aviat escassa.

De moment assenyalem que segons ens diu Palau a *Vida i Obra d'Arthur Rimbaud,* aquest persegueix una finalitat i posseeix un mètode: el mètode és l'alquímia i la finalitat la vidència. "Aquests conceptes d'*alquímia* i *vidència* Rimbaud els havia heretat (...) el primer li ve mitjançant Baudelaire, que ja havia parlat de l'alquímia del dolor (...) L'ús de les drogues, com a mitjà per a obtenir un estat extralúcid, també li ve mitjançant els dos tractats de Baudelaire: *Del vi i de l'haixix, comparats com a mitjans de multiplicació de la individualitat*, i *Els paradisos artificials (opi i haixix).* (...) Aquests tractats són, com és sabut, adaptacions més o menys lliures dels de l'anglès De Quincey"[166]. Palau i Fabre ens continua

---

165 OLC.I. *L'aprenent de poeta*. Pàgina 19.

166 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina 123. L'obra de Baudelaire "Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité" és de l'any 1851 i havia aparegut a *Le Messager de l'Assemblée* els dies 7,8,11 i 12 de març d'aquell any. El 2 de juny del 1860 va aparèixer sota el títol *Paradis artificiels*, on s'aplegaven aquell títol, *Le Poème de haschisch*, i *Enchantement et tortures d'un mangeur d'opium*, que era una adaptació de l'obra de Thomas de

explicant que Rimbaud havia heretat la idea de vidència de Nerval, que ja en parlava l'any 1841, i Victor Hugo ho feia el 1866, i afegeix que tanmateix la font de Rimbaud és Balzac i, més concretament algunes de les novel·les de la *Comèdia humana* conegudes amb el nom d'*Estudis filosòfics*. "A *La recerca de l'absolut* s'hi diu: 'un entusiasta l'hauria pres per un Vident de l'Església Swedenborgiana.' (...) A *Louis Lambert* (…) hi llegim, referida a Swedenborg: 'Era un veritable vident.' I a *Serafina* s'hi diu: 'Sabia reconèixer amb una sola mirada l'estat d'ànim dels qui se li acostaven, i transformava en Vidents els qui volia atènyer amb la seva paraula interior.' I més endavant. 'Per als poetes i els escriptors, el seu meravellós és immens; per als Vidents, tot és una pura realitat.'" Això sense tenir en compte que a Londres Rimbaud llegia *La veritable religió cristiana* d'Emmanuel Swedenborg.

És prou sabut que el concepte de correspondència està relacionat amb Emanuel Swedenborg (1688-1772). El teòsof i místic suec creia, efectivament, que el món terrenal estava estretament lligat al món espiritual, que n'era un reflex i que s'hi podia estar en contacte. Segons ell, tot el que hi ha a la natura, des de la cosa més petita a la més gran, és corresponent. La raó és que el món natural, amb tot el que conté, existeix i subsisteix gràcies al món espiritual, i ambdós gràcies a la Divinitat. A *Cel i infern* ens explica que en la Paraula hi ha un sentit literal i un altre d'espiritual. El sentit literal "explica" les coses tal com són en el món, mentre que el sentit espiritual les "explica" tal com són en el cel. Emerson va conèixer el 1847, a Manchester, els escrits d'Swedenborg i va dur als Estats Units un concepte general d'aquesta filosofia, que va donar peu al transcendentalisme que tant influí Edgar Allan Poe. Swedenborg retornava

---

Quincey *Confessions of a an English opium eater* de Thomas de Quincey (1785-1859), que ja havia estat adaptada el 1828 per Alfred de Musset.

a Europa, doncs, a través de les traduccions que Baudelaire va fer del poeta d'"El corb"[167]. Swedenborg el trobem a Gerard de Nerval, a Novalis, a Blake i tal com afirma Palau i Fabre i al propi Balzac, que havia dit: "El swedenborgisme és la meva religió". Ana Balakian[168] el defineix com "el misticisme bàsic de l'època" i per a dues o tres generacions va resultar útil en la mesura que era capaç de popularitzar els conceptes místics inherents als cultes cabalístics i hermètics.

En tot cas des de Baudelaire, tot i que ell potser tampoc no ho tingués tan clar com això, i a partir de Wagner i la seva *Gesamtkunstwerk*, la poesia i el teatre, teòricament, havien de comptar essencialment amb les possibilitats sinestèsiques de cada so, de cada imatge, de tots el elements que hi intervenen[169]. Aquesta recerca de la infinita multiplicitat de l'univers material i de l'univers espiritual forçava l'artista a anar més enllà del seu propi intel·lecte i a desenvolupar poders espirituals que el situaven en una consciència superior i el feien vident. A partir de la certesa que la realitat material no és altra cosa que la projecció analògica de la realitat espiritual, reneix una nova espiritualitat.

---

167 De fet a França Swedenborg va ser una moda que va arribar a dur els més extremistes a organitzar concerts de perfums, com per exemple el de Thore l'any 1852, i a la publicació de llibres sobre les olors, com el de Souriau i Frankel, titulat *Gammes des parfums*, on es diu que no hi ha cap raó per la qual no es puguin reunir els amants dels perfums, tal com es reuneixen els amants de la música, en un concert. Alphonse Karr va exposar les correspondències entre colors i qualitats abstractes i, a l'Exposició de 1855, ja hi havia una immensa i banal clau de correspondències. Sota aquesta moda es va caure en ingènues correspondències de colors: groc per tristesa, vermell per alegria, que de fet ja eren en els últims romàntics: *Les Rayons jaunes*, de Saint-Beuve, *Les Amours jaunes*, de Tristan Corbière…

168 BALAKIAN, ANNA. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1969.

169 Per a Baudelaire, Wagner era l'artista complet que en la seva combinació de drama, poesia, música i decorat exemplificava la perfecta interelació de les percepcions sensorials. La música era tan essencial que el 1887 Stuart Merrill li diu en una carta a Viélé-Griffin que cal expressar la idea amb l'ajuda de paraules, suggerir emoció amb la música de les paraules, i assenyala que el color de les vocals i de les imatges està produït pel so dels mots que, segons ell, evoquen sensacions especials. Per altra banda René Ghil havia dit que el so pot ser traduït a color, el color pot ser traduït a so i immediatament, al timbre d'un instrument.

A Swedenborg, hi ha dos dels termes que Palau considera centrals en la poesia moderna: correspondència i vident. Però com s'esdevé vident? . Al text de Palau i Fabre sobre Rimbaud que seguim, aquell cita la *Carta del vident*[170] d'aquest: "El primer estudi de l'home que vol ser poeta és la seva pròpia coneixença, íntegra; cerca la seva ànima, la inspecciona, la sondeja, l'aprèn. Quan la coneix, ha de cultivar-la. (...) Però es tracta de fer l'ànima monstruosa. (...) I també cal ser *vident*, esdevenir *vident*. El Poeta es fa vident mitjançant un llarg, immens i raonat *desbaratament de tots els sentits*. (...) Se cerca ell mateix, exhaureix en ell tots els verins, per no guardar-ne sinó la quinta essència. Inefable tortura en la qual necessita tota la fe, tota la força sobrehumana, en la qual esdevé entre tots el gran malalt, el gran criminal, el gran maleït –i el savi suprem! Car arriba a l'inconegut! Puix que ha cultivat la seva ànima, ja rica, més que ningú!". Tanmateix, cal no confondre's: aquest coneix-te a tu mateix que hi ha en les paraules de Rimbaud no és el de la sentència grega. "Quan Rimbaud parla de la pròpia coneixença i afegeix que 'cerca la seva ànima, la sondeja, l'aprèn', hem de pensar tot seguit en el mètode que segueix per obtenir això, i que ens exposa més avall, car es tracta, segons ell i tal com ja hem dit, de fer l'ànima monstruosa i esdevenir *vident*. I el Poeta es fa vident mitjançant el llarg, immens i raonat *desbaratament de tots els sentits* que hem esmentat"[171].

---

170 RIMBAUD, ARTHUR. *Cartes del vident*. Eren dues, una del 13 i l'altra del 15 de maig de 1871.

171 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina122. En tot cas en el moment a que ens referim per a la majoria de persones l'artista és un *voyant*. *Voyant* és una paraula francesa que no només es pot traduir per vident o per visionari. Tant podria referir-se a Rimbaud com a Fourier, als fumadors d'opi o als filòsofs hindús. Segons Swedenborg, el *voyant* era un ser humà dotat d'una visió més ràpida que el pensament successiu i que, per tant, pot captar la totalitat de l'objecte o del fenomen abans que la seqüència i la relació de les parts hagin estat compreses conscientment. És algú especialment dotat per a percebre els fenòmens sinestèsics. Baudelaire ens descriu el poeta futur: mig nerviós, mig biliós, amb una ment cultivada i entrenada en la percepció de la forma i del color i un cor tendre aclaparat d'infelicitats, inclinat a la metafísica i a la filosofia, dotat de sentit moral i, per damunt de tot, d'una gran agudesa dels sentits. És el *voyant*, però no només això. Baudelaire anticipa el caràcter sensual de la imatgeria de l'aigua, que tan important serà per la poesia simbolista, i n'enumera les variacions: fonts, cascades, estanys, el mar... Per a ell el procés poètic és així:

Per a Palau aquesta sembla ser la clau de volta: el desbaratament de tots els sentits, haver passat o estar sincerament disposat a passar per totes les formes de l'amor, per totes les formes de sofrença, cosa que no hem de confondre amb el masoquisme. "Aquestes pràctiques fàcilment havien de dur-lo a les fronteres de la follia [parla de Rimbaud], de la qual ens dirà que coneix 'totes les embranzides i tots els desastres'". I finalment afegeix: "Aquesta alquímia, per tant, és del tot personal i intransferible: el cos, el propi cos, és l'instrument que cal maltractar per a obligar-lo a cantar, a produir notes desacostumades, a lliurar-nos certs secrets, insospitats en estat normal". Segons Palau, aquesta manera de conèixer-se a si mateix sembla diferir de la prescrita pel proverbi grec, però no ho és tant si recordem que des del punt de vista de Nietzsche hi ha una Grècia dionisíaca anterior a la clàssica, que la "precedí, que li donà profunditat"[172], i aquesta dimensió és la que sembla retrobar Rimbaud. Ens hi referirem en tractar el *Prometeu encadenat* de Palau, però ara cal recordar breument que l'Übermensch de Nietzsche que apareix a *Així parlà Zaratustra* suposa tant un rebuig de les religions, especialment la cristiana, com de la tradició socràtica expressada per Plató. També planteja el principi que aquest Superhome genera el seu propi sistema de valors i es deixa dur per les passions més profundes i genuïnes. Potser, doncs, tal com es demana Palau, en l'origen d'aquesta idea hi ha "un corrent europeu més o menys difús, i del qual el Superhome de Nietzsche fóra el punt culminant" i que en el cas de Catalunya passaria de manera clara per Maragall[173]. En qual-

---

l'estímul afecta als sentits, els sentits afecten a la ment; el resultat són les paraules produïdes per un estat de vigília superracional de la ment. O, per a dir-ho d'una altra manera, Baudelaire converteix l'activitat poètica en una activitat intel·lectual més que no pas emocional, i el poeta adquireix un caràcter de savi o de vident. Aquest concepte de *voyant* serà usat, efectivament, per Rimbaud en la seva famosa carta a Paul Demeny, escrita quan tenia disset anys, el 15 de maig de 1871.

172 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina 122. Palau també es refereix a aquesta qüestió a la nota de 1974 "Oracles de pedra", dels *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 568.

173 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina 137. Recordem que *Fragment del superhome* és del 1939 i, per tant, sembla que la influència del pensador alemany en aquell període ja es feia notar. Ara, els llibres de Nietzsche o sobre Nietzsche que hi ha a la biblioteca de Palau són francesos i en

sevol cas, Palau afirma que "L'alquímia és una iniciació"[174]. I conclou: "Ara i aquí ho podem veure ben bé: la seva alquímia [es refereix a Rimbaud] ha estat això: aquest oferir-se constantment ell mateix en holocaust com a matèria d'experiència, aquest desdoblar-se en experimentador i objecte d'experiment per escrutar l'home per dins, aquest furgar les pròpies entranyes i posar-les al descobert. El vi, les drogues, l'amor, en les seves múltiples manifestacions, les vetlles, les dormides, les lectures torturants: tot això ha estat part d'un laboratori vivent on ha estat experimentant fins a les seves darreres conseqüències[175]".

Temps després de la visió del 1938, ja l'any 1950, Palau reflexiona sobre què suposa aquesta recerca i sobre quina és la seva finalitat. De seguida parla de fer recular els secrets, d'unes descobertes que no són mesurables segons els paràmetres habituals. "No és que no hi hagi descoberta, però tota descoberta, en l'home, passa a formar part integrant d'ell mateix, i així li sembla que no ha avançat, la insatisfacció resta sempre latent". Dit d'una altra manera: Palau sap que totes "les solucions que se'm donaran, se'm donaran en forma d'impossible" ja que el sentit de la recerca no és exactament trobar res, sinó la recerca en ella mateixa. "Sé que si alguna cosa hi ha en mi de superior és aquesta busca constant dels

---

edicions de la segona meitat dels anys quaranta i primers cinquanta i, per tant, comprats a París. A OLC.II. "Albert Béguin". *El monstre,* pàgines 1325-1327, hi ha una referència directa a les lectures que Palau feia de Nietzsche mentre era a París. Concretament es refereix a la carta de recomanació que Albert Béguin li va fer el 12 de desembre de 1952. Quan Palau l'anà a recollir duia, de manera ostensiblement provocadora un llibre de Nietzsche, cosa que Béguin va notar (recordem que Béguin s'havia allunyat del romanticisme alemany i que el 1952 Nietzsche encara s'associava a les idees racistes del nazisme). Veure també l'assaig de 1956, "Pensar Maragall.I. Prolegòmans al centenari de la seva naixença (1860-1960)", a Quaderns de l'Alquimista. Pàgines 720-727.

174 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina123.

175 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina148. Àlex Broch explicava el sentit d'aquestes termes, i especialment el d'alquímia, a l'article "Notes introductòries al concepte de l'alquímia en l'obra poètica de Josep Palau i Fabre", editat al número 62 de la revista *El Pont*, 1973, i aplegat a *Sobre poesia catalana*, Barcelona: Ed. Proa, 2007. També se n'ha ocupat, més extensament, BALAGUER, a *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*, pàgina 39.

secrets que m'assetgen –o del secret que sóc. Sota la visió impenetrable que jo em proposava d'obtenir potser no hi havia sinó la visió de mi mateix. Aquesta és, segurament, la màxima ciència que sigui permesa a un home."[176]. La finalitat de l'alquímia és, en conseqüència, un coneixement profund de la pròpia condició entès com una insatisfacció, com una recerca i un canvi constants que no menen a cap estat plaent però que és el més enllà que es pot anar, en els límits del silenci, quan la recerca es tematitza i es fa novament matèria de recerca.

Aquest procés acaba portant Palau a la consciència de la desintegració del jo d'arrel baudelairiana –o parteix justament d'aquí– ja que "nosaltres, els homes del segle XX, vivim els residus d'un jo que hem rebut com a establert i que hem donat per acceptat. És el jo de l'home occidental, i segurament cal acudir al racionalisme grec per a trobar les arrels fonamentals d'aquest jo. La intromissió de l'element cristià fa que encara sigui més heterogènia la seva contextura. No tant, però, com podria pensar-se, perquè el cristianisme mateix, per perdurar, ha sentit la necessitat d'incorporar-se el racionalisme, per a no ser incorporat totalment a ell. És obra de sant Tomàs. Però era el racionalisme qui en sortia vencedor"[177]. L'any 1950 Palau escriu aquest text, és ara quan acaba de sortir o tot just està sortint de la gran crisi de 1947, però al marge de les circumstàncies concretes, al marge del rebuig del marxisme que hi ha implícit quan l'associa al racionalisme ("la dialèctica marxista és també un racio-

---

176 OLC.I. "Notes". Pàgines 145-148. Sembla clara la referència a la lectura que més endavant Palau farà del mite de la Caverna platònica segons Heidegger i que li arribà a la Universitat de Barcelona de la mà del professor Zubiri. Efectivament, a OLC.II, pàgina 235, Palau diu: "El professor Xavier Zubiri, en començar l'any escolar 1942-43, a la Universitat de Barcelona, encetà la classe de filosofia amb l'exposició d'aquest text [el mite de la caverna que és al llibre setè de *La República* de Plató]. A mesura que l'explicava se'm feia evident que podia convertir en una obra de teatre, de contingut a la vegada sociològic, a causa del contrast que s'estableix entre els esclaus que no es mouen de la caverna i el que n'és alliberat, quan torna, i metafísic, a causa de les preguntes que engendra en aquest els seus canvis de situació."

177 OLC.I. "Notes. Gènesi i motivacions". Pàgines 145-154.

nalisme", diu), el que compta és que en formular-se la pregunta "El jo ja no és ell. ¿Qui és?", arriba a la conclusió que Rimbaud i Picasso són els dos genis [després veurem que darrera Rimbaud sempre hi ha Baudelaire, tal com dèiem] que d'una manera més autèntica han encarnat aquesta crisi i han cercat de donar una resposta. I què els uneix, en aquest punt? Doncs una manera determinada d'entendre el mimetisme. I això és així perquè "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. Sentir-se arbre, ocell, estrella, etc. Però, si sóc successivament cada una d'aquestes coses, ¿què o qui sóc jo? ¿Sóc algú?" El mètode mediúmic es fa clar: és sent l'altre que puc continuar la investigació sobre mi mateix; m'haig d'identificar amb l'altre fins al punt de poder dir amb Rimbaud: "Jo est un autre", una fita que, tanmateix, segons Palau[178], el poeta francès assoleix mitjançant l'opi o l'haixix, tot fent possible el miracle que "la fusta es retroba violí, o el coure que es desvetlla trompetí". I encara ho concreta: "La seva alquímia [la de Rimbaud] ha estat això: aquest oferir-se constantment ell mateix en holocaust com a matèria d'experiència, aquest desdoblar-se en experimentador i objecte d'experiment per escrutar l'home per dins, aquest furgar les pròpies entranyes i posar-les al descobert fins a les seves darreres conseqüències.

[178] OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina 140-141.

L'altre nom determinant en aquesta crisi de l'any 1938 que estem comentant és Ramon Llull[179]. De la importància que Palau dóna al beat no hi ha cap dubte. Ja l'any 1950 dirà: "que dos dels grans alquimistes medievals –Llull i Vilanova– siguin catalans, hauria hagut de fer reflexionar una mica més la gent del nostre país. Al costat de la pretesa filofilosofia catalana i de l'escola dita del seny, casolana i rància, es dreça aquesta altra tradició, empeltada de follia, que és l'alquímia. És l'única que pot donar-nos un rang universal". Llull és, doncs, l'altra font alquímica de Palau, tal com ho reafirma en la introducció en castellà que fa a l'antologia dels *Poemes de l'Alquimista* de l'any 1979[180]: "Nacieron [els poemes] bajo el fuego cruzado de dos lecturas apasionadas, en las cuales mi juventud vio una relación directísima: la de Ramon Llull y la de Rimbaud. Un gran alquimista medieval y un gran alquimista moderno; el uno iluminaba al otro".

---

179 PRIESNER, CLAUS i FIGALA, KARIN. (Eds.) *Alquimia. Enciclopèdia de una ciencia hermética*. Traducció de Carlota Rubies. Herder. Barcelona, 2001. A l'article Llull d'aquesta enciclopèdia Antonio Clericuzio, es mostra escèptic pel que fa a un Llull alquimista. Més aviat les obres suposadament centrades en la alquímia que li són atribuïdes haurien de formar part d'un corpus pseudolul·lià. Constata, però, que el 1376 el dominicans van incloure vint títols de Llull en l'Índex i que el 1390 la Facultat de Teologia de la Universitat de París va prohibir la difusió de les seves doctrines. Més aviat és l'*Ars* lullica el que fa que se'l relacioni amb l'alquímia, diu l'autor, i no concreta com va aparèixer el corpus pseudolul·lià. *Testamentum* (1332), seria l'obra pseudolul·liana més antiga i important. L'obra remet a Roger Bacon (1214/1220-1292) i l'alquímia hi és definida com una "scientia experimentalis" i com la part més noble de la filosofia natural. En el *Codicillus* s'exposa l'analogia macrocosmos-microcosmos, a més de la idea de la il·luminació divina de l'alquimista. Entre els escrits pseudolul·lià destacaria el *Liber de secretis naturae*, de finals del segle XIV segons l'autor de l'article, perquè s'atribueixen expressament a Llull diverses obres d'alquímia, inclòs el *Testamentum*, i perquè es relacionen diversos principis alquímic amb les teories de Llull. Aquesta relació es reforça en un seguit de textos dels segles XV i XVI com ara *Explanatio compendiosaque applicatio artis Raymundi Lulli* (1523) de B. De Lavinhetas que ofereix una síntesi de l'*Ars* de Llull, dels mètodes mnemotècnics i de l'alquímia. RIQUER, MARTÍ DE, al volum I de la *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Edicions *Ariel*, 1964, sosté que les obres sobre alquímia no són de Llull i que "contribuïren a desprestigiar Ramon Llull en temps posterior". Pàgina 235. Segons això mateix, la il·luminació de Randa és divina i el *Llibre d'Amic e Amat* conté bàsicament una experiència mística. Pàgina 316 i següents. Per als estudis sobre Llull veure, entre molts altres noms, els treballs respectius d'Antoni Bonner (1928), Rudols Brummer (1907), Joaquim Carreras i Artau (1894-1968), Miquel Colom (1900-1999), Jordi Gayà (1948), Edgar Allison Peers (1891-1952), Lluís Sala (1935) i Friedrich Stegmüller (1902-1981).

180 PALAU I FABRE, JOSEP. *Poemas del Alquimista. Antologia*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979. Edició bilingüe. OLC.I. Pàgina 171.

Llull l'havia descobert l'any 1933 o 1934 a través del mallorquí mossèn Bartomeu Barceló "que passava uns dies a casa del director de l'escola (…) informat, segurament, sobre la meva vocació literària, m'agafa a part pel seu compte i al llarg del viatge[181], sobretot durant el trajecte de tornada, gairebé no em deixà, recitant-me primer alguns dels seus versos, però parlant-me després, molta més estona i molt més apassionadament, de Ramon Llull, i citant-me de memòria fragments del *Llibre d'Amic e Amat* que m'arravataren (…) La meva passió per Llull arrenca d'aquí"[182]. A "Els folls catalans"[183] Palau també explica que havia parlat de Llull amb el doctor Francesc Mirabent poc després que aquest acabés de publicar *De la bellesa*[184] i mentre preparava una obra titulada *Genealogia del seny*, és a dir, abans de la gran ensulsiada. A la pregunta de com encabia Llull en la seva *Genealogia*, Mirabent li va respondre que "no hi entrava, no hi comptava, restava exclòs", cosa que deixà el jove Palau sorprès i el va dur a trobar "una mica llastimós que el que tenim de més gran, de més universal, no pogués ser comptat en la nostra línia de pensament[185]". Sigui per aquesta raó o per altres, és

---

181 Palau es refereix a l'excursió a Tossa de Mar sobre la qual va escriure l'article "Impressions d'una excursió a Tossa de Mar", març de 1933, a la revista *Eulàlia* de l'Institut Tècnic Eulàlia.

182 OLC.II. "Les primeres armes". *El monstre*. Pàgina 1316. Al catàleg de l'exposició Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, Sam Abrams també documenta el descobriment que Palau i Fabre va fer de la figura i l'obra de Ramon Llull a través de mossèn Bartomeu Barceló: "Palau i Fabre, narrador: 'All's well that ends well'" Abrams conclou: "L'obra de Palau [la que aspirava a fer] seria una actualització i adequació a les contingències del món modern de l'obra de Llull."

183 OLC.II. "Els folls catalans". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 508-510, datat a Grifeu l'1 de setembre de 1966.

184 MIRABENT, FRANCESC. *De la bellesa*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1936. Mirabent, Barcelona (1888–1952), va ser professor (1943) i després catedràtic (1950) d'estètica a la Universitat de Barcelona. En el llibre de 1936 defensava un concepte de bellesa que tancava la porta a tot el que s'havia fet fins aleshores durant el segle XX. No tracta dels impressionistes ni dels expressionistes, i no esmenta Cézanne, Manet, Picasso, Klee, Kandisky, Miró i un llarg etcètera de noms que per Palau eren imprescindibles. MEDIANA, JAUME documenta a *Carles Riba (1893-1959)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, que Mirabent va advertir els pares de Palau del perill que suposaven les reunions que aquest feia per endagar la represa d'Els Amics de la Poesia, cosa que suposà haver de canviar de domicili. Pàgina 11.

185 OLC.II. "Els folls catalans". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 509. Es refereix al mateix episodi a "Omissió de Llull". *Articles cívics i de combat* (1947-2004). Pàgina 1064, i dóna algun detall més

un fet que Palau ha dedicat múltiples referències i comentaris a Ramon Llull i l'alquímia[186], però també ho és que el seu interès per la gran figura auroral[187] va més enllà. Si esmentem el mallorquí, és únicament en la mesura que va ser present en la definició primera de la idea alquímica de Palau i Fabre i en algun altre aspecte mediúmic que Palau practica amb relació a Llull ja que, tal com deia Sam Abrams, ben bé podem considerar Llull un d'aquest éssers que Palau admira i amb qui es voldria identificar.

Però cal aclarir de seguida que Palau tampoc no s'encega amb Llull fins al punt de fer-lo "l'alquimista" del qual en pot absorbir la saba. En aquest punt Palau més aviat és ponderat, precís, i justament aquesta actitud, en un home com ell, és el que fa que les seves hipòtesis amb relació a Llull i l'alquímia siguin versemblants. Per exemple a "Ramon Llull i la seva alquímia" comença dient: "Fa cinquanta anys que maldo per provar que Ramon Llull havia estat –contra el parer dels savis catalans– alquimista". Però aclareix de seguida que ell no sosté ni ho ha fet mai, que Llull era alquimista. "Dic, i penso haver dit sempre, que Ramon Llull havia estat alquimista o, cosa que revé al mateix, que havia estat immers i apassionat per l'art de l'alquímia durant la primera part de la seva vida, abans de la seva anomenada conversió" [188]. Centrant-se en el buit de dues dèca-

---

del professor Mirabent. Amb tot, a "Un nom oblidat i paradigmàtics: el doctor Francesc Mirabent", *El monstre i altres escrits autobiogràfics*, pàgines 244-247, Palau parla amb respecte de Mirabent.

186 A l'OLC hi ha trenta-sis entrades dedicades a Ramon Llull, una part mínima de les quals corresponen a l'anomenat *Quadern lul·lià*, que va de la pàgina 375 a la 428 del segon volum de l'OLC. i on hi ha textos de 1960 fins al 2004. Els títols de molts treballs relacionats amb Llull són per ells mateixos significatius: "Ramon Llull, alquimista", "Ramon Llull i la seva alquímia", "L'alquímia del jo", "Llull i Picasso"…

187 OLC.II. "Articles cívics i de combat. Al·locució als Jocs Florals de Barcelona, 2004", pàgina 1079. Defineix Llull com "el primer que, a Occident, usa la llengua vulgar per a l'especulació filosòfica".

188 OLC.II. "Ramon Llull i la seva alquímia". Pàgines 406-410, signat a Barcelona-Grifeu entre el 5 i el 9 de setembre de 1990. El text duu, significativament, una citació inicial d'Heràclit: "Oeixen sense comprendre i són semblants als sords."

des que hi ha a *Vida coetània*[189], entre els vint i els trenta anys de Llull, Palau es demana on és l'obra anterior, l'obra de trobador, i de què o quines faltes s'havia de convertit el Beat. En realitat les traces d'alquímia en Llull, Palau les detecta en el "caràcter d'alguns dels seus escrits, veritablement alquímics". La referència més explícita és en el capítol XXXVI del *Llibre de meravelles*, on Llull nega repetidament la validesa de l'alquímia i "ens la fa veure com un art que només condueix al suborn i a l'engany", anota Palau, tot comentant que aquestes desautoritzacions són fetes des de dins i per algú que ha conegut l'alquímia "i que s'ha sentit burlat". Llavors Palau, tot fent una citació de Llull, conclou el seu argument central: "E aital obra, bell amic –dix lo filòsof a Fèlix–, no·s pot fer artificialment, car natura hi ha mester tots sos poders". La transmutació és possible, però no és a l'abast de l'home i "segurament, en pretendre fer-la, vol forçar els arcans o els secrets de la creació i, per tant, Déu. Llull s'allunya –perdó, s'allunyà—de l'alquímia perquè la considerà una art diabòlica, una art que pretenia fer de l'home un ésser semblant o igual a Déu". I no acaben aquí els arguments palaufabrians: encara ens remet al capítol XXXV on a través d'una extensa citació parla dels quatre elements, de "lo foc [que és] simple element en quant ha pròpia forma e pròpia matèria, la qual forma e matèria han apetit l'una a ésser en l'altra, sense mesclaments de nengun altre element"[190], i més endavant dels altres elements: l'aigua, l'aire i la terra. Tanmateix, el que ara ens interessa remarcar és que Palau troba evident que Llull coneixia els procediments alquímics i que, en rebutjar-los no feia més que fundar una alquímia nova. El text de Llull que esmentem, Palau el relaciona amb el fragment 31

---

189 *Vida coetània* és el títol català modern d'una biografia de Ramon Llull, escrita en llatí per un autor desconegut. Es va publicar per primera vegada al tom VIII del Butlletí de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, l'any 1915, a cura de Mn. Salvador Bové.

190 LLULL, RAMON. *Llibre de meravelles*, cap. XXXV.

d'Heràclit[191], diu que sembla una paràfrasi d'aquest tot i que possiblement si Llull va conèixer Heràclit deuria ser en unes versions diferent, però que al capdavall el van dur a una alquímia que no era "empírica, ans a una alquímia purament conceptuals i hipotètica". I Palau conclou: "Darrera els mots de Llull (…) no puc deixar de veure-hi un home que s'ha dedicat amb passió a l'alquímia i que s'hi ha estavellat, que hi ha fracassat, però al qual li ha quedat tot el deler que aquella freqüentació li ha encomanat i que ara tracta, en el seu esperit, de combinar els elements i d'obtenir in-tel·lectualment el que no ha obtingut per la via experimental". L'altra alquímia de Llull és la de les seves Arts[192].

Més endavant, a "Llull i Ausiàs March", Palau aprofundeix els problemes de relació de Llull amb la seva mare i no pot evitar una insinuació que l'agermana amb els cims de les lletres catalanes. Però el que compta és que tot parlant de Llull i d'Ausiàs March Palau defineix nítidament i potser de manera inconscient el canvi que el va dur a l'alquímia: "la línia ascendent i rectilínia [dels dos poetes en qüestió] es trenca i es giren de cara endins, de cara a ells mateixos, per defugir el cercle viciós en el qual se senten empresonats, i aquest estat determina la segona part –la més

---

191 Seguint la classificació de Diels. Cal recordar que Palau i Fabre va escriure entre 1949 i 1965 un llibre en francès titulat *La clarté d'Héraclite* –ara editat en català amb el títol *La claredat d'Heràclit*. Ed. Oriol Ponsatí-Murlà, Accent Editorial, 1ª edició, 2007–, on comenta 126 fragments d'aquest pensador. Concretament amb relació al fragment 31 hi podem llegir: "Si le feu est l'origine du monde, comment les autres élément naissent de celui-ci ?" - Les transformations du feu sont, en tout premier lieu, la mer; et la moitie de la mer est la terre, la moite prester (vent tourbillonnant). La terre devient mer liquide et est mesurée avec la même mesure qu'avant de devenir terre. Héraclite ne dispose comme instrument d'expérimentation de l'univers que de ce dont disposent les autres hommes: l'observation. Si Thalès affirmait que l'eau est le principe de toutes choses, Héraclite place le feu au premier rang. L'eau –la mer sera déjà une transformation du feu. Mais comme le fond de la mer est solide et au-dessus d'elle il y plane l'atmosphère –le vent Héraclite voit ces trois éléments, qu'il trouve rassemblés dans la mer, trois stades de la transformation du feu originaire. Si au début il semble nous dire que la mer est la première étape de cette transformation du feu, la deuxième partie de sa proposition nous oblige à pense que la mer est, pour lui, cet ensemble de terre, mer et aire, et que les étapes de cette transformation du feu sont, successivement, la terre, la mer et l'aire. En disant que la terre, lorsqu'elle devient mer liquide (concept qui implique celui de mer solide), est mesuré avec la même mesure qu'avant de devenir terre (lorsque, partout, elle était encore feu), c'est qui Héraclite voit une similitude profonde entre l'agitation de la mer –les vagues, les tempêtes—et l'agitation du feu : les flammes, les incendies".

llarga—de llur existència"[193] Aquestes ratlles, escrites pensant en Llull i Ausiàs March, són una descripció perfecta del procés que va viure Palau i Fabre durant aquell difícil final de 1937 i el 1938 a què ens referim. I en aquest sentit afegeix: "Llull no troba un terreny millor on exercir-se que en ell mateix, que esdevé alambí o matràs, camp d'experimentació[194]. El capítol CCXXXII del *Llibre de contemplacions* duu per títol *Com hom tracte de l'art e de la manera per la qual hom se pot enamorar de son Déu gloriós*. "L'amor de Déu pot ser, per tant, segons Llull, provocat i obtingut voluntàriament". I Palau es demana: "¿No és, l'amor, un or més alt i més inabastable que l'or material?". I per si encara hi ha dubtes que Palau no diu enlloc que Llull sigui un alquimista en el sentit convencional del terme, sinó que ho havia estat en la seva joventut, abans de la conversió, vegis "Llull, del segle XIII al segle XXI"[195], o bé "L'engima de Ramon Llull", on concreta que circulen "diversos tractats d'alquímia que cal considerar del tot apòcrifs"[196] i on també explica la relació conflictiva que aquest va tenir amb els dominics, què l'apropà als franciscans, i la persecució contra el lul·lisme que va dur a terme el Gran Inquisidor de la Corona d'Aragó, Nicolau Eimeric.

Llull tenia fam d'absolut, segons Palau[197], i la idea de transmutar materials comuns en materials rars o preciosos no li era gens estranya. A la segona part de la seva vida, però, transposà aquestes idees "en el pla espiritual o psicològic (…) ¿A quina altra cosa pretén el seu *Art –Art*

---

192 OLC.II. "Llull i Leonardo". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 410.

193 OLC.II. "Llull i Ausiàs March". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 411- 412.

194 OLC.II. "L'alquímia del jo". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 413-417.

195 OLC.II. "Llull, del segle XIII al segle XXI". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 418-419. Escrit a Caldes d'Estrac el maig del 2004.

196 OLC.II. "L'engima de Ramon Llull". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 419-428. El text és del juny del 2004.

197 OLC.II. "Ramon Llull, alquimista". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 377-381. Escrit a París l'agost de 1960.

compendiosa d'atrobar la veritat--, sinó a l'absolut? ¿Què representa aquesta *veritat*, per a trobar la qual ens proposa una clau, sinó una mena d'or més absolut que el de la matèria?" Llull tendeix de l'alquímia a la filosofia entesa aquesta com a ciència rigorosa. I el desamor de la seva mare Isabel d'Erill li desvetlla una fam d'amor que es confon amb la fam d'absolut i l'empeny cap a l'únic amor també absolut, l'amor a Déu, que el va dur a abandonar tot el que era material, inclosa la seva dona i els fills per entregar-se a la conversió d'infidels i acabar vivint en un altre pla. Vegis, encara, "L'or de Ramon"[198], on insisteix en les mateixes idees i on concreta que Llull passa de ser un home medieval a ser un home modern "perquè les seves Arts volen ser ja una química, és a dir, una ciència precisa i rigorosa enfront de la ciència aproximativa que era l'alquímia". En fi, "La filosofia (…) de Llull representa el cansament i la superació d'aquesta experiència: Llull veu sorgir el que busca, en el seu sistema, a través del seu mètode, el miracle s'acompleix, ell obté l'or de la veritat revelada."

A un altre lloc, a París l'any 1948, tot parlant de Maria Clavé, Palau conclou una cosa que sembla prou explícita: "Ramon Llull, Arnau de Vilanova, Roger Bacon o el gran Paracels ja buscaven, sota l'absolut de l'or material, l'absolut de l'or humà, i la seva alquímia era una fuga dels motlles que els empresonaven"[199].

---

198 OLC.II. "L'or de Ramon". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 398-400. Escrit a Barcelona l'1 de març de 1984.

199 OLC.II. "El cas inèdit de Maria Clavé". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 578.

2. Baudelaire, *Baudelaire*

En aquell moment de l'any 1938 a què ens referim es produeix en Josep Palau i Fabre una mena d'"esquerda" baudelairiana tal com la descriu Sartre al seu llibre *Baudelaire*[200]. "Baudelaire era una ànima molt delicada, molt fina", diu el filòsof francès, "original i tendre, que s'havia esquerdat a la primera topada de la vida"[201]. Ho diu amb relació al segon casament de la mare del poeta francès. Palau i Fabre viu una situació diferent, però sembla indiscutible que també se sent ferit per la força de la mare que li imposà una covardia difícil de pair com ara la deserció de l'exèrcit republicà, el viure amagat, immers en una renovada crisi religiosa, covant odis i remordiments, i descobrint-se una lesió profunda que li canviarà el sentit de la vida i orientarà la seva obra futura. Forçant encara la lectura que Sartre fa del moment de novembre de 1828, quan la mare de Baudelaire es casa per segona vegada, i el paral·lelisme amb Palau, podríem dir que aquest també pensa el seu "isolament com un *destí*"[202]. En aquest sentit, més endavant Sartre recorda que Baudelaire es demana a *L'Art philosophique* "què és l'art pur segons la concepció moderna?" I que respon: "És crear una màgia suggestiva que contingui alhora l'objecte i el subjecte, el món exterior a l'artista i l'artista mateix"[203]. Aquesta idea no és exactament l'alquímia, però hi estem a la vora, i, d'altra banda, sembla que la "màgia suggestiva" reclama un llenguatge que en cap cas no pot ser el mateix que abans de descobrir-se en el *destí*.

---

200 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgina 15

201 El concepte d'esquerda Sartre el sustenta en el poema de Baudelaire *La cloche fêlée* de *Les Fleurs du Mal*, on Baudelaire diu: "Jette fidèlement son cri religieux, Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente! / Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis / Elle veut de ses chant peupler l'air froid des nuits, / Il arrive souvent que sa voix affaiblie / Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie / Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts, Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts".

202 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgines 15, 19 i 20.

203 BAUDELAIRE, CHARLES. *Œuvres complètes. L'Art philosophique*. París: Robert Laffont, 1980. Pàgina 736

No és aquí on podem desenvolupar plenament l'estudi de com es concreta el llenguatge poètic de Palau i Fabre a partir de 1938 i què suposa per a ell la llengua amb relació a l'alquímia. Que pel concepte poètic de Palau la llengua és essencial ho demostra ell mateix a treballs diversos. Citem, per exemple, "El miracle de la llengua"[204], on diu que "Cabanyes representa el punt mort, el moment zero de la nostra identitat col·lectiva"[205], i afegeix que a la llengua de Cabanyes li falta precisament això: la llengua. "La vida de la llengua que s'origina en els replecs interiors de l'organisme –la sensibilitat, el sentiment, el pensament, la volició– i que n'és, per tant, indestriable". Segons Palau, la recuperació de la nostra llengua a través de la poesia s'acompleix en tres etapes essencials: Verdaguer (que quan el català sembla "malalt o informe –o caòtic– fa reviure tots els mots que encara són vius al seu redol"), Carner (barceloní, que "retroba, en estat perfectament servibles, mots i locucions dels seus avant-passat immediats", raó per la qual la seva llengua "sembla remuntar, de sobte, a tres o quatre generacions") i J.V. Foix (que s'endinsa encara més en el passat, fins als ancestres, i que a través de la seva obra fa acomplir "un altre miracle, que és el de retrobar també la tradició alquímica. J.V. Foix és un experimentador. Foix és el primer dels nostres poetes que se sap *laboratori*.")

En tot cas "la poesia no és un joc innocent o gratuït", comenta Palau i Fabre tot parlant de Rimbaud[206], i afegeix que "els mots estan carregats de qualitats físiques –de virus– que ens encomanen". Pel que ara ens convé, completem la citació afegint que "els mots de Baudelaire duen una

---

204 OLC.II. "Els fonament. V-El miracle de la llengua". *Quaderns de l'Aquimista*. Pàgines 447- 450.

205 Es refereix a Manuel de Cabanyes (1808-1833) poeta en llengua castellana que per aquesta raó queda al marge de la renaixença, però en l'obra del qual ja s'albira un cert alè romàntic.

206 OLC.II. "Física i metafísica. 8-Toxicomania rimbaudiana". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 538-540.

acumulació de *temps* que ens exigeix, per a penetrar-los substancialment, la despesa d'un temps equivalent. Els mots de Rimbaud (…) duen verí o, millor dit, drogues, i aquestes drogues acaben penetrant en el nostre organisme i exercint allí la seva acció. Ser un veritable llegidor de Rimbaud és esdevenir permeable a aquestes drogues, sentir-ne la influència, que serà benèfica o nefasta segons l'estat d'ànim d'aquest". Palau concreta més aquest concepte d'acumulació de temps en el poema baudelairià. Diu que el temps del poema és, "l'espace temporel de sa *gestation*: un période de temps personnelle imposée par le poème". I llavors és quan Palau esmenta Hugo dient que aquest encara s'adreça a algú que escolta, i que en canvi Baudelaire "s'adresse à celui qui vit le poème, car ce dernier n'est plus conçu pour être lu mais pour être vécu". I afegeix que la primera virtut d'un poema de Baudelaire és "d'effacer le temps, comme le vice. Un poème est une machine à effacer le temps: pour cela, l'aura recours à toutes les forces de la nature cachées ou évidentes, sur terre ou souterraines, démoniaques ou angéliques" [207].

Pel procediment que sigui, ja es veu que els mots en poesia no poden ser gratuïts. De fet, tal com Palau ens diu a "La paraula viva"[208] – escrit a París el febrer de 1952, poc després d'haver tancat la seva obra poètica estricta–, "a força de ser un instrument de l'home, la paraula ha esdevingut antropomòrfica o microantròpica: un home en petit" i, per tant, els mots neixen, creixen, es reprodueixen i moren. Es diria que el 1952 Palau viu un retorn ple a la llengua catalana, que mai no ha abandonat com a poeta estricte, però que sí que havia relegat a un segon pla en els assaigs i en el teatre, ja que les primeres provatures dramàtiques escrites a

---

[207] PALAU. "Portrait de Baudelaire". Inèdit. 10 pàgines manuscrites i mecanografiat signat Joseph Palau a Combloux, amb data del 14 de novembre 1952. Hi ha una versió sense una pàgina, i mitja de presentació que duu per títol "Baudelaire, revolutionnaire". Fundació Palau.

[208] OLC.II. "Laboratori. La paraula viva". *Quadern de l'Alquimista*. Pàgina 563-565.

París són en francès. En tot cas a "La paraula viva" Palau comenta amb passió que les paraules tenen cervell, ulls, boca, orelles, instint, cor, estómac, fetge, evidentment sexe, que es defineix per qüestions que van més enllà del gènere gramatical… Són ésser vius, entitats reals amb les quals cada escriptor s'hi relaciona de manera diferent i preferint "una d'aquestes dimensions". Ara bé, en tocar-les, sempre s'altera d'una manera o l'altra el sistema sencer i "totes les dimensions de les paraules" són afectades per la intervenció. Aleshores, segons cada escriptor hagi preferit el costat intel·lectual, afectiu o sexual, s'esdevindrà que segons quines paraules parlaran més que no pensaran o a la inversa, i n'hi haurà d'altres que devoraran o fornicaran, canviaran de sexe…

Palau, que a partir de l'alquímia se sap el propi laboratori, veu Baudelaire com el fundador de la poesia moderna i l'entén des d'un postulat essencial segons el qual el més important es "la 'confessió', íntima i, si cal, lacerant, oposant-se al concepte ornamental de poesia"[209]. Ja ho havia dit l'any 1945 a "El mèdium"[210]: el poeta és un mèdium de "les forces obscures de la naturalesa (…), dels seus avantpassats, de les ànimes que sobreviuen en ell i que, a voltes, arriben a fer-se presents fins a la transparència; i finalment d'ell mateix". L'obtenció dels poemes, que ve després d'un treball "sovint penós i desesperant fins a la follia [i que] no consisteix sinó a anar-los pouant de les profunditats d'ell mateix", pot arribar a una fondària secular. I, què hi ha en aquestes profunditats abissals?. Hi ha l'esquerda baudelairiana a què ens hem referit, la lesió profunda que és també un *destí*, i el compromís amb un ús determinat dels mots. D'aquesta esquerda n'havia sorgit tot Baudelaire, especialment el seu aïllament, i la solitud radical el durà a casar-se amb la dona que porta a dins. En el text

---

209 OLC.II. "Física i metafísica. 12". *Quadern de l'Alquimista*. Pàgina 557.

210 OLC.II. "Laboratori. El mèdium". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 563.

inèdit de 1952 que hem esmentat, "Portrait de Baudelaire", Palau parla de la dualitat home-dona, però ara n'hi haurà prou afegint que segons aquest, Baudelaire descobreix o redescobreix que la dualitat és a la base de la creació: masculí i femení, bé i mal, bellesa i lletjor, positiu i negatiu… La seva solitud i la dualitat home-dona el fan esdevenir el Grand Masturbateur i, com a tal, consumeix "beaucoup plus de femmes que n'importe quel homme; plus que Don Juan, par exemple. Mais étant obligé de tirer ces femmes de lui-même, de les puiser dans son tréfonds et, parfois, de les construire de toutes pièces, il lui faut, pour ne pas s'épuiser, un réservoir immense de féminité." El pas següent és proposar l'idea que la paternitat que Baudelaire es va negar en la vida és reabsorbida en ell mateix "pour se verses dans cette femme qu'il porte et de laquelle il s'est donné tant d'enfants (…) Baudelaire à découvert la formule limite –et la formule màgiques– d'après laquelle un être humain peut copuler avec lui-même et participer, par là, au secret de la création"[211].

L'alquímia no és autocopulació, però els mots de l'alquimista, els mots vius, sí que han de sorgir d'un procés que força el poeta a aprofundir en les motivacions més íntimes. Maragall, que segons Palau és el primer poeta català que ho és tant quan fa poesia, periodisme, teatre, filosofia o quan escriu assaig[212], parla de la paraula viva i arran d'això Palau es demana si aquesta expressió no conté una redundància. "Parlar de la paraula viva vol dir que la paraula no sempre és viva, que la paraula pot ser morta o malalta, gastada o esmussada per l'ús", i després concreta que per Maragall, en un primer estadi, la paraula vivia era el català enfront del castellà, "el català adonant-se de la pròpia supervivència i gaudint d'aquest fet

---

211 PALAU. "Portrait de Baudelaire", inèdit. Fundació Palau.

212 OLC.II. "Poetes i poesia. Pensar Maragall". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 720- 734. Palau sent un enorme respecte per l'obra de Maragall i, més enllà de lamentar que en fer la seva *Nausica* no gosés entrar veritablement en la tragèdia, li reconeix una grandesa que el fa singular.

gairebé insòlit (…) En aquest sentit, la paraula de Verdaguer era ja paraula viva", afirma Palau, però el poeta de Folgueroles creu en la paraula viva com en un fet permanent, i en canvi el poeta de Barcelona "creu en la paraula viva com en un fet d'excepció". La diferència és fonamental i, per la via de l'excepció, Maragall fa l'esforç immens de traduir amb Bosch Gimpera els *Himnes homèrics*, que són a la base del que Palau no s'està de definir com "una de les branques que ha donat fruits més òptims"[213]. La recerca de la paraula viva també el durà per la via de la sinceritat a l'home interior, a la idea goethiana de la poesia com a veritat i a una consideració necessàriament *personal* de l'obra d'art[214]. En tot cas Palau és clar amb relació a Maragall: el millor, el més profund, "és el dels 'timbals de l'orgia', el del Comte damnat, el d'En Serrallonga (…) el del 'Cant espiritual' (…) el d'aquell poema extraordinari que es diu 'Solellada' (…) un poema francament heterodox. Quan Maragall degué adonar-se'n, el poema ja estava fet. Ell havia obeït a la seva veu més profunda, s'havia deixat guiar per la paraula viva i no es podia desmentir". Una paraula viva de la qual, fent-ne l'elogi, Maragall diu: "No hi ha mot, per ínfima cosa que representi, que no hagi nascut en una llum d'inspiració, que no reflecteixi quelcom de la llum infinita que infantà el món"[215]. I aquest poeta, especialment el Maragall d'*El comte Arnau* tal com hem dit, té molt a veure amb Baudelaire i Poe. Efectivament, Palau assenyala que el poema en qüestió està "integrat per una juxtaposició de poemes, menystenint o deixant en l'ombra, per sempre més, l'enllaç explicatiu, descriptiu o racional del poema llarg; obeint ja, en això –sabent-ho o sense saber-ho–, el precepte d'Edgar Poe, recollit per Baudelaire, segons el qual un poema ha de ser

---

213 OLC.II. "Maragall, ara. Articles cívics i de combat (1947-2004)". *Articles crítics i de combat (1947-2004).* Pàgines 927-930. En aquest treball de l'any 1979 Palau posa Maragall com exemple en definir els orígens del noucentisme.

214 GOETHE, *Poesía y verdad*. Pàgines 525-526.

215 MARAGALL, JOAN. *Elogi de la paraula i altres assaigs*. Barcelona: Edicions 62, 1990.

una unitat d'inspiració, un espasme", un concepte, aquest, que Palau també aplicarà al model teatral que propugna: el teatre espasme.

Recordem que hi ha un altre poeta amb qui Palau s'identifica i l'obra del qual troba essencial tant per la llengua com per l'arquitectura interna del llibre: Rosselló-Pòrcel. Vegis la conferència "Bartomeu Rosselló-Pòrcel, profeta dels temps moderns"[216], on diu que aquest poeta "acompleix una de les revolucions o transformacions més importants del segle XX, que és la del canvi radical que sofreix el concepte d'identitat". La raó del salt que suposa *Imitació del foc*, el llibre on es realitza el miracle, a Palau li sembla que té a veure amb la guerra, amb la solitud a Barcelona, essent el poeta lluny de la família, passant gana i dificultats, i, concretament, afegeix: "la seva ànima és posada a prova amb el seu cos i és en aquest estat excepcional que van sorgint alguns dels seus poemes i que ell els va acceptant. La roentor arriba a l'extrem que li permet de veure's ell mateix en perspectiva i així anunciar-nos la seva mort propera". Ultra referir-se a l'arquitectura interior del llibre, cosa que també farà a "Actualitat de Rosselló-Pòrcel", i que nosaltres ja hem tractat, Palau posa novament de manifest el seu gran respecte per l'obra de Rosselló-Pòrcel tot remarcant-ne admirablement la modernitat i la transcendència, a més de fer explícit el reconeixement personal per l'ajuda que en el seu moment li suposà *Imitació al foc* en el camí d'acceptar la seva diversitat. En aquest llibre Palau hi veu el que "en una escala gegantina, cercava i trobava en l'obra de Picasso: la diversitat essencial, que trobava també en Apollinai-

[216] OLC.II. "Poetes i poesia. Bartomeu Rosselló-Pòrcel, profeta dels temps moderns". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 710-713.

re, Stravinsky, Lorca, i que em permetia ser del tot del meu temps. Benaurat Rosselló-Pòrcel!"[217].

Semblar clar que a través de Llull, de Goethe per via Carles Riba, de Baudelaire, de Rimbaud, de Maragall i de Rosselló-Pòrcel, amb l'ajuda inestimable de Marià Manent i de Picasso com a gran model que sempre és al fons de la seva obra –i jo hi afegiria també l'influx poderosíssim de Lorca–, el Palau i Fabre de poc més de vint anys que el 1938 descobreix l'alquímia ha descobert també un concepte determinat d'allò que és modern. La desintegració del jo, una ferida en què es reconeix i que fins aleshores experimentava com un problema, a partir d'aquest moment ha de ser expressada no dissimulant res, i les paraules que usi l'han d'ajudar a mostrar que el fet poètic és una revelació i no un ocultament. L'alquímia l'ha centrat en ell mateix, l'ha fet el seu laboratori, li ha mostrat un *destí*, una obra a fer, i li reclama una radicalitat que no deixa de ser pertorbadora. De fet, ho diu el Maragall a *Enllà*: "O ets tothom o no ets ningú".[218] Palau, també: per ser ell ha de ser molts. Però en cap cas no ha de caure en el narcisisme estèril ni en la còpia. La seva exploració la pot fer a través dels altres, però mimetitzant-los, usant un procediment mediúmic que li permetrà ser un i molts alhora, sempre ell i mai el mateix, de vegades Picasso, sovint Baudelaire, a estones Rimbaud, renaixent en Llull, identificant-se amb Rosselló-Pòrcel, apropant-se a molt a García Lorca o una mica a Artaud, sentint-se Faust, Prometeu, Don Joan o Orestes, i buscant en cada cas l'essencialitat inqüestionable. Aquesta actitud comporta el "desbaratament de tots els sentits" a què es referia Rimbaud i, lògicament,

---

217 OLC.II. "Poetes i poesia. Actualitat de Rosselló-Pòrcel". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 778-785.

218 MARAGALL, JOAN. *Enllà*. Barcelona: l'Avenç, 1906. Pel que fa a les arrels nietzschianes dels poemes de Joan Maragll que configuren *El comte Arnau*, veure ROMEU I FIGUERAS, JOSÉ. *El mito de El comte Arnau: en la canción popular, la tradición legendararia y la literatura*. Barcelona: Archivo de etnografia y folklore de Cataluña. Instituto Balmés de Sociologia, 1948.

un estat de delicadesa interior extrema ja que la més mínima pertorbació enderroca dolorosament la feina pacient de mesos o d'uns segons que són eterns ja que no compta el temps dels rellotges, sinó el temps de Baudelaire, el temps de vetlla, d'espera, de preparació inevitable. "Baudelaire és poeta i sap que duu un món nou a dins, i que l'ha de parir"[219]. Palau també ho sap.

En tot cas, i per diversos camins, sembla clar que Baudelaire és una figura central en els referents de Palau, en la construcció del seu món, del seu llenguatge, de la seva estètica i d'alguns dels conceptes centrals de la seva personalitat. Palau veu Baudelaire com un 1789[220] de la poesia, com una revolució sense la qual no existiria el concepte de modernitat tal com ara l'entenem, que no es pot confondre amb les avantguardes posteriors. A través de la recerca del concepte de vidència i per extensió de l'alquímia, ens hem d'ocupar, doncs, de Baudelaire, la figura del qual l'any 1947 esdevé novament controvertida a partir del llibre de Sartre.

Efectivament, al llibre *Baudelaire*, de Jean-Paul Sartre, hi ha com a mínim dues consideracions que són centrals en la interpretació que el pensador francès fa del gran poeta. D'una banda Sartre afirma que "és per la creació que ell [Baudelaire] definirà el fet humà, no per l'acció", i de l'altra anota amb claredat i contundència que "és dins del món establert que Baudelaire afirma la seva singularitat", i afegeix que precisament per això la seva actitud és una "revolta i no un acte revolucionari"[221]. Baudelaire hi apareix com un dandi, com un neurastènic que accepta la moral que el condemnava. Naturalment Palau i Fabre, que havia arribat a París a

---

219 OLC.II. "Poetes i poesia. Baudelaire". *Poemes de l'Alquimista.* Pàgines 709-710

220 PALAU I FABRE, JOSEP. *Le dialogue ou la mort du théâtre.* París: Edició de l'autor,1950. Signat l'Alquimiste.

221 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgines 39-40 i 45

finals de 1945 amb tota la càrrega a què ens estem referint, no podia admetre cap d'aquestes afirmacions tal com les formula Sartre ja que, si les acceptés –si més no tal com les formula Sartre–, hauria de renunciar a la centralitat que l'autor de *Les Fleurs du Mal* té en el seu univers. Per a Sartre Baudelaire és –més que no pas un poeta– un esteta, un decadent, una mena o altra de malcriat hipersensible, que és justament el contrari de com el veu Palau. Per a aquest, Baudelaire encarna l'inici de la poesia moderna, Rimbaud és el "fill" de l'autor de *Les Fleurs du Mal* i ambdós, amb el rerefons de Llull i de Goethe, ja hem dit que van contribuir de manera decisiva a definir el concepte d'alquímia. De fet, també hem vist que la tipologia de "l'esquerda" que l'any 1938 va propiciar la crisi de Palau es basa en dos conceptes fonamentals, alquímia i vidència, i que pel que fa a Rimbaud ambdós tenen el seu origen en Baudelaire, per molt que hi hagi referents anteriors. Palau ho diu clarament a *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*[222]: "El primer [es refereix al concepte d'alquímia] li ve mitjançant Baudelaire, que ja havia parlat de l'alquímia del dolor[223]", i l'altre [vidència] d'alguna manera també el remet a Baudelaire a través de les referències que aquest fa de Swedenborg[224], al marge de la importància que tal com ja s'ha indicat va tenir Balzac en aquest procés.

La centralitat de Baudelaire en l'obra de Palau també es veu en un esquema fet pel propi Palau i Fabre i que amb algunes modificacions es va reproduir al catàleg de l'exposició que se li va dedicar a Barcelona l'any 2000[225]. El nom de Baudelaire és al centre, escrit en lletres majúscules, i

---

222 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgines 123-124.

223 BAUDELAIRE. *Œuvres completes. Les Fleurs du Mal*. LXXXI. *Alchimie de la douleur*. Pàgina 56.

224 BAUDELAIRE. *Œuvres completes. Les Paradis artificials*. Pàgina 250.

225 Aquest esquema de Palau i Fabre parteix del que l'any 1933 va fer RAYMOND, MARCEL (1897-1981) a la seva obra *De Baudelaire au surrealisme*. París: José Cortí ed., 1933. Palau deuria consultar l'edició de 1940. A l'estudi sobre Baudelaire escrit en francès a París l'any 1947 i encara inèdit, *De Baudelaire a Picasso* (47 pàgines mecanografiades), Palau explica que Raymond assenyala que de l'autor de *Les Fleurs du Mal* surten dos camins essencials: els artistes (Mallarmé,

d'ell en deriven uns conjunts de creadors en les quatre direccions: a la part de dalt trobem Mallarmé i després Valéry i la poesia pura. A l'esquerra, primer hi ha Lautréamont i després el surrealisme negre. A la dreta veiem Rimbaud, seguit del surrealisme blanc i d'Artaud. A la part de baix, la més complexa, successivament hi ha Verlaine, Laforge i Apollinaire, del qual en deriven noms com ara: Michaud, Tzara, Supervielle, Aragon, Cocteau, Reverdy, Éluard, Breton, Char, Max Jacob, Jarry, Desnos, Peret, Prevert i Artaud, que de fet ja constava a la dreta. En el quadrant superior també de la dreta, i dins d'un cercle, hi ha els noms de Claudel i Peguy, i en el quadrant de l'esquerra hi ha Gide i Prevost. Cal situar aquest esquema en el conjunt de textos que Palau va escriure el 1947, entre els quals hi ha una versió del poema "L'étranger" de Baudelaire, aplegat a *Fragments del laberint*, i algunes obres teatrals en francès que també tenen una clara inspiració baudelairiana[226].

El concepte de temps teatral, determinant en la seva teoria dramàtica, parteix de Poe-Baudelaire. Quan es refereix a Artaud sempre hi ha Baudelaire al darrere, i Baudelaire és esmentat sovint en referir-se a la concentració poètica de la llengua d'Ausiàs March… I encara hi ha un aspecte més en què Baudelaire és important per Palau i Fabre i que a nosaltres ens és útil de tractar per definir el trasbals de la bellesa que centra aquest capítol, un trasbals que és clar en l'obra sencera de Palau i Fabre, especialment la dels anys quaranta i de manera evident a *Càncer*. De fet, la transformació profunda de la idea de bellesa que hem dit que s'evidencia en poemes com "La sabata", "Paradís atroç", "Idil·li", "Don

---

Valéry) i els vidents (Rimbaud i els Surrealistes), i tot seguit explica que afegirà al treball "un tableau et un exposé schématique des filiations que, selon nous, jaillissent de Baudelaire et qu'on peut suivre comme des cordons ombilicaux". Més endavant aquest esquema l'hem trobat en d'altres textos dels anys cinquanta, però en realitat sorgeix tal com hem dit de la lectura de Raymond i probablement com a reacció a la lectura del *Baudelaire* de Sartre. L'exposició a què ens referim és *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*. Barcelona, 2000.

226 Ens referim a *L'Etranger* (1950) i *Rituel Secret du Gran Masturbateur* (1950).

Joan", "El coit", "Malson" i potser encara més explícitament a "La rosa", on Palau diu "has fet parlar massa de tu, del teu perfum (…) el meu instint ha estat sempre de fer-te malbé (…) no t'he respectat amb aquella mena d'adoració estúpida amb què t'anomenen els altres (…) Ja n'hi ha prou del teu imperi (…) M'avergonyeix d'haver-me deixat, per un moment, endur per la música del teu rostre. Si et trobo un altre cop et masegaré, com quan era infant, et llençaré a un toll i t'anomenaré pel teu nom veritable, perquè ets la puta rosa!". El 21 de desembre de 1944, data en què escriu aquest poema, Palau trenca de manera formal amb un determinat passat i amb una concepció de la poesia la crisi de la qual glatia des de feia anys. Per dir-ho d'una altra manera, és veritat com assenyala Enric Balaguer que *Càncer* és una aproximació als abismes. "'Càncer' és, doncs, un símil plàstic per il·lustrar la corrosió i el dolor del poeta quan furga 'les pròpies entranyes i les posa als descobert" [227]. Però el trencament que es manifesta en aquest llibre no és únicament estètic, és més profund. I malgrat que el poema "La rosa" és escrit en prosa, al llibre hi ha sonets que, seguint Balaguer, direm que són "estampes turbulentes, corrosives" amb una forma acurada. Per tant hi ha "un exercici ambivalent, on el llenguatge i la disposició artística més pulcre serveixen per transportar les estampes grotesques, en un joc d'inversió continuat que, al remat, s'arrenglera en el cultiu d'una mena d'antiart com defensaven els autors surrealistes". Sembla que la presència dels sonets i la cura formal dels poemes vol remarcar que la transformació és de fons i no únicament aparent, que és social, política, que és per sempre i no momentània ni el fruit d'uns determinats arravataments juvenils. El que Palau proposa a *Càncer* és ni més ni menys que una idea de bellesa nova, uns referents estètics i morals també nous,

[227] BALAGUER. *Poesia, alquímia i follia*. Pàgina 93 i següents.

una poesia igualment nova i que ha de ser entesa com un càncer[228] per la capacitat que té de destrucció i de metàstasi.

Tot això té a veure amb Rimbaud i amb el camí que aquest assenyala a *Une saison en enfer*: "Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. –Et je l'ai injuriée"[229]. Però novament l'arrel és Baudelaire, tal com Palau assenyalà a la conferència sobre tragèdia que va dictar a la Universitat de Barcelona i després a l'Institut del Teatre[230], i s'explicita en les dues idees de Bellesa que hi ha en Baudelaire, concretades per Palau i Fabre en el poema "La Beauté", número XVII d'*Spleen et Idéal*, aplegat a *Les Fleurs du Mal* (on diu: "sóc bella, mortals, com un somni de pedra")[231], i el XXI, titulat "Hymne à la Beauté", que en paraules de Palau és una rectificació de l'anterior ("Ixes del cel profund o muntes de l'abisme, Bellesa?")[232]. No entrarem a comentar quan va escriure Baudelaire cadascun dels poemes esmentats ni les fonts que tenien

---

228 Al número 10 de la revista *Poesia* Palau escriu "La poesia és un càncer". Signat P.

229 RIMBAUD, ARTHUR. *Œuvres complètes. Une saison en enfer*. La Pochothèque. Le Livre de Poche. París: Librairie Générale Française, 1999. Pàgina 411.

230 OLC.II. *El mirall embruixat*. Apèndix. "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya". Pàgina 249.

231 Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Eternel et muet ainsi que la matière. / Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris; / J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes; / Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris. / Les poètes, devant mes grandes attitudes, / Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments, / Consumeront leurs jours en d'austères études; / Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants, / De purs miroirs qui font toutes choses plus belles: / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

232 Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / O Beauté? ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin. / Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore; / Tu répands des parfums comme un soir orageux; / Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore / Qui font le héros lâche et l'enfant courageux. / Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres? / Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien; / Tu sèmes au hasard la joie et les désastres, / Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien. / Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement. / L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle, / Crépite, flambe et dit: Bénissons ce flambeau! / L'amoureux pantelant incliné sur sa belle / A l'air d'un moribond caressant son tombeau. / Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu! / Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte / D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu? / De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours, / Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! / L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

ja que ens allunyaríem de l'objecte d'aquesta tesi[233]. N'hi haurà prou de fer notar que la bellesa que es descriu a ella mateixa com un "rêve de pierre, la que diu "je trône dans l'azur comme un sphinx incompris" i "jamais je ne pleure et jamais je ne ris", la que es motiu "d'austères études" per part dels poetes, en el fons no provoca gaire pertorbacions essencials tot i la component monstruosa i interrogativa de l'esfinx. És una bellesa impassible, potser enigmàtica i incompresa, però de fet acceptada tal com és i que sembla formar part dels cànons més convencionals. A "La Beauté", el primer poema de què parlem, s'hi endevina una profunda ironia, talment el veritable poeta nou que Baudelaire encarna no es cregués la presentació que la bellesa ha fet d'ella mateixa. Al poema següent, "L'Idéal"[234], el XVIII, Baudelaire sembla rebutjar la bellesa que acabem de conèixer "car je ne puis trouver, parmi ces pâles roses / une fleur qui ressemble à mon

---

233 Tanmateix cal fer notar que les bases ideològiques de la crítica d'art francesa del segle XIX – excepcional en la mesura que es donen noms com Gautier, Baudelaire, Thoré, Champfleury, Mantz, Goncourt i Fromentin– són d'origen alemany i corresponen als també grans pintors del moment (vegis VENTURI, L. *Historia de la crítica de arte*. GG Arte. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979. Pàgines 236-276). Venturi remarca que a París el gènere de les ressenyes de les exposicions ja tenia un pes considerable al llarg del segle XVIII i que fins i tot havia estat comentat per Diderot. La crítica francesa, tot i ser fragmentària, ha sabut mantenir una tendència als valors estètics universals, afegeix Venturi. La força més gran l'aconsegueix en l'oposició al neoclassicisme per part del romanticisme. Quan el 1840 es publica la traducció francesa del primer volum de l'*Estètica* de Hegel era evident que es necessitava un sistema de pensament. Tanmateix, homes com Baudelaire, que sentien i temien aquesta necessitat, diran que "pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie: je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté" (pàgina 239) En tot cas, segons Venturi, "Baudelaire no estima a los realistas a los que considera positivistas, creadores de un universo sin el hombre. Prefiere a los imaginativos que iluminan las cosas mediante su espíritu y crean una magia sugestiva. Estos últimos son *surnaturalistes*" (pàgina 252) Théophile Gautier (1811-1872), a qui Baudelaire dedica *Les Fleurs du Mal*, és el representant més cèlebre de la reacció contra el realisme. En els dos volums *Les Beaux-Arts en Europa*, escrits a propòsit de l'exposició de 1855, queda clar el seu concepte de bellesa: Ingres i també Delacroix (pàgina 261). En canvi crítics com Paul Mantz (1821-1895) que no apreciaven a Ingres, proposen uns principis de la bellesa que són clars: "Proportions, groupe, harmonie". Baudelaire defensa Delacroix, rebutja el realisme, aposta per l'esperit romàntic en el sentit de ser subversiu, desesperançat, inconformista, defensor de la sensibilitat personal de cadascú.

234 Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes, / Produits avariés, nés d'un siècle vaurien, / Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes, / Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien. / Je laisse à Gavarni, poète des chloroses, / Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital, / Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses / Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal. / Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme, / C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime, / Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans; / Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange, / Qui tors paisiblement dans une pose étrange / Tes appas façonnés aux bouches des Titans.

rouge idéal". A la seva ànima abissal se li adiu més una Lady Macbeth, o la gran Nit. De fet, la ironia denota que la primera bellesa no el complau, però li falta acabar-se d'allunyar dels seus orígens encara romàntics, si més no del romanticisme que Guy Michaud defineix com emfàtic[235] d'un Lamartine o d'un Hugo, per apropar-se a Petrus Borel[236], a Saint-Beuve[237] i per damunt de tots ells a Théophile Gautier (1811-1872) que a la revista L'Artiste va plantejar les idees al voltant del concepte de l'art per l'art. Michaud afegeix que Baudelaire, més que orientar-se cap a aquest darrer moviment, el que fa és tendir a un misticisme estètic encara imprecís, a una nova manera de sentir en el fons de la qual el concepte de bellesa està format de "quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire"[238]. Per tant hi ha, alhora, "intimité, spiritualité, couleur, aspirations ver l'infini", que segons Baudelaire són les bases de l'art modern. Només li falta adonar-se que la bellesa ideal és inaccessible i que tanmateix la missió de l'artista és buscar-la incansablement. A *Curiosités Esthétiques*, que citem, Baudelaire mateix n'assenyala un camí: "Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées". La intuïció que en tot hi ha una vida amagada és evident, i no costa endevinar-hi Swedenborg i un seguidor d'aquest, Joseph de Maistre (1753-1821), conservador, segons el qual "il n'y a aucune loi sensible qui n'ait derrière elle une loi spirituelle dont la première n'est que l'expression visible". Aquest platonisme coincideix amb la descoberta de Poe.

---

235 MICHAUD, GUY. *Message poétique du Simbolisme*. París: Librairie Nizet, 1947. Pàgines 61-63.

236 Joseph-Pierre Borel d'Hauterive, dit Petrus Borel, "le lycanthrope" (1809-1859), proper a l'arquitectura, poeta, narrador i traductor, va ser acceptat en els cercles romàntics. Més tard va ser reivindicat pels surrealistes.

237 Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869). Crític que es basava en la premissa que l'obra reflexteix la persona. En certa masura Sartre recupera la seva obra.

238 BAUDELAIRE. *Œuvres complètes*. *Curiosités Esthétiques*. *Salon de 1846*. Pàgina 603 i següents.

Doncs bé: al poema XXI, "Hymne à la Beauté", tot i obrir-se amb una pregunta, la bellesa conté en el seu si una idea tèrbola, pertorbadora, d'excés, de transgressió, que inquieta el poeta. "Són les pregoneses de l'abisme i el que en pugui remuntar, l'Horror, el Crim, allò que Baudelaire invoca. Obre la porta, així, als Oracles, als Misteris, a la bellesa de la lletgesa, que és una de les claus de l'art modern i jo diria que de la tragèdia", va concloure Palau i Fabre en la conferència esmentada[239]. Perquè, certament, aquí és el poeta qui parla i no una autopresentació de la bellesa. Baudelaire la interroga, la troba comparable al vi, i li diu "ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime," És pertorbadorament ambigua i extrema ja que "Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore". I encara li fa més preguntes essencials: "Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?". I les deduccions posteriors són cada vegada més dures ja que "Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien; / Tu sèmes au hasard la joie et les désastres, / Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien. / Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques". En fi, es pot concloure que tant és d'on vingui aquesta segona bellesa baudelairiana que cita Palau i Fabre. "Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu! / Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte / D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu? / De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours, / Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! / L'univers moins hideux et les instants moins lourds?"

---

239 Aquest tema té un tractament dramàtic a l'obra inèdita de Palau i Fabre, escrita en francès, *Microfaust*. Aprofundir-lo ens duria a l'existencialisme, moviment en el qual la lletjor té un pes important, i per descomptat a Picasso, que sovint ha buscat la lletjor en les seves models. Tot el segle XX sembla derivar si més no en part d'aquesta idea de bellesa diferent, gens acadèmica i inquietant. ECO, UMBERTO ha tingut cura als volums *Storia della bellezza* i *Storia della brutteza*, RCS Libri. Milano: Bompiani, 2007, i s'hi demostra que la no-bellesa ha format part de la història de l'art des dels orígens, i especialment es concreta com van tractar els romàntics la lletjor.

Naturalment no es tracta de definir el concepte de bellesa de Baudelaire, que va més enllà de les dues accepcions que Palau i Fabre esmenta com a antagòniques. Tanmateix, sense allunyar-nos excessivament del que ara cal, convé assenyalar que Baudelaire ja resultava estrany i lleig per als gustos convencionals dels seus contemporanis[240]. D'una banda s'allunyava del romanticisme de l'època i de l'altra, en els temes que plantejava hi sovintegen conceptes com ara mal, modernitat, dandisme, gust, moral, *spleen*, ideal, sentits, natura, art per l'art, etcètera. Els textos de Baudelaire dedicats a la crítica, tant a les arts plàstiques com a la literatura, són plens de referències directes i indirectes a la bellesa. Sovint les definicions que en fa són contradictòries, però d'una manera o l'altra hi ha un lligam entre les idees estètiques i les morals. El bell i el bo són propers tal com també ho són la lletjor i el mal. A través de la bellesa l'home s'acosta al misteri i s'escapa de la presó de la vida, del temps i de l'angoixa. També és veritat que es compara la bellesa al vi i en certa mesura aquest esdevé, com la droga, un altre paradís artificial. A poemes com "Le Mauvais Moine", "L'Ennemi", "Le Guignon" el dolor es transforma en bellesa. A *Salon de 1859* Baudelaire anuncia la sensibilitat moderna: "*Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau". A *Exposition universelle 1855* tracta de l'oposició entre Ingres i Delacroix. Al poema "Una Charogne", XXIX de *Les Fleurs du Mal*, s'estableix una relació clara entre la bellesa i l'horror.

---

240 Vegi's els textos de contemporanis a Baudelaire que comenten l'aparició de *Les Fleurs du Mal*. Entre d'altres, per atacar-lo o per defensar-lo, esmentem el periodista i escriptor anarquista Jules Vallès (1832-1885), l'escriptor, dramaturg i periodista Théophile Gauthier (1811-1872), l'escriptor, caricaturista i especialment fotògraf Félix Tournachon Nadar (1820-1910), o Charles Asselineau (1820-1874), primer biògraf de Baudelaire, *Charles Baudelaire, Sa Vie et son Œuvre* (1869)

Al text "Le Beau. La mode et le bonheur", de *Le Peintre de la vie moderne* llegim que la idea que l'home es fa del bell és en tot ell, tant en la manera de vestir com en la seva cara. Però el més interessant d'aquest text és quan Baudelaire anuncia que ha arribat l'hora de fer una teoria racional i històrica del bell, "en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montre que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deus éléments"[241]. També en parla en esmentar el pintor Constantin Guys (1802-1892), exemple quasi perfecte de dandi que alhora feia de cronista plàstic del seu temps, i a qui va dedicar el poema "Rêve parisien", CII de *Les Fleurs du Mal*. A *Salon 1846* diu "Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur". Vegeu igualment *Fusées*. Aquest text, amb *Mon cœur mis à nu*, va ser reunit per l'editor per a formar el volum *Journaux intimes*, on amb relació a la bellesa Baudelaire diu "je ne prétends pas que la Joie ne puise pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires; –tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir

---

[241] BAUDELAIRE. *Œuvre complète*. Pàgines 790-792.

ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur – d'autres diraient: obsédé par— ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, –à la manière de Milton" [242]. En el text "Edgar Poe, sa vie et ses œuvres", Baudelaire també parla de la bellesa, i per exemple hi podem llegir "l'étrangeté est une des parties intégrantes du beau (…) [segons Poe] les quatre conditions élémentaires du bonheur sont : la vie en plein air, l'amour d'une femme, le détachement de toute ambition et la création d'un Beau nouveau (…) dans un pays où l'idée d'utilité, la plus hostile du monde à l'idée de beauté, prime et domine toute chose (…) Cette clairvoyance [de Poe] n'est pas autre chose qu'un corollaire de la vive perception du vrai, de la justice, de la proportion, en un mot de Beau" [243]. Del mateix text podríem esmentar la llarga citació que fa Sartre i que trobem a la pàgina 598 de les obres de Baudelaire, segons la qual, en la traducció catalana de Bonaventura Vallespinosa: "És aquest admirable, aquest immòbil instint del Bell allò que ens fa considerar la Terra i els seus espectacles com un tast, com una correspondència del Cel (…) És alhora, per i a través de la poesia, per i a través de la música que l'ànima entreveu les esplendors situades darrera la tomba (…) Així, el principi de la poesia és, estrictament i simplement, l'aspiració humana envers una bellesa superior, i la manifestació d'aquest principi és un entusiasme, un arravatament de l'ànima, entusiasme completament independent de la passió, que és l'embriaguesa del cor i de la veritat, que és la pastura de la raó". Citant Stendhal, per qui no sent cap simpatia, diu que tanmateix es va acostar a la veritat dient que "le Beau n'est que la promesse du bonheur".

---

242 BAUDELAIRE. *Œuvre complète*. "Fusées". Pàgines 389-400.

243 BAUDELAIRE. *Œuvre complète*. Pàgines 575-600.

Tornant a la lectura que en fa Palau, ja es veu que la primera accepció de bellesa baudelairiana podia ser adoptada sense problemes pels anomenats neonoucentistes i per Francesc Mirabent[244], però la segona, la que més interessava Palau, havia de ser necessàriament rebutjada. Baudelaire, doncs, via Rimbaud i a través de la visió alquímica de Palau, no feia altra cosa que aprofundir la solitud i l'estranyesa de l'Alquimista en l'entorn cultural català dels anys quaranta. Hi havia profundes diferències estratègiques, ideològiques, culturals i personals entre el jove Palau i els seus col·legues que maldaven per fer possible una resistència cultural les bases estètiques de la qual ja hem dit que fonamentalment eren continuadores del noucentisme i pactistes[245]. Això el durà a una mena de "doble exili", tal com assenyalava ell mateix en una entrevista que li vaig fer l'any 1977. "L'any 1945 hi va haver una reunió molt important, em sembla que el mes d'agost, a casa d'en Sagarra", deia Palau. "Érem: en Sagarra, en Rubió, l'Aramon, en Janés, en Pous i Pagès, en Puig Quintana, em sembla que en Riba, i jo. En Janés venia de Madrid amb unes ofertes, les primeres, per a fer unes possibles publicacions i una revista en català. Recordo molt bé que només vàrem ser en Pous i Pagès i jo que ens hi vam oposar. Els altres hi estaven d'acord. Això va fer que la meva situació, que ja era difícil a causa de la meva poesia, empitjorés. Fins i tot Ferran Sol-

---

244 Aquí el terme s'ha d'entendre en el sentit ampli i relatiu, que se sol donar a una gran part de la resistència cultural catalana de l'interior, en bona mesura construïda al voltant de Carles Riba. Amb tot, caldria tenir en compte l'evolució d'aquest, per exemple, i la manera com s'apropà a Hölderlin. La poètica de Riba ha estat estudiada per JORDI MALÉ a *Poètica de Carles Riba*. Op.Cit.

245 Vegi's el volum ja citat de SAMSÓ, *La cultura catalana entre*…, on es concreta l'afer del Centenari Verdaguer, les polèmiques que el va caracteritzar i que coincideix amb la publicació per Palau i Fabre de l'article "Col·laboracionisme" el 10 de novembre de 1945 a la revista *Per Catalunya*. Vegi's també *Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme/Avantguarda)*. Biblioteca Milà i Fontanals, 28. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997, on es posa de manifest la complexitat de les relacions entre aquests dos moviments tant des del punt de vista de la literatura com de la llengua i la història de l'art. Especialment vegi's els treballs de MURGADES, JOSEP, "Visió noucentista del Cubisme segons Ors", AULET, JAUME, "La poesia noucentista i les seves múltiples derivacions a començaments dels anys vint". TRENC BALLESTER, ELISEU, "Josep Morell, un cartellista d'avantguarda", OROBITG, CHRISTINE, "Etincelles et ondes herziennes: la théorie des correspondances chez Salvat-Papassit", i PRUDON, MONTSERRAT, "De Josep Maria Junoy à Frederic Mompou: une poétique du silenci".

devila, a qui vaig anar a veure a propòsit d'això, va dir que ho havíem d'agafar tot. Jo vaig escriure un article a *Per Catalunya*, del Front Nacional, que es titulava "Col·laboracionisme". Això va acabar de fer les coses impossibles per a mi."[246]. L'evolució de Palau apunta, a l'abisme de Baudelaire, a la vidència de Rimbaud, a la recerca de l'ésser de Heidegger, i toparà amb la sorpresa del darrer Artaud.

La importància i la centralitat de Baudelaire en Palau i Fabre sembla demostrada. I, tanmateix, ja hem assenyalat a la Introducció d'aquesta tesi que a l'OLC les pàgines que dedica al gran poeta francès són estranyament escasses si les comparem amb altres temes. Per fortuna, podem aportar uns treballs inèdits de Palau sobre Baudelaire que ens ajudaran a omplir les llacunes, entre els quals hi ha textos de l'any 1942 i 1943 de poques pàgines, o "Baudelaire, cap per avall" (1944), que en te 54, "La religió baudelairiana" (1945) que en té 11, "La desintegració del jo" (1946), de 5 pàgines, "De Baudelaire a Picasso" (1947) que en té 47 i és la resposta de Palau a Sartre, un altre text sense títol, [Parce que Baudelaire] (1949) de 4 pàgines, a més dels també inèdits "Virginité et Prostitution chez Baudelaire", datat el 7 d'agost de 1949 a París, el manuscrit sense data "Portrait de Baudelaire" però que datem el 1952 i "Les Fleurs du Mal" que és del 1990. Els usarem, com també alguns que han estat aplegats a l'*Obra literària completa*, per apropar-nos a un aspecte complementari, però clarificador, de l'actitud de Palau amb relació a Baudelaire.

En un altre text de Palau i Fabre escrit en francès, datat a París el 1960 i que duu per títol "Poésie d'Orient - poésie d'Occident", hi llegim que "un univers de Baudelaire est un univers qui commence à se mettre en

---

246 COCA. "Josep Palau i Fabre, pulcrament endimoniat". *Ni àngles ni dimonis*. Op.cit.

rotation pour que tout, dans la mesure du possible, soit début et fin à la fois, pour que l'un, l'unité, approche le plus possible de l'absolu. Cette révolution s'est perpétuée principalement à travers Rimbaud et Artaud"[247]. La idea central d'aquestes frases és la màxima concentració en el nucli i, per tant, constitueix una variant per referir-se a l'alquímia, a l'or espiritual que Palau busca. D'aquest fenomen, Palau en diu revolució. En altres llocs es referirà a Baudelaire com el "poeta pútrid", que és tal com ja el qualificava l'any 1936[248], o bé com l'home espectacle que comenta en parlar d'Artaud[249] i que tanmateix té com a eix la sinceritat més radical[250], però sempre el veu com el 1789 de la poesia i, per tant, com algú que ha capgirat l'ordre establert fins aleshores ja que, segons Palau "Baudelaire est le renversement des pouvoirs: le haut passe en bas, le blanc se fait noir, l'aube sera le crépuscule du matin, Noël deviendra la fête maudite par excellence (…) Ce renversement systématique est sa 'méthode'" [251]. En canvi Jean-Paul Sartre ho veu ben diferent.

2.1. El *Baudelaire* de Sartre

Com és sabut, Sartre va editar *Baudelaire* en forma de llibre l'any 1947, l'*annus horribilis* de Palau i Fabre que, tanmateix, el va llegir just en pu-

---

247 OLC.II. "Poetes i poesia. Poésie d'Orient – Poésie d'Occident". Pàgina 665. Publicat en un opuscle a París: Alliance Internationale des Anciens de la Cité Universitaire, 1960. I al programa de "La garden-party des nations". París: Cité Universitaire, 19 de juny de 1960.

248 OLC.II. "Articles incipients (1933-1938). "Moment musical", de Carles Soldevila". Pàgina 1157.

249 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 335.

250 OLC.II. "Quadern Lul·lià. III", pàgines 386-387 i "Física- metafísica 12". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 557.

251 PALAU. "Portrait de Baudelaire". Inèdit de 10 pàgines mecanografiades i signades Joseph Palau, a Combloux, amb data del 14 de novembre de 1952. Hi ha una versió manuscrita, sense una pàgina, que duu per títol "Baudelaire, revolutionnaire". Fundació Palau.

blicar-se. En el treball de Sartre, brillant com sempre, i tal com ja indicava André Billy en un article del 8 de febrer de 1947, "c'est, en effet, bien moins le poète qui est étudié ici que l'homme, bien moins l'œuvre de Baudelaire que sa psychologie et la philosophie qu'elle implique. A lire Sartre, on oublierait presque que Baudelaire était écrivain; nous n'avons devant nous qu'un neurasthénique, un malade"[252]. Billy hi afegeix que segurament Baudelaire no s'hauria reconegut en l'assaig de Sartre, però que n'hauria admirat la finor i la subtilesa de la dialèctica.

Pel que ara estem tractant, la tesi de Sartre és ben coneguda: Baudelaire era únicament un revoltat. Des que la pèssima relació amb la mare li va fer concebre el seu isolament com un destí, Baudelaire percep la seva alteritat sense adonar-se que això el fa precisament un qualsevol. "L'actitud de Baudelaire és la d'un home que s'observa. Que s'observa a si mateix, com un Narcís (…) Baudelaire és l'home que no s'oblida mai". Mandrós, acumula "una successió infinita d'empreses instantànies" que es fonen en una espera perpètua. I si actua, ho fa "per explosió", són els "actes gratuïts" que Sartre troba que tenen un caràcter destructor. Per a Sartre, tot usant una expressió de Heidegger, Baudelaire és un "ésser de llunyanies", algú que en el present només hi troba insatisfacció perquè es determina pel futur. I més endavant el defineix com l'home "que se sent un abisme. Orgull, fastig, vertigen. Ell es veu, fins al fons del cor, incomparable, increat, absurd, inútil, abandonat a l'isolament (…) condemnat a justificar tot sol la seva existència, i escapolint-se sense parar (…) replegat en la contemplació i, alhora, llençat fora d'ell en una persecució infinita; un abisme sense fons (…) un misteri en plena claror, imprevisible i per-

252 BILLY, ANDRÉ. "Baudelaire devant Bourget, Apollinaire et Sartre". Dissabte 8-2-1947. Suplement literari de *Le Figaro.* Leiris coincideix amb Billy quan aquest diu: "Car il ne s'agira, pour lui [Sartre] ni de peser au trébuchet la poésie baudelairienne (portant sur elle un jugement de valeur ou s'appliquant à en offrir une clé) ni d'analyser, comme on ferait d'un phénomène du monde physique, la personne du poète des Fleurs du Mal"

fectament conegut (…) sempre en interrogació, sempre en pròrroga". A causa de tot això, Baudelaire ha de triar entre estancar-se en una indiferència moral o bé inventar "ell mateix el Bé i el Mal". Com que Baudelaire opina que allò que és creat per l'esperit és més vivent que no pas la matèria, Sartre dedueix que ha sentit més que no pas un altre la missió de la consciència, tot adonant-se que "amb ella ha sorgit al món alguna cosa que abans no hi era: la significació". Per tant, la atonia de la vida de Baudelaire "es troba traspassada, de cap a cap, per una empenta creadora que li fa admetre tres éssers respectables: "el sacerdot, el guerrer i el poeta". Aquí, Sartre conclou el que ja hem esmentat anteriorment que és per la creació que ell [Baudelaire] definirà el fet humà, no per l'acció[253]. I una mica després afegeix que no hi ha ningú més lluny de l'acció que Baudelaire. De fet, l'acusa d'adoptar "sense discussió, la moral del padrastre". És a dir, no intenta cap defensa dels principis que conformen el seu llibre, únicament es vol justificar, presenta la seva obra com un divertiment i reclama "en nom de l'Arts per l'Art, el dret d'imitar les passions de fora estant, sense sentir-les, tantost la presenta com una obra edificant destinada a inspirar l'horror del vici"[254]. Aquest és el Baudelaire que més rebutja Sartre, especialment perquè, segons ell, n'hi hauria hagut prou amb ben poca cosa per salvar-se. En canvi, "és dins del món establert que Baudelaire afirma la seva singularitat. De primer l'ha enfrontada contra la mare i contra el padrastre en un moviment de revolta i de furor. Però, precisament, es tracta d'una revolta i no d'un acte revolucionari. El revolucionari vol canviar el món, l'ultrapassa envers l'esdevenidor, cap a un ordre de valors que ell inventa; el revoltat va amb compte de mantenir intactes els abusos que el fan sofrir per tal de revoltar-

---

253 SARTRE, *Baudelaire*, Pàgina 42.

254 SARTRE. Op.Cit., pàgina 45.

se contra ells."[255]. I aquest és un dels punts centrals de la discrepància entre Sartre i Palau i Fabre.

Si cal continuar fent el resum del llibre de Sartre és precisament per veure la dimensió de les diferències entre la seva lectura i la de Palau i Fabre. Palau pertany a una generació per a la qual l'existencialisme sartrià va ser essencial, si més no per aquells que no eren creients. No deixa de tenir interès, doncs, que Palau topi amb Sartre i que a més això es produeixi en un dels moments més difícils del jove poeta català a París. Per raons òbvies no ens remuntarem cap a les opinions de Paul Bourget sobre Baudelaire, ni ens aturarem com caldria en les reserves d'Apollinaire[256]. És Sartre qui ens interessa, tot i que tal com ja deia Billy, Sartre no parla del poeta. En canvi Palau només parla del poeta i, avancem-ho, opina que el gest que Sartre reclama a Baudelaire aquest no el pot fer sense deixar de ser qui és. En canvi Sartre, des de la perspectiva de la psicoanàlisi existencial obté uns resultats diferents. Aquesta psicoanàlisi existencial ja és a *L'Être et le néant*, i "ne poursuit pas seulement un but descriptif, mais aussi et surtout l'intention morale d'une classification des hommes fondée

---

255 SARTRE. Op. Cit., pàgina 49-50.

256 Per valorar els primers cinquanta anys de la recepció de Baudelaire, veure GUYAUX, ANDRÉ. *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du mal *(1855-1905)*. París: Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. «Mémoire de la critique», 2007, 1143 pàgines. Matthieu Vernet, en fer la crítica del llibre de Guyaux identifica «quatre moments centraux dans l'histoire de la réception de Baudelaire, qui sont autant d'étapes vers la proclamation en 1924 par Valéry d'un «Baudelaire au comble de la gloire». Il distingue, tout d'abord, «le moment des amis» avec Asselineau, Barbey d'Aurevilly, Dulamond et Thierry qui se font les premiers avocats du poète lors du procès en 1857, puis voit «le moment des poètes» lors de la deuxième publication des *Fleurs du Mal* en 1861. Vient ensuite «le moment de la jeunesse» au cours des années 1870-1880 où le recueil des *Fleurs du Mal* forme la lecture de prédilection pour les jeunes Verlaine, Rimbaud, Bourget, Huysmans ou Barrès. Enfin « le moment de l'Université », à partir de 1917, coïncide avec la véritable réhabilitation de Baudelaire dans l'opinion intellectuelle ; dès lors, Baudelaire n'est guère plus discuté. Paul Souday écrit, d'ailleurs, en juillet 1917, qu'on assiste « depuis trente ans» à « l'apothéose Baudelaire». Cette apothéose se confirmera au cours du XXe siècle, comme l'esquisse A. Guyaux, puisque Baudelaire sera consacré, à compter de cette date et avec Victor Hugo, comme le « plus grand poète français ». Paul Bourget (1852-1935), escriptor, entre 1883 i 1886 va escriure uns *Essais de psychologie contemporaine* on presentava Baudelaire com un decadent.

sur leur rapport aux différentes manières d'agir, d'avoir et d'être"[257]. En el llibre esmentat, Sartre defensa com un principi d'aquesta psicoanàlisi que "l'home és una totalitat i no una col·lecció; que, en conseqüència, s'expressa sencer en la més insignificant i superficial de les seves conductes; en altres paraules, no hi ha un gust, ni un tic, ni cap acte humà que no sigui revelador" [258]. Philippe Sabot ho concreta així: "au lieu d'adopter, à l'égard de l'existence personnelle, une perspective analytique (celle de la psychologie empirique), qui cherche à en recomposer les différents éléments (intellectuels, affectifs) après les avoir décomposés, la psychanalyse existentielle se définit donc comme une démarche synthétique, qui cherche à comprendre cette existence plutôt qu'à l'expliquer, pour retrouver l'orientation générale qui donne son unité et sa signification au "choix originel" de Baudelaire, soit à son projet fondamental d'être poète. Notons que ce choix ne relève pas d'un psychisme inconscient (de type freudien), mais qu'il correspond plutôt dans l'optique sartrienne à un projet fondamental pleinement vécu par la personnalité consciente, qui s'y confond essentiellement dans la totalité de ses attitudes"[259] .

Un cop Sartre ha determinat que Baudelaire únicament és un revoltat i en cap cas un revolucionari, mira de definir la seva "emergència en el no-res", el seu isolament i la manera com "la seva alteritat desdenyosa resta un lligam social amb aquells que menysprea". Fet i fet, segons Sartre la imposició del consell de família "li va ser, sens dubte, una font d'humiliacions", però alhora li "era indispensable i li satisfeia una necessitat". Ell, que "vol fer-se allò que és (…), prova d'interioritzar aquesta *cosa*

---

257 MERLE, JOAN-CRISTOPHE. *La psychanalyse existentielle et morale chez Sartre*. Le Portique nº 16. Université Paul Verlaine. Metz. 2º semestre 2005.

258 SARTRE, JEAN-PAUL. *L'Être et le néant*. París: Gallimard, 1943. Edició castellana d'Alianza Ed. Pàgina 590 i següents.

259 SABOT, PHILIPPE. "Lectures de Baudelaire: Benjamin, Sartre, Foucault" Datat el 8 de març de l'any 2006.

que és ell per als altres tot fent-ne un lliure projecte d'ell mateix (…) Vol ésser lliure, sense dubte, però lliure dins el quadre d'un univers ja tot fet (…) vol ser aquesta naturalesa contradictòria: una *llibertat-cosa* (…) en una paraula, reclama ser *lliure* (…) i ser *consagrat* –que implica que la societat li imposa la funció i fins la naturalesa i tot"[260]. Passarem per alt les consideracions sobre el Mal i el Bé, sobre el pecador bon noi, sobre la suposada impotència de Baudelaire i els plaers a distància com ara "veure, palpar, respirar la carn de la dona". Cal assenyalar, però, un punt de coincidència entre Sartre i Palau: Sartre diu que Baudelaire "fins en el coit i tot romania un solitari, un onanista, ja que fet i fet no gaudia sinó del pecat". Palau ho diu per raons diferent, però també defineix l'autor de *Les Fleurs du Mal* com al Gran Masturbador.

En tot cas, Sartre veu "mala fe" en l'actitud de Baudelaire. "La tria que d'ell mateix ha fet, la duu ben enfonsada dintre seu. I no la distingeix perquè ell només fa un de sol amb ell mateix. Però tampoc no cal assimilar una lliure elecció d'aquesta mena a les foscors químiques que els psicoanalistes releguen a l'inconscient. Aquesta elecció de Baudelaire és *la seva* consciència, *el seu* projecte essencial. En un cert sentit, doncs, n'està tan amarat que és com la seva pròpia transparència (…) Baudelaire no creu pas en res del que pensa, en res del que sent, en cap dels sofriments ni en cap de les seves grinyoladisses voluptuositats". Rere paraules com esgarrifós, malson o horror només hi ha una indiferència dolça.

Aquesta rastellera duríssima de retrets, del tot inacceptables per Palau, com també ho haurien estat per aquells que en qualsevol moment han

---

http://www.francenepal.info/article_view.php?id=3273&article_class=428&subarticleclass=517

260 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgina 60.

defensat Baudelaire[261], dibuixen un home que es fa en la impostura. Sartre, tanmateix, ja hem dit que no nega el poeta, parla del "secret encant dels seus inimitables poemes" i admet que, amb raó, Baudelaire per a moltes persones *simplement* és l'autor de *Les Fleurs du Mal*. Furga, però, en aquell segons el qual "le bien est toujours le produit d'un art"[262], en qui es fa negant el món natural i preferint l'artifici de les ciutats on, "voltat d'objectes precisos que tenen l'existència determinada pel seu paper i que tots duen l'aurèola d'un valor o d'un preu, se sent tranquil; li envien el reflex d'allò que ell vol ser: una realitat *justificada*". I encara conclou que "vol ser totalment estèril perquè és l'única manera de donar-se més preu"[263]. D'aquí el dandi, l'artifici en el vestir, el fet de tenyir-se els cabells de verd[264], l'home de la claror freda de la lluna contra l'escalfor del sol, el que glaça tot el que toca, i també el treballador de la paraula que creu més en l'esforç que no pas en l'espontaneïtat creadora. Però tot això, segons Sartre, és ambivalent ja que en el fons Baudelaire prefereix el Bé al Mal per la senzilla raó d'haver "triat de no triar". Per tant, l'expressió *mala fe* que acabem d'usar no pot ser presa a la lleugera. És un concepte central de l'existencialisme sartrià, és la *mauvaise foi* que descriu el fet que un ésser humà es negui la seva llibertat i es comporti com un objecte,

---

261 BENJAMIN, WALTER. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938), *Charles Baudelaire: ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Francfort: Suhrkamp, 1990. En català *Art i literatura. Sobre alguns motius de Baudelaire*. Col. Reduccions nº 5. Vic: Eumo, 1984. FOUCAULT, MICHEL. *Qu'est-ce que les Lumières?*, a *Dits et éscrits*. París: Gallimard. Bibliothèque des sciences humaines, 1994. IV, nº 339.

262 BAUDELAIRE. Œuvres *complètes. Le peintre de la vie moderne*. XI: *Éloge du maquillage*. Pàgina 810.

263 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgina, 93.

264 Palau i Fabre té un text molt breu sobre els cabells verds de Baudelaire. OLC.II. "Els cabells verds de Baudelaire", pàgina 802. "Sembla que Baudelaire es tenyí un dia els cabells de color verd i que l'acte fou considerat d'una extravagància extrema o capriciosa. La decisió ¿no li podia venir de la lectura de *Les metamorfosis* d'Ovidi i de saber que Aretusa tenia verda la cabellera? És a dir, aquesta aparent excentricitat o aquest acte surrealista *avant la lettre* ¿nio es basaria en aquest antecedent *clàssic*?" Signat a Barcelona, el 24 de juny de 1992.

es "cosifiqui". És l'autoengany, és elegir que no elegeixes, i Sartre l'explicita a *L'Être et le néant*.[265]

Reincidint en la idea central d'un Baudelaire no revolucionari, Sartre afirma que el dandisme s'assembla a la tria d'una Moral. "El dandisme no és sinó la imatge debilitada d'una tria absoluta de Valors incondicionals. De fet, es manté en els límits del Bé tradicional. És gratuït, sense dubte, però també és perfectament inofensiu", i rebla el clau concloent que la classe situada al poder sempre s'estimarà més un dandi que no pas un revolucionari. De fet, el dandi és un Narcís "que intenta mirar-se en l'aigua pròpia i atrapar-s'hi el reflex" Baudelaire volia, segons Sartre, ser objecte per ell mateix, "ser objecte per a si mateix, guarnir-se i pintar-se, talment un reliquiari, per a poder apoderar-se de l'objecte, contemplar-lo molt i fondre-s'hi"[266]. Ara, aquestes operacions interiors no tenen per fi cap empresa útil, són gratuïtes. I tot seguit Sartre comenta el desclassament de l'escriptor en el món burgès, on la corporació dels artistes té un lloc secundari, cosa que duu Baudelaire a "crear el paràsit dels paràsits: el dandi paràsit del poeta, que és, al seu torn, paràsit d'una classe d'opressors", i encara afegeix, arribant quasi a la crueltat, que "el dandis-

---

265 SARTRE. *L'Être et le néant*. Al llarg de la tesi es reincidirà en la qüestió. De fet, al voltant del concepte de llibertat hi trobem plantejaments polítics diversos, de la dreta a l'esquerra, que en bona mesura cristal·litzen en l'acarament entre revolta i revolució que sustenta la històrica polèmica Sartre-Camus. La natura del règim soviètic era un tema aleshores candent i actual. Sartre, els existencialistes i Les Temps Modernes també eren atacats pels comunistes més ortodoxos i seguidors de l'ortodòxia d'Andrei Jdànov, com per exemple Ilya Ehrenburg, que el 1949 presentava Sartre com una curiositat turística, anticomunista, antisoviètic i pamfletari. Veure HERBERT R. LOTTMAN, *La rive gauche. Intelectuales y política en París 1935-1950*, on es traça el paral·lelisme entre cultura, nacionalisme, mitjans de comunicació i posicionaments ideològics al voltant de la URSS i els Estats Units. En aquest escenari, finalment Camus va condemnar l'URSS, es va negar a col·laborar amb el Partit Comunista Francès, i, en canvi, les evolucions de Sartre el van dur a sostenir que la revolució era primer que la democràcia. Amb la publicació de l'assaig *L'Homme Révolté* (1951), de Camus, el conflicte de fons es va concretar en una crítica ferotge que Sartre va encarregar a Francis Jeanson. A través del seu posicionament Camus admetia que el seu paper potser no era transformar el món ni l'home, però estava convençut que havia de servir uns valors sense els quals el món, encara que fos transformat, no valia la pena de ser viscut. I segurament en això Palau i Fabre estava plenament d'acord amb Camus.

266 SARTRE, *Baudelaire*. Pàgines 117-119.

me és un club de 'suïcidats', i la vida de cadascun dels seus membres no és res més que un suïcidi permanent" que en el cas de Baudelaire encara s'agreuja perquè passa de la virilitat a la coqueteria femenina… I conclou "heus aquí una persona que fa més tuf de pederasta que no pas de dandi". Poc després el qualifica de tímid i, anant més a fons, després de referir-se a "aquell esvaïment del jo del qual Baudelaire parla"[267] troba que aquesta "extravagància del vestit i del pentinat (…) és una decidida afirmació de la seva unicitat: vol sorprendre l'observador per desconcertar-lo"[268] i amb les disfresses que usa, disfresses del cos, dels sentiments i de la vida, persegueix "l'ideal impossible de crear-se ell mateix". Aquí Sartre compara aquest intent amb el famós "Je est un autre" de Rimbaud, que troba autèntic, una transformació radical. En canvi per a Sartre l'autor de *Les Fleurs du Mal* s'atura a mig camí, no trenca res. "El seu treball de creador només és disfressar i ordenar; accepta totes les suggestions de la seva consciència espontània i, simplement, les vol refer una mica, forçant per aquí i alleugerint per allà"[269].

Podríem insistir en molts altres aspectes, matisar les idees i els comentaris de Sartre, documentar-los i relacionar-los per exemple amb la figura de Don Joan, ponderar la importància de la traducció de Poe, l'actitud de Baudelaire l'any 1848, el corrent immens d'idees que segons Jean Cassou[270] empenyia aleshores els francesos, mesurar què li suposava a Baudelaire anar contra corrent… En tot cas, "Baudelaire, que no vol emprendre res, gira l'esquena a l'esdevenidor, i quan s'imagina el futur de

---

267 SARTRE, *Baudelaire*. Pàgina 129-131. Sembla que hi ha un error tipogràfic a l'edició catalana ja que diu "envaïment del jo", i en canvi el text francès diu "évanouissement du moi"; proposem, per tant, esvaïment del jo. Edició francesa esmentada, pàgina 138.

268 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgina 132.

269 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgina 138-139.

270 CASSOU, JEAN. *1848, a Anatomie des Révolutions*. Aquest volum, coordinat per Albert Ollivier, va ser editat a París: Gallimard, 1939. Cassou (1897-1986), d'origen basc, va ser escriptor i crític d'art en francès, i hispanista.

la humanitat és per donar-li la forma d'una dissolució fatal (…) per a ell, la dimensió principal de la temporalitat és el *passat* (…) Baudelaire havia triat de *ser* aquest Passat conscient (…) hi ha dintre seu una radical confusió entre passat i eternitat"[271].

El pas final de l'atac demolidor de Sartre és evidenciar que en la relació de Baudelaire amb el passat hi ha l'essencial del fet poètic baudelairià. I afirma: "L'objecte que Baudelaire va crear per emanació perpètua dels seus poemes i també dels actes de la seva vida, és allò que ell en va dir –i nosaltres també en direm, com ell– l'*espiritual*. L'espiritual és el fet poètic baudelairià. L'espiritual és un *ésser* i com a tal es manifesta: de l'ésser, en té l'objectivitat, la cohesió, la permanència i la identitat". Però aquest ésser porta dins seu una mena de retenció, es caracteritza com una absència, "no és mai del tot enlloc, ni del tot visible, resta en suspens entre el no-res i l'ésser (…) hom en pot gaudir (…) [però] de no gaudir-ne prou". I, segons Sartre, "aquesta lleugeresa metafísica del món baudelairià figura la mateixa *existència*". El perfum és el cos vaporitzat, és el cos mateix, la seva substància més secreta, i l'olor és la fusió del cos de l'altre amb el meu, però alhora els perfums tenen el poder especial d'evocar un més enllà inaccessible, raó per la qual són els cossos i una negació dels cossos, cosa que es fon amb el desig que té Baudelaire de ser perpètuament en un altre lloc[272]. "Direm, doncs, amb ell, e*spiritual* aquell ésser que es deixa copsar pels sentits i que més s'assembla a la consciència"[273]. Segons Sartre, "tot l'esforç de Baudelaire va ser per recuperar la seva consciència, per posseir-la com una cosa (…) [ja que] els seus poemes són pensaments "corporificats". Ara bé: "un objecte que té un sentit indica,

---

271 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgines 146-147 i 150-151.

272 SARTRE, *Baudelaire*. Pàgina 152-154.

273 SARTRE, *Baudelaire*. Pàgina 155.

darrera seu, un altre objecte, una situació general, l'infern o el cel. La significació, imatge de la transcendència humana, és com un ultrapassar l'objecte fet concreció per ell mateix, [fa d'] intermediària entre la cosa present que li és suport i l'objecte absent que designa, reté en ella mateixa una mica d'aquella i ja anuncia aquest". Naturalment mai no és pura del tot, i a més es dóna "com un ésser més enllà de l'ésser". L'esforç de Baudelaire és per "apoderar-se d'ell mateix en la seva eterna 'diferència', [i per] realitzar la pròpia Alteritat tot identificant-se amb el món sencer (…) aquest món que l'embolcalla dins la seva immensa totalitat [i que] no és pas cap més cosa que ell mateix" [274].

Sartre, que com veiem ataca Baudelaire des de postulats existencialistes[275], està impregnat del comunisme soviètic d'aleshores i, amb una duresa sense precedents, ens mostra que per l'autor de *Les Fleurs du Mal* la "Bellesa mateixa no és pas una perfecció sensual continguda dins els estrets límits d'un quadre, d'un gènere poètic o d'un aire de música. En primer terme és suggestió, és a dir, és aquell tipus estrany i fet de realitat en el qual l'ésser i l'existència es confonen, on l'existència és objectivada i solidificada per l'ésser i l'ésser és alleugerit per l'existència"[276].

---

274 SARTRE, *Baudelaire*. Pàgina 155-158.

275 En aquesta referència d'ara no es pretén entrar en cap dels aspectes de la filosofia de la existència i, atesa la intenció de simple ubicació, segueixo els criteris fonamentals dels articles Existencia (filosofia de la) i Existencialismo, del *Diccionario de Filosofia*, de José Ferrater Mora. Alianza Ed. Madrid, edició de 1984, i el *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande. Presses Universitaires de France, París, 1996. Segons això, El terme *Existenzphilosophie* es tradueix per "filosofia de la existència" en la mesura que volem diferenciar *Existenz* (existència humana) i *existentia*, i la trobem expressada en pensadors com Kierkegaard, Jaspers, Heidegger i Sartre, que tanta influència van tenir en la generació de Palau i Fabre. Per al creadors d'aquesta generació l'Home no és únicament un animal racional, social, psíquic o biològic. El seu ésser és un constituir-se a sí mateix, i d'aquí la importància de la llibertat. Tot i que, en rigor, s'hauria de parlar de l'evolució del concepte de llibertat tant en Heidegger com en Sartre, aquí serà vàlid proposar que l'ésser humà de Pedrolo, per exemple, és perfectament comprensible des d'una òptica sartriana, i que en canvi el del primer període teatral de Palau només el podem entendre si partim de Heidegger.

276 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgines 158-159.

Aquest seria, aproximadament, el Baudelaire de Sartre. L'apropament que n'hem fet ens ha de servir per comparar-la amb la de Palau i Fabre, elaborada en el conjunt d'escrits inèdits i publicats que dedica al poeta francès i, especialment, en l'assaig també inèdit "De Baudelaire a Picasso", que és la resposta a Sartre, o la reacció de Palau en llegir allò que diu Sartre. Tot seguit ens ocuparem, doncs, d'aquest assaig palaufabrià.

2.2. "De Baudelaire a Picasso". La resposta de Palau

Abans de comentar la resposta de Palau i Fabre a aquest text de Sartre potser convé recordar que l'any 1947 el jove escriptor català té trenta anys, que en fa dos que viu a París, que passa una de les pitjors etapes de la seva vida, que se sent sol, que no té ingressos i econòmicament depèn de la família, que viu amb la sensació que el marginen per la seva singularitat i que el rebutgen des de totes les posicions polítiques, ideològiques i estètiques, tant des del franquisme com des de la resistència interior i des de l'exili. Està acabant d'escriure els poemes que voldrà aplegats en un sol llibre, talment els *Poemes de l'Alquimista* fossin les seves flors del mal, vivint una profunda crisi de personalitat i, la poesia estricta de banda, buscant encara el seu autèntic camí com a assagista i dramaturg.

Aleshores, l'any 1947, escriu "De Baudelaire a Picasso", un extens assaig tal com dèiem inèdit, de 47 pàgines, que recull el títol i la idea d'un altre text anterior titulat "Baudelaire-Picasso"[277] i altres treballs anteriors,

[277] OLC.II. "Poetes i poesia". París, juliol de 1946. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 831-834. Publicat a *Ariel* nº 7-8, la tardor de 1946. Pàgina 101-102.

també inèdits, que ja hem esmentat. En aquest darrer, que ocupa unes tres pàgines impreses, hi ha la tesi central que desenvoluparà en el treball posterior: després de Baudelaire ningú no ha aconseguit igualar la grandesa del poeta francès. Uns poetes posteriors a ell es van perdre suïcidant-se "per mitja dels mots com Rimbaud, o a través dels mots com Mallarmé". Més endavant ni Péguy ni Claudel ni Éluard han estat a l'alçada. "En la poesia d'Éluard", diu Palau, "les paraules desprenen –s'espolsen—tota la força-temps que duien acumulada". En canvi les paraules de Prévert "semblen travessar el temps brunzint per omplir-lo". Palau desenvolupa tot seguit la seva teoria del replegament del temps en la paraula de Baudelaire de què ja hem parlat, i afirma amb el propi Baudelaire que vivim una etapa d'evaporació. De fet, Baudelaire ja havia parlat "de la vaporisation et de la centralisation du Moi", ens diu Palau, i concreta que la realització d'aquest ideal s'encarna en Picasso. Es refereix tot seguit a la importància de les imatges en Baudelaire, que ja havia dit "tout pour les yeux, rien pour les oreilles". Hi ha un "desplaçament del centre de gravetat de la paraula a la visió", conclou Palau.

Aquestes idees tan breument esbossades són les que Palau desenvolupa al treball inèdit que hem esmentat, però amb l'interès afegit que reacciona contra el llibre de Sartre que acaba de llegir, que s'hi oposa i que en alguns moment li planta cara i tot. Palau no busca una confrontació directa en el terreny proposat per Sartre, més aviat deixa clar que els seus plantejaments són uns altres, però fa evident que rebutja l'actitud antipoètica del pensador francès. Amb aquest posicionament, Palau clarifica la centralitat de Baudelaire en el seu model poètic i de quina manera la paraula ha de tenir una força especial, un temps concentrat que ve de Poe. Però, indirectament, Palau també deixa clar que l'existencialisme sartrià no li serveix. El pas següent ja és Picasso, la vaporització del jo que aquest

encarna en tant que "l'extrême représentant de nôtre époque"[278], i el concepte nou de bellesa que la modernitat reclama perquè el món ha evolucionat fins a haver-se de nodrir d'una pertorbadora lletgesa i de la necessitat moral de subvertir l'ordre establert. Aquest és un dels punts centrals de la discrepància entre Palau i Sartre. El desembre de 1948, Palau escriu la presentació de la seva obra de teatre *Le dialogue ou la mort du théâtre*, signada per l'Alchimiste, on deixa clar que "Baudelaire est le 1789 de la littérature. Le renversement des pouvoirs". En aquest mateix text de presentació i amb relació a Sartre afirma: "Sa condamnation de Baudelaire prend, ainsi, un sens inéquivoque. Se situant face à Baudelaire, il se situe, d'emblé, face à la poésie." Seguim, però, els arguments palau-fabrians amb un cert detall.

A la introducció de l'assaig sobre Baudelaire i Picasso, Palau lloa l'estudi de Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme*[279]; però ho fa per assenyalar de seguida l'argument que "Baudelaire me paraissait, et me paraît le plus incontestable comme point de départ de la révolution actuelle de la poésie", i que l'altre extrem, el surrealisme, és una tendència o un moviment en què no hi ha noms propis equiparables a aquell. Al llarg del treball la insistència que Baudelaire és el responsable directe de "tout le bouleversement actuel de la poésie et de l'art" és constant, i hi afegeix que precisament per això sempre l'han combatut. "Le seul nom d'Apollinaire et, de nos jours, celui de Sartre, suffiraient à le démontrer".

---

278 PALAU, "La désintégrations du moi". Inèdit. Fundació Palau.

279 RAYMOND, MARCEL (1897-1981). *De Baudelaire au Surréalisme*. París: José Corti, 1933. Durant els anys trenta s'havien editat a França com a mínim set llibres més sobre Baudelaire que per raons diverses podien interessar Palau i que amb tota certesa coneixia i alguns dels quals cita. Vegi's: VALÉRY, PAUL. *Situation de Baudelaire*. París, Chez Madame Lesage, 1924. Edició castellana a *Matemática tiniebla*. Barcelona, 2010. Galaxia Gutemberg. Edició de'Antoni Marí. París, 1930. LAFORGE, RENÉ. *L'échec de Baudelaire*. París, 1931. SOUPAULT, PHILIPPE. *Baudelaire*, París, 1931. (A), *L'Esthétique de Baudelaire*, Hachette. París, 1933. MAUCLAIRE, CAMILLE. L*e génie de Baudelaire.* Editions de la Nouvelle Revue Critique. París [1933]. BLIN, GEORGE. *Baudelaire*. París, 1939, i POMMIER, JEAN. *La mystique de Baudelaire*. París: Les Belles Lettres, 1932.

Tothom sap, comenta Palau, què deu Baudelaire a influències com Rousseau, Poe, Nerval, Hugo, Delacroix, Saint-Beuve o Quency. Ara bé, a través de Baudelaire moltes coses han esdevingut tangibles i intel·ligibles, i això es produeix gràcies a certes operacions fonamentals. La primera és el que Palau anomena la "inversion cérébrale" de Baudelaire, el principi de la qual és que en el poeta de *Les Fleurs du Mal* qualsevol concepte busca de seguida el seu contrari, l'extrem oposat per enriquir-se. El títol mateix, suggerit per un amic[280], és formalment un oxímoron ben significatiu del pensament baudelairià. Les "flors" tradicionalment suggereixen bellesa[281] i són símbols de primavera i vida; en canvi l'adjectiu "mal" en capgira completament el sentit. Palau amplia els exemples d'aquest capgirament o inversió cerebral esmentant les dualitats paradís i artificial, poemes i prosa, venus i negre, crepuscle i matí[282]. Però aquesta inversió no

---

280 En el text inèdit de poc més de 2 pàgines mecanografiades, signat a Grifeu el 19 de setembre de 1989 i el 2 de setembre de 1990, i titulat *Les Fleurs du Mal*, Palau tracta sobre l'origen del títol. De fet, a l'edició crítica de Jacques Crépet i George Blin no hi ha res de concloent pel que fa al títol, diu Palau. Crépet l'atribueix a Babou, però en aquest cas o Babou o Baudelaire s'havien inspirat en Balzac, concretament en la tercera part de la novel·la *Splendeurs et misères des courtisanes*, on Balzac parla de la "poésie du mal". A més de la bibliografia sobre Baudelaire ja esmentada veure CLAIN, JESSICA; GUILGORI, MARIAME; IBOUTH, GLADYS; PAVADE, ISABELLE. *Baudelaire et la censure sous le second empire*. S'hi diu: "Avant l'attribution définitive du titre *Les Fleurs du Mal,* ce recueil poétique de Baudelaire avait pour titres en 1845/1848 *Les Lesbiennes, Les Limbes* - dont les pièces intermédiaires étaient les 2 poèmes suivants: 'Lesbos' et 'Femmes damnées '. Mais finalement le titre *Les Fleurs du Mal* fut adopté. C'est avant tout un titre à oxymore mêlant l'union surprenante de deux termes qui sont plus ou moins contradictoires: *'les fleurs'*: elles relèvent de tout ce qui est Beau. *' le mal'*: il évoque une force irrésistible (tout comme la beauté) mais contrairement à la vraie beauté, cette force pousse vers le gouffre et possède le pouvoir de dégager en nous plusieurs puissances cachées qui nous dirigeraient au-delà de nos propres limites. Le mal est ici la corruption triomphante et l'exaltation de l'esprit et des sens. Ce titre peut aussi bien provoquer étonnement, indignation ou plutôt une séduction de la part du lecteur. Dans cette œuvre, Baudelaire désire l'exaltation de la beauté païenne où se mêle l'harmonie d'un corps vigoureux ainsi que la santé physique des races intactes. Ces poèmes s'adressent à des femmes que Baudelaire avait torturées (d'amour) ou déçues telles que: Jeanne Duval surnommée 'La Vénus Noire', Mme Sabatier surnommée 'Ange gardien, la Muse et la Madone', Marie Daubrun surnommée 'La fille aux yeux verts, l'Enfant ou la Sœur'". http://www.acrenon.fr/pedagogie/lyvergerp/FRANCAIS/TPE/baudelaire/partieIII.html#III/%20LE%20RECUEIL%20POETIQUE.

281 Palau afegeix que les flors del títol de Baudelaire també li fan pensar en els Jocs Florals. Aquesta idea la va reprendre a OLC.II. "Al·locució als Jocs Florals de Barcelona, 2002". Pàgina 1070-1072. I el trobem també en el text que acabem de citar del 2 de setembre del 1990 amb el títol *Les Fleurs du Mal*.

282 Vegi's el text inèdit de 3 pàgines mecanografiades amb moltes correccions manuscrites que duu per títol *Virginité et prostitution chez Baudelaire*. Datat a París el 7 d'agost de 1949.

és literària. La vida sencera de Baudelaire és així, tal com explica a la seva mare en una carta del 25 de desembre de 1861. Palau arriba a parlar de cristianisme invertit per respondre l'atac de Sartre en què aquest afirma "Baudelaire paraît avoir ignoré le Christ (…) C'est faux[283]". Segons Palau, Baudelaire havia interioritzat Crist, n'havia estat devot durant una època i tanmateix després, no creient-hi més i deixant-lo d'adorar, mai no va aconseguir extirpar del tot la seva presència. Esmenta Rimbaud i Lautréamont per reportar casos similars, i podria ben bé referir-se a ell mateix i al seu "Cant espiritual". De fet, Baudelaire és Crist i pecador alhora, redemptor i personatge a redimir, "*prête* et *victime*", precisa. I, responent de nou les premisses de Sartre, concreta que Baudelaire "devenu Christ, el doit souffrir, il sait que sa mission est de souffrir, il veut souffrir (…) Ce processus nous explique son masochisme, qu'il est toujours défensif. Sous cette lumière, par exemple, sa candidature à l'Académie et le rôle qu'il a joué pendant cette époque, restent beaucoup plu éclaircis. Sartre veut que 'lorsqu'il a posé sa candidature à l'Académie, il souhaitait des juges plutôt que des électeurs, puisqu'il entende que le vote des immortels fût sa réhabilitation'. Le jeu est plus profonde", afirma Palau en l'assaig que resumim. I argumenta que Baudelaire en tant que vident, sabia com aniriien els esdeveniments. Però calia presentar-se a l'Académie –"il faut que ce qui est écrit s'accomplisse", cita— per tal de poder dir que tenia possibilitats de ser elegit i no ho va ser, de la mateix manera que el van condemnar i que els seus llibres no es venien. Baudelaire, tanmateix, posseïdor de presciència, una noció que l'església atribueix al Crist-Déu, sempre va actuar com si l'haguessin elegit, com si el seu llibre no hagués estat condemnat. Ell actua tal com Déu va preveure que actuarien els humans: "Il sait d'avance ce qui se passera mais il se laisse *libre* comme s'il

[283] SARTRE. *Baudelaire*. pàgina 56

ne devait pas se passer comme ça". I amb això Palau ha anat a parar allí on buscava de bon començament i s'acara a un dels punt centrals dels arguments de Sartre: "On comprend ici pourquoi la figure de Baudelaire devait tenter particulièrement Sartre, le problème de la *liberté* et de l'*engagement* étant posé comme dans aucune autre vie (sauf peut-être celle de Rimbaud). Faut-il l'accuser de ce dédoublement? Aurait-il pu agir autrement? Aurait-il pu faire de sa vie mieux qu'il n'en fît?" De moment Palau no respon aquestes preguntes, però queda clar que ha dut el debat a un punt central i que l'ajorna voluntàriament. I la conclusió momentània és que Baudelaire "écrit sa vie, il vit son œuvre".

Sartre és injust amb Baudelaire, segons Palau i Fabre, i l'argument de Palau és concloent: si a França l'existencialisme ha deixat de ser una escola filosòfica com a Alemanya per esdevenir una literatura, precisament amb Jean-Paul Sartre, és gràcies a l'herència de Baudelaire. "*La Nausée*, *Huis Clos*, *Les Mouches*, sont des titres baudelairiens. Sans compter que *La Putain respectueuse* est, par son titre, expressément scandaleux, du baudelairisme à bon marché". La mateixa vida intel·lectual de França, l'esforç que s'hi fa per *comprendre* els autors, és possible perquè abans d'altres han estat incompresos. I fins i tot en alguns aspectes més materials cal tenir en compte que determinats poetes com Baudelaire vivien amb estretors, i que d'altres de recents com Sartre són de fet uns burgesos que gaudeixen de reconeixement. Palau, que ja es veu que escriu indignat, no s'està d'inquirir "¿Comment comprendre unes pareille iniquité?". Doncs es compren perquè Sartre, que volia veure *massa*, no ha vist res de Baudelaire. El seu mètode consisteix a escarnir l'autor que estudia, a no ser generós com Baudelaire i a deixar-lo en "caleçons au milieu de la place publique". Això de banda, com que la vida de Baudelaire és una autobiografia, Sartre no s'adona que tenint en compte la presciència de

Baudelaire, tot el que digui contra ell formarà part d'un parany preparat per l'autor de *Les Fleurs du Mal*. I hi afegeix encara que la incomprensió de Sartre l'ha dut a les mateixes conclusions que Camille Mauclair[284]. "Sartre et Camille Mauclair représentants, respectivement, de la gauche et la droite bourgeoise à la quelle ils appartiennent". I amb relació al tema que ens ocupa Palau afegeix: "Si la laideur, l'affreux, le répugnant a aujourd'hui plus de cours que la beauté, que la gaité, l'agréable, c'est à lui que nous le devons".

Palau té el poeta de *Les Fleurs du Mal* com un referent insubstituïble, com un model, i el fa la font d'allò que per a ell ja és i serà substancial en el futur, especialment les idees de modernitat i una certa lectura del romanticisme, el principi del temps concentrat, la relació diguem-ne necessàriament no fàcil amb la societat, la preeminència del fet poètic per damunt de qualsevol altre consideració… S'entén, doncs, que el trasbals de la bellesa que Palau experimenta a partir de Baudelaire i lògicament també a través d'altres autors, no és estètic sinó vital, i compromet aquell que el viu a mirar el passat i el futur d'una manera nova, gens contemporitzadora ni evasiva, alhora que el lliga a l'obligació de plantejar d'una manera extrema la funció de la poesia. Tot això té a veure amb el plantejament de l'Alquimista, segons el qual poeta i poesia són el mateix. "Jo sóc el meu propi experiment", havia dit en una de les notes als seus poe-

---

284 MAUCLAIR, CAMILLE pseudònim de Éverin Faust (1872-1945). Era poeta, narrador i crític proper a Mallarme i als simbolistes. Avui se'l considera una figura menor, però va publicar a totes les revistes de l'època i amb Lugné-Poe va fundar el Théâtre de L'Œuvre. Va ser acusat de col·laborar amb el govern de Vichy i morí abans de ser depurat. Amb tot, consta a la relació d'autors prohibits. Amb relació a Baudelaire va escriure *La vie amoureuse de Charles Baudelaire*. París: Flamarion, 1927, i L*e génie de Baudelaire.* París: Editions de la Nouvelle Revue Critique, [1933]. De la primera obra n'hi ha una traducció castellana: *Baudelaire: vida atormentada*, signada per Camille Faust, traducción de M. Agromayor. Barcelona: Iberia. Joaquín Gil, [1942]. Per més informació en el sentit de defensar Mauclair veure VALENTI, SIMONETTA. *Camille Mauclair, homme-de-lettre fin-de-siècle*. Milan: Vita e Pensiero, 2003.

mes l'any 1950[285]. I també té a veure amb la idea del jo modern desintegrat.

Alguns dels arguments que Palau i Fabre ha esgrimit fins ara per oposar-se a Sartre poden semblar més anecdòtics que clarificadors. Potser és veritat. Sartre fa la impressió d'una solidíssima muralla difícil de superar. Tanmateix, el plantejament de Palau creix a mesura que avança i, sinuosament, es va acostant al seu objectiu, que no és pas tan diferent del que anys a venir es veurà que tenia Benjamin: el rebuig sartrià de Baudelaire és certament un rebuig a la poesia, i especialment a un tipus de poesia determinat que té a veure amb l'evolució de les formes artístiques. D'altra banda, la llibertat i el comprimís tantes vegades reclamats per Sartre semblen ser únicament admissibles si coincideixen amb el seu punt de vista. El que Sartre no veu és que "la parole, avant Baudelaire, est toujours un moyen, un véhicule, elle n'a pas de fin en soi (Rimbaud dira qu'elle n'est pas *idée*). Son but étant fonctionnel, ses pouvoirs sont limités, extérieurs", diu Palau. A partir de Baudelaire les coses són ofertes més directament. Poc abans d'això Palau i Fabre ens havia mostrat un Baudelaire atuït per la por al ridícul, i de seguida ens el descriu com "le grand masturbateur", i una cosa i l'altra tenen a veure perquè per a ell "un poème ne fut, à un moment donné, que l'acte solitaire porté a la perfection". Es realitza en els seus poemes ja que tenia necessitat de viure "le plus possible comme un être *absolu*". Hi ha, doncs, un Déu-home, un Crist-pecador i un mascle-femella i, mirant-ho de més a la vora, segons Palau, fins i tot essent sol esdevé dos: "lui et sa solitude [ja que] la solitude de Baudelaire n'est pas un vide mais un être, un être immense et qui effraye, qu'on n'arrive pas à trouver à cause de son incommensurabilité".

---

285 OLC.I. "Notes"nº 6, datada a París el 3 d'agost del 1950. Pàgina 153.

Això de banda, ja hem dit que en Baudelaire hi ha una preeminència nova de la imatge, i a més "appuie le génie sur la sensibilité et non sur l'*esprit* ou l'intelligence". Segons Palau, Baudelaire té una sensualitat tàctil, escolta pel ulls, per l'olfacte, pel gust. I quan ens parla veiem allò que ens diu abans de comprendre-ho. I posa l'exemple, certament magnífic, dels versos següents: "Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse / Au fond d'un monument construit en marbre noir". Aquesta paraula que té una finalitat en ella mateixa, també té segons Palau "un contenu intro-significatif". I s'entén que aquesta mena de mots interessessin de manera especial a l'Alquimista, primer perquè eren sensuals, però després perquè el *concepte* mateix esdevé també sensual. I llavors afirma de nou: "c'est une révolution". És la revolució que ha obert les portes dels temps moderns, que ha engendrat una multitud de fills i descendents poètics, artístics i conceptuals, entre els quals hi ha el propi Sartre. S'ha produït la substanciació del poema, de tal manera que "un poème sur la beauté sera beau, un poème sur la laideurs sera laid. Un poème ne sera jamais *sur* la beauté, la laideur ou la bonté. Sera sur la beauté, la laideur ou la bonté parce que beau, laid ou bon. Deviendra, dans la mesure du possible, la chose elle-même, acte substantiel". I amb això el poema esdevé un acte i provoca conseqüències com la intoxicació literària de França, que Palau veu en Cocteau i, tal com ja havia dit, en l'evolució que fa l'existencialisme cap a la literatura i el periodisme en aquest país. És una intoxicació provocada per "tous les morbides et les miasmes baudelairien". I justament per això Sartre el vol demolir, sense adonar-se que, fent-ho, encara el situa en un lloc més rellevant i el fa "le chantre du monde modern". A partir de Baudelaire tot serà diferent. "Baudelaire était *nécessaire*", conclou Palau de moment.

Més endavant es torna a referir llargament al temps i a la influència que aquesta concentració baudelairiana té en Mallarmé i Rimbaud, i reitera el poder de la imatge en aquest poeta, com si sovint els seus poemes fossin teles. De fet, segons Palau, Apollinaire és el poeta que té més consciència de la crisi de la paraula, i tot seguit concreta que entre escriure i pintar no hi ha tanta diferència, tal com deia Max Jacob. Amb això, Palau es prepara per anunciar que el successor natural de Baudelaire, l'únic successor com a veritable poeta modern, és Picasso. Però per tal que això fos possible calia un doble desplaçament: desplaçament de la poesia d'una banda i de la pintura de l'altra. S'han hagut d'abandonar la poesia-ofici i la pintura-ofici per fer lloc a l'acte líric pur amb colors o sons. I tot això s'acompleix en l'obra de Picasso. "Picasso ne se préoccupe de ces liens, part avec une grande confiance en lui-même et laisse que l'unité, en tout cas, se fasse en dehors de lui, malgré lui, à son insu".

Sense la llavor de modernitat que suposa Baudelaire, sembla concloure Palau, res no s'hauria esdevingut de la mateixa manera. Si es nega Baudelaire –que per Sartre bàsicament era una mena de capriciós que jugava frívolament a esdevenir un dandi per ser observat– es nega l'art modern i les causes que l'han motivat. No és veritat que Baudelaire no triés, que no actués i que no decidís. Va triar ser com havia de ser per poder fer el que va fer. No era únicament un revoltat que necessitava inexcusablement la societat contra la que es revoltava; era una revolució dels conceptes, un capgirament radical, un sacrifici, una autoimmolació –es fa estrany que Palau no esmenti aquest concepte– sense la qual no haurien sorgit els nous temps. I, vist així, Palau té raó per molt que en l'acarament amb Sartre sembli més dèbil que els arguments enlluernadors que esgrimeix aquest.

En tot cas, podem assenyalar que la relació llarga, profunda i fecunda que Palau té amb Baudelaire i la lectura de Sartre que hem comentat, té algunes conseqüències fonamentals en Palau i la seva evolució intel·lectual. Amb Baudelaire es produeixen l'esquerda essencial de Palau i Fabre i la recerca alquímica que es concreta a través de Llull, Goethe i Rimbaud. Digui el que digui Sartre, per Palau Baudelaire és una pedra fundacional –així ho anuncia l'Alquimista en diversos treballs encapçalant-los amb la citació "tu es petrus"–. Això de banda, Baudelaire també li ofereix una visió concreta del romanticisme: la defensa abrandada que fa de Delacroix, que amb defectes i tot supera uns determinats cànons de bellesa, per exemple la perfecció d'Ingres[286], li és útil per posar Picasso en el centre de la seva idea de modernitat. Finalment, un dels conceptes de bellesa de Baudelaire, el que pot tenir una procedència infernal i que es perllonga a través de Rimbaud, li permet fonamentar la seva marginalitat i el duu a trencar definitivament amb la societat catalana. A més, que Baudelaire accepti amb claredat algunes influències fonamentals –per exemple Poe, Balzac, Nerval, Gautier, etc.– li permet a Palau reconèixer la influència de Baudelaire sense problemes, i intentar esdevenir un alter ego del poeta francès amb qui primer s'identifica i després es projecte cap al futur.

En resum: de Poe, via Baudelaire, n'arrenca una concepció essencial de modernitat i la idea d'unitat, de temps concentrat, de temps acumulat en els poemes, que li servirà a Palau per bastir la concepció del seu nou temps teatral: el teatre espasme. D'altra banda, la idea de la vaporització del jo de Baudelaire li és útil per fonamentar el concepte de mimesi a través del qual s'acabarà realitzant del tot tenint en compte, però, el pro-

---

286 BAUDELAIRE, *Œuvre complète*. *Salon de 1846*, pàgines 646 i següent, i *Exposition Universelle, 1855, Beaux-arts*. Pàgines 722-735.

cediment mediúmic i l'allunyament d'una lectura convencional de romanticisme, cosa que l'empeny cap a la modernitat tot distanciant-lo clarament dels moviments avantguardistes històrics. I encara, en un altre sentit, la lectura que Palau fa del *Baudelaire* de Sartre el duu a dubtar de l'existencialisme sartrià com a mínim en alguns dels seus postulats essencials, i a sospitar de l'evolució política de Sartre que finalment el va dur on el va dur.

L'any 1947 Camus encara no havia publicat *L'homme révolté*[287], el llibre on explicita d'una manera evident la seva posició sobre el comunisme d'aleshores i les seves idees al voltant de revolta i/o revolució que van servir per escenificar la ruptura entre Sartre i Camus. La polèmica era la visualització de les posicions ideològiques i estratègiques antagòniques que els dos escriptors tenien des de feia temps amb relació als blocs ideològics de la postguerra, i al valor absolut de la democràcia o al pacifisme internacionalista, tot i que Sartre també era atacat pel comunisme ortodox, i malgrat haver coincidit a recolzar el cas de Garry Davis, l'aviador nord-americà que el 1948, a París, va tornar el passaport a l'Ambaixada dels Estats Units per proclamar-se el primer ciutadà del món[288].

A *L'homme révolté*, i pel que ara té a veure amb aquesta tesi, Camus parla de Baudelaire i a estones tampoc no sembla tan lluny de les desqualificacions de Sartre –però Camus les fa des del respecte–; per exemple, referint-se a la "Révolte des dandys" defineix Baudelaire com l'hereu del satanisme romàntic i el troba "trop théologien pour être un vrai révolté". Però Camus es refereix a l'artista, a l'escriptor, i l'evoca perquè "il a été le

---

287 CAMUS, ALBERT. *L'homme révolté*. París: Gallimard, 1951. Edició folio essais, nº 15, París, 2001. Pàgina 76-77.

288 El novembre d'aquest mateix any Davis, amb el suport de molts escriptors i intel·lectuals francesos, va irrompre a l'Assemblea General de les Nacions Unides que se celebrava al Palais de

théoricien le plus profonde de dandysme et donna des formules définitives à l'une des conclusions de la révolte romantique". Tanmateix, les conclusions finals del llibre tenen interès amb relació a Palau i Fabre: Per Camus, "A partir du romanticisme, la tâche de l'artiste ne sera plus seulement de créer un monde, ni d'exalter la beauté pour elle seule, mais aussi de définir une attitude. L'artiste devient alors modèle, il se propose en exemple: l'art est sa morale"[289]. Per Palau, efectivament, i per imperatiu alquímic, l'art sempre va ser la seva moral, l'ètica indefugible, i aquest va ser el seu veritable compromís[290]. En el capítol IV d'aquesta tesi, i en parlar dels personatges de Palau i Fabre, caldrà que ens referim de nou a alguna d'aquestes qüestions.

2.3. Romanticisme, modernitat i avantguarda

En Baudelaire hi ha diverses aproximacions al termes romanticisme i modernitat[291] que van interessar vivament Palau i Fabre i que el van influir

---

Challiot per demanar la formació d'un govern mundial. Veure LOTTMAN, HERBERT R. *Albert Camus*. S'ha utilitzat la traducció francesa de Marianne Véron. París: Éditions du Seuil, 1978.

289 CAMUS. *L'homme révolté.* Pàgines 70-78

290 La qüestió de si Palau i Fabre estava més a la vora de Camus que de Sartre en aquests temes és certament interessant, però ens duria a haver de determinar si Camus era veritablement un escriptor existencialista i si era un escriptor *engagé*, tal com es demana GROUIX, PIERRE a *Dictionnaire Albert Camus* (Direcció de Jeanyves Guérin). París: Ed. Robert Laffont, 2009, pàgina 251. En qualsevol cas Camus no era comunista i Palau i Fabre tampoc. A l'OLC. *El monstre*. Pàgines 1366-1371, Palau es refereix al desencís que li suposà el fet que Camus no arribés a concretar la seva presència en una carta que pretenia impedir l'entrada d'Espanya a l'ONU. Camus no volia que al manifest hi hagués signatures comunistes. En tot cas, el 1985 Palau diu que "L'humanisme de Monsieur Camus es resolia en el silenci més absolut". Aquest episodi, viscut l'any 1949, va refredar les relacions de Palau i Fabre amb Camus, cosa que s'expressa clarament en els comentaris que l'Alquimista fa a l'OLC, pàgina 343, sobre els "graons [que] li ha calgut baixar a Camus per desenvolupar" el tema artaudià d'*El teatre i la pesta* tant a la novel·la *La Pesta* com a l'obra de teatres *L'estat de setge.*

291 RODRÍGUEZ, MARTA. "Baudelaire, el romanticismo y la modernidad". Bogotá: *Ensayos*. *Historia i teoria del arte,* nº 3, 1996, pàgines 115-128. RELLA, FRANCO. *L'estetica del Romanticismo.* Roma: Universale Donzelli, 1997

en el procés que aquí anomenem trasbals de la seva idea de bellesa. En aquest sentit, una aportació ben clara la trobem al *Salon de 1846*, apartat segon, i sota el títol *Qu'est ce que le romantisme?,* on el poeta francès diu: "S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire"[292]. D'entrada, doncs, veiem que el romanticisme de Baudelaire no es basa en l'enyorança dels temps passats ni en cap idealització medieval. No es basa en el color local ni en una exacerbada i intensa passió per la natura, sinó en tot el contrari. Tampoc no es basa en tractar motius pintorescos o fantasiosos o en les querelles entre antics i moderns. Tanmateix, ens diu que "pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau", i afegeix que això no suposa una execució perfecte, sinó "une conception analogue à la morale du siècle". I conclou que "Qui dit romantisme dit art moderne, –c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur[293], aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts".

Segons aquesta correlació de termes, per Baudelaire el romanticisme era la bellesa aleshores actual, els canvis de tota mena que van propiciar la bellesa aleshores actual, és a dir, l'art modern, i no tenia res a veure amb una execució perfecte, però contenia intimitat i l'espiritualitat que esmenta Guy Michaud tot citant Coleridge: "Pour Coleridge, la poésie est 'la faculté d'évoquer… le mystère des choses'", i afegeix que "Wackenroder dit son respect pour les '*sentiments obscurs*…, ces témoins authentiques de la vérité'. Et Novalis déclare –continua la cita de Mi-

---

292 BAUDELAIRE. *Œuvre complète*. *Salon de 1846*. Pàgina 642 i següents.

293 Amb relació al color recordem que a l'apartat II de la mateixa obra, *De la couleur*, pàgina 425, Baudelaire assenyala "J'ai eu longtemps devant ma fenêtre un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus, qui étaient pour mes yeux une douleur délicieuse", i que una de les diferències bàsiques entre Ingres i Delacroix és l'ús diferent que fan del dibuix i del color. Goethe, en tant que preromàntic, també s'ocupà del color a la *Teoria del color* de l'any 1810. ECKERMANN, J.P. *Converses amb Goethe en els darrers anys de la seva vida*. Barcelona: Columna, 2000. Segons Eckermann els darrers anys de la seva vida el vell Goethe encara parlava de les seves aportacions a la percepció del colors.

chaud--: 'Le sens de la poésie a beaucoup de points communs avec le sens du mysticisme'. Le Romantisme anglais et allemand est donc unes véritable découverte, la découverte d'un '*état poétique* qui est en nous', comme le dit Novalis, et qui n'est autre que 'le monde intérieur dans son ensemble'. Tieck, de son côté, n'affirmera-t-il pas: 'Il n'y a qu'*une* poésie…; elle n'est pas autres chose que l'âme humaine elle-même dans toutes ses profondeurs"[294] Al marge d'aquesta espiritualitat central, el romanticisme també es defineix, segons Baudelaire, amb l'expressió "aspiration vers l'infini", que voldríem remarcar. De fet, en la majoria d'expressions del moviment romàntic[295] gairebé sempre hi hagut una temptació pels aspectes tèrbols de la condició humana i una certa aspiració mística, però ningú no proposa com Baudelaire d'ultrapassar tots els límits i buscar la infinitud. Ningú no associa aquesta aventura impossible a la recerca d'una bellesa que espera trobar en la pròpia creació poètica la solució "du dualisme tragique qui le hante [i alhora], refaire grâce à elle son unité, réconcilier Satan avec Dieu. C'est là la raison d'être et le fondement de son esthétique"[296]. Michaud esmenta un vers de l'*Hymne à la Beauté*, el poema XXI de *Les fleurs du mal*: "d'un Infini qu'[il] aime et

---

294 MICHAUD, GUY. *Message poétique du Symbolisme*. Pàgina 21

295 La bibliografia sobre el moviment romàntic és tan extensa que trobem innecessari apropar-nos-hi. Assenyalen només que Palau i Fabre tenia a la seva biblioteva el llibre de BÉGUIN, ALBERT. *L´âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, París: Librairie José Corti, 1939, i que es va relacionar amb l'autor. Donat que aquí el terme es tracta només per ex-explicar com el veu Palau i Fabre, s'opta per no oferir-ne cap referència més àmplia. Tanmateix, es pot consultar el *Dictionnaire des Genres et notions littéraires* d'Albin Michel, París 2001, on hi ha dades clares i suficients tant pel que fa a l'evolució del terme des de finals del segle XVII fins a les diferents manifestacions nacionals i als noms de més relleu. En aquest sentit assenyalem de passada les grans diferències pel que fa a la implantació i a l'evolució del terme i que, tanmateix, si el segle XVII per romàntic s'entenia alguna cosa estranya i fantasiosa, després va designar el pintoresc en la natura, que és tal com l'usa Jean-Jacques Rousseau a *Rêverie d'un promeneur solitaire*. En canvi, a *La Nouvelle Héloïse*, del mateix Rousseau, el terme comença a adquirir connotacions d'emotivitats extremes que aviat es relacionarà amb una percepció decorativa de l'antiguetat. A Alemanya, es parla de romanticisme amb relació a la poesia de L. Tieck (1800) i del teatre de Schiller. Goethe oposa el terme a clàssic, cosa que també fa Schlegel. Poc després, a França, romàntic designa allò nou, rebel, l'oposat a l'acadèmia i l'anquilosament, i esclata amb Chateaubriand i Hugo, i evoluciona amb Musset.

296 GUY MICHAUD. *Message poétique du Symbolisme*. Pàgines 67-68.

[n'a] jamais connu", i després afirma: "Car la Beauté doit lui révéler, non la Vérité mais l'Inconnu"[297]. I, certament, per a Baudelaire l'aventura romàntica no podia ser menys que això, no es podia limitar a ser realista, medieval, necròfila, nacional, anticlàssica, somiadora o individualista, i encara menys una expressió apassionada del jo que es relaciona de manera subjectiva amb la natura. Havia de ser alguna cosa més, havia d'aspirar al més nou, al més profund, al més agosarat i al més transcendent.

Però la defensa d'aquest romanticisme que necessàriament ha de ser modern i mirar cap al futur i l'inconegut –tot defugint estètiques poderoses, admirables, en certa manera universals, però que malauradament el temps ha fet antigues, com les Victor Hugo[298]–, no s'ha de relacionar amb la idea de progrés. El progrés és un fanal obscur[299], diu, i afegeix que "cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance: la liberté s'évanouit, le châtiment disparait. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout étendre ce fanal perfide". I en aquest punt potser no estarà de més recordar que aleshores tot bon francès entenia per progrés el vapor, l'electricitat i la llum de gas, és a dir, els miracles que no coneixien els romans, cosa que els feia superiors amb relació als antics. Ara bé, la confusió dels ordres material i espiritual són signes d'americanització, segons Baudelaire[300]. El veritable progrés és entendre

---

297 COMBALIA, VICTÒRIA. *Baudelaire, crítico de arte. Tradición y modernidad*. Barcelona: Annals d'arquitectura Nº 4, 1987.

298 BAUDELAIRE, *Œuvre complète*. *Victor Hugo,* pàgines 508-515.

299 BAUDELAIRE, *Œuvre complète*. *Exposition Universelle, 1855, Beaux-arts*, pàgina 725.

300 Palau, en el seu procés d'identificació i de mimesi tan característic amb els referents que considera essencials per la seva evolució, també es refereix a l'origen americà del romanticisme en un text escrit a París l'any 1953. OLC.II. Pàgines 533-534. Després de dir que la natura passa de tema a "substància mateixa dels poemes", conclou que "El romanticisme és un mal que ens ve d'Amèrica", i afegeix que "Els descobridors primer, i els conquistadors després, portaren, d'aquell continent, plantes i animals exòtics, com la patata i el colibrí; malalties noves, com la sífilis, i aquest mal que ha estat anomenat romanticisme". Segons ell, s'ha abatut sobre nosaltres en onades successives: primer Anglaterra (Donne, Blake, Browning), després Alemanya (Hölderlin, Novalis, Nietzsche), més endavant França (Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont), i en saltar els Pirineius afecta noms com ara Maragall, Salvat-Papasseit, Lorca, Hernández… I afegeix que "el gran

la qüestió moral en un sentit més delicat, produir obres artístiques que demostrin més saviesa o força imaginativa. Això és el progrés. L'art, en tant que manifestació de la intimitat més pregona, no pot ser considerat al marge o com un afegitó del que considerem central a la vida, sinó justament al contrari: fent una mena d'art o altre també decidim, també fem ús de la nostra llibertat, també actuem, malgrat el que ja hem vist que opinava Sartre. De fet, Baudelaire només pot tenir una idea sobre la floració espontània i individual de l'esperit revelador del poeta o de l'artista, i és que aquest rarament té un precursor. "L'artiste no relève que de lui-même"[301], i mai no garanteix res per al futur ja que mor sense fills, cosa que Palau no podia compartir en un sentit superficial, però que és essencial en la seva estètica llegit des de la idea radical de l'alquímia.

En aquestes pàgines que ara comentem, la confrontació entre la supervivència del passat i la modernitat es concreta en l'acarament entre Ingres i Delacroix. Per a Baudelaire, Ingres[302] transmet una indubtable sensació de potència, però treballa seguint la tradició i una idea de la bellesa que deriva de Rafael. I es demana què aporta Ingres a l'evangeli de la pintura tot i ser-ne un mestre, ja que no ofereix cap variant dels sentiments ni les passions. Aporta, sí, un ideal de salut, de calma, una mena d'indiferència serena, alguna cosa anàloga a l'ideal antic a qual hi ha afegit "les curiosités et les minuties de l'art modern"[303]. Al costat de l'ideal sòlid de Rafael, aquests afegitons i postissos adúlters, i certes afectacions,

---

vent sembla que encara no s'hagi acabat". Queda clar, doncs, que el concepte palaufabrià de romanticisme no té els límits historicismes habituals, com tampoc no el tenia el de Baudelaire.

301 BAUDELAIRE, *Œuvre complète. Exposition Universelle, 1855, Beaux-arts*. Pàgina 726.

302 Auguste Dominique Ingres (1780-1867) fervorós defensor del dibuix, s'apropà als romàntics pels temes triats, però també era un realista que se sentí atret per un cert neoclassicisme, especialment per Rafael, i per l'exotisme. Palau parla d'una de les seves teles, concretament de la *Gran banyista*(1808). Veure Palau i Fabre, OLC.II. *Monsieur Ingres qui saigne*, signat a París la primavera del 1947. pàgina 537. Veure BAUDELAIRE, *Œuvre complète. Exposition Universelle, 1855, Beaux-arts*. Pàgina 727-731.

303 BAUDELAIRE, *Œuvre complète. Exposition Universelle, 1855, Beaux-arts*. Pàgina 729.

confereixen a Ingres un encant indubtable, que reïx especialment en els retrats dels models, els quals han estat especialment triats. La seva estètica es basa en el convenciment que cal corregir la natura, però, de fet, opina "que la tricherie heureuse, agréable, faite en vue du plaisir des yeux, est non seulement un droit, mais un devoir". La conclusió de Baudelaire és que Ingres pot ser considerat un home d'altes qualitats, un amant de la bellesa, però que està mancat del temperament enèrgic de què està feta la fatalitat del geni ja que les seves preocupacions dominants són el gust per l'antic i el respecte a l'escola. És per això que vagareja d'un arcaisme a l'altre: Ticià (*Pie VII tenant chapelle*), els esmaltadors del Renaixement (*Vénus Anadyomène*), Poussin i Carrache (*Vénus et Antiope*), Rafael (*Saint Symphorien*), els primitius alemanys, els bigarrats perses o xinesos (la petita *Odalisque*), etc. I, com que no aporta res de nou, ubica la seva activitat artística en una societat estable, sense canvis, que aspira a perpetuar-se en el que és i que no creu en l'evidència que l'art necessàriament és sempre en un procés de transformació[304]. En canvi Eugène Delacroix[305] encarna els valors contraris i ha esdevingut des de fa temps, des de la seva primera obra, "le chef de l'école *moderne*"[306]. Però Baudelaire no sosté aquestes idees des de cap sistema estètic ja que "un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuel; il en faut toujours inventer un autre"[307]. I cal inventar-ne un altre perquè les obres

---

304 Palau i Fabre no tracta Ingres amb l'exigència que ho fa Baudelaire. En el diàleg entre Faust i Mefisto fa que aquell reclami l'ànima del pintor. Tanmateix, en un text de la primavera de l'any 1947, *Monsieur Ingres qui saigne*, diferencia entre l'artista de *Le Bain turc*, segons Palau a una passa de l'abstracció, i la fatiga de l'artista que ha fet *La baigneuse.* En tot cas en el primer exemple ja és clar que "de la cruauté on est passé à la lassitude. Du sadisme à la contemplation." OLC.II. pàgines 23, 30 i 31, 537 i 840.

305 Victor-Eugène Delacroix (1789-1863). Pintor romàntic fonamental que influí fins i tot els impressionistes. Va renovar el classicisme i era profundament admirat per Baudelaire, que el posa com exemple de l'artista modern en el sentit més obert del terme. Veure BAUDELAIRE. *Œuvre complète*. *Exposition Universelle, 1855, Beaux-arts*. Pàgina 731-735.

306 BAUDELAIRE, *Œuvre complète*. *Salon de 1846*. Pàgines 646 i següents.

307 BAUDELAIRE, *Œuvre complète*. *Exposition Universelle, 1855, Beaux-arts*. Pàgines 723-724.

realment noves acaben demostrant l'envelliment de qualsevol sistema ja que, al capdavall, *le beau est toujours bizarre*[308].

Per a Baudelaire, Delacroix ha estat gran des de les primeres obres de joventut. De vegades més pintor que en altres ocasions, però en qualsevol cas sempre gran. I assenyala un seguit de característiques que són presentades com a proves irrefutables i que el duen a afirmar que l'únic nom destacat després de Shakespeare és precisament Delacroix[309], el *Hamlet* del qual és digne de tot elogi, delicat i pàl·lid, amb mans blanques i femenines, indecís i gairebé atònit[310]. Tot accentuant les diferències amb Ingres, Baudelaire es refereix a les dones que ha pintat Delacroix, "surtout la femme moderne dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal ou divin", que són, a l'avançada, les dones del simbolisme, àngels i dimonis, esposes fidels i prostitutes. Des d'un punt de vista més tècnic, el color de Delacroix també és essencial, perquè ja no depèn tant del dibuix, més aviat el desborda, talment pensés per si mateix, diu Baudelaire, que veu Delacroix com un pintor superior ja que la seva obra "sait révéler des idées d'un ordre plus élevé, plus fines, plus profondes que la plupart des

---

308 Cursives de l'autor.

309 Remarquem un nou exemple del mimetisme i de la identificació tan habituals en Palau que ens el fan, alhora, aparentment ingenu per l'evidència dels referents manllevats, i grandiós per la sinceritat de la seva actitud. En tot cas, Baudelaire proposa el pintor Delacroix com a "successor" de Shakespeare, i Palau proposa Picasso com a successor precisament de Baudelaire, talment ell aspirés a ser una nova baula d'aquesta cadena, una mena de nou Baudelaire sorgit després de Picasso i el continuador del qual només podia ser un artista plàstic. Palau, més enllà dels seus estudis picassians, sempre va sentir per raons familiars una viva atracció pel món de la plàstica i, en certa manemanera, esdevé col·leccionista d'obres emergents qui saps si a la recerca del creador visuals que l'ha de succeir a ell.

310 Recordem que Palau situa el desvetllament del seu interès pel teatre precisament en la lectura de *Hamlet*. Veure OLC.II. *El monstre*. Pàgines 1307-08, on explica que essent a l'internat va rebre un cop de pilota a l'orella, cosa que a la llarga va determinat la seva creixent sordesa, i que aquest accident el va dur a casa durant uns dies. Durant aquesta breu convalescència li va caure a les mans el *Hamlet* de Shakespeare, "que vaig devorar catorze vegades seguides, com he dit altres vegades potser exagerant una mica, i que tots els meus valors foren trabucats (…) la meva primera idea 'genial' fou la d'escriure una obra equivalent però en vers [es tractava d'una traducció castellà i en prosa], i aquest inici d'obra dramàtica –sempre, però, en castellà– esdevingué un dels meus primers treballs literaris una mica extensos" . Era el curs 1930-31.

peintures modernes". I en parla encara més extensament a altres llocs[311]. Tanmateix, ara cal tornar a *Le peintre de la vie moderne* i especialment als capítols IV i IX, on tracta de modernitat i de dandisme[312], i a "De l'héroïsme de la vie moderne", capítol XVIII del *Salon de 1846*[313], on Baudelaire parla del dandisme com de l'última èpica possible en un món dominat per la decadència[314].

El dandisme va sorgir a Anglaterra durant l'època victoriana i ja és present en alguns creadors Prerafaelites, especialment en Dante Gabriel Rosseti. El concepte es refereix a un home d'elegància extrema i maneres també refinades i sorprenents. El dandi per antonomàsia va ser Georges Brummell, anomenat "beaum Brummell". Oscar Wilde també era considerat un dandi, i a França ho van ser Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889), jansenista, que va escriure *Du dandysme et de George Brummell* (1845) i naturalment també Baudelaire. Al *Dictionnaire International des Termes Littéraires*[315] s'hi ofereix una referència prou àmplia. La segueixo, doncs, a grans trets. Segons aquest autor, el *dandysme* sorgeix com un estil de vida elegant i refinat però referit únicament als homes. Arriba a França amb la Restauració i el retorn dels emigrats monàrquics després de 1815. A partir del 1816 George Brummell viu a Caen. El dandi de seguida esdevé un centre d'interès social, fins al punt que en parlen o hi estan d'alguna manera vinculats tres grans noms: Honoré de Balzac, Jules

---

311 BAUDELAIRE, *Œuvre complète. L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix.* Pàgines 826-843.

312 BAUDELAIRE, *Œuvre complète. Le peintre de la vie moderne. IV. La modernité* i *IX. Le dandy*. Pàgines 797-799 i 806-808.

313 BAUDELAIRE. *Œuvre complète. Salon de 1846. De l'héroïsme de la vie moderne*. Pàgines 687-689.

314 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* II, Paris: Pléiade, 1968. Pàgina 709. Veure COBLENCE, FRANÇOISE *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, collection "Recherches politiques" París: Presses Universitaires de la France, 1988. Per veure el dandisme tant des de la literatura com des de determinades figures històriques que poden ser considerades dandis destacats: http://www.ditl.info/arttest/art592.php i també http://francois.darbonneau.free.fr/index.html.

315 *Dictionnaire international des termes littéraires*, direcció de Robert Escarpit. Berna : A. Francke, 1979.

Amédée Barbey d'Aurevilly i Charles Baudelaire. Amb tot, el dandisme no és una ostentació. Hi ha l'exemple de Brummell, a qui algú va assenyalar la seva elegància i el bon gust, a la qual cosa ell va respondre que no era cert ja que se n'havien adonat. Poc després el nom de dandi va adquirir connotacions pejoratives en el sentit que descrivia una mena d'espectacle on s'exhibeix la individualitat. En aquest sentit, Balzac condemna els dandis : "En se faisant dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux, qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé"[316]. A partir d'aquí el dandi es fa misteriós, enigmàtic, i segons Loïc Villegern encarna la noció freudiana d'*Unheimliche*, que descriu alguna cosa que ens és familiar i alhora té una estranyesa inquietant. La sexualitat del dandi és ambigua, cosa que augmenta el seu misteri. Per Barbey, el dandi és "d'un sexe intellectuel indécis" i "paraître, c'est être pour les Dandys, comme pour les femmes", ja que "un Dandy est femme par certains côtés"[317]. En tot cas el dandisme testimonia una certa voluntat de dotar l'ésser d'una dimensió estètica ja que el dandi és aquell que construeix la seva existència. Per Michel Onfray "l'essence du dandysme" est "la rébellion perpétuelle, le refus du grégarisme, l'éloge de l'individu, l'insoumission permanente", i a més el dandi practica "le culte de soi-même qui caractérise les individualités fortes de leurs potentialités, soucieuses de produire un style là où triomphe, a priori, le chaos."[318]. L'objecte del dandi és ell mateix, es diu també al diccionari esmentat. Fa del seu cos una obra d'art per trobar el sentit de la seva existència. Per Jules Barbey

---

316 BALZAC, HONORÉ DE. *La Comédie humaine*, "Traité de la vie élégante" t. XII, Paris: Pléiade, 1981. Pàgina 247.

317 BARBEY D'AUREVILLY, JULES. *Œuvres romanesques complètes*, t. II. Paris: Pléiade, 1966. Pàgines 703-710.

318 ONFRAY, MICHEL. *Le désir d'être un volcan*. Paris: Grasset, 1996. Pàgines 63-64.

D'Aurevilly el dandi també és el producte d'una època, d'una cultura particulars, i es presenta com "la conséquence d'un certain état de société"[319].

Però amb Baudelaire el dandi esdevé un objecte líric. "Le *dandysme* est une institution vague, aussi bizarre que le duel; très ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous fournissent des types éclatants; très général, puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde"[320]. I en aquest sentit, molts dandis, entre els quals hi hauria Baudelaire mateix, conceben aquesta pràctica com una mena ascesi que reclama una fèrria disciplina. "En relisant le livre du Dandysme, per M. Jules Barbey d'Aurevilly, le lecteur verra clairement que le dandysme est une chose moderne et qui tient à des causes tout à fait nouvelles"[321]. Ara bé, no tot el que es presenta com a nou ho és per a Baudelaire. El que aleshores s'anomenava *chic* i també el *poncif*, per exemple, van ser rebutjats de pla[322] per l'autor de *Les Fleurs du Mal*.

Tot això de banda, la gran paradoxa del "romanticisme" baudelairià és el seu allunyament de la natura. Hans Robert Jauss ho explica bé al seu assaig *El proceso literario de la modernitat desde Rousseau hasta Adorno*[323], on assenyala que "no puede darse más total oposición a la tesis de

---

319 BARBEY D'AUREVILLY, JULES. *Œuvres romanesques completes*. Pàgina 679.

320 BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*. "IV. La modernité i IX. Le dandy". Pàgines 797-799 i 806-808.

321 BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*. "XIII. Les voitures", que en realitat és un elogi de Constantin Guys. "Il sait, d'un trait de plume léger, avec une certitude qui n'est jamais en défaut, représenter la certitude de regard, de geste et de pose qui, chez les êtres privilégiés, est le résultat de la monotonie dans le bonheur. (…) il a rempli volontairement une fonction que d'autres artistes dédaignent et qu'il appartenait surtout à un homme du monde de remplir; il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie".

322 BAUDELAIRE, *Œuvre complète*. *Salon de 1846. Du Chic et du poncif.* Pàgines 671-672. "Quand un chanteur met la main sur son cœur, cela veut dire d'ordinaire: je l'aimerai toujours! –Serre-t-il les poings en regardant le souffleur ou les planches, cela signifie: il mourra, le traître! – Voilà le *poncif*".

323 JAUSS, HANS ROBERT. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1989. Edició castellana, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre*

Rousseau, según la cual el hombre es bueno por naturaleza, y que Baudelaire considera la fuente de todos los errores posteriores corrientes basados en la atribución a la naturaleza del origen de lo bueno y lo bello[324]". Baudelaire, seguint Maistre[325], afirma que un nou Adam només es por formar de manera artificial, contra la natura, ja que el pecat original no únicament va corrompre la primera parella humana, sinó també la natura sencera. Per a Baudelaire, indica Jauss, aquesta inversió de valors de la natura té implicacions morals ja que "si lo natural está corrompido en sí mismo y es malo, sólo puede ser superado por lo artificial, que abarcará tanto a la virtud como a la actividad artística." I tot seguit precisa que tanmateix, aquest antinaturalisme de Baudelaire és un tret de l'època, i ens indica que en Comte ja trobem l'expressió *antinature*, i en Marx i Engels la d'*antiphysis.* En qualsevol cas, amb aquesta actitud amb relació al món natural, Baudelaire no únicament obre la poesia moderna "a una belleza ajena a la naturaleza y a la tristeza de la civilización de las grandes ciudades[326]; al mismo tiempo, rechaza el tema romántico del acorde entre el yo y la naturaleza, las 'correspondencias' del alma y el paisaje, y, con el desencanto de la interioridad del sujeto romántico de la experiencia estética, abre un nuevo horizonte." Entre altres característiques, aquest nou horitzó indueix a la diversificació de la individualitat que Baudelaire fa aparèixer en trac-

---

las etapas de al modernitat estética. Traducció de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. La balsa de Medusa, 76. Madrid: A. Machado Libros, SA., 2004. En aquest treball Jauss es proposa bàsicament fonamentar la seva crítica a la postmodernitat i, en aquest sentit, les referències a Baudelaire caldria situar-les en el context adequat. De fet, l'autor ens remet a un treball seu anterior en què veia l'estètica de Baudelaire com l'última etapa de la polèmica entre els antics i els moderns. També es refereix a l'obra de Walter Benjamin *Obra de los pasajes*, on documenta el procés final del romanticisme en l'horitzó de la nova experiencia de la era industrial de la societat postrevolucionària.

324 BAUDELAIRE, *Œuvres complète. Le peintre de la vie moderne* /1859. Pàgina 903.

325 Joseph de Maistre (1753-1821) teòric polític i filòsof conservador i seguidor d'Emanuel Swedenborg. Oposat a les idees de la Il·lustració i a la Revolució Francesa.

326 Amb relació a l'antinaturalisme del segle XIX, Jauss ens remet a H. Blumenberg i al seu treball *Nachahmung der Natur*, en 'Studium General', 10, de l'any 1957. Pàgina 270.

tar del haixix a *Les Paradís artificial*[327], i això amb independència del procediment a través del qual s'arribi a aquest l'estat.

De fet, es produeix el que Jauss també ens anuncia en un altre treball que forma part del llibre que acabem d'esmentar[328] ja que "la estética de la modernidad transforma el atrevido intento de una vuelta romántica *a* la naturaleza, en un giro *contra* la naturaleza". I documenta aquest procés esmentant Friedrich Theodor Vischer[329] i Joseph de Maistre, al pensament del qual ja hem dit que va acudir Baudelaire per rebutjar un cert concepte romàntic de natura. Jauss també cita la carta de Baudelaire a Fernand Desnoyer escrita a París a finals de 1853 o bé a començaments de 1854, on aquell es manifesta incapacitat per identificar-se amb el creixement de les plantes. Hi afirma que mai no creurà que l'ànima dels deus habiti en les plantes i afegeix que, si això arribava a succeir, tampoc no l'impressionaria i que valoraria la seva pròpia religió com un bé superior al de les santes hortalisses ja que trobava impúdic i enutjós que la natura florís i es renovés. *Boutades* al marge –la carta era en resposta a una petició per participar en un llibre col·lectiu la finalitat del qual era ajudar Claude-François Denecourt (1788-1875), un pioner del moviment ecologista que passava greus dificultats–, sembla del tot encertat el comentari de Benjamin segons el qual Baudelaire estava disposat a fer botànica de l'asfalt[330] i

---

327 BAUDELAIRE. *Œuvres complète. Le paradís artificiel. IV. L'homme-Dieu*. Pàgina 426.

328 JAUSS, HANS ROBERT. *El arte como anti-naturaleza. El cambio estético després de 1789*. Op.cit.

329 Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), poeta i filòsof alemany, autor, entre d'altres obres, de l'estudi *Æstethik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857)

330 BENJAMIN, WALTER. *Illuminations* II. Pròleg i traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Ed. Taurus, 1998. Donat que no ens centrem en cap dels seus postulats de manera profunda, hauria de ser suficient remetre a l'edició catalana de *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, edició i pròleg de J.F.Yvars i traducció de Jaume Creus, Barcelona: Ed. 62/Diputació de Barcelona, 1983 (treballem amb la tercera edició de l'any 2004), on hi ha una cronologia i unes referències bibliogràfiques suficientment àmplies. Pel que fa a l'actitud d'Adorno amb relació a Benjamin i en el tema de Baudelaire –i més enllà d'això també–, Yvars és contundent i lamenta la censura indirecta dels textos de Benjamin pels representants de l'escola de Frankfurt, Adorno i Horkheimer, com la visió superficial i massa temporal que especialment el primer té del marxisme. Concretament li retreu una "interpretació vulgar que acompanyà en plena 'guerra freda' la recepció massiva

no pas una altra cosa. Jauss també precisa que aquest rebuig de la natura com a objecte estètic per excel·lència aleshores ja era força habitual i ens remet a les descripcions dels llibres de viatges[331]. A més, tot seguint Benjamin, Jauss enalteix el que anomena la "despotenciació poètica de la natura orgànica" que hi ha al poema "Rêve parisien", dedicat a Constantin Guys, i clou aquest plantejament citant Georg Maag, segons el qual "Lo específico del contraproyecto baudelaireano consiste en incluir su propio desmentido, y articular con la utopía de lo bello el espanto ante la posibilidad de esa utopía."[332] L'assaig de Jauss tracta després altres qüestions relacionades amb el postulat nietzschià del "subjecte com a multiplicitat", però ara no ens convé entrar-hi.

Aquesta preferència per l'asfalt –a *Les Flors del Mal* encara no hi apareix el món industrial– transforma Baudelaire en un *flâneur*, en algú que, segons el descriu Benjamin en l'obra *París, capital del segle XIX*, deambula pels passatges coberts de París, que observa les "fisiologies" que aleshores estaven tan de moda, per identificar-les i tipificar-les: el comerciant que espera el client, el burgès que va a l'òpera, la prostituta que tem la policia i alhora està atenta al possible client, el criminal que sotja, el perdulari… Els passatges són àmbit a mig camí entre el carrer i

---

de Benjamin". Alhora, lamenta que Adorno hagi falseja el que ell considera "l'aportació més genuïna del gran berlinès: la consciència de l'autonomia de la praxis artística." Pel que fa a les aproximacions de Benjamin a Baudelaire segueixo aquí l'assaig de VALDETTARO, SANDRA C. *Lo urbano como experiencia de la modernidad. Baudelaire según Benjamin*, 2000. http://hdl.handle.net/2133/288, on situa els diferents textos que tenen relació directa o indirecta amb l'enunciat. Assenyala especialment dos assaigs de Benjamin: *París del Segundo Imperio en Baudelaire* (1938), que va ser criticat per Adorno, i *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939). També cal incloure *París, capital del siglo XIX* (1935), els motius centrals dels quals ja es trobaven alguns assaigs anteriors, com *Pequeña historia de la fotografia* (1931), *El autor como productor* (1934) i *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936). També caldria esmentar *Passagen-Werk*, tot i que l'assaig sobre París hi és inclòs.

331 LEAKEY, F.W. *Baudelaire and Nature*. Manchester University Press, 1969. Jauss reporta que segons Leakey, Baudelaire hauria preferit les prades tenyides de vermell, els rierols de groc or i que els arbres fossin pintats de blau. I sembla que l'autor de *Les Flors del Mal* afegia: "La natura no té imaginació".

332 MAAG, GEORG. *Zum Rêve parisien*, en *Art social-Art industrial*. Múnic: ed. H.Pfeiffer, 1987.

l'interior, són il·luminats, hi ha cafès i botigues, i segons Baudelaire s'hi poden prendre banys de multituds. I aquest poeta urbà que passeja per la ciutat i l'observa, també és el poeta que renuncia tant a la natura com a l'expressió elevada per fer poesia. Benjamín diu ben clarament a l'inici del seu treball "Sobre alguns temes en Baudelaire"[333] que el poeta desitjava ser comprès. Això duu Benjamin a preguntar-se a quin tipus de públic lector s'adreçava Baudelaire en el poema inicial de *Les Flors del Mal*. No és el lector que buscaven Lamartine ni Hugo, i, de fet, aquest lector no apareixeria fins la generació següent, cosa que va veure clarament Valéry[334]. En tot cas Benjamin concreta que aquest lector formava part de les grans masses ciutadanes, era un element de la multitud moderna, i que no es tractava de cap classe social, de cap cos col·lectiu articulat i estructurat; només era la multitud amorfa dels que passen, del públic del carrer. És una multitud-public –encara seguim Benjamin– que Baudelaire no descriu, com tampoc no descriu la ciutat, només l'evoca de manera subtil, la fa indirectament present. Tot això, continua Benjamin, ve de Hoffmann, de Poe[335]. Hugo es va saber adreçar a aquest públic, en canvi Baudelaire s'hi sent atret i alhora el troba bàrbar com el trobava Poe, i inhumà en la mesura que és precisament una multitud. El pertorba però s'hi barreja, el menysprea però no se'n sap estar. I, en la mesura que el poeta *viu* al marge, que no participa en el joc –aquí el joc segons Benjamin s'ha d'entendre com allò que sempre recomença des de zero, que sempre és nou i que per tant no té memòria anterior–, que ha estat desposseït de la seva experiència, és un modern. Deixant de banda el concepte de *shock*, que tan important és en la tesi de Benjamin, sembla clar que a diferència dels

---

333 BENJAMIN, WALTER. *Ensayos escogidos. Sobre algunos temas en Baudelaire*. México: Ediciones Coyoacán, 1999. Treballo amb la tercera edició, de l'any 2008. Es tracta d'un recull d'assaig seleccionats del volum Schriften, Suhrkamp Verlag, 1955, Frankfurt.

334 VALÉRY, PAUL. *Situation de Baudelaire*. Op.cit.

romàntics, que tot i els canvis que introduïen amb relació a les etapes anteriors van continuar fent poesia amb un registre lingüístic exquisit, Baudelaire necessitava adoptar un llenguatge planer, tan proper com fos possible a la multitud, tal com assenyala Félix de Azúa[336] quan diu que aquesta nova llengua suggereix un nou públic, el públic de les masses ciutadanes. D'altra banda, el fet de decantar-se per fer poemes en prosa tampoc no és aliè a aquestes qüestions, com també és definitori l'*spleen* de l'artista modern i urbanita.

Tot això té interès per evidenciar que el trasbals del concepte de bellesa que Palau i Fabre va experimentar a partir de la floració de l'Alquimista i que es consolida després a París a partir de 1947, sempre està íntimament relacionat amb una determinada lectura de Baudelaire i dels conceptes romanticisme, modernitat i desintegració del jo[337] que es deriven de l'autor de *Les Flors del Mal*. En un text inèdit del 1942 Palau es demana què és la Bellesa –així, en majúscula– i diu que Baudelaire també s'ho demanava, "però no ho sap respondre. Només sap adreçar-se-li o fer-la parlar"[338]. El desembre de 1943 torna a prendre unes notes sobre

---

335 I especialment del relat d'E.T.A Hoffmann que duu per títol "La finestra en angle del nebot", i del conte de Poe que duu per títol "L'home de la multitud".

336 AZÚA, FÉLIX DE. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama, 1999.

337 No és casual que a la biblioteca Palau s'hi trobi el llibre de BÉGUIN, ALBERT (19l1-1957), *L´âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. París: Librairie José Corti, 1939. El 12 de juny de 1985 Palau escriu un text breu sobre Béguin que és aplegat a les pàgines 1325 a la 1328 de la OLC.II. En aquest article fa un elogi del llibre de Béguin sobre el romanticisme i ens informa que el va conèixer a l'Institut Francès de Barcelona l'any 1944, ocasió que Palau va aprofitar per introduir-lo en els ambients intel·lectuals catalans d'aleshores. Un cop Palau ja era a França, Béguin el va ajudar a obtenir el carnet de "résident privilégié". L'any 1956 Palau va col·laborar en el número 9 d'*Esprit*, dedicat a Espanya, precisament sent-ne director Albert Béguin, que moriria un any més tard. La nota breu a que ens referim té el valor, a més, d'aportar-nos la dada que el 12 de desembre de 1952 (data en què Palau li demanà a Béguin una recomanació) Palau estava llegint Nietzsche. Diguem de pasada que a la biblioteca de Palau i Fabre hi ha diversos llibres de Friedrich Nietzsche en francés, i que són editats entre l'any 1942 i el 51, això a banda d'un volum en alemany de l'any 1906 i d'altres que són dels anys vuitanta. En edició francesa, hi ha: *Ecce Homo* (1942), *Poemes* de Nietzsche i altres autors (1948) *La naissance de la tragédie* (1949), *Ainsi parlait Zarathoustra* (1959), *La naissance de la philosophie* (1951), i *Par dela le bien et le mal* (1951).

338 PALAU. "Baudelaire". Inèdit datat el 17-10-1942, que formava part del projectats *Quaderns Antics de l'Alquimista*. Fundació Palau.

Baudelaire[339], i l'agost de 1944 escriu el llarg assaig "Baudelaire, cap per avall"[340] on s'ocupa dels "fills" de Baudelaire, de la seva herència i de la necessitat de mimetitzar-lo com a mínim en la voluntat de ser transcendent. Després ve el text curt publicat a *Ariel* el 1946 sobre Baudelaire-Picasso[341] i un text del mateix any sobre la desintegració del jo[342] on Palau es demana "d'on prové aquesta escissió interior?", que ens recorda l'"esquerda" que Sartre atribuïa a Baudelaire i que Palau també va experimentar en la mesura que ell era igualment un ésser "original i tendre, que s'havia esquerdat a la primera topada de la vida"[343]. Finalment ve l'assaig llarg que sorgeix arran de la lectura del llibre de Sartre a què ja ens referit. Però l'any 1949 hi ha més textos inèdits sobre Baudelaire, i el teatre que Palau escriu en francès a partir de 1948 està impregnat de l'esperit d'aquest autor al qual escara es refereix directament en moltes ocasions, gairebé totes inèdites. Palau, doncs, va ser un lector minuciós de Baudelaire[344], i en molts aspectes també va voler "ser l'altre" i mimetitzar-lo. Aquest aspecte mimètic, d'emulació fins a posseir l'altre completament –i anant encara més lluny, la idea que ell, Palau, ha estat robat a l'avançada,

---

339 PALAU. "Baudelaire 1944". Inèdit datat el 29-12-1943. Fundació Palau.

340 PALAU. "Baudelaire, cap per avall". Inèdit manuscrit de 54 pàgines i 3 de proemi amb numeració romana. Datat l'11-08-1944. Fundació Palau.

341 PALAU. "Poetes i poesia". *Quaderns de l'Alquimista*. Datat a París el juliol de 1946. *Ariel* nº 7-8, 1946. OLC.II Pàgina 831-834

342 PALAU. "La desintegració del jo". Inèdit manuscrit, de 5 pàgines i unes ratlles a la sisena. Datat el 1946. Hi ha un apunt titular *Pour la desintegration du moi*, en francès, d'una pàgina i unes poques ratlles a la segona que sembla anterior i va acompanyat d'una mena d'índex preparatori. Ambdós estan relacionat amb el text que sembla de l'any 1948 també inèdit i amb el mateix títol. Fundació Palau.

343 SARTRE. *Baudelaire*. Pàgina 15.

344 A la Biblioteca de Palau i Fabre de la Fundació Palau hi ha diverses edicions de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Una, de l'editorial Nilsson, pertanyia a Eulàlia Fabre, mare de Palau. Hi ha dues edicions de José Corti, una de l'any 1942 i l'altra de 1968. També de l'any 1942 hi ha l'edició de Cluny, que és anotada a mà per Palau i Fabre. També està anotada a mà per Palau l'edició Colmann-Levy, sense data. Hi ha tres edicions diferents (1987-1990-1998) de la traducció catalana de Xavier Benguerel.

tal com li deia en una carta a Rosa Leveroni en referir-se a Baudelaire[345]– ens duu a proposar que l'autor de *Les Fleurs du Mal* és central en la prefiguració de l'Alquimista, en la idea de romanticisme d'aquest, i en bona part de l'obra de Palau i Fabre. Quan a *El mirall embruixat* parla de romanticisme alemany[346], de fet s'està referint als fruits teatrals que aquest moviment va donar a Alemanya, en part per la seva major dedicació al grec en detriment del llatí, i a les dificultats de discernir amb nitidesa entre tragèdia o drama. En canvi a l'obra completa també hi ha el text breu de l'any 1953 que ja hem esmentat[347] en què Palau proclama potser ingènuament que "el romanticisme és un mal que ens ve d'Amèrica".

En qualsevol cas, la idea de fons que Palau i Fabre té del romanticisme el duu a veure'l com una gran correntia d'esperances, un vent d'aventura, un anhel i una il·lusió sovint insatisfets, una recerca i un desengany sovint reprimits o ignorats. També hi ha follia, tristesa infinita, zel en nom de la religió, orgull intemperant i, sense dir-ho directament, l'influx d'haver redescobert la natura, una mena de natura nova i exòtica que és alhora fascinant i vehicula alguna mena de mal. Ara bé, la qüestió capital rau en la idea de les onades successives de la implantació romàntica, en les diferències geogràfiques i en la diversitats de noms que proposa, alguns dels quals d'entrada no encaixarien en una idea convencional de romanticisme. Baudelaire, per exemple, ja ha quedat clar que no és Hugo, i que tampoc no és Musset. No ho és pel rebuig de la natura en favor de la ciutat moderna i els seus habitants sense perfils precisos, no ho és per la idea d'unitat contrària a l'expansió, que ve de Poe, ni per la idea del jo

---

345 LEVERONI, ROSA –PALAU I FABRE, JOSEP. *Epistolari*. Biblioteca Serra d'Or 199. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. Recordem que aquesta idea del robatori a l'avançada Palau també la sentirà amb relació a Artaud i l'alquímia.

346 OLC.II. "Romanticisme alemany". *El mirall embruixat*. Pàgines 176-180.

347 OLC.II. "Física-Metafísica". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 533-534.

desintegrat que, certament, també és nietzschiana. Tot això impedeix una percepció convencional del romanticisme. L'aposta de Baudelaire era. Ja ho hem vist, per Delacroix i si cal per les imperfeccions de Delacroix, i contra la Bellesa perfecta d'Ingres que pressuposava una societat immòbil.

Palau participa en alguna d'aquestes idees, que per cert no estan tan lluny del que opinava Marià Manent que, segons ha assenyalat Jordi Marrugat, va construir la seva obra "partint de la idea que el Romanticisme és l'origen de la poesia contemporània"[348]. Alhora, per Palau i Fabre tampoc no suposa cap problema admetre que hi ha una arrel romàntica en la Renaixença, el modernisme i Maragall. És evident que s'ocupa d'alguns mites de l'antiguitat i d'altres de literaris, que han estat clarament assimilats pel romanticisme en la mesura que el seu *jo* és central, o bé per la voluntat de revolta. És el cas de Prometeu, de Faust o de Don Joan o dels cadells dels Atrides. En un altre sentit, tampoc no admet la idea de mimesi que se centra en imitar l'antiguitat, i en un cert sentit no sembla que li faci nosa l'obra inacabada. Tampoc no podem oblidar que en diferents moments de la seva vida va fer o ho va intentar, versions de Musset i de Kleist, autors clarament romàntics… I, tanmateix, l'influx de Baudelaire, la idea de modernitat que se'n deriva, les visions particulars que sorgeixen de la crisi del jo, el traspàs d'una idea de Bellesa serena, susceptible de ser descrita, referendada pels segles i que reclama un registres elevats, deixa pas a un altre model on bàsicament hi compta la capacitat de pertorbar, la sinceritat radical i l'expressió d'un *jo* que ja no és un sinó molts. D'altra banda, Palau mai no fa renúncies radicals del passat, ni adopta postulats avantguardistes superficials. L'avantguarda, com el romanticisme entès a

---

348 MARRUGAT, JORDI. "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)". «Llengua & Literatura» nº 19 (2008), pàgina 95. Del mateix autor veure *L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent*, «Els Marges», núm. 78 (hivern de 2006). Pàgines 81-106.

la seva manera, són unes actituds que trobem en qualsevol moment de la història.

Per Palau i Fabre l'avantguarda és un concepte "relativament modern i (…) els valors sobre els quals se sustenta es remunten a la Revolució Francesa i al romanticisme alemany o al romanticisme *tout court*"[349]. I, precisament, perquè parteix d'aquí ens proposa una idea que ja no ens hauria de sorprendre: la formulació vàlida d'avantguarda "la devem a Baudelaire, quan al final del seu poema 'Le Voyage', que en realitat conté el missatge que clou *Les flors del mal*, s'exclama: 'Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*'." Palau remarca que és Baudelaire qui escriu *nouveau* en cursiva, i ens indica que l'home medieval, pendent de l'altra vida, podia menystenir les novetats, però que a partir d'un moment determinat això ja no és possible si es vol viure pensant en el futur. I no es tracta de tenir certeses, sinó més aviat tot el contrari: l'actitud avantguardista serà font de neguits en la mesura que tendim cap al desconegut.

No és veritat, per tant, que l'avantguardisme del segle XX tingui un origen gairebé sobtat en els moviments que històricament duen aquest nom[350] –i que Palau coneixia des d'abans de la guerra tant per l'ambient de casa seva com a través de l'associació ADLAN creada l'octubre del 1932, i per "L'Amic de les Arts" i el GATCPC[351]–. Per dir-ho encara més clarament, a l'assaig *¿Per què l'avantguarda?* ens concreta que "l'avant-

---

349 OLC.II. "Avantguarda o decadència". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 495.

350 També rebutja aquesta idea Edmund Wilson, *El castillo de Axel*. Destino. Ensayos nº 32, Barcelona, 1996. Traducció de Luis Maristany. L'edició original, Axel's Castle, és de Charles Scribner's Sons, Nova York, 1969. Hans Robert Jauss és d'aquesta opinió, especialment en el llibre esmentat, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad*, edició original alemany de 1989.

351 GUIGON, EMMANUEL. *ADLAN (1932-1936) et le Surrealisme en Catalogn*e. París: Diffusion de Boccard, 1990

guarda no ha significat i no significa sinó la plena consciència d'una actitud permanent en la humanitat"[352]. Es tracta de tenir la sensibilitat i la intel·ligència espontàniament abocades vers el futur, ens precisa, cosa que segons ell ha estat una actitud gairebé permanent en l'home d'ençà que era a les cavernes. Va succeir durant el Renaixement en descobrir la perspectiva, i abans i tot, quan els escriptors van abandonar el llatí per les llengües vulgars. I tot seguint assenyala la relació entre l'actitud avantguardista i les descobertes científiques i tecnològiques i, lògicament, admet que sovint es vol adulterar el terme confonent-lo amb simples novetats més o menys enganyoses. Però per Palau i Fabre l'avantguarda mai no suposa "desconèixer o menystenir el passat", i encara menys rebutjar-lo, sinó "saber-lo mirar amb ulls nous", una mirada nova que des de finals del segle XIX i ja en el XX, s'ha aplicat a les arts dites primitives, a l'art naïf, al romànic i a l'art dels folls, per exemple[353].

L'avantguarda tal com l'entén Palau, també té una lectura política ja que Catalunya només ha anat endavant quan "ha viscut projectada de cara al futur". Això ho escrivia el 7 de novembre de 1987, però té a veure amb el fet que l'avantguardisme literari català mai no va propiciar cap ruptura i que col·laborés en la recuperació institucional de la Mancomunitat[354]. I en un altre treball, que és anterior, escrit a Grifeu el 7-8 de setembre del

---

352 OLP.II. "¿Per què l'avantguarda?, Defensa de l'avantguarda i Avantguarda o decadència". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 489 i següents.

353 PALAU I FABRE, JOSEP. *Picasso. Dels ballets al Drama. 1917-1926*. Barcelona: Edicions Polígrafa. Diputació de Barcelona, 1999.

354 MOLAS, JOAQUIM. *La Literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983 i *El surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva història (1924-1934).* Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes celebrat a Cambridge del 9 al 14 d'abril de 1973. Coordinat per Robert Brian Tate, Alan Yates, 1976. Amb la col·laboració de PILAR GARCIA-SEDAS i TILBERT DÍDAC STEGMANN: *Les avantguardes literàries a Catalunya: bibliografia i antologia crítica*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2005. MOLAS, JOAQUIM; UCELAY – DA CAL, ENRIC; GABRIEL, PERE; ROIG ROSICH, JOSEP Mª; BALAGUER, JOSEP Mª; JULIÁN, IMMA; PORTER, MIQUEL; AVIÑOA, XOSÉ; OLIVERAAS, JORDI; RIERA I TUÈBOLS, SANTIAGO. *Primeres avantguardes (1918-1930). Història de la cultura catalana.* Vol. VIII. Barcelona: Edicions 62, 1997.

1986, lamenta els atacs que aleshores es feien a l'avantguarda però precisava que per avantguarda calia entendre una actitud oberta, "abocada de cara a l'esdevenidor, amb les antenes de la sensibilitat i de la intuïció dreçades ben enlaire", i afegeix que "l'avantguardista per excel·lència ha estat Picasso, que s'ha avançat sempre a ell mateix", i en aquest sentit el troba "eminentment català". I esmenta Gaudí, Gargallo i Gonzàlez, Miró i Dalí, Torres García, Clavé i Tàpies. Pel que fa a la poesia assenyala els noms de Salvat-Papasseit, Foix i Rosselló-Pòrcel, de qui diu que ha escrit el millor llibre de poemes de la generació de preguerra: *Imitació del foc*.

Hi ha un tercer text, escrit a Barcelona el juliol del 1994, i dedicat a Octavio Paz "en record de la nostra vella amistat", que resulta més interessant que els anteriors. Potser perquè Palau treballa des de la claredat d'una àmplia perspectiva, ens dóna amb precisió alguns dels seus punts de vista en aquest tema, que certament haurà de ser completat quan tractem de la seva poètica teatral, on deixa clar que un teatre nou, que miri cap al futur, veritablement avantguardista, no s'ha de limitar, per exemple, a introduir canvis aparents en la distribució de l'espai. Però el que ara compta és que un home tan minuciós com Palau precisi que "l'avantguarda té, per tant, més aviat un segle i mig que no pas un segle". La frase és escrita amb relació a l'edició de *Les Flors del Mal* l'any 1857 i del poema de Rimbaud "L'orgie parisienne", que és del maig de 1871. Tant en un cas com en l'altre queda clar, doncs, que el terme avantguarda no es restringeix al futurisme, al dadà o a qualsevol altre dels ismes dits històrics que segons indica Palau, "han proliferat després". La desafecció cap a l'avantguarda que ell detectava en el moment d'escriure aquests textos se l'explica perquè, inicialment, els avenços tecnològics eren perceptibles per a tothom i "ajudaven a fer que la gent acceptés que l'art també avançava" encara que no s'acabessin d'entendre algunes propostes concretes. Actual-

ment, diu Palau el 1994, l'avantguarda científica ha desbordat els humans i no sols se li fa escàpola sinó que, en part, se li ha girat en contra.

Ara no es tracta d'esbrinar si Palau té raó o no en aquest punt. El que compta és que més endavant reitera que "l'autèntica avantguarda no duu cap etiqueta [ja que] l'avantguarda és primordialment una actitud, una mentalitat, una capacitat per flairar els símptomes de la sensibilitat naixent o venidora." És obvi que aquesta actitud Palau la reconeix reiteradament en Picasso[355] per damunt de qualsevol altre creador, però també la tenen Antoni Gaudí i, tal com hem dit, als escultors Pablo Gargallo i Juli González[356], i els altres artistes plàstics que acabem d'esmentar. Tanmateix, Picasso és qui millor encara aquest esperit ja que segons reitera Palau en un text del 1995[357], on per cert cita Duchamp, la tela *Les senyoretes del carrer d'Avinyó* és de l'any 1907 i, per tant, "la peça clau de l'art del segle XX", ja que s'avança al *Nu baixant l'escala* (1911) de Duchamp, i al futurisme del 1912 (sic)[358]. Però Palau nega, o regateja de manera evident al surrealisme i a André Breton en particular, el mèrit de tenir aquesta sensi-

---

355 La bibliografia de Palau i Fabre sobre Picasso és enorme i s'escapa del que ens proposem en aquesta tesi. Ara bé, pel tema que tracta, cal esmentar el volum *Picasso. Dels ballets al drama. 1917-1926*. Barcelona: Edicions Polígrafa - Diputació de Barcelona, 1999. Aquest volum va ser escrit per Palau i Fabre entre 1990 i 1992, i revisat en motiu de l'edició l'any 1999. En tractar de Picasso és evident que si hi entràvem ens desviaria dels propòsits centrals. Tanmateix volem deixar constància que Palau estudia la relació de Picasso amb el teatre tot remarcant l'actitud i la voluntat de renovació que sempre va caracteritzar l'artista. Més enllà dels ismes, aquest Picasso que s'apropa a les arts escèniques en un període tant significatiu com és la dècada que va del 1917 al 1926, és el creador inquiet que ja se sabia un i molts alhora, i que per damunt de tot entenia la seva feina com una recerca constant. El volum és profusament il·lustrat i arrenca amb el viatge a Itàlia amb Cocteau del 17 de febrer al 2 de maig de l'any 1917. Tot seguit ve l'estrena de *Parade* amb els ballets de Diàghilev.

356 OLC.II. "L'edat de ferro de l'escultura catalana". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 474-480. Recordem que ja l'any 1934 Palau havia escrit un article sobre Gargallo.

357 OLC.II. "Les "senyorestes". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 876-877

358 Palau i Fabre s'equivoca en datar el futurisme ja que el manifest de Marinetti va ser publicat per primera vegada el 5 de febrer del 1909 a la Cronache letterarie del diari de Bolonya La gazzetta dell'Emilia, i després el 8 de febrer a la Gazzetta di Mantova i el 9 del mateix mes a "L'Arena di Verona". Finalment, el 20 de febrer també del 1909, es va publicar a Le Figaro de París, cosa que li va donar dimensió internacional.

bilitat. En el seu *Lorca-Picasso*[359], per exemple, fa notar que Picasso sempre va mantenir distàncies amb relació a Breton i que en cap cas no va admetre ser etiquetat com a surrealista. Breton, ens recorda Palau, aviat es va desentendre de la figura de Rimbaud[360], i també ens diu que va ser el "gran culpable"[361] de la solitud radical en què es trobà Artaud. Tanmateix, a les memòries[362], Palau explica que Breton, en saber que ell era l'Alquimista –aquell que havia escrit un text elogiós sobre Artaud i crític amb Breton mateix[363]– va dir que tenia ganes de conèixer-lo i, donat que ja havia modificat la seva actitud amb relació a Artaud, semblà no tenir-li en compte les crítiques que Palau li havia fet. Tot i això, Palau continuà pensant que Breton no havia estat just amb el creador del teatre de la crueltat. En canvi, qualifica Apollinaire i Éluard com "les fonts més agosarades de l'època"[364] i especialment el primer[365]. En canvi Tristan Tzara apareix citat en una única ocasió i de passada a l'OLC.

Palau esmenta ben poques vegades el dadaisme en les seves obres completes, i sempre ho fa amb relació a Antonin Artaud. En referir-se a "L'evolució de la decoració", un text que Palau considera un mena de premanifest artaudnià, diu que es tracta d'un primer crit teatral[366] i que s'hi percep "el desig de trencar amb totes les normes establertes", raó per la qual considera que aquest Artaud és "gairebé un dadaista". I afegeix que "la voluntat de destruir, de desobeir, d'innovar, és la més forta, sense que

---

359 OLC.II. *Lorca-Picasso*. Pàgines 35-80.

360 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*. Pàgina 118.

361 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 257.

362 OLC.II. "Albert Camus". *El monstre*. Pàgina 1369.

363 Probablement es tracta de l'article "Antonin Artaud ou l'invitation à la folie", editat a *K. Revue de la Poésie*, París 1948, signat L'Alchimiste. OLC.II. Pàgina 1199 i següents.

364 OLC.II. "Defensa de l'avantguarda". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 492.

365 A la revista *Reduccions* nº12, de desembre de 1980, hi ha les traduccions que Palau i Fabre va fer dels poemes "La Loreley" de Guillaume Apollinaire i de "La victoire de Gernika" de Paul Eluard.

366 OLC.II. *Antonin Artaud i la revola del teatre modern*. Pàgina 289 i següents.

acabem de veure ben bé en què consistiria aquesta innovació". I conclou que aquest text defensa uns conceptes difícils de pair. Més endavant, en referir-se al manifest "Per acabar amb les obres mestres", reitera que té "un cert regust dadaista, en el sentit que és el més violentament destructiu de tots"[367]. En un altre moment, referint-se a les avantguardes històriques[368] diu que "és un pecat comú a tots els revolucionaris creure i dir que no s'ha fet res abans d'ells i que tot el que existeix és menyspreable. La força mateixa, l'ímpetu del missatge que duen els empeny i els encega". I conclou que "això passa una mica amb el Teatre Alfred Jarry", que Artaud acabava de crear el 1926 amb Roger Vitrac i Robert Aron.

3. Antonin Artaud

L'ombra d'Antonin Artaud[369] és evident en un període de la vida de Palau i Fabre, i en part de la seva obra. A *Josep Palau i Fabre*[370], J.M. García Ferrer i Martí Rom recullen un comentari de Palau mateix sobre l'actor, director, poeta i assagista francès, on se'ns informa que Palau, en arribar a París, no havia sentit parlar d'Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), conegut amb el diminutiu Antonin per voluntat pròpia i amb la intenció de diferenciar-se del seu pare. S'hi ve a dir el mateix que a "Un revulsiu anomenat Artaud"[371] en el sentit que casualment va descobrir en una lli-

---

367 OLC.II. *Antonin Artaud i la revola del teatre modern.* Pàgina 323.

368 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgines 251 i següents. La citació correspon a les pàgines 287 i 289.

369 Els treballs sobre Antonin Artaud són inabastables. Al marge de les seves obres completes i de les referències concretes que s'esmentaran, també s'ha tingut en compte *Antonin Artaud*. Revista Europa. París, gener-febrer del 2002.

370 GARCÍA FERRER J.M. i ROM, MARTÍ. *Josep Palau i Fabre.* Op. cit.

371 OLC.II. "Un revulsiu anomenat Artaud". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 821-827.

breria del carrer Raspail un volum de *Le théâtre et son double* que, tanmateix, no va comprar fins l'endemà, bàsicament degut a l'índex on s'anunciava el teatre i la pesta, el teatre alquímic… Era el 1946 i poc després Palau va llegir a la revista *Quatre Vents*[372] una de *Les lettres de Rodez*, on s'anunciava el volum *Cartes de Rodez*, que efectivament va aparèixer en una edició numera el mateix 1946 a Gallimard. Aquest va ser el veritable descobriment d'Artaud i l'inici de la recerca per les llibreries de vells de *L'Art et la Mort*, *Le pèse-nerfs*, *Les nouvelles révélations de l'être*, *Héliogabale, Ci-gît*… Aquestes lectures i relectures apassionades que Palau feia d'Artaud li confirmaven l'actitud alquímica que ja se li havia revelat el 1938 i que intuïa des d'abans i tot: calia allunyar-se de la literatura ja que l'escriptura, l'art, era la vida mateixa o no era res. En paral·lel, es produeix la coneixença de Picasso i la gran crisi de l'acusació de col·laboracionista que ja hem tractat i que a França també era com una ferida oberta. Palau, efectivament, es trobava en una situació límit, "emocionalment predisposat a identificar-se amb l'obra i l'infern personal d'Artaud."[373]

Però procedim ordenadament: fins ara sabíem que el febrer de 1948 Palau i Fabre va publicar a la revista *Ariel*, "Antonin Artaud, o la invitació a la follia"[374.] L'article l'havia escrit el novembre de l'any anterior i comença amb una referència a Rimbaud que no és casual ja que, tant l'angoixa de Palau com la impressió que li va provocar Artaud, empenyien l'Alquimista a veure en aquell home devastat un continuador del gran

---

372 *Quatre vents*, nº VI, Quaderns de literatura dirigits per H.Parisot. París, 1946.

373 SALVO. Op. cit.

374 PALAU. "Antonin Artaud, o la invitació a la follia", escrit el mes de novembre de 1947, i editat a *Ariel* nº 15, febrer de 1948. OLC. II. Pàgina 611 i següents. Hi ha una versió francesa i molt més llarga d'aquest article que amb el títol "Antonin Artaud ou l'invitation à la folie", va ser editat a *K. Revue de la Poésie*, París 1948, signat L'Alchimiste. OLC.II. Pàgines 1199 i següents. En aquest treball hi consta una nota introductòria on s'explica que el text va ser escrit abans de la mort d'Artaud. Hi consta, efectivament, que va ser escrit entre desembre del 1947 i febrer del 1948.

corrent de la poesia francesa que ell creia interromput: Artaud s'afegia a Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, i esdevenia l'horrible treballador anunciat en la citació de Rimbaud[375]. "De la *Carta del Vident*, de Rimbaud, a la *Carta a la Vident* d'Artaud", continua Palau, "una mateixa línia decorre inexorable". I, per a precisar-ho una mica més afegeix: "La visió que de la seva vida tingué Baudelaire, i que Rimbaud, defugint-la, no fa sinó engrandir, és possessió plena en Antonin Artaud". En un article del 1970, "Un revulsiu anomenat Artaud", Palau explica detalladament què li suposà aleshores la descoberta d'aquell escriptor infernal: "Era molt més que un nom nou, molt més que una personalitat inèdita, amb un vigor i un poder tirànic sobre les paraules. Era una terapèutica involuntària, instintiva, contra el meu mal d'aleshores". I afegeix que les obres d'Artaud, "amb les quals m'embriagava" el van dur a voler conèixer-lo personalment. Preguntant, s'assabentà que Artaud anava al cafè Flore, que ell mateix l'havia pres per un personatge devastat i marginal que sovint acompanyat d'Adamov, i que finalment va ser aquest qui li va donar l'adreça de l'hospital psiquiàtric d'Ivry[376].

Ara, afortunadament s'han trobat un seguit de textos més o menys breus, tots ells inèdits, que Palau va escriure a partir del novembre del 1947[377], just quan acabava de conèixer aquella desferra humana que s'enfonsava en una solitud escruixidora i que Palau sentia paral·lela a la seva en els moments durs de la crisi. En un d'aquests textos, que té el

---

375 La citació diu: "Vindran altres horribles treballadors, començaran pels horitzons on l'altre s'ensorrava".

376 OLC.II. "Un revulsiu anomenat Artaud". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 821 i següents. A les seves memòries *El monstre*, Palau explica de manera suficient la primera visita a Artaud a l'hospital psiquiàtric d'Ivry i, amb la referència al problema que va tenir aleshores arran de la reedició d'uns articles escrits a la *Solidaridad Nacional*, queda suficientment explicat el moment delicat que L'Alquimista passava aleshores. Veure OLC.II. Pàgines 1346 a la 1354.

377 Aquests textos i altres de posteriors, també inèdits, el darrer dels quals és del març de 1956, Palau els havia aplegat en una carpeta que duu per títol *Le libre Artaud*. A la cronologia de l'Apèndix I s'hi indica (LlA) al costat del títol. Fundació Palau.

valor de la immediatesa, Palau comenta que Artaud era al Flore "contra ce gens là"[378], contra els clients habituals, esnobs, mig artistes, que de fet hi era contra la societat sencera ja que "être société est être sale, répugnant, mesquins (…) [i] l'animal social est l'animal plus hypocrite".

La coneixença personal es produeix el 2 de desembre de 1947, i el 24 del mateix mes Artaud escriu una nota a Palau, enviada pel sistema *pneumatique* aleshores habitual a París, segons la qual s'oposa *absolutament* a la idea que el jove poeta català faci una conferència sobre ell a la ciutat universitària. Dos dies després Palau signa un text de catorze pàgines, igualment inèdit fins ara[379], que té forma epistolar però que no es va enviar. Si la comentem no és amb la intenció d'entrar a fons en cap episodi de la vida de Palau, sinó perquè l'inici de la relació d'ambdós escriptors té interès en la mesura que permet determinar com oscil·la la influència d'Artaud en Palau tant pel trasbals del concepte de bellesa que tractem com al seu teatre i al difícil encaix de tots dos en les avantguardes convencionals. Però abans ens hem de referir a un text posterior, segurament de quan Artaud ha mort, en què Palau explica l'impacte que li va produir el personatge i precisa que no pot anomenar visites "ces heures passés à côté d'Artaud; pas plus qu''entretiens' ou 'conversations'. Elles sont pour moi des véritables 'séances'; elles donnent même à ce mot toute sa lourdeur, en entre la magie et l'initiation"[380]. De fet, Palau s'adona que aquell home no fa literatura, i es demana com es pot descriure "cet aire aveugle, hallucinant, cet aire d'enfer que je respirais toujours à côté d'Artaud?". A mesura que el llegeix i el sovinteja creix una mena de por ja que, imbri-

---

378 [Artaud va au Flore]. 2 pàgines manuscrites datades el 25-11-1947. Fundació Palau.

379 PALAU. "Lettre decididament et ostensiblement ouverte à Antoni Artaud". Inèdit manuscrit i signat l'Alchimiste. Fundació Palau.

380 PALAU. [Ja ne peux pas]. La citació pertany a inèdit mecanografiat, de 5 pàgines, que havia de ser escrit molt a finals de 1948 o bé el 1949. Fundació Palau.

cant-se amb els problemes de Palau, Artaud el reclama sencer i no pas "en explorateur". Alhora que la invitació a l'infern es fa més evident, també es revela la singularitat central d'aquell home que ha reeixit a "rompre le cercle qui sépare l'intimité (…) de l'extériorité". Segons Palau, Artaud ha gosat dinamitar les barreres entre l'exterior i l'interior, ho ha fet tot íntim, essencialment alquímic diríem nosaltres, cosa que va contra "la Pierre angulaire pour l'homme occidental depuis le christianisme". Dit d'una altra manera, "enlevez au moi le vendage de l'intimité et vous trouverez l'être". En aquest text Palau i Fabre també es refereix a Freud i a l'inconscient, però ara tant és.

Si tornem a la suposada carta del 26 de desembre ens adonem primer de les queixes de Palau per la negativa d'Artaud a autoritzar la conferència a la Ciutat universitària. Palau esgrimeix en primer lloc una argumentació convencional i previsible: ningú no li pot negar el dret de parlar del que ell cregui convenient, i encara menys d'unes obres que havien estat publicades. D'altra banda, Artaud hauria aconsellat Palau que en comptes d'una conferència irrompés en una festa i proclamés "qu'Antonin Artaud est le plus con des cons, et pur telles et telles raisons". L'invitava a ocupar-se d'ell, doncs, i únicament li havia deixat clar que no volia cap acte "oficial". Però la conferència del jove estudiant català no era precisament oficial, i en tot cas aquest no buscava aquesta mena de *dret* a parlar d'Artaud. Palau buscava el *dret* que Artaud li podia conferir, "le seule qui m'intéresse". La causa de la negativa escrita tenia, doncs, un altre origen, i segons Palau calia buscar-lo en "la dame que vous savez". Una dona que –no fem més que seguir el text inèdit de Palau i Fabre– ja havia intentat que Palau desistís del seu projecte tot argumentant que la conferència podia ser massa escolar o didàctica; d'altra banda Artaud havia pres una *actitud* (amb relació als actes públics al voltant de la seva

persona) que, com a mínim, Palau havia de recolzar[381]. Palau, l'orgullós Palau, diu que ell no pot admetre que es digui que la seva conferència seria escolar.

Però al marge d'aquesta argumentació que certament és convencional, hi ha una altra manera de plantejar l'actitud de Palau amb Artaud. Recordem que tot just fa vint i pocs dies que el coneix, que el deu haver vist poques vegades i que, tanmateix, és veritat que porta gairebé dos anys dedicat a llegir la seva obra intensament, gairebé com en una al·lucinació. Palau, que tal com hem dit coneixia bé els surrealistes i la literatura francesa d'aleshores, s'adona de seguida que Artaud no és un surrealista més i que la injustícia que es fa amb ell té a veure amb un afer central, d'autenticitat, de valentia davant de l'art, que ubica l'autor de les *Lettres de Rodez* en el cor del procediment alquímic en el sentit d'esdevenir la pròpia matèria poètica. "Una aventura lírica autèntica és una aventura vital", proclama Palau i Fabre, i nosaltres l'exhibim com emblema d'aquesta tesi. Tanmateix, segons Palau, aquesta actitud no està en la base de l'afer de la conferència. El problema és la *madame*, la dona innominada que li barra el pas tot aïllant Artaud del món exterior.

Qui és aquesta dona?. Doncs és Paule Thévenin (1918-1993), una estudiant de psiquiatria que va possibilitar que Artaud visqués a Ivry amb unes condicions especials i que va desplegar una tutela absoluta al voltant d'ell tot emparant la seva obra i assumint-ne el control. De fet, Paule Thévenin va esdevenir la responsable de l'edició de les obres completes

---

381 En molt bona mesura aquesta *actitud* tenia a veure amb la conferència que el 13 de gener de 1947 Artaud havia fet a la sala del Vieux-Colombier. André Gide ha explicat aquesta sessió (*Sur* Nº 294), i G. Charbonnier va dir que "el teatre de la crueltat només va tenir una representació. Aquesta representació va tenir lloc el 13 de gener de 1947, a la sala del Vieux-Colombier. Aquest dia Antonin Artaud va donar el seu propi cos en l'espectacle". André Gide va publicar a *Combat* (19-03-1948), després de la mort d'Artaud, una evocació d'aquella sessió que Gide qualifica de memorable.

d'Artaud i hi va treballar sense defalliment durant dècades. També era amiga, protectora, confident i intermediària d'altres creadors vinculats a diverses disciplines de les avantguardes, entre els quals sempre buscava una certa preeminència. Palau i Fabre es va adonar del poder d'aquella dona un any més jove que ell i que li dificultava l'accés i la possessió d'Artaud, ja que al capdavall es tractava d'això, de posseir-lo, de fer-se'l seu, d'esdevenir ell, tal com confessa en el text "Antonin Artaud", del 1985: "Jo crec que llegia Artaud per no tornar-me boig. 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"[382].

Palau recela de Paule Thévenin, constata que Artaud està malalt i segurament al final de la seva vida, però no entén que se'l tingui aïllat, que se l'hagi segrestat, i es tem que tot això propiciï una lectura errònia de la seva obra derivada de la intenció de fer-ne un ús únicament personal. Si Artaud ha estat bandejat durant dues dècades, argumenta, què es busca aïllant-lo i aïllant la seva obra en comptes de mostrar-la i obrir-la al món?. És com si es volgués construir un "*fatalisme fabriqué*, sur commande", cosa que el porta a referir-se al llibre de Sartre sobre Baudelaire i a desplegar alguns dels arguments que tracta en l'assaig sobre Baudelaire i Picasso que ja hem comentat: Baudelaire sabia que no l'admetrien a l'Acadèmia, però s'hi havia de presentar per tal de ser rebutjat. Era una mena de constatació imprescindible per entendre millor el significat i la dimensió del rebuig. I el mateix es pot dir d'Artaud: cal mostrar-se, cal fracassar, cal oferir-se i ser rebutjat. Però ningú més que el propi poeta pot fer això. La resta, els qui "veulent fabriquer votre destin en faisant œuvre de faux prophètes méritent la guillotine instantanée".

---

382 OLC.II. "Antonin Artaud". *El monstre*. Página 1349.

Per tant, Palau no s'indignava perquè li "neguessin" la conveniència de fer una conferència, sinó perquè havia descobert que Artaud era víctima d'una mena de segrest la finalitat del qual era mantenir-lo com a víctima, tenir les portes tancades a la possibilitat d'una rectificació del món de la cultura. Resumint: segons Palau, Paule Thévenin volia tutelar Artaud, esperava la seva mort per administrar-lo, i en canvi ell, des d'una altra posició, volia ser-ne el redemptor, el descobridor, aquell que feia caure les benes dels ulls de tothom, o bé qui possibilitava la perfecta realització del poeta des de la negació pública. En paraules de Palau mateix, "je ne me résigne pas a supporter qu'on fasse de la littérature autour de la poésie en flammes qui est vôtre vie"[383].

Hi ha molts altres textos inèdits sobre Artaud que tracten de llibres concrets, que reflexionen sobre aspectes diversos de la seva obra, sobre el dolor com a mètode de coneixement, sobre les inventades "filles" d'Artaud d'una de les quals Palau està enamorat, sobre l'alquímia i l'ús de productes al·lucinògens per ajudar a la recerca de l'or metafísic, de la poesia en el sentit alquímic. En aquests treballs Palau sosté sovint la idea que Artaud s'afegeix a la gran tradició que arrenca amb Baudelaire i passa per Rimbaud, també tracta de la fisicitat que tenen els seus mots, i constata que no se'l pot inscriure en cap escola concreta ja que no és *literari* i, per tant, depassa el simbolisme, el surrealisme, la poesia pura i qualsevol classificació possible. Però n'hi ha un que és especialment curiós –datat el dia 7 de març de 1948, un dia abans que Artaud fos trobat mort– en què Palau parla de la "épouvantable odeur de foutre", és a dir, d'esperma, de sexe masculí, que feia l'habitació d'Artaud. El 18 de març expressa

[383] Tot i això, i malgrat les diferències, hi ha alguna cosa que agermana Paule Thévenin i Palau i Fabre en el sentit que ella volia posseir tot Artaud i, efectivament, hi va dedicar la vida; Palau va voler posseir tot Picasso, i també hi va dedicar una molt bona part de la seva vida. Les actituds d'ells dos, per tant, al capdevall no són tan diferents.

clarament al text [Ce livre est] el poder o la fascinació que Artaud havia tingut en ell. Més que Picasso, confessa, tot i la grandesa i la personalitat encegadora d'aquest. Aquest text sembla voler ser una mena de pròleg d'un llibre sobre les relacions amb Artaud, sobre "une possessions. Le rasputinisme d'Artaud". Quan el 1956 s'edita el primer volum de les obres completes d'Artaud insisteix en la idea que aquest és l'únic continuador de Baudelaire i de Rimbaud.

Tanmateix, l'única referència teatral que hi ha en aquests articles és un text del 3 d'abril de 1948 on Palau esmenta Artaud com actor, com *l'actor*. Ja el 1949, el 19 de febrer, trobem que hi ha una referència al cristianisme, a Crist i a Prometeu, que es van sacrificar pels homes, i on es concreta que aquest sacrifici va ser volgut i conscient, unes condicions que Palau considera essencials en l'heroi tràgic –però cal especificar que parla de Prometeu i no pas d'Artaud, a qui en cap considera com a tal–. I això ens duu a demanar-nos quina ha estat la influència del teatre d'Artaud en Palau i Fabre. Al text del 1970 titulat "Un revulsiu anomenat Artaud", Palau mateix es demana "quin és el missatge teatral d'Artaud i quina la validesa actual del seu missatge?", i de moment només respon que Artaud és "un grandiós escriptor"[384]. Però més endavant afegeix que "des del punt de vista teatral estricte, el missatge d'Artaud és més difícil de seguir; té molt de personal; molt d'holocaust personal. Crec que la tragèdia d'Artaud –un dels drames d'Artaud[385]– és el no aconseguir d'objectivar la

---

384 OLC.II. "Un revulsiu anomenat Artaud". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 825.

385 Notem la precisió de Palau en corregir de seguida l'ús tòpic del terme tragèdia en el sentit de drama molt gros, per passar al de drama, que és exactament un dels retrets de fons que l'Alquimista fa a Artaud. Segons Palau i Fabre, i ho veurem després, la tragèdia necessàriament ha de ser política, ha de tenir un abast col·lectiu, cosa que Artaud no va buscar. Hi ha un text inèdit sobre Artaud del 1948 [C'est ici qu'il faut] on Palau es refereix al desinterès per la política tant d'Artaud com de Baudelaire i de Rimbaud. La justifica, però, dient que aquest desplaçament dels esdeveniments quotidians no ho és per *defecte*, sinó per *excés*. Ells són més enllà de l'etapa política, sembla concloure, però el text queda lamentablement tallat i no ens permet veure com es tancava l'argumentació.

seva tragèdia –o el seu drama– en forma teatral. Artaud resta sempre presoner d'ell mateix, tancat en el seu doble, o potser absorbit per ell. La seva única obra teatral, *Els Cenci*, em produí, quan vaig llegir-la (parlo de memòria), aquesta mateixa impressió. Contra el seu esclavatge, contra la pròpia presó, Artaud espeternegava, físicament i mentalment." La citació és llarga, però necessària, i encara caldrà afegir-hi: "Crec que el seu cas –sempre des del punt de vista teatral– respon a una necessitat profunda dels temps moderns, del teatre modern i que, en aquest sentit, ell prefereix de restar un revulsiu, un gran revulsiu, abans d'abdicar de les grans ànsies de renovació que pressent i encarna, abans de lliurar-se a unes altres formes d'art més tradicionals (…) La revolució que demana Artaud és radical. Ell considera que tot l'art teatral, tal com és concebut a Occident, és un art caduc, destinat a desaparèixer. Aleshores l'autor, l'actor, l'escenificador actuals, gairebé no tenen altra alternativa que la de plegar les maletes bo i cercant aquesta nova forma d'espectacle, que potser és la participació. Potser"[386].

Palau, que va estudiar abastament Artaud en el llibre *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, de fet diu l'essencial en aquest article de 1970. Hi expressa un gran respecte per l'home, per la seva alienació, pel que té precisament de revulsiu, per la reconsideració a què Artaud ens força i, tal com hem dit, per l'ús que fa de la llengua francesa, que a través d'ell esdevé més que un instrument, com si fos capaç de recular als orígens i fer-se física. I, tal com també hem vist, ja el 1970 i després el 1974 en el llibre esmentat, hi ha reserves per acceptar Artaud com un camí teatralment viable. Palau té clar que les opcions d'Artaud per a l'escena són un camí sense sortida, i teatralment parlant, l'Alquimista sempre ha buscat i buscarà una sortida, però que no suposi renúncies. Això de banda, la

386 OLC.II. "Un revulsiu anomenat Artaud". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 826.

dificultat més clara rau efectivament en la tragèdia, que Palau considera essencial i que, segons ell, Artaud no aconsegueix d'objectivar.

Abans d'entrar en aquest tema, que tractarem en el capítol següent, cal puntualitzar que, tal com Palau diu a les seves memòries, "durant aquells anys jo vivia amb una sensibilitat exacerbada, a flor de pell, i al mateix temps amb un grau d'interiorització que no he assolit mai més"[387]. Aquesta interiorització l'apropa a Artaud, li acreix la necessitat de mimetitzar-lo, d'assemblar-s´hi, d'esdevenir ell. Però alhora li fa por, fins al punt que en un d'aquest articles inèdits[388] confessa que "chaque fois que je suis devant Artaud, j'ai peur qu'il me frappe, qu'il me tue. Mais ce qui est terrible dans cette peur ce quelle me vient avec l'idée qu'il en a parfaitement le droit: pourquoi le ferait-il? Voilà l'aveuglante question. Car être face a lui c'est avoir conscience de ces questions radicales. Pourquoi l'assassinat non? L'origine du monde se pose de nouveau devant nous". Cal haver sentir els plors d'Artaud, continua Palau, els seus gemecs ancestrals, per entendre la profunditat del seu drama, cosa que el duu a admetre que al capdavall, l'experiència més important, més intensa que procura l'obra d'Artaud és "d'ordre purement et exclusivement mystique"[389]. D'un misticisme que aboleix les diferències entre l'interior i l'experior, entre espiritualitat i matèria, entre la vida i la mort. L'experiència de la mort en Artaud és essencial a la seva vida, Artaud sempre va viure "du côte de la mort"[390].

---

387 OLC.II. "Antonin Artaud". *El monstre*. Pàgina 1353.

388 PALAU. [Artaud est le seul], Inèdit manuscrit. 4 pàgines datades Gener-febrer del 1948. Fundació Palau.

389 PALAU. [Mais l'experience le plus], Inèdit manuscrit. 16 pàgines datades Gener-febrer del 1948. Fundació Palau.

390 PALAU. "Antonin Artaud et l'experiència de la mort". Inèdit mecanografiat amb moltes esmenes manuscrites, datat el 26 de novembre del 1949. Fundació Palau.

En qualsevol cas és evident que Palau experimenta una sincera pertorbació que ve d'Antonin Artaud. En primer lloc hi ha una profunda admiració per "l'extrema bellesa i la força estranya dels seus textos"[391], també hi ha la sensació que ja hem dit segons la qual Artaud ha robat Palau a l'avançada en tractar de l'alquímia. En conèixer-lo millor, primer a través de la lectura i després personalment, en veure'l aclaparat de dolor, lúcid tot i la dependència de la droga, pràcticament sol, aïllat, Palau s'hi veu reflectit per endavant i se sent temptat i alhora aterrit pels perills a què s'aboca. Aquesta evolució la veiem a les memòries ja esmentades i, des d'un punt de vista diferent, també al llarg del llibre que li dedica on, ordenadament, ens informa de les dades biogràfiques essencials, del que ell anomena el mal físic d'Artaud, i de les diverses etapes de la recerca teatral i personal en què s'endinsà el creador del teatre de la crueltat. "Segurament el seu mal", ens diu en referir-se a l'anul·lació de la dicotomia occidental entre matèria i esperit, entre física i metafísica, "unit a l'acció de les drogues, li donà una consciència i una hipersensibilitat del seu cos, i aquests dos factors són els responsables d'aquesta nova manera de pensar i de sentir"[392]. Aquesta característica cal vincular-la a l'intent d'Artaud, reiterat a molts dels seus textos, de remuntar a les fonts humanes o inhumanes del teatre i ressuscitar-lo totalment ja que "concebem el teatre com una veritable operació de màgia"[393]. La citació, recollida per Palau, ens permet entendre la preeminència que en la feina d'Artaud director de teatre tenien les parts no literàries, els aspectes òptic i sonor que, segons l'Alquimista, "són més essencials que les paraules," unes paraules que, en tot cas, han de tenir una dimensió oracular que li fa pensar "en la força mediúmnica (sic) dels ritus primitius, quan l'home, portador d'energies

---

391 OLC.II. "Un revulsiu anomenat Artaud". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 826.

392 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgines 255 i següents.

393 ARTAUD, ANTONIN. *Œuvres complètes* II. París: Gallimard, 1961. Pàgina 30

insospitades, feia sorgir aquestes energies per mitjans excepcionals". I ens recorda que Artaud parla insistentment d'estats més o menys al·lucinatoris[394], del "poder de commoció física de la paraula"[395], d'aprofitar "el magnetisme nerviós de l'home" i de "transgredir, així, els límits ordinaris de l'art i de la paraula."[396]

En analitzar els grans manifestos d'Artaud i la influència i la fascinació pel teatre balinès, Palau remarca dos conceptes bàsics : "el del llenguatge i el de la crueltat." I afegeix: "Artaud rebutja el teatre tal com existeix a Occident, el teatre basat en un text, escrit per un autor, i preconitza la utilització d'un llenguatge autònom, nascut sobre la realitat de l'espai escènic; llenguatge a base de gestos, de mímica, de llums, de sons, etc., i en el qual el nostre llenguatge, la nostra paraula parlada no sigui sinó un recurs de més, i encara usada d'una manera molt diferent de com la usem habitualment en el teatre". En algunes d'aquestes apreciacions Palau no hi està d'acord, ja que renunciar al teatre escrit, per exemple, deixaria els seus propis textos en no res –els que va escriure a Catalunya abans d'anar a París, i els que començarà a escriure a França primer en francès i després en català–, i si més no en un sentit posaria en crisi la idea del temps teatral, del teatre espasme. Recordem, també, que Palau no admet el rebuig complet de la tradició i que tampoc no està disposat a buscar una tradició espiritual o mediúmica diferent i a través de les drogues, tal com va fer Artaud en emprendre el viatge a Mèxic. I aquest és un punt crucial.

L'Alquimista admira la coherència d'Artaud, però si més no teatralment parlant a ell no li és útil. Per exemple, el critica expressament quan

---

394 ARTAUD. *Œuvres complètes* V. París: Gallimard, 1961. Pàgina 145.

395 ARTAUD. *Œuvres completes* IV. París: Gallimard, 1961. Pàgina 56.

396 ARTAUD. *Œuvres complètes* IV. París: Gallimard, 1961. Pàgina 110.

tot parlant d'*Els Cenci,* diu que l'obra de Shelley li sembla superior a la d'Artaud. En la línia del que finalment ha estat el seu propi teatre, Palau admet que en Artaud "hi ha guany en alguns aspectes, sobretot pel que fa a la brevetat i la condensació del text"[397], però troba que la concepció general de Shelley és molt superior, una apreciació que concreta a través del que ell considera ocasions perdudes per Artaud, com ara la pregària de Francesco Cenci que Palau veu "autènticament satànica, una de les més negres que la ment de l'home hagi pogut concebre", i que inexplicablement Artaud escamoteja. O, per exemple, per la falta de pudor de Beatriu que en declarar obertament l'incest amb el pare, segons Palau desaprofita una altra ocasió teatral grandiosa.

En referir-se al que sembla que podem considerar el primer manifest teatral d'Artaud, "L'evolució de la decoració", una mena de premanifest del Teatre Alfred Jarry, tal com en diu Palau, aquest no s'està de definir-lo com un crit. "El primer crit teatral d'Artaud"[398], diu. Tot i admetent que Artaud sovint acaba sent un crit, en el context que Palau usa el terme està clar que les connotacions més aviat són pejoratives en la mesura que estan vinculades a una certa accepció del terme avantguarda. Per exemple, referint-se a la influència de Gordon Craig i el seu llibre l'*Art del teatre*[399] afirma que la seva influència encara no és perceptible en el primer manifest d'Artaud, "però sí el desig de trencar amb totes les normes establertes". I continua: "En aquest text, adonant-se'n o sense adonar-se'n, Artaud és gairebé un dadaista. La voluntat de destruir, de desobeir, d'innovar, és la més forta, sense que acabem de veure ben bé en què

---

397 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern.* Pàgina 315.

398 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 289.

399 GORDON CRAIG, EDWARD HENRY (1872-1966). *L'Art del teatre*. Traducció de Rosa Victòria Gras. Monografies de teatre, 33. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990. El llibre va ser escrit entre 1904 i 1910 i publicat el 1911. L'edició francesa data del 1916.

consistiria aquesta innovació". I potser convé assenyalar, ni que sigui de passada, que una mica abans del que acabem d'esmentar Palau es refereix a Strindberg i a Pirandello i els defineix com aquells creadors que, "des del punt de vista del text, revolucionen més la idea del teatre."[400]

En el volum que Palau dedica a Artaud també ens explica la idea central de la crueltat, l'altre pol doctrinal i argumental d'aquest després del llenguatge, segons Palau i Fabre[401]. Artaud, que havia dubtat entre diversos mots per designar aquest concepte –per exemple teatre del rigor, de la sang, alquímic o teatre de la prova–, es refereix més a rigor que no pas a l'accepció comuna de crueltat. Palau ens remet a les *Cartes sobre la crueltat*, on aquell diu que "la creació i la vida mateixa no es defineixen sinó per una mena de rigor, de crueltat radical per tant, que empeny les coses, al preu que sigui, a llur fi ineluctable"[402]. Palau també ens recorda que per Artaud, "des del punt de vista de l'esperit, crueltat significa rigor, aplicació i decisió implacable, determinació irreversible, absoluta"[403]. I, en un esforç per explicar-se ell mateix aquest terme, referint-se al tercer acte de *Partició de Migjorn* de Claudel, al moment en què els protagonistes parlen en una casa que està minada i que pot esclatar i volar pels aires en qualsevol moment, diu que aquest diàleg és d'una "bellesa gairebé inhumana" i que per tant "això és la crueltat, aquí hi ha crueltat"[404], en la bellesa inhumana. Aquest nivell d'exigència només es troba en el teatre oriental i, posteriorment, potser també en Grotowski. Però a nosaltres no ens pertoca entrar a fons en aquests conceptes artaudians. Només hem de veure què accepta Palau de les propostes escèniques d'Artaud i què rebutja, cosa que

---

400 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 289.

401 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 325.

402 ARTAUD, ANTONIN. *El teatre i el seu doble*. Traducció de Ramon Barnils. Barcelona: Ed. Anagrama, 1970. Pàgina 99.

403 ARTAUD, *El teatre i el seu doble.* Pàgina 81.

404 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 326 i 327.

ens ajudarà a entendre l'actitud de Palau vers a les diverses possibilitats dramàtiques.

Comencem pel que rebutja. En aquest sentit ja hem vist que rebutja qualsevol radicalitat que l'acosti als dadaistes. Palau no pensa en un teatre ni en una creació artística que negui el passat. Palau necessita el passat, el vol revisitar per llegir-lo de nou, i fer-ho des de la modernitat tal com la defineix referint-se a Ausiàs March. "Si per poesia moderna entenem, como jo l'entenc, la que parteix de Baudelaire i resta fidel als seus postulats essencials, entre els quals destaca la 'confessió', íntima i, si cal, lacerant, oposant-se al concepte ornamental de la poesia"[405]. Ja hem vist també que aquesta modernitat no vol dir avantguardes històriques i, per tant, l'avantguardisme cal entendre'l com una intel·ligència espontàniament abocada vers el futur, com una disposició positiva cap a la modernitat que arrenca de Baudelaire però que té validesa retrospectiva.

Palau tampoc no accepta, teatralment parlant i malgrat que sembli una paradoxa, la no objectivació d'Artaud, que sempre sigui presoner d'ell mateix, el pas que fa de la tragèdia al drama que acabem d'esmentar, que la seva revolució l'hagi fet "més en ell mateix –mirant el rostre rebregat dels seus últims anys és fàcil de persuadir-se'n– que no pas al seu entorn"[406]. Però per altra banda és veritat que hi ha una arrel alquímica en aquesta radicalitat d'Artaud, i en aquest sentit Palau el troba fascinant. El procés de l'Artaud que fracassa com actor a París i que per això mateix *es venja* fins a esdevenir tot ell espectacle, "només [amb] espectadors d'excepció –i millor encara si són drogats– [que] podran assistir i preuar les fases de l'espectacle Artaud"[407] escrit en *El teatre de Serafí*. La culminació

---

405 OLC.II. "Física-Metafísica". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 557.

406 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 256.

407 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 334.

d'aquest procés és, efectivament, el viatge a Mèxic a la recerca d'un home nou.

El rebuig de tota la tradició occidental, i la substitució de la paraula escrita pel crit, pel gest, pel moviment, per la llum, tot això amb un rigor extrem que faci del fet teatral un "esdeveniment únic i real"[408], és el que Palau no admet pel que havia de ser més endavant el seu teatre. Hi ha una mena de bellesa nova en allò que Artaud reclama per al teatre, tal com l'explica al primer manifest d'*El teatre de la crueltat*: "Tot espectacle contindrà un element físic i objectiu, sensible a tothom. Crits, planys, aparicions, sorpreses, cops de teatre de tota mena, bellesa màgica dels vestits manllevats a certs models rituals, resplendor de la llum, bellesa encisadora de les veus, encant de l'harmonia, notes rares de la música, colors dels objectes, ritme físic dels moviments el crescendo i decrescendo dels quals s'unirà amb el batec dels moviments familiars a tothom, aparicions concretes d'objectes nous i sorprenents, màscares, maniquins de metres de llargada, canvis sobtats de la llum, acció física de la llum que desvetlla la calor i el fred, etc." [409]. Poc abans de morir encara escriu una carta a Paule Thévenin on explica que ell concep "un teatre de sang / un teatre que a cada representació haurà fet guanyar / *corporalment* / alguna cosa tant a qui interpreta / com a qui ve a veure interpretar / d'altra banda / no s'interpreta / s'actua / el teatre, en realitat és la *gènesi* de la creació"[410].

És evident que aquest no és el teatre que Palau havia fet fins aleshores ni el que començarà a escriure, en francès, a partir de 1948, després de

---

408 ABELLAN, JOAN. *Artaud i el teatre*. Materials pedagògics 3. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.

409 ARTAUD, ANTONIN. "Premier manifeste". Le théâtre de la Cruauté. *Œuvres*. Quarto. París: Gallimard, 2004. Pàgines 558-559. El text va aparèixer a *NRF* nº 229, el 1-10-1932. Citat per JOAN ABELLAN a *Artaud i el seu teatre*, pàgines 40 i següents.

410 ARTAUD ANTONIN. "A Paule Thévenin". *Œuvres*. Pàgina 1676. La carta és del 24 de febrer de 1948 i la cita JOAN ABELLAN a *Artaud i el seu teatre*, pàgina 55

la mort d'Artaud. Ja es veu que Artaud vol un teatre que no parteixi de la literatura, que no sigui estudiat com a literatura, un teatre entès com "una certa manera de moblar i d'animar l'aire de l'escenari"[411], un teatre on física i metafísica[412] siguin una mateixa cosa. En realitat es tracta de renunciar "a l'home psicològic del teatre occidental [per tal d'] atènyer l'home total" –un aspecte, aquest, que Palau acceptaria de bon grat–. En conjunt, els gestos, els desplaçaments, els sons, la llum, etc., "*inscrits* d'una manera rigorosa. Aquest rigor és ja el de la crueltat", reitera Palau. Serà d'interès comparar més endavant aquest concepte central d'Artaud, la crueltat, amb la idea de "teatre pitagòric" palaufabriana on, sense els extrems artaudians, ens sembla veure-hi un eco del primer[413]. Un rigor, però –i ara ens referim tant a la crueltat com al concepte de "teatre pitagòric" de Palau–, que cal no confondre amb la "saviesa", ja que "la saviesa, en el teatre, ha d'estar amagada, perquè el teatre ha de colpir directament l'espectador a través dels seus sentits".

Ara bé, què accepta Palau de les propostes, diverses i segons com contradictòries, i en tot cas en evolució, que Artaud fa al voltant del teatre?. Sembla, i res d'això no ha de ser pres com una conclusió ni tan sols parcial, que Palau està d'acord amb el no psicologisme i amb principi teòric d'intensitat que Artaud reclama al teatre, al marge de les solucions que aquest busqui o prefereix per a concretar-la. La intensitat es pot relacionar amb el nou temps teatral i el teatre espasme que Palau busca. Una intensitat que trobem a "El teatre i la Pesta", "el més teatral dels textos

---

411 ARTAUD, *El teatre i el seu doble*. Pàgina 104.

412 Recordem que aquest és el títol d'una de les seccions de l'obra assagística de Palau i Fabre, precisament la que tracta d'una manera més directa de Rimbaud, de romanticisme, de Van Gogh, de Verdaguer, d'Ausiàs March…

413 De fet, a *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Palau ens diu "Artaud ens parla en termes pitagòrics, ens parla en el llenguatge que potser els homes haurien parlat –parlaríem– si durant tants de segles no s'hagués fet l'escissió gairebé irreconciliable d'ànima i cos, d'esperit i matèria."

d'Artaud"[414], diu Palau. Una intensitat que en cert sentit té a veure amb el que Palau anomena el teatre interior que agita Artaud i que, en no poder objectivar, el transforma en espectacle. De fet, Palau també relaciona en aquest punt Artaud amb Baudelaire i amb Mallarmé, tot i que introdueix certs matisos. Baudelaire va esdevenir espectacle a Brussel·les, diu, i, segons Palau, Jacques Scherer demostra que Mallarmé també[415] desplegà "amb una fastuositat de matisos imperceptibles" aquest teatre interior de manera secreta i callada[416] que en manifestar-se no podria en cap cas ser convencional.

De fet, són moltes les idees que Palau tracta en el seus treballs sobre Artaud. Palau entén que la *follia* artaudiana no cal veure-la des de la suposada raonabilitat que domina la societat, sinó com una lucidesa i, segons això, a la follia s'hi entraria "com s'entra en religió, com a única escapatòria possible contra la follia de la societat, contra el perill de suïcidi". Tanmateix, aquesta actitud l'empeny cap a la mort, cap al suïcidi, i Palau té por. L'Alquimista prefereix l'actitud vital de Picasso, la possibilitat picassiana de ser un i molts alhora. Més enllà de l'impacte que li va produir l'obra d'Artaud i el drama de l'home que moria a Ivry, hi ha una relativització del llegat teatral d'aquest, que amb els anys es fa evident. El llegeix, el coneix, el valora, el respecta, l'impressiona, però no vol emprendre el seu camí perquè, tot i ser un perill extrem –idea que en primera instància el podia seduir–, a la llarga contradiu i impossibilita el desenvolupament d'una idea de teatre que sigui útil a la societat i no únicament l'expressió punyent d'un drama personal. Palau busca en primer lloc la tragèdia, però precisament per això aquest i altres aspectes que tenen a

---

414 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 336 i següents.

415 SCHERER JACQUES. *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*. Paris: Libr. E. Droz, 1947. Veure també DAVIES, GARDNER. *Mallarme et le rêve d'Hérodiade*. París: José Corti, 1978.

416 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgina 335.

veure amb la mimesi i amb la funció que ha de tenir el teatre en la societat, amb les formes que adopta o amb el públic, serà millor tractar-ho en el capítol següent.

III. LA NECESSITAT DE LA TRAGÈDIA

1. Abans del mirall

El mirall embruixat és el conjunt de textos sobre teatre més articulat de Josep Palau i Fabre. Diem conjunt de textos i no pas llibre ja que, fins arribar a la forma actual, tal com està publicat a l'*Obra Literària Completa*[417], ha passat per diverses etapes. De tota manera, aquests no són els primers assaigs més o menys llargs que ens permetran definir la poètica teatral de Palau i Fabre: hi ha textos anteriors a *El mirall embruixat* que tracten aquestes qüestions, com també n'hi ha de posteriors. Però concretem-ho. Si deixem de banda els articles sobre temes escènics dels anys trenta-cinc i trenta-sis[418] –que de fet són ressenyes periodístiques més o menys extenses i interessants–, constatem que, tot i intentar escriure aleshores diverses obres de teatrals, des del punt de vista teòric Palau no s'endinsa en temes dramatúrgics fins més endavant. Sabem que tenia preocupacions teòriques sobre el món de l'escena ja que en la conferència dictada a la Universitat de Barcelona el dia 1 de juny del 2000, i després, retocada, el 7 d'octubre del 2003 a l'Institut del Teatre com a inauguració del curs, i que ara és a l'apèndix del llibre que tractem, Palau explicava que a començaments de 1935 i a través d'un article de Guillem Diaz-Plaja publicat a "Mirador"[419] arran de l'estrena madrilenya de *Yerma* el 29 de

---

417 OLC.II. *El mirall embruixat.* Pàgines 155-249.

418 En referim a l'entrevista-reportatge a García Lorca, i als treballs sobre Sagarra, Scribe, i *Peer Gynt* publicats a *La Humanitat*, i a la crítica d'una obra d'Strindberg publicada a *Rosa dels Vents.*

419 DÍAZ-PLAJA, GUILLEM. "'Yerma', de García Lorca". Signant G.D.P. Mirador, nº 308. 10 -1-1935.

desembre de 1934, s'hagué de plantejar una revisió del seu "magre concepte de tragèdia". Llegit ara, sorprèn que aquest article el pogués impactar tant ja que es tracta d'un paper curt i que no entra en res fonamental. Tanmateix, potser Palau es va sentir atret per la possibilitat d'una tragèdia diferent, gens arqueològica, que no necessàriament havia d'estar vinculada al món grec o romà, i que podia alternar llargs monòlegs amb episodis lírics. "L'obra és com un llarg monòleg en el qual la desesperança es va fent profunda i fosca i tràgica", diu Díaz-Plaja. I continua: "la raó veritable de la seva esterilitat [la de Yerma] resta fins i tot sense valor – desamor del marit, afanyat per l'avarícia?, o bé, manca d'amor en ella a qui la voluntat d'ésser mare minva la seva atracció com a dona?, o, simplement, fisiologia?– tant se val: la tragèdia és ella, tota sola; ella, per a qui el vent llunyà o el soroll imaginat prenen sons de plor d'infant; ella, sentint-se maleïda, eixuta, estèril, enmig d'una natura que amb una pruïja insolent es multiplica fins a l'infinit"[420].

Això de banda, recordem que en algunes de les obres escrites durant l'etapa escolar dels anys trenta, Palau manifesta certes idees generals sobre el teatre en el sentit que determinats personatges defensen una mena d'obra diferent, que defugi les solucions convencionals, o blasma aquells a qui els agraden. "Les gusta las coses de efecto, los trances peligrosos los riesgos, pero en cuanto una cosa de una superior espiritualidad se le presenta… la rechazan. Y mas todavía esta obra que es un nuevo paso –y ciertamente no poco peligroso", diu un personatge de [Sala en casa de Adolfo], una obra escrita en castellà probablement entre el 1931 i el 1933. De la mateixa data és [Pròleg] que tot i la ingenuïtat del plantejament, tracta el personatge central com una mena d'UR-Don Joan. En tot cas, és un fet que Palau tenia aleshores una relativa experiència d'espectador de

[420] OLC.II. *El mirall embruixat*. Pàgina 233.

teatre i una gran experiència de lector. Parla sovint, per exemple, de l'impacte que li va causa la lectura de *Hamlet*, a la qual ell mateix s'ha referir diverses vegades. En el conjunt de la seva obra publicada hi ha, per exemple, una citació de *Hamlet* a *El mirall embruixat*, també en parla al text que dóna nom al llibre[421], s'hi refereix a la conferència que acabem d'esmentar, el torna a citar el 1987[422], i a les memòries ens relata el moment exacte de la lectura d'aquest text quan, convalescent, "em caigué a les mans el *Hamlet* de Shakespeare, que vaig devorar catorze vegades, com he dit altre vegades potser exagerant una mica"[423]. El 1936, un article de Nicolau d'Olwer anunciava l'aparició a la Bernat Metge de les tragèdies d'Èsquil traduïdes per Carles Riba, que Palau va llegir amb dificultat, sorpresa i interès, i també el 1936 novament Lorca, amb *Bodas de sangre*, que li plantejà una altra vegada la idea de tragèdia que Palau estava buscant.

Tanmateix, fins el 1942 no hem trobat cap text inèdit que puguem considerar l'inici de les reflexions explícites de Palau i Fabre sobre temes dramatúrgics. Es tracta de tres fulls manuscrits sobre l'*Electra* de Giraudoux, clarament datats el dia 21 d'octubre, que Palau va veure representar el dia abans al teatre Barcelona en una muntatge de la companyia de la França de Petain que dirigia Jean Vernier i la primera actriu de la qual era Renée Devillers[424]. Palau comença el comentari amb un plantejament que més endavant mantindrà i ampliarà en diverses ocasions: la tragèdia no pot estar lluny del *sentir*, ens diu. Potser aquí la formulació encara no és prou clara –en realitat Palau estava seguint a la universitat un

---

421 OLC.II. "El mirall embruixat". *El mirall embruixat.* Pàgines 221-228.

422 OLC.II. "Hamlet, I". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 592.

423 OLC.II. "L'ase dels cops" i "Crisi religiosa". *El monstre*. Pàgines 1307-1308 -1310.

424 PALAU. "A propòsit d'Electra, et Amphitryon 38, de Giradoux i altres anotacions". Inèdit mecanografiat. 3 pàgines. Hi ha un altre text amb el títol "Electra et Amphitryon 38, de Jean Giradoux" amb un total de 7 pàgines. Fundació Palau.

curs sobre Plató del professor Zubiri, que era deixeble de Heidegger–, però l'Alquimista retreu a Giraudoux de no deixar-nos marge per interpretar Electra, de fer-la massa racional, i la tragèdia, diu, "és sentir rabiosament: amor, odi, enveja, rancúnia". En realitat es tracta d'unes notes breus en què comença dues vegades la mateixa idea i després de referir-se a la bellesa i a Grècia –una cosa el duu sempre a l'altra, diu–, acara follia i aburgesament. El text també proposa lectures simultànies de Shakespeare, Giraudoux, Sòfocles i Cocteau, per "mesclar modernitat i eternitat per a ésser moderns i etern". Naturalment, és interessant constatar que vuit o nou anys després i ja a *El mirall embruixat*, hi ha el capítol "La racionalització de la tragèdia", on Palau afirma: "Giraudoux, que representa la forma extrema i recent d'aquesta tendència general francesa, farà especular els seus personatges sobre la tragèdia en el transcurs de les seves tragèdies, i llur especulació serà superior a llur acció"[425]. El precedent és aquest text breu i inèdit de l'any 1942 sobre l'*Electra*, que encara té una altra virtualitat per nosaltres més interessant: Palau també escriu aleshores unes notes titulades "Els genolls de la Reina Clitemnestra", inèdites, que no hem inclòs a la relació d'obres perquè no són cap article ni cap text dramàtic més o menys redactat, sinó un esbós d'obra teatral, una previsió d'escenes, unes idees amb relació als personatges i comentaris sobre l'acció o els caràcters mateixos. Ja es veu, doncs, que és una primera prefiguració del que l'any 1958 acabarà sent *Morts de ritual per a Electra*, que ja comentarem en parlar dels mites.

El dia 1 de febrer de 1944 Palau escriu "La tragèdia", però el títol no té res a veure amb el tema que desenvolupa. En canvi, el 25 de setembre torna a García Lorca i en cinc pàgines rememora el moment de la coneixença, però en aquest text no fa cap reflexió mínimament dramatúr-

425 OLC.II. "La racionalització de la tragèdia". *El mirall embruixat*. Pàgina 174.

gica que ara ens pugui interessar. No és fins arribar a París que Palau es comença a ocupar sistemàticament de temes teòrics directament vinculats al teatre. Són textos inèdits, d'extensions i interès divers, però altament significatius pel que ens aporten.

Per exemple, trobem un article titulat "El teatre"[426], que sembla gairebé programàtic de les reflexions que amb el temps quallaran a *El mirall embruixat*. Efectivament, el text comença demanant-se què és el teatre i proposant dues idees que, amb formulacions més o menys elaborades, trobarem en tota la teoria dramàtica de Palau: "El teatre és una operació primària", afirma, ja que l'home necessita "veure's a si mateix" per conèixer-se. I conclou: "En el teatre l'home esdevé objecte i subjecte". Tot seguit precisa que més enllà del principi mimètic, la "temerària aventura" de conèixer-se només es pot fer de dues maneres: una és oberta, el teatre, i l'altra és asfixiant, la del mirall. És a dir: l'Actor i Narcís, segons precisa. De fet, els veritables espectadors es fonen amb els actors en l'exercici de la contemplació, de mirar-se, una contemplació que es fa "en tant que home, en tant que espècie humana. [En canvi] Narcís es contempla en tant que individu". Les dues idees centrals són la necessària objectivació que reclama el teatre, ja que res no pot ser únicament abstracte, i la necessitat de referir-se als humans com a éssers polítics i no com a individus, cosa que es deriva precisament de l'objectivació i de l'existència dels espectadors. A diferència de l'"l'actor [que] és dinàmic, el teatre és dinamisme (…) els grecs són dinàmics", Narcís és estàtic, només es contempla, s'espia. La finalitat d'aquest dinamisme és furgar l'home "en totes les seves dimensions", i el procediment per fer-ho és que a diferència de Narcís, que és doble, l'home per contemplar-se *realment* –diríem nosaltres–

426 PALAU. "El teatre". Inèdit. 7 pàgines manuscrites. Datat a París el 25 de gener de 1946. Fundació Palau.

s'ha de desdoblar. "Es desdobla en actor i espectador, però no hi ha sinó un sol home". El bon actor, el millor actor, serà aquell que duu l'espectador dins seu, i el veritable espectador serà el que porta l'actor dins seu. I, gairebé de seguida, Palau escriu una de les frases que més ha repetit al llarg dels anys: "L'home és un animal que es busca", i el teatre respon "com cap art, a aquesta necessitat secular i elemental". De fet, a més de buscar-se, "en el teatre l'home es jutja", i, com que segons Palau es basa en un principi moral, "la funció del teatre és moralitzant. El teatre exerceix una funció higiènica en els pobles" [427].

De moment passem per alt l'allunyament de Plató que es deriva de la funció que Palau atribueix al teatre, i centrem-nos en el principi col·lectiu, dialèctic i educador que Palau reclama al teatre, en la paideia de què parla. De fet, de seguida es demana si el teatre d'avui respon a la definició que acaba de fer, i respon que només ho fa en part, "en la part més petita, la de la curiositat. Però no la de la necessitat". I estableix dues opcions diferents, radicals, tal com a ell li agrada visualitzar les coses: diu que d'una banda hi ha Molière, Pirandello, Shaw (també hi havia posat Goldoni, però tatxa el nom), que són suficients per la *curiositat*. Tanmateix, "hi ha avui, a Europa, en l'home europeu, una gran necessitat (…) que li expliquin el que li ha passat, el que li està passant!." I continua: "L'home europeu d'aquests anys, s'ha vist engolit, per forces cada vegada més poderoses, que ultrapassen el seu poder de captació i d'interpretació, se sent engolit i empetitit en una lluita que plana per damunt d'ell i en front la qual se sent absolutament impotent i inerme". L'article "El teatre" es clou preguntat-se "què més hem d'afegir per dir que estem a l'època dels gran cataclismes i que ens falten els grans tràgics?".

---

427 PALAU. "El teatre".

El tema de la necessitat de la tragèdia, doncs, ja està clarament plantejat el gener de 1946, i el model de teatre a què aspira no ha fet més que concretar les velles aspiracions de l'adolescència: Palau vol un teatre que sigui el reflex de l'ésser col·lectiu, d'un ésser col·lectiu que experimenta una desintegració del jo que l'ocupa el 1946 en una article que duu exactament aquest títol, "La desintegració del jo"[428]. "L'home modern, l'home actual", diu Palau, "no és d'una sola peça (…) el seu jo es troba descompartit, sotmès i *obligat* a diverses crides *alhora*". Una mica més endavant parla del jo polvoritzat, reduït a mil bocins que van cada un per la seva banda, i en demanar-se d'on prové aquesta escissió es refereix a Descartes i a la proposició *cogito ergo sum* que veu com el primer atemptat contra la *integritat* de l'home[429]. Després, segons Palau, ja ve Baudelaire.

Al marge de l'exemple de Descartes, és aquest home del jo desintegrat qui necessita la tragèdia, qui reclama veure's com una col·lectivitat que discuteix sobre coses essencials, necessàries i no pas únicament sobre les que són curioses. És l'ésser que es busca, el que es jutja en un marc moral. I, per precisar-ho encara més, també el 1946 escriu gairebé set pàgines sobre la figura de l'actor. L'article, també inèdit, es titula "L'actor"[430], i complementa algunes de les coses que hem dit fins ara. "En el teatre es concilien el pensament i l'acció, aquests camins de l'home que semblen antitètics". Una acció que de fet és una reproducció de l'acció ja

---

428 PALAU. "La desintegració del jo". Inèdit. 5 pàgines manuscrites i unes ratlles a la sisena. Hi ha un apunt també inèdit i en francès titulat "Pour la desintegration du moi", d'1 pàgina i unes poques ratlles a la segona, que va acompanyat d'un índex preparatori. Ambdós estan relacionats amb el text que sembla de l'any 1948 també inèdit i amb el mateix títol. Fundació Palau.

429 El *cogito* de Descartes en què l'ésser humà pren consciència d'ell mateix perquè dubta –cosa que ja li permet establir una veritat primera– és un intent d'ubicar el subjecte en el centre de la construcció del saber. Va ser formulat per primera vegada en el *Discours de la méthode* el 1637, en francès, i és una expressió del dubte metòdic de Descartes com una sistema per iniciar la recerca de les veritats. Palau i Fabre fa una lectura particular de l'argumentació de Descartes. A OLC.II. "L'època rosa", *Articles cívics i de combat (1947-2004)*, pàgines 1041-1043, Palau es refereix a Descartes com el definidor de la cultura francesa "que és racional".

430 PALAU. "L'actor". Inèdit. 7 pàgines manuscrites. Fundació Palau.

que en els camerinos del teatre percebrem "una mescla picant de veritat i de ficció, de vestits i de disfresses". L'article deriva cap a consideracions personals que ara no vénen al cas i que des del punt de vista teatral no ens aporten res de nou.

Caldrà esperar a l'article sobre l'*Antígona*, de Jean Anouilh, igualment manuscrit i inèdit, per precisar que els personatges de Sòfocles són "*essències* (…) Idees de personatge [i en canvi] Anouilh els ha carregat d'*existència*, és a dir, d'accidents", raó per la qual adscriu aquest autor en "l'actual moviment existencialista francès que, depassant el camp de la pura filosofia (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre) ha envaït el terreny de la poesia (Michaux, Emmanuel), de la novel·la (Kafka, Sartre, Camus) i del teatre (Sartre, Camus, Anouilh), convertint-se així en un vast –potser el més vast– moviment espiritual i artístic actual"[431]. Això de banda, és important que Palau diferenciï els caràcters del món clàssic dels personatges psicològics del teatre modern. Els primers "no diuen sinó l'imprescindible, allò que convé que diguin per a ésser ells i arribar allí on han d'arribar…". Ens poden semblar deshumanitzats o quimèrics, irreals, i el perill és que "no ens interessin, que no considerem els seus problemes com a nostres, que no els sentim vivents". Anouilh, per contrarestar això, subratlla l'actualitat dels personatges, i, lluny de l'arqueologia i de les tendències franceses neoclassicitzants, fa "d'Antígona una dona francesa, i de Creó un polític perfectament actual". Però el més admirable d'aquesta

---

431 Ja hem dit que es fa imposible datar aquest text amb precisió. L'*Antígona* d'Anouilh, després de l'estrena del 1944, no es va reposar a París fins el 1947, data en què també va ser editada a *La Table Ronde*. El text de Palau sembla haver estat escrit abans de llegir el *Baudelaire* de Sartre, i, d'altra banda, hi ha el fet que algunes pàgines són escrites en papers impresos de l'Institut Francès de Barcelona, i que el 1946 Palau i Fabre va fer les gestions també esmentades a través de Melcior Font per aconseguir el permís de Jean Anouilh per editar un fragment de l'Antígona al número 2 de juny de 1946 de la revista *Ariel*, en traducció de Joan Triadú. Situem el text, doncs, entre 1946 i 1947. 6 pàgines inèdites. Veure JOAN SAMSÓ. *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Vol. II, pàgina 68. JOAN TRIADÚ també parla de Melcior Font a *Memòries d'un segle d'or*, pàgina 46, però es refereix a l'any 1956. Fundació Palau.

obra d'Anouilh –i aquí Palau avança una mica més en la definició del que en podríem dir la seva protodramatúrgia– és que els comentaris que fa al llarg del text "en lloc de reduir-los a assaig els hagi pogut fer substància dels personatges". És a dir, carnals, vivents, i no pas només Idees. I això ens duu novament a Plató, però abans cal comentar com a mínim dos textos teòrics sobre teatre i una obra, que són previs a "El temps teatral".

El primer, "La mort du théâtre", te quatre fulls, és escrit en francès, està datat a París el 28 de març de 1948, i el signa l'Alchimiste tal com ja hem comentat en el capítol I. Artaud havia mort el 8 de març i d'ençà que l'havia conegut –primer la seva obra i després a ell– Palau ha anat entrant en un camí on els problemes personals es barregen i gairebé es confonen amb l'actitud radical de l'autor d'*El teatre i el seu doble*. Ha escrit força sobre la relació amb aquest home particular, un material que tal com hem dit Palau volia aplegar en un llibre i, de fet, encara que no consti així, aquestes quatre pàgines pertanyen de ple als treballs sobre Artaud. Aquí, però, volem assenyalar un concepte igualment clau en Palau i Fabre: "Le théâtre est mort", diu, "parce qu'il c'est passé dans la vie. Aujourd'hui nous allons au théâtre pour accomplir un devoir". El món psicològic s'ha fet complex i el model de teatre dominant, el que Palau aquí anomena el teatre professional, ja no té sentit, no té cap funció necessària. Són més suggerents les relacions als cafès, als espais públics, on cadascú de nosaltres representa un rol. En tot cas, el públic mai no pot tenir aquesta actitud d'acomplir un deure. El públic ha de ser innocent, dirà més endavant.

Tota aquesta vella i bella idea que ve de Baudelaire, l'artista que esdevé teatre, Palau l'havia aplicada a la presència d'Artaud en el cafè Flore. Artaud era allí *contra* la resta de clients, contra els mig artistes, esnobs i burgesos que odiava. D'altra banda, tots fem un o uns papers a la vida,

tots som actors i espectadors alhora, i el teatre, el fet social i polític que per Palau suposa el teatre, només pot tenir sentit si satisfà necessitats i no curiositats. Algunes d'aquestes qüestions –i la reacció contra Sartre– sustenten l'altre text a què ens hem referit, "Départ", el que fa de pròleg a l'obra *Le dialogue ou la mort du théâtre*, signada l'Alchimiste i que va ser escrita entre el 21 i el 28 de novembre de 1948. El centre és Baudelaire de nou, "le 1789 de la littérature", i ens informa que "Baudelaire change le temps du poème". I afegeix: "Après lui —et après Poe—, nous voulons que traverser un poème soit traverser des siècles". Però aquest poema no serà fàcilment assolible. Cal retornar-hi una vegada i una altra abans de considerar que l'hem llegit. En realitat ja no es tracta de lectura, sinó de "vie transposée". I aquest canvi que Baudelaire aportà a la poesia havia de trobar continuïtat en el teatre, diu Palau, però no ha estat així. "Le temps du théâtre et le temps du roman demeurent inchangés", un fet crític que, segons Palau, en part va ser denunciat per Breton. Les aportacions de Baudelaire només van trobar eco en la poesia mateixa i en la pintura, unes aportacions certament perilloses ja que sovint els seus fruits han estat "la folie, le suicide, la castration volontiers, ce sont des frontières". Tanmateix, cal plantejar-se la qüestió del nou temps en el teatre, comenta Palau, cosa que no fa Pirandello tot i haver oberts tants interrogants teatrals. Tot i això, "ce qui manque à son théâtre [el de Pirandello] pour être révolutionnaire est ce qui manque à Pirandello pour être poète. Un fil de soie miraculeux". En canvi, per Palau Sartre "a froissé le problème [amb *Huis Clos*], et nous avons cru, un instant, qu'il en détenait la clé. Mais l'oeuvre de Sartre dégénère, de plus en plus, vers la littérature (…) Sartre est l'homme qui s'est approché le plus du secret du théâtre, mais qui s'est refusé au secret (…) Sa condamnation de Baudelaire prend, ainsi, un sens inéquivoque. Se situant face à Baudelaire, il se situe, d'emblée, face à la poésie". I, tot seguit, Palau concreta que amb aquesta obra que edita –i és

significatiu que fes l'esforç d'editar-la, a càrrec d'autor– "j'essaie de donner au théâtre un temps nouveau".

Però abans de parlar d'aquest concepte cal referir-se un moment al text teatral francès que hem dit, el primer text per al teatre que Palau considera digne de publicar-se. I recordem que aquesta pràctica de fer edicions d'autor dels textos que ell considerava significatius ja venia de lluny[432]. Palau sempre va voler deixar constància del seu pensament, sempre va voler deixar senyals que en un moment determinat li permetessin demostrar quines coses havia fet en quins moments. I justament aleshores, quan a París veia molt teatre[433], teatre de menes molt diferents, poc després de la mort d'Artaud, tot buscant la manera de dur a l'escena les seves intuïcions sobre el temps teatral, escriu *Le dialogue ou la mort du théâtre*.

El text és molt breu, està dividit en vuit escenes numerades de la I a la VIII. La primera és un diàleg entre un clochard i un policia. El Clochard es fa una pregunta "filosòfica": "Mais nous, qu'est-ce que nous foutons ici dans la vie, je me le demande?", ocasió que aprofita el Flic per dir que ell també s'ho demana, però des del punt de vista de l'ordre públic. És, naturalment, un diàleg impossible, i tant breu que intervé el Directeur de teatre per reclamar més text, a la qual cosa l'Auteur respon que de cap manera, que ell ha volgut expressar la vida directament. A la vida, les mateixes paraules tenen sentits diferents segons qui les pronuncia, i habitualment no

---

432 Es remunta a l'edició clandestina de vint-i-cinc exemplars de les *Balades amargues* a Melilla, l'any 1943.

433 GARCÍA FERRER i ROM, *Josep Palau i Fabre,* op. cit., hi ha una relació de les primeres obres que Palau va veure en arribar a París. Pàgina 47. "A París vaig veure moltíssim teatre. Companyies alemanyes, txeques, sueques i franceses, naturalment. Potser l'actor que més he admirat ha estat Laurence Olivier, primer a *El rei Lear*, però vist de lluny, al Gran Théâtre des Champs Elysées (…) La carrera teatral de Gérard Philipe es pot dir que l'he seguida tota. Pocs dies després d'arribar a París, l'admirava en el *Caligula* d'Albert Camus, Després en *Les Epiphanies* de Pichet, junt amb María Casares i Roger Blin. Més endavant, en el TNP a *Lorenzaccio*; *On ne badine pas avec l'amour*, de Musset, i en *Mère Courage*, de Bertold Brecht, que també he vist pel Berliner Ensemble, com he vist *Galileo Galilei* i *El cercle de guix del Caucas*".

calen comentaris afegits. Hi domina, ja es veu, la idea de temps teatral mínim, d'essencialitat.

L'escena segona és un brevíssim monòleg del Flic que no sap si menjar molt o menjar poc. Mai no menja per la gana que té, sovint aprofita que el conviden i menja per tres o quatre dies. Està insatisfet, i rumia que el millor seria "une vie équilibrée, ordonnée, régulière. C'est là sans doute la sagesse des anciens". Tot seguit, a la tercera escena trobem el monòleg del Clochard que, a la presó, sol, diu que com a mínim està tranquil, que les presons són la renda del pobres, cosa que aquells que els condemnen no saben. Amb tot, "ells", els que condemnen els pobres, tampoc no serien res sense aquests. "Nous nous sommes rendus nécessaires les uns aux autres". I conclou que la vida és una comèdia en el sentit d'una representació en què cadascú s'ha d'ajustar al rol que li correspon.

A la quarta escena el Flic ha esdevingut un personatge civil. Sabem, doncs, cosa que fins aleshores no quedava del tot clara, que els personatges que han aparegut són personatges de teatre. No érem davant d'un policia, sinó d'algú que feia de policia. Aquest, cansat d'haver d'interpretar el paper, constata que ja no sap ben bé qui és. "Le rôle que j'ai dans ma famille me déplaît autant que celui-là. Qui dira le drame de l'home qui joue, alternativement, deux rôles qui le dégoûtent (…) La vie est un peu partout, mais seulement un peu. Tout n'est que théâtre dans la vie. Mais quel sale auteur, alors!". I a l'escena següent és el Clochard qui ha abandonat la seva indumentària. Es tracta d'un actor de condició baixíssima, tan baixa que quan fa de Clochard i l'aplaudeixen, no té manera de saber si aplaudeixen la seva feina o la seva persona. No sap diferenciar entre ell i el papers que representa i, a més, acumula un odi poderós contra els espectadors perquè el públic té fam de crims, però de crims justificats i

justificables. "Le vrai spectacle est dans les yeux des spectateurs", però es tracta d'un espectacle bastard perquè sorgeix de les idees preconcebudes de què ha de ser el teatre. "On va au théâtre pour rire ou pour pleurer, c'est tout". I, a més, li demanen que faci un Clochard amb preocupacions metafísiques, a ell, el pobre actor M. Dupont, que no té respostes per res. "Au diable la métaphysique!, exclama.

El sisè quadre és una discussió entre el Directeur i l'Auteur. Aquest defensa que la seva obra (hem de suposar que és la que estem veient) té sentit perquè és com la vida: "Il faut, pour être véridique, que les dialogues soient parfaitement absurdes", ja que a la vida no hi ha més que monòlegs creuats. Per demostrar la seva teoria (escena setena), fa aparèixer un Home i una Dona, que sostenen un "diàleg" perfectament absurd perquè no són més que monòlegs creuats. A la darrera escena, la vuitena, de nou el Directeur i l'Auteur discuteixen sobre el diàleg anterior. El Directeur troba que és un diàleg de folls, i l'Auteur diu que és un diàleg "real". D'aquesta mena de diàleg caldria esperar-ne que "le public sorte comme illuminé par-dedans lorsqu'il sort du théâtre. Le jour où vous entendrez les gens parler un langage pareil à celui que vous venez d'entendre, ce jour-là le théâtre aura accompli sa tâche". A la pregunta del Directeur si un teatre així tindria èxit, l'Auteur respon que no és pas aquesta la qüestió, sinó determinar si "nous vivons parmi des vivants ou parmi des morts".

En fi, Palau sembla dir-nos que la societat és un joc, un joc que costa de ser pres seriosament, i que tots som diverses coses en una; tots som el Clochard i alhora l'actor que fa de Clochard, tots som el Flic i l'ésser humà que ha de fer de Flic. Qualsevol cosa sembla acceptable si la podem explicar des de la raó, si la podem justificar: crims, violència, injustícia…

Tot ens sembla menys perillós si ho integrem en els nostres esquemes adquirits. En canvi, no tenir respostes ens empeny cap a l'absurd. La vida és absurda, la comunicació entre els humans és gairebé impossible i, per altra banda, aquests mateixos humans senten una fatiga profunda de la seva pròpia transcendència, un cansament de ser alguna més que el rol que es representa. Vist així, potser es podria parlar d'una certa influència de Jean Genet, que no és un autor de l'anomenat teatre de l'absurd. Genet va estrenar *Les criades* el 1947, però Palau no esmenta aquesta obra com una de les que va veure aleshores a París. A *El mirall embruixat* es refereix a aquest dramaturg amb respecte, però aquestes textos són posteriors[434]. Fins i tot cita una reflexió de Genet de l'any 1958 en què aquest diu que en el món occidental "ferit de mort i abocat a la mort, no pot fer més que refinar-se en la *reflexió* de comèdia de comèdia, de reflex de reflex"[435]. I en paraules de Palau, "no sé si hi ha cap personatge, en tot el teatre de Jean Genet, que sigui el que és; tots són el que representen [tret dels] criminals, la gent de presidi, que s'assemblen als infants en això: que viuen el mite que encarnen". I més endavant, referint-se al teatre en el teatre, diu que Pirandello i Genet són "dos dels més grans dramaturgs moderns"[436].

En qualsevol cas, en la recerca que Palau estava fent l'any 1948 per concretar tant el seu teatre com uns postulats dramatúrgics en què basar-se, sembla clar que podia haver-se sentit temptat per les solucions de *Huis clos* de Sartre, que és del 1944 i que sabem que li va interessar; hi ha la presència d'Artaud, hi ha les opcions surrealistes i el teatre d'Alfred Jarry que no l'atreien, i a tot estirar el primer Jean Genet que acabem

---

434 OLC.II. *El mirall embruixat*. Pàgines 225-228 i també *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, pàgines 295 i 314.

435 GENET, JEAN. "Lettre à Pauvert". Publicada a *Les Bonnes.* París: L'Arbalete, 1958. Es refereix a Jean-Jacques Pauvert (1926), editor de textos oblidats i descobridors de nous talents no convencionals. Va ser el primer editor de Sade i, entre d'altres, va editar obres de Raymond Roussel, George Bataille i Albertine Sarrazin

d'esmentar. En canvi no podem dir que va rebre cap influència del teatre de l'absurd sinó que més aviat en seria un precursor: Adamov no estrena fins el 1949, i tant Beckett com Ionesco són posteriors. Amb independència d'això, tampoc no està clar que Palau busqués res per la via de l'absurd. Busca, sí, un teatre fulgurant, intens, no burgès, que no en tingui prou amb les psicologies derivades del drama, que no estigui en la franja de satisfer curiositats sinó necessitats, que tingui en compte les expectatives dels espectadors, la majoria de les quals degradaven l'art del teatre i el converteixen just en el contrari d'allò que en l'origen l'havia motivat.

És a partir d'aquestes idees que ha pogut escriure *Le Dialogue*, on "il faut que le spectateur voie, pendant un quart d'heure ou une heure, un spectacle qui aurait demandé deux ou trois heure de représentation. Il faut qu'il soit obligé de revenir au théâtre –comme on revient au poème". L'espectacle teatral ha de canviar des de dins, i cal que sigui així perquè "seulement un théâtre conçu de la sorte peut répondre au rythme trépidant de la vie que nous menons". I aquí Palau no es refereix, és clar, als aspectes superficials de la vida moderna, sinó a l'arrel més profunda de Baudelaire.

1.1. El temps teatral i *le moi-théâtre*

Cal tenir en compte que la floració del dramaturg Palau i Fabre i la floració de l'assagista sobre temes teatrals –ell mai no va voler ser un teòric, i encara menys un erudit– és laboriosa, més laboriosa que la del poeta en sentit estricte. Les raons són diverses, però entre les més clares destaca el

---

436 OLC.II. *El mirall embruixat*. Pàgina 228.

que ja hem dit: que Palau i Fabre no veia la manera de connectar amb la tradició teatral catalana i, per tant, s'havia de construir una poètica personal i, també, que la radicalitat que comportava l'alquímia tal com ell la concebia no admetia un teatre diguem-ne circumstancial. La majoria del teatre que es feia a Catalunya no li interessava, el trobava en la franja de les *curiositats* i no pas de les *necessitats*. Més endavant, fins i tot a França no li serà fàcil identificar-se amb alguns referents que pugui assumir com a propis. Hi havia Baudelaire, Mallarmé i en certa manera Artaud, però aquestes opcions havien fructificat en la poesia i havia demostrar la seva inviabilitat en el teatre, tot i l'enorme influència posterior d'Artaud, que a finals dels anys quaranta i primers cinquanta tot just és podia intuir. A França, també apareixien alternatives de tractament d'espais o de disposicions escèniques, en part derivades de les avantguardes històriques, que l'Alquimista tampoc no acabava d'acceptar perquè les veia accessòries [437]. Aquest aspecte caldrà tractar-lo més endavant, quan ens referim al teatre pitagòric, i també en parlat en el capítol IV de les coincidències entre el que feia Palau i el que a finals dels anys cinquanta s'anomenà *le nouveau théâtre française*. Això de banda, i si més no des d'un punt de vista teòric, Palau tenia clara l'exigència radical de la tragèdia, amb la seva dialèctica en llibertat, que trobava imprescindible i que era una garantia per evitar de caure en el psicologisme insuficient del drama[438]. I encara, en un altre sentit, Palau intuïa que el teatre reclamava fer-se carn, allunyar-se de les teories i de les idees, però fer-se carn a un ritme nou, amb un temps teatral que fos com un espasme. Aquestes i altres qüestions són les que trobem

---

437 BABLET, DENIS. *Le décor de théatre de 1870 à 1914*. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientigique, 1989.

438 TORRES MONREAL, FRANCISCO. "El teatro y lo sagrado: 1930-2000". Inclòs a *El teatro i lo sagrado: de Ghelderode a F.Arrabal*. Coordinació i edició de F.Torres Monreal. Textos de Dionisió Borobio, Fernando Arrabal, Francisco Alberola, Francisco García Vicente. Actes del Congrés sobre aquest tema dirigir per Francisco Torres, Antonio Morales i Edi Licciolo. Murcia, 29 de noviembre, 2 de desembre de 1999. Murcia: Universitat de Murcia, 2001.

plantejades en alguns dels capítols centrals de *El mirall embruixat*, tot i que el camí per arribar-hi no va ser fàcil i en alguns moments Palau es perd en propostes que retarden la seva maduració dramatúrgica. Mirem-ho amb un cert deteniment.

El text que duu per títol *El temps teatral* va ser escrit a París l'any 1949 i va ser editat per primera vegada a *El mirall embruixat*[439], l'any 1962. És un text escrit dos anys abans que *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, que està datat el 19 de novembre de 1951 i que constitueix un altre capítol central del llibre. En el primer treball, Palau i Fabre argumenta que a Occident hi ha hagut dues concepcions del temps teatral. Una correspon a la tragèdia grega, i l'altra al teatre elisabetià o, "més àmpliament, [al] teatre del Renaixement". El temps de la tragèdia grega és el del cor, és "el temps d'un teatre en el qual l'espectador assisteix a l'acció i als comentaris que suscita aquesta acció". En canvi, el temps del teatre del Renaixement "és més dinàmic" perquè "els espectadors són àvids d'acció i no suporten que els destorbin amb comentaris". Aquest és el concepte de temps de les escorrialles del qual encara vivim, afirma Palau. I conclou: "El teatre burgès, amb les seves peculiars obres en tres actes, és un residu estantís del teatre dinàmic del Renaixement".

D'aquí dedueix que una revolució en el teatre –de fet ell busca exactament això: un teatre renovat– únicament es podrà fer sobre "la base d'un temps teatral nou" i no pas amb canvis estètics o espaials com per exemple el teatre circular o determinades recerques expressives. La idea d'aquest temps teatral diferent ja hem dit que se sustenta en Poe i en la definició del poema-espasme traslladada a Europa per Baudelaire, i con-

---

439 PALAU. Duu el títol en francès, "Le Temps Théatral". Són 5 pàgines mecanografiats, amb correccions i anotacions a mà i, també, 9 pàgines manuscrits per les dues cares, amb correccions. S'inclou un full amb esquemes. Datat a París 1949. OLC.II. "El temps teatral". Pàgines 214-216. Els manuscrits es poden consultar a la Fundació Palau.

sisteix en intensificar la unitat del temps escènic per fer-lo interiorment més dens i cronomètricament més breu. Brevetat, doncs, i intensitat. La unitat central d'aquest teatre ja no serà l'acte sinó la *visió* "on la durada no sigui la d'una successió en el temps, ans una irrupció a l'interior del temps". Un teatre-espasme durant la representació del qual "la nostra consciència sigui precipitada o treta bruscament dels seus abismes, per a contemplar-se a la llum incandescent de la pròpia nuesa", cosa que ens remet a un determinat concepte de catarsi. Un temps teatral que "en lloc de ser la tela de fons sobre la qual vénen a inserir-se els esdeveniments, haurà de fer-se'n amo; en lloc de ser un temps exterior, haurà de ser un temps interior, integrat a l'acció; haurà de ser un temps que es desenvolupi amb l'obra de teatre, que es creï amb ella". I, per il·lustrar la seva idea, Palau concreta que els entreactes pertanyen al teatre burgès, que suposen una idea de teatre com a "lloc de reunió, la cita anònima per a l'exhibició d'una certa elegància. En conseqüència, els entreactes adquirien tanta o més importància que el teatre pròpiament dit". I més endavant conclou que "la nova exigència és que l'espectacle no sigui interromput, perquè la consciència no admet interrupció en el moment en què està mirant-se nua a si mateixa".

Pels termes usats ja es veu que Palau avançava en la construcció d'una idea de Bellesa aplicada a l'escena que partint de Baudelaire, de Rimbaud i d'Artaud –en aquest punt especialment d'Artaud–, eliminés les diferències entre el Palau-poeta-Alquimista i el Palau dramaturg que necessita repensar els fonaments de les obres que ja ha fet i de les que ha previst fer. Haver-se allunyat del noucentisme fins a prescindir-ne gairebé del tot –i de les seves derives posteriors, cosa que va fer tant amb la seva poesia com amb les actituds personals– era trencar amb un model de pensament, amb una idea central del que és Bell, i amb una escala de valors

que van més enllà de les formes artístiques enteses de manera autònoma. Era defugir les temptacions superficials fins i tot de les avantguardes i plantejar-se una exigència nova amb relació al teatre. I cita Claudel quan aquest diu que Rimbaud a la seva poesia "suprimeix el *com* explicatiu". El teatre-espasme, doncs, "visionari més que racional, eliminarà també el *com* de l'acció, la concatenació formal dels esdeveniments, per a no donar-nos més que els elements essencials –els punts de referència àlgids– d'aquesta acció". I es refereix a l'obra *Woizeck*, de Buchner, que tot i ser inacabada, o precisament per això mateix, resulta fresca i d'"indiscutible modernitat". Altres exemples d'aquest teatre intens, essencial, són el *Perlimplin* de García Lorca, les obres en un acte de Ghelderode i, reiterem-ho amb paraules de Palau mateix, "en certa mesura el *Huis-clos* de Sartre (obra escrita sota el signe baudelairià, contra el qual es revolta més tard aquest escriptor, negant-se així –a canvi d'una revolució de façana, que amaga un conformisme artístic absolut– la possibilitat de renovació)". Aquestes obres "són prefiguracions inconscients d'aquesta nova dimensió i exigència teatrals a les quals ens referim"[440].

Palau clou l'assaig sobre el temps teatral explicitant les arrels a què vol vincular la seva proposta. Són les que ja sabem: Baudelaire, Mallarmé, Artaud, i diu que en aquest tres creadors hi ha "la cerca desesperada d'una dimensió teatral que correspongui a les exigències estètiques (…) que s'havien imposat. [Ara bé], en tots tres, el problema es resol, sense solució

---

[440] En aquest punt caldrà veure al capítol IV les diferències entre el que proposa Palau i el concepte sartrià de "teatre de situacions". A la conferència que Sartre va llegir a Nova York l'any 1946, per exemple, explicava l'*Antígona* d'Anouilh –un espectacle que el juny de 1944 deia que no havia vist i que no es va tornar a estrenar fins al 1947, però el text del quals certament podia haver llegit–, des de l'òptica existencialista i talment Anouilh fos un dels seus, un d'aquells que intentaven crear un teatre nou, gens psicològic, deia: "Per això sentim la necessitat de portar als escenaris situacions que il·luminin els aspectes principals de la condició humana, i de fer participar l'espectador en l'opció lliure de cada individu." Per si hi havia cap dubte que aquestes paraules inclouen l'*Antígona* d'Anouilh, l'esmenta expressament, com un exemple, al costat de la seva pròpia obra *Huis-clos*. La conferència està inclosa amb el títol"Forjar mites", a SARTRE, JEAN-PAUL. *Un teatre de situacions*. Op. Cit.

viable, vers l'interior, vers una mena d'esoterisme personal quasi incomunicable: en el millor dels casos, la representació s'introverteix, es descabdella en la sala desolada o fastuosa de la pròpia consciència, sense possibilitat d'objectivació; això quan no esdevenen espectacle ells mateixos, com els passa a Baudelaire i Artaud en els seus últims temps. D'aquí la importància d'aquests autors (…) per sortir-se del motlle del poema i de l'assaig. Però segurament aquesta renovació era prematura per a ells. Aviat serà tardana per a molts". És a dir: per raons diverses cap d'ells no va aconseguir fer viables els seus intents teatrals. Era massa aviat, no vam saber concretar les seves intuïcions, però vam posar les bases conceptuals d'un teatre futur. I aquest és el teatre que Palau buscava: un teatre de poeta i *tanmateix* essencialment escènic ja que havia de ser carn viva i no fantasmagories en moviment. Un teatre que fos veritablement modern i que defugís les *estètiques* sense negar, a més, la importància que tenia el replegament interior si aquest era entès en termes alquímics. No és el lloc ni el moment d'entrar en consideracions que, dites de passada, poden resultar superficials, però Benjamin, en l'inici del seu assaig sobre Baudelaire es refereix a Bergson i especialment al seu llibre *Matière et mémoire*, tot relacionant-lo amb Baudelaire i a "l'essència de l'experiència en la durada".

Però els plantejaments dramatúrgics de Palau i Fabre anteriors al 1951, que de vegades són brillants –el temps teatral nou és un bon exemple– no acaben de trobar una plasmació concreta suficient. Ja ens hem referit als problemes que vivia des de 1947, i a què va suposar la coneixença d'Artaud, però en conjunt potser no hem exposat prou clarament per què aquestes circumstàncies impedien que Palau avancés amb la seva obra, excepció feta de la poesia. Hi havia diverses causes, és clar, però la més evident passava pels dubtes profunds al voltant de la identitat. La

vaporització del jo, la multiplicitat del jo que Palau veia i admirava tant en Baudelaire com en Picasso –de maneres tanmateix ben diferents– i que fins a un cert punt encarnaven la modernitat, s'havia convertit en un laberint. La fidelitat a les pròpies idees, la voluntat de fer una obra innovadora sense caure en les receptes de les avantguardes històriques i el trencament amb el passat, la necessària essencialitat d'una obra que des del punt de vista alquímic en cap cas no podia ser circumstancial, el convertien en un camp de batalla en la mesura que s'obrien diversos camins possible: el camí d'Artaud, que de la radicalitat duia a la follia i la marginació, el camí de la intel·lectualitat francesa, diletant i especulativa, que duia als clixés i a l'adotzenament, o bé el camí de Picasso, el gran artista que podia ser un i divers alhora, molts sense deixar de ser ell, radical i admirat, un camí que duia a l'èxit. Però aquestes alternatives aleshores no deurien ser tan clares, això deixant de banda que tampoc no era una simple qüestió de triar. En aquest tràngol també hi jugava un paper important les relacions duríssimes de Palau amb la seva mare. Ja ens hi hem referit, però al marge que a través de la correspondència dels anys a París es determinés que la mare de Palau no era tal com ell la veia, el fet és que l'Alquimista la retrata com algú que rebutja i maleeix el fill amb una violència astoradora. El transfons de tot això és la recerca, a través de l'alquímia, de la Lletjor de la Bellesa, o de la Bellesa de la Lletjor.

Apropem-nos a alguns d'aquestes temes referir-nos a dues obres inèdites, escrites en francès: *Le rôle d'Auteur*, una obra inacabada[441], escrita en aquest període, entre 1948 i 1950 –però a l'original manuscrit no hi consta cap data–, i els personatges de la qual són el Guerrier, l'Auteur, Arlequí, Pierrot, Colombina i la Femme abandonnée. El text, tot i la seva

[441] PALAU. *Le rôle d'Auteur*. Inèdit inacabat i de 16 pàgines manuscrites, amb poques correccions. Fundació Palau.

brevetat, que és manifestament incomplet i que no ha estat corregit, té molt interès ja que algunes propostes d'espai i algunes idees de diàleg seran recollides més endavant a *La tragèdia de Don Joan.* Tanmateix, no es pot considerar que l'obra sigui un esbós del Don Joan. Més aviat és un obra que, capgirant alguns plantejaments de *Le Dialogue*, s'avança a determinats plantejaments del primer *Don Joan* de Palau i Fabre: un escenari dins de l'escenari (en el Don Joan són tres escenaris), els personatges d'Arlequí, Pierrot i Colombina, i un diàleg on domina la idea que mai no es pot deixar de ser comediant tant si es fa comèdia com si no se'n fa. El Guerrier, enamorat del seu sabre, sempre disposat a matar, ja que aquest és el seu *rôle*, està convençut que la vida comença per un crim. En trobar-se amb l'Auteur l'increpa tot demanant-li qui és, a la qual cosa aquest respon que vol ser un guerrer. Naturalment el Guerrier li diu amb contundència que no és un guerrer, i l'Auteur replica: "Je veux l'être". Apareixen aleshores Arlequí, Pierrot i Colombina, una part del diàlegs dels quals és en vers. Pierrot molesta Colombina i Arlequí intenta defensar-la. Quan aquests dos personatges es queden sols, Colombina li demana a Arlequí "Que faites-vous, donc?". "Je joue", fa aquest. "A quoi?", interroga ella, i ell contesta: "Tous les jeux". "Pourquoi?", demana ella, i Arlequí respon: "C'est mon jeu". La consciència del que es fa és important –i això més endavant esdevindrà capital en la figura de l'heroi de les tragèdies– ja que en un moment determinat l'Auteur diu: "Très bien, très bien! Vous êtes comme moi. Moi aussi j'aime risque toujours!", a la qual cosa Arlequí precisa: "Mais vous ne vous rendez pas compte". Aquest Auteur, indecís, que busca sempre companyia, algú amb qui parlar, algú a qui assemblar-se, ser un altre, en trobar-se amb la Femme abandonnée li diu que ell també ha estat abandonat i li demana si es vol quedar amb ell, però ella únicament evoca el nom d'un tal Henri, un personatge, una referència, que també apareixerà en una altra obra.

Aquest seguit de converses i situacions a partir d'un moment determinat queden fortament determinades pel fet que se'ns recorda que el Guerrier és sempre a prop, vigilant. I, efectivament, en tornar a aparèixer reclama per a ell tot el protagonisme. Ell és totes les estacions, l'estiu, la tardor, l'hivern, la primavera. Quan el Guerrier s'adona que l'Auteur és en un racó de l'escena, li pregunta a Colombina qui és aquell home, i aquesta li respon que és un infeliç. El Guerrier el vol prendre al seu servei, però Colombina fa: "Pas la peine. Il n'est bon à rient". Naturalment fóra abusiu llegir aquest text des de perspectives superficialment freudianes, però sembla evident que aquest Auteur reflecteix un Palau i Fabre en el seus moments més difícils. Encara no és Don Joan, encara no és el presoner que surt de la Caverna, encara no és la dualitat formada per Electra i Orestes que culminen la venjança matant Clitemnestra i Egist. És, només, l'Auteur, el jove creador perdut que, des d'un punt de vista teatral, no ha aconseguit d'objectivar les seves idees en part perquè les vol tan essencials, tan pures, tan verges, tan radicals i innovadores que semblen impossibles.

Microfaust[442] és l'obra que Palau va anunciar a l'edició de *Le Dialogue*, i forma part dels textos teatrals que mai no han estat editats. Ens agradin o no, i tant si els considerem acabats com un primer esborrany, són un exemple del que Palau intentava fer amb la idea d'un temps teatral nou. Els diàlegs són essencials, es defuig la psicologia, no hi ha *com* explicatiu, i tot s'esdevé en un espasme intens que l'allunya de l'entreteniment o la curiositat. Però també és cert que obren diverses possibilitats alguna de les quals, si més no en un pla estrictament teòric, Palau i Fabre assaja de conciliar en dos articles del 1949. Són uns textos també

[442] PALAU. *Microfaust*. Inèdit mecanografiat de 25 pàgines amb correccions a mà i datat a Fontenay el 13-15 d'abril 1949 i a París, els mesos de gener i febrer. Hi ha una altra versió manuscrita i signada "l'Alquimiste". El manuscrit duu un primer títol de *Faust*. Fundació Palau.

inèdits, no inclosos a *El mirall embruixat*, i que ara reportem perquè il·lustren les dificultats de l'evolució del seu pensament teatral. Un d'aquests intents, clarament provisional, es titulava originàriament "Le théâtre du dedans", però a l'hora de fer les correccions passà a ser "Le moi-théâtre"[443], i semblava destinat a acompanyar a manera de pròleg l'obra *Microfaust*, redactada igualment a Fontenay uns dies abans. Un mes més tard insisteix en el tema amb un escrit igualment inèdit i que es titula "Le théâtre futur ou le moi-théâtre"[444]. En ambdós casos Palau planteja novament el principi que tant Baudelaire com Rimbaud, Mallarmé[445] i Artaud *eren* teatre, i aclareix que si parla de teatre a propòsit d'aquests autors –aquí únicament esmenta Baudelaire i Artaud– "ce n'est, en aucun cas, pour faire un paradoxe, mais dans le sens le plus rigoureux possible". I, de fet, a l'inici del primer text ens explica la idea central: no haver seguit el camí que ens assenyalaven aquests homes ens ha dut al "théâtre actuel, qui vît sous le signe du passé, [i] est un théâtre en banqueroute". Aquesta situació s'ha produït perquè la inversió que emana de Baudelaire, pare de totes inversions modernes, segons Palau, és a l'origen del teatre del nostre temps: "l'acteur, le vrai acteur, n'est plus sur le théâtre; c'est le théâtre qui est en lui, mais voilà le vrai drame".

Paradoxes al marge, el que Palau assaja de dir i que ja havia plantejat a "El temps teatral", té a veure amb l'essencialitat de l'alquímia, amb la recerca esforçada i continua per trobar l'or espiritual, i amb la idea que ell mateix –i per extensió qualsevol artista, i especialment els que esmenta

---

443 PALAU. "Le moi-théâtre". Inèdit mecanografiat de 2 pàgines amb correccions a mà, datat a Fontenay el 27 d'abril de 1949. Inicialment duia el títols "Le théâtre du dedans". Hi ha un text manuscrit que és posterior ja que integra les esmenes fetes a mà, i que es titula "Le moi-théâtre". Figura com a pròleg de l'obra *Microfaust*, signada L'Alchimiste. Fundació Palau.

444 PALAU. "Le théâtre futur ou le moi-théâtre" Inèdit manuscrit de 6 pàgines. Datat a Fontenay el 19 de maig de 1949. Fundació Palau.

445 Pel que fa als intents teatrals de Mallarmé veure DAVIES, GARDNER. *Mallarme et le rêve d'Hérodiade*. Op. cit.

en tant que fundadors de la modernitat–, només pot oferir *obres* que pouin en el més profund d'ell mateix, que siguin ell mateix. Però aquest jo s'ha disgregat, tendeix a esvair-se, s'evapora, es multiplica, i per tant difícilment es concreta en un escenari. Palau, que se sentia cridat a aportar les seves solucions teatrals, de moment no les trobava, però en qualsevol cas estava decidit a no escriure qualsevol mena d'obretes encara que el preu de persistir en la seva recerca fos equivocar-se, i, en aquest sentit, tenia clar quins eren els seus referents: García Lorca, el primer Sartre, les obres en un acte de Ghelderode… Però Lorca era mort, Sartre evolucionava negativament segons ho veia Palau, i Ghelderode feia un ús potser massa fantasiós, barroc i superficial de la idea d'Artaud sobre el teatre de la crueltat.

El punt crucial era no renunciar a la inversió baudelairiana i, alhora, trobar la manera d'oferir uns personatges que no havien de ser psicològics i que en qualsevol cas tampoc no podien continuar "à l'état larvaire ou embryonnaire (…) qui hantent à incarner (c'est à dire, à avoir un corps)". La qüestió era materialitzar-los, que deixessin de ser fantasmes, i precisament per això Palau ens informa que els darrers temps Artaud insistia en "la nécessité d'avoir avec soi assez de corps pour passer intacte, intouchable et vierge, a travers toutes les saletés de l'enfer". Naturalment la solució a aquests problemes no era tècnica o estètica, i, precisament per això, al segon article Palau precisa que seguint Baudelaire cal ampliar la concepció estreta del *jo* ja que l'autor de *Les Fleurs du Mal* i els altres poetes esmentats, tampoc no havien resolt aquest "noeud intérieur que nous appelons *moi*". De fet, dedueix Palau, si és veritat que la creació ja no és possible –i així ho proclamen les avantguardes històriques, afegirí-em nosaltres–, si és veritat que som en un impàs, "c'était dû a l'ignorance que nous avons vis a vis de nous mêmes". L'únic camí era, doncs, el que

ens havia assenyalat Baudelaire, malgrat que l'objectiu encara no s'hagués aconseguit; de fet, tal com Palau li havia sentit dir a Artaud: "J'ai depuis trente ans quelque chose à dire que je n'arrive pas à exprimer". Des del punt de vista de l'Alquimista dir aquesta cosa potser era menys important que intentar dir-la.

Aquest segon article fa una deriva personal cap als problemes que Palau vivia aleshores. Però, això de banda, encara hi ha un parell d'aspectes que ens interessen. El primer és que Palau ens informa de per què assaja de trobar unes formules teatrals, teòriques i pràctiques en francès. Diu: "Et que si c'est en langue française que j'ai voulu faire cette révolution –abans havia escrit *rénovations*, però esborra el mot– c'est parce que c'est a eux (es refereix als creadors esmentats fins ara), victimes de leur pays –et a travers eux à la langue française– que je leurs dois le meilleur de moi". El segon aspecte és que Palau manifesta amb claredat que "le théâtre à été toujours don des poètes", i esmenta Sòfocles, Shakespeare, Calderón, Lorca. Els autors a l'ús són "mains mercenaires, sophistes professionnels", usurpadors. I clou el text amb un "il nous faut la révolution au théâtre".

Els temptejos, i les reiteracions de les mateixes idees, sempre a la recerca teòrica i pràctica d'un teatre que li permetés de seguir sent fidel a les seves conviccions més íntimes, fan un pas endavant el 1950. D'una banda escriu dues obres en francès que estan relacionades amb Baudelaire i que encara són inèdites, i de l'altra redacta un assaig força clarificador, del qual només en tenim un fragment, que duu per títol "Le théâtre" i que tracatarem més endavant. Però constatem primer la tossuda insistència de Palau en llegir i rellegir Baudelaire: al marge del que ja hem dit, l'abril de 1949 escriu un treball de quatre pàgines sobre el seu gran referent poètic, i

hi torna el mes d'agost parlant de virginitat i prostitució[446], dues qüestions que no són oposades sinó complementaris. L'artista pur, el creador sincer, sempre és verge, encara que tingui el cor partit pel desig de la prostitució. Són dos fenòmens "de gout, auxquels il se donne". De fet, la inversió que sempre realitza Baudelaire el duu a gaudir de "le défaitisme dans un être pur et de s'élever jusqu'a la transparence dans une femme abimée. Ce double mouvement est peut-être le centre de toute l'âme baudelairienne". I Palau torna al tema de la mare tot argumentant que Baudelaire va poder perdonar la seva perquè finalment formava part d'una vasta unitat on els extrems es fonien en una Verge Prostituïda.

Tot això per dir que quan en algun moment del 1950 Palau escriu *L'etranger*, un text de vint-i-sis fulls manuscrits, encara inèdit, continua immers en la mateixa problemàtica de feia dos anys. Tanmateix, l'obra, amb unes implicacions personals claríssimes, i sense que arribi a objectivar-se tal com ho farà més endavant el seu teatre, suposa un veritable guany i una aplicació clara del que Palau postulava amb el nou temps teatral. L'obra, a més, és clarament deutora del poema de Palau "L'estranger", datat el 16 d'octubre de 1947, que és una reformulació del poema de Baudelaire "L'étranger", que forma part de *Le Spleen de Paris*. Palau explica a les "Notes als poemes"[447] que, efectivament, aquest text és una versió del poema en prosa de Baudelaire, que ell troba entre els millors. En llegir-lo per primera vegada l'any 1934 o 1935, quedà fascinat, va pensar que allò era exactament el que volia escriure, i, després d'experimentar la pertorbació d'haver estat robat a l'avançada –i aquí Palau també confessa que en alguns moments aspirava, o sentia, que podia confondre "la meva identitat amb la seva [la de Baudelaire]"–, durant

---

446 PALAU. "Virginité et prostitution chez Baudelaire" . Inèdit mecanografiat de 3 pàgines amb una pàgina manuscrita amb afegitons on hi consta la data 27 d'agost de 1949.

dotze o tretze anys intentà traduir aquelles ratlles d'aparença anodina, cosa que no va aconseguir fins el 1947, quan el text se li aparegué sobtadament. El poema de Palau i Fabre diu el següent: "-¿De quin país és aquest estranger? / -No ho sé. / -¿Com se diu? / No ho sé. / -¿Què fa? ¿Quina llengua parla? / -No ho sé. / -¿Com us dieu, bon home? / - … / -¿De quin país veniu? ¿On aneu? / -Sóc d'aquí. Sóc estranger" [448]. Si el comparem amb el de Baudelaire ens adonem de seguida que el diàleg original és entre l'estranger i algú altre que l'interroga. En canvi, a la primera part del poema de Palau hi ha dues persones que parlen de l'estranger i no s'hi adrecen fins gairebé al final. Això de banda, el poema de l'Alquimista és més concentrat, més breu, i, certament, neix tal com Palau explica a les notes esmentades de l'essència de la llengua catalana, com també el poema de Baudelaire és essencialment lligat a la llengua francesa. I diem això no pas per entrar en la poesia de Palau, sinó per evidenciar fins a quin punt l'obra de teatre a què ens estem referint, *L'etranger*, n'és deutora o la reformulació escènica.

L'obra consta de VII escenes, no duu data, però sembla ser escrita l'any 1950. Un home, de nom José, arriba a la plaça d'una petita ciutat, acompanyat per un jove. No reconeix l'indret i de seguida veurem que tampoc no recorda aquells que havien estat els seus veïns i amics. Ells, en canvi, els camperols, sí que el recorden. El nouvingut tampoc no accepta de beure amb ells, ni vol anar al ball de diumenge que és a punt de començar. L'escena segona torna al punt de partida i, José, l'estranger, entra

---

447 OLC.I. "Notes als poemes". Pàgina 161-162.

448 OLC.I. "L'estranger", pàgina 120. Comparem-lo amb el poema de Baudelaire: "Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère? / - Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère. / - Tes amis? / - Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu. / - Ta patrie? / - J'ignore sous quelle latitude elle est située. / - La beauté? / - Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle. / - L'or? / - Je le hais comme vous haïssez Dieu. / - Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger? / - J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!".

en la mateixa plaça, al fons de la qual hi ha els mateixos camperols o uns que s'hi assemblen molt. Aquest cop, però, José arriba sol i, tot just entrar a la plaça, li sembla recordar-la. Parla amb un dels camperols, el més jove, i ens adonem que la situació s'han invertit completament: ara els camperols es mostren freds, no el recorden, i en canvi José té interès per connec-connectar amb ells, cosa que es fa impossible. A l'escena següent Arlequí, Colombina i Pierrot coquetegen fins que aquesta se'n va amb Arlequí. Apareix l'Etranger, amb màscara i dues dones, una a cada braç. Hi ha ambient de festa i els homes es mostren disposats a anar a la "cacera" de les dones. L'Etranger, però, no es vol descobrir i manifesta la seva preferència per la foscor de la nit. A la plaça, envoltat de camperols, tem veure fantasmes, els fantasmes de les seves amistats, totes amb noms de dona. Voldria marxar, però té por de fer-ho perquè hauria de deixar massa coses enrere. "Non, je ne peut pas partir. Je laisse trop de choses ici. Je me laisse peut-être moi même."

A l'escena IV som en un interior burgès. L'Etranger parla amb Anna i li diu que les dones que ha conegut abans de veure-la no han fet més que apropar-lo a ella. Ha descobert, a més, que "dans la maison de mon père je me sentais déjà étranger, et je ne pensais qu'à la quitter. Ce n'était pas *ma* maison. Je ne pouvais pas embrasser mon père ou ma mère comme je t'embrasse… (…) je me suis gardé pour toi. Je ne voulais pas me partager. Je me disais toujours que une femme serait mon seul ami, mon seul confident…". Més endavant aquest personatge admet que demana massa, ja que voldria que la unió amb Anna fos "une sorte d'unions absolue." El Docteur, amb qui l'Etranger parla, aclareix que "l'amitié est une chose, l'amour en est une autre, et le mariage en est aussi une autre…" Aquest Docteur, que abans que res és un amic, ofereix a Etranger de parlar dels

seus problemes: els pares, les dones, però l'Etranger s'hi nega. Hi ha, tanmateix, una relació llunyana i ambigua d'ells dos, de quan eren molt joves, de la qual el Docteur tampoc no vol parlar. "Tu ne te rappeler pas de cette conversation?", fa l'Etranger. "No, franchement", diu el Docteur, a la qual cosa aquell respon: "Ni de ce jour où nous nous sommes liés…?" "Très vaguement…", contesta aquest.

D'escena en escena, a través de procediments diversos, i a través també dels personatges que Palau més ha utilitzat en les obres d'aquests anys –una diversitat de dones, les màscares de la Commedia dell'Arte, els pares, el jove que busca la seva identitat…–, es fa evident una altra vegada la solitud, l'entotsolament del protagonista per a qui sempre és difícil, gairebé impossible, d'establir unes mínimes relacions estables amb els altres. De vegades aquests demanen massa, o bé el protagonista se sent insatisfet per un amor i magnifica l'escalf que no sap oferir ni donar. En el cas de l'obra que ara comentem és evident que alguns elements els retrobarem més endavant en el Cicle de Don Joan –de fet, el personatge de l'Etranger és una mena de Don Joan *avant la lettre*, un Don Joan que encara no ha esdevingut el seductor que se sent impel·lit a la recerca de la dona ideal, que les vol conèixer totes per haver-ne només una, l'única, la *donacitat* més que no pas cap dona concreta–, i també ho és que la situació que Palau planteja està tant lluny de l'absurd com del realisme. Ens mostra un seguit de situacions en elles mateixes aparentment reals però que de seguida esdevenen estranyes i es clouen en la pregona solitud del protagonista. A l'escena sisena aquest fet es fa evident: l'Etranger és en un espai els murs del qual són portes, tretze portes que l'empresonen: "Je suis prisonnier des portes. Tous les chemins sont barrés." Per una de les portes apareix el Precepteur, les recriminacions del qual recorden les que feia la Mare a l'antic *Prometeu encadenat* de 1943. El Precepteur diu: "Je l'avais

assez prédit que tu finirais mal. Te voilà sans amis, sans famille et loin de tout le monde. A quoi est-ce qu'elle est servir toute la peine que je me mis donné pour t'élever? Qu'en as tu fait de mes conseils et mon exemple? Va. Ne me dis rien. Je ne te reconnais plus." Tot seguit apareix el Jeune paysan que hem vist a les escenes anteriors. Retreu a l'Etranger que faci veure que no reconeix la petita ciutat a què ha tornat ni la gent que hi viu. Per una altra porta apareix el Docteur, segons el qual l'Etranger és orgullós i ja d'infant es volia fer notar amb una comportament extravagant. "Il y a quelque chose de maladif dans ses sentiments. Il se croyait supérieur à tous."

Així, successivament, van apareixent diversos personatges i, tots, sense excepció, troben que l'Etranger és "un pauvre malheureux", "il avait envie d'être parmi nous, pour finir sans doute sa solitude, mais il était incapable de se donner a quoi que ce soit. Il est un rabe." Anna també es mostra implacable: "Crachez sur toi est tant ce qu'on peut te faire." I, finalment, tots els personatges que han aparegut assenyalen l'Etranger amb el dit, acusatòriament. A la darrera escena l'Etranger manifesta la seva solitud més radical, ja no té forces, els sentits el perden, i diu "comme je suis étranger dans cette demeure!", una verbalització que té a veure amb el que Palau escriurà el 1952 a *La Caverna*: l'*estrany* que torna després d'haver vist una certa llum, d'haver vist com a mínim una altra cosa, és diferent als altres que no han "sortit" i que ja no el reconeixen, i, en certa manera, el temen.

Que durant aquells anys complicats, després de la coneixença d'Artaud, Palau estigués o no prop de l'alienació, que la temés, seria matèria d'una altra mena de treball. Aquí només hem d'oferir els materials que van servir per edificar una dramatúrgia que volia ser coherent i defu-

gir els llocs comuns. I és evident que no són únicament la confessió d'algú que se sent rebutjat per la mare, que se sent perseguit per gairebé tothom, i a qui mortifica una ànsia de perfecció malaltissa, lliurat a la recerca de l'Ideal, i sabent que la recerca mateixa cal fer-la des de la vaporització del jo que es busca a través de la mimesi. Estem parlant d'un jove creador que tot just ha iniciat la seva carrera i que, a més, ho està fent pels camins més difícils de l'art del segle XX: la modernitat que poua en Baudelaire i en una determinada lectura del Romanticisme, la recerca d'un art que defugi les curiositats i s'arreli en la necessitat, que rellegeixi el passat amb esperit avantguardista per obrir les portes del futur, però defugint els esteticismes buits i especialment el solipsisme. És un camí tocat de la idea del super-home nietzschià, que busca la tragèdia en l'imprescindible exercici de la llibertat però sense oblidar les arrels mistèriques, que acabarà encarnant un existencialisme més proper a Heidegger que no pas a Sartre, i que, certament, té poc a veure amb el camí que fa la cultura catalana com a mínim durant els anys quaranta, cinquanta i seixanta.

L'altra peça a què ens referíem, és *Rite Secret du Grand Masturbateur*, també titulada *Le Monologue, ou le Rituel Secret du Grand Masturbateur*, o, tal com ho anunciava Palau mateix a l'edició de *Le Dialogue*, *Rituel Secret du Grand Masturbateur*. Es tracta d'un manuscrit de deu pàgines, més la portada, que està datat el 20 de març de 1950. A les escenes 1, 2 i 6, dos personatges amb el mateix nom, Masturbateur, dialoguen; en realitat és un sol personatge i el seu doble. A les escenes 3, 4 i 5, hi ha, efectivament, un monòleg del Masturbateur. Aquests Masturbateurs, de nom Palau, parlen de les dones. En un dels monòlegs, s'evoca l'amor i el desig per una dona casada, en l'altre el Masturbateur no pot deixar un llibre a un amic, però els dóna tots a una dona, i, a la següent, la insatisfacció per les dones posseïdes el duu a desitjar ser ell mateix dona, "ce

serait la seule que j'aurais eu. La seule à me donner vraiment, comme une folle, à tous les appétits." Aquest Masturbateur-Palau esdevingut dona, potser la Dona, serà mare i amant. Es demana que no tingui por de matar-la, demana que abusin d'ella. La darrera escena, novament un diàleg entre els Masturbateurs, l'un aconsella l'altre que ho deixi estar tot. Ambdós tenen por de la mort, que els sorprendrà a mig camí, però l'un treballa i l'altre es compromet a esperar-lo.

En un petit assaig de 1952 que duu per títol "Portrait de Baudelaire"[449], Palau desplega exactament el mateix tema i la mateixa argumentació que a l'obra teatral: a través d'una alquímia del dolor, Baudelaire realitza "ce renversement systématique [que] est sa 'méthode'", cosa que el duu a una solitud radical fins al punt que Baudelaire, a l'illa de Saint Louis, al cor de París, esdevé ell mateix una illa. Més que una soledat, però, Baudelaire experimenta una deïficació en el sentit absolut que li imposa "cette Ile imaginaire où il se renferme". Com a conseqüència d'això Baudelaire esdevé "le Grand Masturbateur". "Ce n'est pas qu'il prenne la solitude pour compagne, comme dira plus tard Lautréamont, c'est qu'il épouse, dans celle-ci, la femme qu'il porte en lui. Le Grand Masturbateur consume beaucoup plus de femmes que n'importe quel homme ; plus que Don Juan, par exemple. Mais ces femmes, étant obligé de les tirer de lui-même, de les puiser dans son tréfonds et, parfois, de les construire de toutes pièces, il lui faut, pour ne pas s'épuise, un réservoir immense de féminité, La Grand Masturbateur est l'home qui a en lui la partir féminine le plus développée, la plus gênante, sans pour cela abdiquer un seul instant de sa masculinité". Baudelaire esdevé, doncs, una mena de dualitat home-dona, amb capacitat d'autocopular.

No entrarem en el detall de les percepcions que Palau té Baudelaire, que són certament fascinants. En canvi no podem deixar de dir que a l'assaig que duu per títol "Le théâtre" [450], datat el 1950 i ja esmentat, sembla clarificar-se alguna cosa essencial de la seva actitud dramatúrgica. Veiem-ho amb un cert detall: al manuscrit inèdit de "Le théâtre" hi ha poques esmenes, l'escriptura és espaiada, amb voluntat de visualitzar clarament el que s'hi vol dir, cosa que fa suposar que es tracta d'una segona redacció ja que Palau acostumava a escriure des d'un impuls que requeria matisacions posteriors. Sigui com sigui, dels textos que estem comentant i que conduiran a *El mirall embruixat*, aquest és el més clarificador pel que fa a l'objectivació dels personatges. Alguna cosa ja l'havia insinuada abans, però aquí, tot parlant de la identitat de Shakespeare –un tema que des del punt de vista erudit no li interessa–, proposa la idea que el teatre és un laboratori "où déployer des forces immenses et presque incohérentes que l'homme porte en lui". Això suposa que el teatre és una alquímia de l'home. Shakespeare, continua Palau, és dels pocs que ho han vist així i que no va concebre el fet teatral com un espectacle per "amuser ou pour illustrer, mais un laboratoire". Un laboratori que té un procés concret el primer acte del qual, i seguim Palau, té lloc al cervell. És a dir: "comment le problème qui le hante, ou le mal qu'il a, ou la passion qu'il ressent se résoudra-t-il pour devenir objectivable?". Perquè al capdavall aquesta és la qüestió central: en teatre cal deixar enrere les idees –potser ja podem especificar les Idees– i que els nostres neguits més profunds s'encarnin en uns personatges i unes accions que siguin versemblants,

---

449 PALAU. "Portrait de Baudelaire". Inèdit manuscrit i mecanografiat, signat Josep Palau, a Combloux, el 14 de novembre de 1952. 10 pàgines. Hi ha una versió sense una pàgina i mitja de presentació que duu per títol "Baudelaire, revolutionnaire". Fundació Palau.

450 PALAU. "Le théâtre". Inèdit manuscrit de 8 pàgines sense data. El text queda manifestament tallat. Hi ha un text complementari, amb el mateix títol i de dues pàgines, que inclou un dibuix i duu la data del 18 de gener del 1950. Fundació Palau. Hi ha alguna altra anotació sense datar amb el títol "le théâtre", que no fem constar a l'apèndix perquè son realment breus.

sense oblidar que "ce mal se déguisera-t-il", ja que, efectivament, la disfressa en el teatre és per oferir-se nu.

Palau i Fabre està proposant que els fantasmes prenguin cos, i que s'encarnin de tal manera que fins i tot depassin l'autor. "Shakespeare a été peut-être Hamlet, mais il s'en est vidé au moment même qu'il l'a mis au monde, et maintenant Hamlet se dresses devant lui", forçant la paradoxa que Shakespeare no seria res sense haver-se buidat de Hamlet. Però el procés a què ens referíem encara no està complet. D'entrada, per poder infantar Hamlet primer calia "qu'on insuffle dans Shakespeare un mal, un vérin", després calia que la matriu de Shakespeare fos prou poderosa per rebre la fecundació, i encara calia trobar un mitjà, un element, en què es concretés el fruit. I, de fet, així tampoc no s'ha completat el procés ja que aquest personatge s'ha de concretar en una persona en carn i ossos [l'actor, però Palau no ho diu explícitament] que en cap cas no ha de minimitzar el personatge, sinó més aviat al contrari. Els actors, doncs, també són instruments d'un laboratori. I encara falta un darrer episodi per completar el procés: cal que els altres homes [els espectadors] siguin receptius. "Il faut que ce virus ou ce fantôme qu'on a introduit dans Shakespeare, qu'il a nourri en lui, qu'il l'a expulsé (…) entre finalement dans les milliers d'âmes, dans milliers d'individu pour y continuer de vivre".

Palau se centra en Shakespeare i en els seus personatges, però abans d'acabar encara assenyala una altra idea que més endavant serà clau en la definició de la tragèdia palaufabriana: allí on hi ha sang, on hi ha assassinats, parricidis, en els extrems, és on cal comprometre's ja que ni Shakespeare no coneixia els homes. Per arribar-hi calia "tout apprendre, tout payer". I fixem-nos com aquest estat primer de Shakespeare també té

alguna cosa virginal que és imprescindible per poder ser fecundat des del punt de vista de la creació.

2. El mirall embruixat

Els textos de Palau i Fabre sobre teatre escrits abans d'arribar a *El mirall embruixat* poden ser més o menys interessants en ells mateixos i per ajudar-nos a definir la seva dramatúrgia; algun d'aquests treballs és força clarificador, com per exemple "Le théâtre", que acabem de comentar, i d'altres són intuïcions, derivacions d'altres interessos de l'autor, reaccions a la lectura de Sartre o testimonis de la relació amb Artaud i a la seva mort, però en conjunt no constitueixen una poètica. Cal arribar a *El mirall embruixat* per adonar-nos fins a quins punt Palau i Fabre busca conciliar preocupacions tan diferents com el seu interès per Plató, la idea de tragèdia, el temps teatral nou que està buscant o el que anomena el teatre pitagòric.

Per tant, en bona mesura la seva poètica teatral, la seva teoria dramàtica, s'expressa en aquestes pàgines que, fins arribar a la forma actual, tal com està publicat a l'*Obra Literària Completa*[451], ha passat per diverses etapes. Deixant al marge les dates de redacció de cadascun dels textos, el fet és que l'any 1961 Palau va editar un volum de teoria teatral, cosa aleshores insòlita en l'àmbit català, que contenia els nou primers textos tal com apareixen ara a l'edició de l'OLC: "La tragèdia o el llenguatge de la llibertat", "Neró i Crist", "El teatre elisabetià", "El sentiment tràgic i la tragèdia", "La racionalització de la tragèdia", "La comèdia", "Romanti-

cisme alemany", "Els escandinaus", "De Puixkin a Majakowski" (Sic). Es tracta de *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*[452]. Pocs mesos després, i ja el 1962, Palau editava *El mirall embruixat*[453], on hi havia els set textos següents que ara són a l'OLC: "La tragèdia a Catalunya", "Shakespeare en català", "El riure i la tragèdia", Introducció a Plató", "El temps teatral", "Vers un teatre pitagòric", "L'embruix del mirall". A l'OLC s'hi afegeix l'apèndix també esmentat i que duu per títol "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya".

De tots aquests textos únicament ha estat possible datar-ne dos amb certesa, tret, és clar, de "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya". Es tracta d'"El temps teatral" [454], que va ser escrit a París en algun moment del 1949, i "La tragèdia o el llenguatge de la llibertat", que va ser escrit a Saint Gilles el 19 de novembre de 1951, segons ho indica Palau i Fabre. És un període en què hi ha altres textos sobre teatre i que també correspon a l'escriptura de textos dramàtics en francès, el primer dels quals és del novembre de 1948. Durant l'any 1949 hi ha força articles o assaigs en francès, cosa que el 1950 comença a canviar. D'altra banda, el 1951 Palau torna a escriure textos teatrals en català i, per tant, sembla lògic que els textos no datats i que formen *El mirall embruixat,* van ser escrits com a mínim en primera instància probablement durant l'any 1951. Naturalment això no exclou que els diferents capítols d'aquests llibres fossin completats i ampliats amb posterioritat a la data d'escriptura, tal com hem constatat en el cas de Jean Genet, ja que una de les cites de l'autor no es van publicar fins el 1958.

---

451 OLC.II. *El mirall embruixat*. Pàgines 155 - 249.

452 PALAU. *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*. Op. Cit.

453 PALAU. *El mirall embruixat*. Op. Cit.

454 PALAU. El títol és en francès "Le Temps Théatral". Cinc fulls mecanografiats, amb correccions i anotacions a mà i, també, nou fulls manuscrits per les dues cares, amb correccions, s'inclou un full amb esquemes de teatres. Datat a Paris 1949. Aplegat a *El mirall embruixat*.

Un dels textos aplegats al llibre *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat* és "Introducció a Plató", i el prendrem com a punt de partida per continuar apropant-nos a algunes de les idees dramatúrgiques de Palau i Fabre. Les raons per prioritzar-lo amb relació als altres són que referint-se a Plató, de fet Palau parla de tragèdia, de mimesi i de mites i de la recerca de l'Ideal, quatre conceptes fonamentals en el seu teatre.

2.1. Introducció a Plató

Als volums d'obra completa de Palau i Fabre, el nom de Plató hi apareix citat diverses vegades al marge de les qüestions estrictament relacionades amb el teatre. Hi apareix com és lògic a l'assaig sobre Joan Crexells[455], i també per motius tan diferents com ara temes filosòfics, Maragall, Maria Mercè Marçal i la figura de Francesc Cambó. També apareix a la conferència sobre la problemàtica de la tragèdia a Catalunya que ja hem esmenat, i aquest cop ho fa aparellant-lo al del professor Xabier Zubiri quan aquest, a l'inici del curs 1942-1943 a la Universitat de Barcelona, "encetà la classe de filosofia amb l'exposició d'aquest text [es refereix a *La República*]". Palau afirma que a mesura que s'entrava en matèria a ell se li feia evident que allò [el mite de la Caverna], es podia convertir en una obra de teatre "de contingut a la vegada sociològic, a causa del contrast que s'estableix entre els esclaus que no es mouen de la caverna i el que n'és alliberat, quan torna, i metafísica, a causa de les preguntes que engendra en aquest els seus canvis de situació"[456]. A un altre lloc Palau repeteix gairebé les mateixes paraules: "El Dr. Zubiri, el primer dia de

[455] OLC.II. "Joan Crexells i la seva obra". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 544-555.

classe de metafísica a la universitat va començar a explicar el mite de la Caverna. De seguida vaig veure que allà hi havia una obra de teatre. Vaig trigar [es refereix a la seva obra *La Caverna*], perquè és escrita a França i he refet l'últim acte aquí, a la meva tornada"[457].

Més enllà del que n'hagués sentit al batxillerat i de la presència de Plató en el món intel·lectual català de la preguera, especialment a través de la figura de Joan Crexells[458], l'interès de Palau en aquest tema sembla tenir origen, efectivament, en els cursos de Zubiri, que havia estat deixeble de Heidegger. Això de banda, Palau coneixia la personalitat i l'obra de Crexells, de qui en un text dels anys vuitanta explica que l'any 1925, referint-se a Shakespeare, es demanava si el bon gust era útil per mesurar el dramaturg anglès. Aquesta consideració, i el bandejament posterior de Crexells, o el silenci que l'ha envoltat i que Palau denunciava al pròleg que li van rebutjar per al llibre *La història a l'inrevés*, el duu a plantejar-se la possibilitat que el filòsof intuís que era possible acceptar "les belleses de l'horrible", tal com ja deia Miquel Utrillo el 1901 a propòsit de Picasso. La idea de bellesa que Francesc Mirabent va consagrar a *De la bellesa*[459] podria no haver-li semblat suficient a Crexells que per cert –i seguim Palau– no és citat en el llibre de Mirabent, com tampoc no ho són

---

456 OLC.II. *El mirall embruixat*, pàgina 235.

457 GARCÍA FERRER i ROM. *Josep Palau i Fabre,* Op. cit.

458 Al marge del pes que Crexells va tenir en el tema de Plató, i pel que ara ens interessa, veure també CREXELLS, JOAN. *La història a l´inrevés*. Col.lecció Cara i Creu nº 8. Barcelona: Editorial A.C., 1968. Josep Palau i Fabre va escriure un pròleg considerablement llarg per aquest volum –de 18 pàgines i redactat l'estiu de 1967 a Grifeu–, però aquest treball va ser rebutjat pels responsables de l'editorial, tal com ell mateix comenta a l'OLC.II, "Joan Crexells i la seva obra", pàgina 556. Al pròleg esmentat i rebutjat, Palau analitza de manera crítica l'oblit en què caigué Joan Crexells després de la seva mort l'any 1926 –i també la figura de Carles Riba, que en aquest punt no surt gaire ben parada–. El 1927 es va fer un número de *La Nova Revista* on destacava l'Homenatge a Joan Crexells i en què hi van participar Josep M. Capdevila, Martí Esteve, Serra Hunter i Nocolau d'Olwer. Després va venir la creació del premi literari que duu el seu nom, una *Miscel·lània Crexells* el 1929 amb "els noms més eminents de la nostra intel·lectualitat", diu Palau. Fins l'any 1933 no va aparèixer el volum de Crexells *Primers assaigs*, que semblaven l'inici de la recuperació completa. Però ja no hi va haver res més fins que Josep Pla li dedicà un dels seus *Homenots*, sense gaire fortuna, cosa que en bona mesura determinà la percepció posterior de Crexells.

els impressionistes, els expressionistes, Cézanne, Manet, Picasso, Klee, Kandisky, Miró i un llarg etcètera de noms que per Palau eren imprescindibles.

En tot cas, i especulacions al marge, hi ha una possible cronologia sobre el tema Plató i Palau, que seria: primeres referències durant els anys trenta al batxillerat i possibles lectures de les traduccions de Crexells a la Bernat Metge; curs de gec a la Universitat a partir de 1939 on aquestes edicions catalanes apareixen amb tota la seva força[460]; redacció entre 1950 i 1951 d'un text en francès, inèdit i sense títol [Sans aucun doute][461] del qual ara parlarem, i del capítol sobre Plató que és a *El mirall embruixat*. La primera redacció de *La Caverna* és del 1952 i, malgrat els deu anys transcorreguts des de les classes de Zubiri, la influència dels seus plantejaments és clara, com també hi és a la revisió que en va fer el 1961 –en aquest sentit val la pena d'avançar que les classes del professor Zubiri apropen Palau a una lectura heideggeriana del mite de la Caverna, amb la idea central del desocultament, que no coincidia del tot amb les posicions aleshores dominants a Catalunya[462]–. L'altre pas, la redacció del pròleg

---

459 FRANCESC MIRABENT. *De la bellesa*. Op. cit.

460 OLC.II. "El meu Francesc Cambó". Pàgines 971-972. Palau explica que "el primer dia de curs a la facultat de Filosofia i Lletres de l'any 1939 (…) el professor de grec (hi hagués un fet equivalent a la classe de llatí) digué, textualment: «Y como texto traeran el volumen primero de los *Diálogos* de Platón de la colección Bernat Metge». L'endemà, l'aula s'ornava amb una estesa de llibres oberts que ostentaven, al costat del text grec, la traducció catalana de Joan Crexells". També s'hi refereix a "Temps congelat". *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Pàgines 241-244.

461 PALAU. [Sans aucun doute]. Inèdit manuscrit d'11 pàgines. Sense títol i sense datar, però sembla ser de 1950/51. Fundació Palau.

462 Veure, entre d'altres, MEDINA, JAUME. *Noucentisme i humanisme.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987; MEDINA, JAUME. *Carles Riba*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989; MURGADES, JOSEP, "Assaig de revisió del noucentisme" *Els Marges*, juny de 1976. Pàgines 35-53; *El Noucentisme*. Cicle de conferències fet a la Institució del CIC de Terrassa curs 1984/85. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Milà i Fontanals nº 7, 1987; *Els anys vint en els Països Catalans. Noucentisme/Avantguarda.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Milà i Fontanals nº 28, 1997; MIRALLES, CARLES. "Clàssics i no entre Modernisme i Noucentisme a Catalunya". *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* (VI, 1, 1972, pp. 125 ss.); BADIA, LOLA. *L'"humanisme català": formació i crisi d'un concepte historiogràfic.* Barcelona: Poblicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980; MALÉ, JORDI. *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimblolisme 1920-1938*. Els orígens, 53. Barcelona: La magrana, 2001. MALE, JORDI, CABRE, ROSA, JUFRESA, MONTSERRAT, *Del romanticisme al noucentisme: els*

pel llibre de Crexells que va ser rebutjat, és del 1967, però una part argumental d'aquest és reprèn a "Joan Crexells i la seva obra", que forma part de "Física-Metafísica"[463] i que segons Palau, va ser redactat "vers els anys 80" [464]. Encara hi ha un altre text posterior, del 1986, on Palau es refereix a Plató. És "El veritable origen de la filosofia"[465], on tracta de mitologia grega, les particularitats de la qual ell resumeix en dues característiques essencials: que aquests déus són antropomòrfics tant pel que fa al neguits que experimenten com a les seves passions, i que el conjunt és tan envitricolladament complicat i desmesurat que genera una "asfixia i la necessitat de sortir-ne [cosa] que obliga a mirar enfora i que origina l'afirmació de l'u, de la simplicitat". Això hauria provocat l'astorament i la curiositat que Palau veu a l'origen de la filosofia en el món grec[466].

En el treball sobre Joan Crexells, Palau diu que l'interès d'aquell per Plató no sols era perquè es tracta d'un dels més grans pensadors de la humanitat, sinó també pel fet de poder traduir l'obra de qui "ha estat considerat, a voltes, com el més gran escriptor de tots els temps, en el sentit estricte del terme, a causa de la precisió de la paraula i de l'estil[467]". I aquest és un dels arguments centrals de Palau amb relació a Plató: que era

---

grans mestres de la filologia catalana i la filologia clàssica a la Universitat de Barcelona. Barceloba: Aula Carles Riba, Universitat de Barcelona, 2004.

463 OLC.II. "Joan Crexells i la seva obra". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 544 i següents.

464 Malgrat que els textos de Palau sobre Crexells que ara esmentem són molt posteriors a la data del nostre estudi, cal tenir en compte que ja els anys quaranta la posició de Palau era de trobar clarament insuficient les posicions noucentistes i les seves derives posteriors. El distanciament primer, i l'enfrontament després, han estat evidents i, de fet, tant el Premi Nacional de Literatura (1997) com el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1999), com la Medalla d'or de l'Ajuntament de Barcelona (2000), l'Exposició "Joep Palau i Fabre, l'Alquimista", organitzada per KRTU i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, comissariada per Julià Guillamon, el Doctorat Honoris Causa per la Universitat de les Illes Balears (2005) i l'homenatge que se li va retre al Palau de la Música, "Palau al Palau" (2005), tenen el sentit d'admetre que s'havia estat injust amb ell.

465 OLC.II. "El veritable origen de la filosofia". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 595-598.

466 El plantejament de Palau sembla provocador i paradoxal, però les seves intuïcions sempre tenen un punt de veritat. En aquest sentit, veure FRÄNKEL, HERMANN. *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica: una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbuna. La balsa de Medusa. Madrid: Visor, 1993.

467 OLC.II. "Joan Crexells i la obra". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 545.

escriptor, que era poeta, que era creador. Ho reitera al text inèdit [sans aucun doute] que acabem d'esmentar on, entre altres coses, llegim que després de Plató, "Aristote pourra s'intéresser tranquillement pour la Vérité sans se préoccuper de laisser une œuvre belle". En canvi, el camí natural de Plató era la poesia, continua Palau, ja que "non seulement avait cultivée la poésie en sa jeuneuse, sinon qu'elle imprègne toute son œuvre". Per tant, Plató practicaria una mena de masoquisme ja que en els *Diàlegs* la poesia és evident malgrat l'esforç per ofegar-la, i aquest mateix masoquisme l'empeny a alterar el rol tradicional dels poetes en la ciutat[468].

El capítol sobre Plató a *El mirall embruixat* comença així, dient que no s'ha donat prou importància a aquest traspàs del camp de la poesia al de la filosofia quan, de fet, el primer "ens aclareix amb una llum penetrant aquest darrer". I aventura una teoria interessant que, lògicament, cal situar en el seu context ja que Palau no és especialista en temes grecs ni fa d'hel·lenista. Palau és un poeta, un escriptor compromès amb una idea de l'activitat artística profundament lligada a la veritat, algú que a través de Baudelaire ha experimentat un trasbals, una mena d'esquerda essencial, tal com dèiem al capítol anterior, que li ha suposat un canvi fonamental del concepte de bellesa i que, pel que fa al teatre, no acaba de trobar una formulació satisfactòria. En qualsevol cas, els tòpics no li serveixen, no vol ser un *professional* de les lletres, únicament és un animal que es busca, per a dir-ho tal com ell defineix l'ésser humà. Plató, doncs, li és útil perquè tracta alguns d'aquests temes i perquè apareix, tal com diu el propi Palau,

---

468 En aquest punt del suposat masoquisme de Plató, Palau no coincideix amb Werner Jaeger. Salvant totes les distàncies entre l'un i l'altre, ambdós valoren la part artística de Plató i l'enorme aportació que va fer en tots els sentits. Precisament per això el terme masoquisme ens el prenem com una *boutade* que a Palau li és útil per visualitzar amb rapidesa el que vol dir. MASCARÓ, JAUME, a "Emocions i teatre: evocació platònica", *Revista Pausa* nº 32, versió digital, també es refereix a "un autèntic Plató dramaturg", i ens remet a un dels diàlegs de vellesa, el *Fileb*, on alguns arguments matisen les posicions de Plató a la *República*. Pel que fa a Plató i als prejudicis teatrals, veure BARISH, JONAS. *The anti-teatrical Prejudice*. Los Angeles: University of California, 1985. Capítol I, pàgines 5-37.

quan "la tragèdia ja ha assolit, amb Èsquil i Sòfocles, el seu apogeu, i sembla que no li quedi més remei que decaure"[469] ja que, amb Eurípides, s'ajup a la vida quotidiana per engendrar el drama.

Aquest plantejament és habitual a partir de Nietzsche[470] i, efectivament, tots els estudis sobre la tragèdia àtica del segle V a.C. posen en primer pla unànimement la pèrdua d'entitat tràgica a partir d'Eurípides que segons això, inicia l'agonia del gènere tràgic. Paral·lelament, també hi ha acord a destacar l'àmbit teatral atenenc pel que té d'espai públic equivalent a l'assemblea o a l'àgora –un espai públic que, tanmateix, és singular i solemne tant per la periodicitat en què es donaven les Grans Dionisies com per la imbricació clara entre cerimònia religiosa, festa cívica i ficció significativa–, la qual cosa el dota d'una característica dialèctica que, d'altra banda, és pròpia d'una cultura que s'expressa tota ella, en aquest cas Sòcrates i Plató inclosos, a través de l'enfrontament, de l'agon. En aquestes coses no hi ha diferències més enllà de les precisions erudites i Palau les recull en destacar que la tragèdia reclama la llibertat d'expressió pròpia d'una mena o altra de democràcia. Naturalment cal no oblidar el pes de les ideologies en els estudis clàssics –i per tant també en les opinions de Palau i Fabre–, tal com ha fet notar Luciano Canfora[471]: el que avui pensem de Plató, d'Eurípides i de la tragèdia no és neutral ni plenament objectiu. Pel que fa a Aristòtil, per exemple, i en la mesura que fou el primer a reflexionar sistemàticament sobre la tragèdia i per la influència que han tingut les seves paraules, potser el més important és posar de manifest la manera d'entendre la relació d'Aristòtil amb l'Acadèmia, la

---

469 OLC.II. "Introducció a Plató". *El mirall embruixat*. Pàgina 208.

470 NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Especialment a la conferència sobre Sòcrates i Eurípides, pronunciada a Basilea el 18 de febrer de 1870. Edició catalana: *El naixement de la tragèdia*. Barcelona: Adesiara, 2011.

471 CANFORA, LUCIANO. *Ideologie del Classicismo*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1980.

impossibilitat que ja el 1923 remarcava Jaeger[472] de relacionar Aristòtil amb una idea vaga de "Plató" com un tot, i la necessitat de reemplaçar aquesta idea pel concepte precís del darrer període platònic que començaria aproximadament l'any 369 a.C.

En un altre sentit, la vigència del que avui en diríem uns gèneres[473], o la substitució d'uns per uns altres, és un fet que cal no menystenir en el panorama grec de finals del segle VI i, especialment, en el segle V. Tal com assenyala el doctor Francisco Rodríguez Adrados a *Democracia y literatura en la Atenas clásica*, que ens remet a altres estudis seus anteriors i més especialitzats[474], "es un cambio que hay que poner en relación, pienso, con la evolución de la vida política y social de Atenas" [475], i es refereix de seguida a la pràctica desaparició de l'epopeia i de la lírica, que a Atenes van ser substituïdes per la lírica dramàtica tot passant, així, a primer pla, la constant de l'agonisme. I més endavant el doctor Rodríguez Adrados afegeix: "Todos los problemas que interesan a una ciudad libre son presentados en escena. Los de la libertad y la tiranía, la conquista injusta y la defensa del propio país. El de los límites del poder, el riesgo de que éste vaya más lejos de lo debido, el del conflicto entre poder político y ley religiosa tradicional, y tantos otros. Cierto que entran también, a partir de un momento, problemas personales, individuales: pero los sociales y políticos tienen primacía (…) La tragedia era un tercer foro, junto al

---

472 JAEGER, WERNER. *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*. Versió espanyola de José Gaos. México: Fondo de Cultura Economica, 1946.

473 ALSINA, JOSÉ. *Teoría literaria griega*. Manuales. Madrid: Gredos, 1991. Aquest volum conté una bibliografia abundant sobre els temes que tractem i, a més, per la seva organització permet amb facilitat consultar aspectes diversos, com ara les tendències en els estudis de la literatura grega, la transmissió, les perioditzacions literàries, les relacions entre la literatura i les ciències humanes, així com també estudis dels gèneres literaris grecs, i plantejaments diversos sobre les anàlisis de l'obra literària.

474 RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. *Fiesta, comèdia y tragedia*. Madrid: Alianza Universidad, 1983.

475 RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. *Democràcia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid: Alianza Universidad, 1997. Pàgina 134.

de la Asamblea y al del auditorio de sofistas y filósofos, para airear y debatir, aunque fuera con vestimenta mítica, los mismos problemas"[476].

El que Palau ens indica no és poca cosa: Plató, amb els *Diàlegs*, buscava de superar el final del gènere tràgic, que ja hauria fet el seu acmé, tot proposant una *tragèdia* "més despullada, més essencial". Ho fa, a més, amb una forma ben atenenca, l'agònica, i tot manifestant que la tragèdia havia perdut el seu sentit perquè la ficció basada en el repertori mitològic ja no era útil a la ciutat tal com es presentava. Dit d'una altra manera: la tragèdia, les formes dramàtiques, i en general qualsevol manifestació cultural, és l'expressió tant des del punt de vista formal com del contingut, d'una societat que, com totes, està en constant evolució i que en la cultura expressa la tradició heretada i el qüestionament o la desautorització, més o menys profunds, d'aquesta mateixa tradició, encara que això es faci únicament des de la pràctica, sense visió crítica racional, especialitzada i d'alguna manera distant. Naturalment la societat no passa de la situació anterior a la present i després a la futura, només per qüestions culturals. Hi intervenen, i d'una manera certament decisiva, factors econòmics, circumstàncies geopolítiques, fets militars, l'atzar…

Això de banda, tothom està d'acord a admetre que la cultura grega del segle V encara era majoritàriament mitològica, especialment en els àmbits populars, i també hi ha suficient consens en el fet que des d'antic contenia la llavor de la racionalitat. Com ha assenyalat Jaeger, l'acceptació i l'èxit dels sofistes a Atenes va ser possible perquè venien a satisfer una necessitat "d'ordre estrictament pràctic". Els sofistes, diu, vindrien a vincular-se amb la tradició educadora dels poetes Homer, Hesíode, Soló, Teognis, Simònides, Pindar… "Ja en Simònides, Teognis i

---

476 RODRÍGUEZ ADRADOS. *Democràcia y literatura en la Atenas clásica*. Pàgina 234.

Píndar", indica Jaeger, "entra en la poesia el problema de la possibilitat d'ensenyar l'areté. I afegeix que per als sofistes, que consideraven Homer com una enciclopèdia, "l'educació heroica de l'epopeia i de la tragèdia és interpretada des d'un punt de vista francament utilitari" [477.] Aprendre a través del món heroic expressat en les epopeies i en la lírica, viure en un món dominat per la cultura mitològica, no implica ser arracionals ni estar d'esquena a la realitat, cosa que en termes de gènere tràgic ja és evident a Èsquil, i que es fa meridià en el pensament presocràtic[478], tot i que determinar si abans de l'escola de Milet hi havia o no pensament racional és una altra qüestió. Malgrat que Jean-Pierre Vernant a *Mythe et pensée chez les grecs*[479] afirma que no, també és veritat que ens recorda els esforços de Cornford, ja el 1912, per precisar el vincle entre pensament religiós i els inicis del coneixement racional en el llibre *From Religion to Philosophy* [480] i el 1952 en el treball pòstum *The Origins of greek Philosophical thougth*[481]. A través de Cornford ens recorda les dues versions de l'ordenació del món que conté la Teogonia d'Hesíode. Res d'això no hauria estat possible, ens diu P.M. Schuhl[482], sense l'amplitud de les transformacions socials i polítiques que precedeixen al segle VI, i fa notar la funció alliberadora que deurien tenir per a l'esperit creacions com ara la moneda, el calendari, l'escriptura alfabètica i el nou valor de la mercaderia.

---

477 JAEGER, WERNER. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. 1933. Edició castellana del Fondo de Cultura Económica. Traducció de Joaquim Xirau (llibres I i II) i de Wenceslao Roces (llibres III i IV). Mèxic. Edició del 1996. Pàgina 271.

478 DUCH, LLUÍS. *Mite i cultura*. Biblioteca Serra d'Or nº 154. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. Pàgina 36.

479 VERNANT, JEAN-PIERRE. *Mythe et pensée chez les grecs*. París, 1973. Edició castellana, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel filosofia, 183. Pàgines 334-346.

480 CORNFORD, FRANCIS M. *From Religion to Philosophy*. Cambridge, 1912

481 CORNFORD, FRANCIS M. *The Origins of greek philosophical thougth*, 1950

482 SCHUHL, P.M. *Essai sur la formation de la pensée grecque. Introduction historique à une étude de la philosophie platonicienne.* París, 1949. 2ª ed.

En tot cas, a partir d'Homer el poeta s'expressa en unes formes que són una mena de congelació del magma anterior i divers que era la tradició oral, tendint primer al sincretisme i més endavant a quedar fixat, relativament, en composicions monumentals encara orals que, amb el temps, van passar a ser les composicions dels aedes escribes[483]. Però aquestes formes contenen també una evolució del llenguatge que, efectivament, tendeix a substituir la fórmula per l'explicació. Potser un moment central d'aquesta transició seria, com assenyala Vincenzo Di Benedetto[484] el monòleg d'Ulisses en el cant XX, versos 18-21, quan en realitat el monòleg esdevé un diàleg amb ell mateix: "Paciència, cor meu, que una cosa més grossa patires / aquell dia que el Ciclop, amb ur4c sense fre, va menjar-se'm / els robustos companys; i tu saberes sofrir-ho, / fins que el teu giny em tragué del coval on cuidava morir-me"[485]. Resumint: si Homer és la columna vertebral de l'educació a la polis grega, si el repertori mitològic anterior a Homer és la veritable cultura grega com a mínim fins a Plató –cosa que tal com hem vist no exclou que convisqui amb diferents menes de pensament racional–, i si més endavant, tot i l'èxit dels sofistes, popularment el mite real i no pas l'ordenació del repertori mitològic, continua sent durant molt de temps la cultura dominant, no ens hauria d'estranyar que un gènere com el tràgic, destinat a tothom, s'expressi a través del mite tot i que, des d'un punt de vista intel·lectual, i en termes absoluts, l'increment o la revelació del pensament lògic ja hagués guanyat la partida. En canvi, quan el mite es convertí només en un argument i al teatre ja no es tractava res *necessari*, no és estrany que en les més altes instàncies del pensament d'aleshores es comencés a viure una profunda sensació

---

483 KIRK. G.S. *Myth. Its meaning and funtions in Ancient and other cultures*. London: Cambridge University Press, 1970.

484 BENEDETTO, VINCENZO DI. *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1994.

485 HOMER. *Odissea*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Editorial Alpha, 1953. Pàgina 349.

d'orfenesa, d'inutilitat i de perill. Calia replantejar la manera de referir-se al cor de les coses.

Tanco aquest excurs: segons Palau i Fabre, "Plató és, en aquest conflicte, en aquest moment històric de Grècia, el 'resistent', el que no es resigna a abdicar, i escull el camí de la dificultat". I afegeix que "Plató sembla que vulgui fer la tragèdia més pura encara, més despullada, més essencial. Tant, que abandona la tragèdia pròpiament dita i entra en un reialme nou. Els *Diàlegs* de Plató, vistos així, són tragèdies on, en lloc de relatar-nos les coses tal com varen succeir, se'ns relaten *com haurien d'haver succeït*[486]. (…) Plató crea un teatre invertit o ideal" l'efecte del qual sobre els lectors també és catàrtic. Palau coincideix plenament amb Jaeger, que a *Paideia* descriu Plató com un "dramaturg innat" i del qual esmenta el fragment de les *Lleis* (817 B 6 s.) on es defineix, 'també', com a poeta[487].

Tanmateix, en el pas que es produeix en el moment de la bifurcació –Eurípides cap al drama, i Plató cap a solucions que li permetin d'*anar més enllà*–, "alguna cosa quedà aquí estroncada. Alguna cosa del que la tragèdia significava de penetració en la vida, d'interpenetració entre la realitat i la visió en gran dels esdeveniments". I aquesta realitat a què Palau apel·la l'exemplifica en Antígona que, plantejant-se el problema de la justícia de manera tan viva, obsessiva, no tenia "altre remei que el d'encarnar. La Justícia ha estat conjurada amb tanta força en la persona d'Antígona, que ha acabat fent aparició". Al costat d'aquesta 'encarnació',

---

486 La referència a la *Poètica* d'Aristòtil és ben clara en aquest punt (IX-1451a-35): "És evident també, després del que hem dit, que l'obra del poeta no és de referir les coses esdevingudes, sinó coses de mena que haurien pogut esdevenir-se, és a dir, les possibles segons probabilitat o necessitat [αναγκαιον]". Aristòtil mateix ens està plantejant una qüestió capital: una manera nova de rellegir l'eidos platònic. ARISTÒRIL. *Poètica*. Traducció de J. Farran i Mayoral. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946.

"el teatre de Plató és un teatre lívid; els fantasmes han envaït l'escena". Palau ens ve a dir que calen unes determinades condicions per arribar a parlar veritablement de tragèdia. En Plató hi ha, certament, una voluntat de continuar els grans debats sobre els problemes de la ciutat que la cultura tradicional sempre ha sostingut, debats imprescindibles que durant un període determinat s'han expressat a través de la forma tràgica; hi ha la voluntat de fer-ho anant més enllà o per un camí diferent a l'ús que Eurípides feia de la forma tràgica[488], però el preu que Plató paga és la renúncia a ser poeta per esdevenir filòsof, la renúncia a la carnalitat de l'escena per la bellesa de l'expressió dialogada. Perquè la tragèdia, efectivament, i seguim Josep Palau i Fabre, conté unes d'exigències determinades: que allò de què es parla sigui d'abast col·lectiu, que sigui ultrat, que s'expressi amb la força de la necessitat i des de la dialèctica agònica, que manifesti, més enllà del fat, "la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat" i, a més, que sigui encarnada, i aquí aquest concepte esdevé fonamental perquè, de fet, Plató ja el tractava.

Amb tot, si hem d'entendre l'evolució d'una cultura, la grega, cal tenir en compte que "explicar la tragèdia sense la poesia i la filosofia sense la tragèdia amb les quals estan respectivament lligades, és amputar-se una possibilitat d'explicació total d'unes i altres". En aquesta mateixa línia Palau assenyala que en la filosofia grega hi ha dues naixences: "la que va lligada a la poesia i la que va lligada a la tragèdia; la dels presocràtics i la de Plató. La primera, la que va unida a la poesia, sembla voler despren-

---

487 NUSSBAUM, MARTHA C.. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofia griega*. La balsa de medusa, 77. Madrid: Visor. 1995.

488 En realitat és impossible parlar d'una sola forma tràgica en Eurípides. De *Medea* a *Bacants*, passant per *Ió*, hi ha oberts camins ben diversos. La doctora MAITE CLAVO s'ha ocupat, per exemple, d'Eurípides i la retòrica en el treball, fins ara inèdit, *Gorgias y el final del Ion de Eurípides*.

dre's d'aquesta, sense aconseguir-ho totalment" [489]. Pel que fa a la segona naixença, la que va unida a la tragèdia, "no solament sembla desprendre's obertament d'aquesta, sinó que fins i tot sembla girar-s'hi d'esquena", afegeix Palau. El punt en què la filosofia de veritat i sobre la veritat s'estronca, Palau el situa en els sofistes i, a partir de Sòcrates, "busca un nou punt de partida, un nou bressol". Aquest bressol on arrelar-se és la tragèdia, i ho és perquè "l'empelt amb la tragèdia significa un empelt amb la vida. L'empelt amb la tragèdia significa que la filosofia s'havia perdut en especulacions sense connexió amb la realitat (…) i que necessitava una transfusió de sang nova per a reviure". Amb això Palau deixa ben clara la idea del rebuig dels sofistes per part de Plató. Però si la tragèdia tal com es coneixia fins aleshores també estava exhaurida, si més no per la via que ofereix Eurípides, a Plató només li quedava la possibilitat de transformar-se "de tràgic en filòsof [perquè aquesta evolució] respon a una transformació interna del poble grec".

Però Palau encara ofereix una altra explicació pel que fa a l'origen de la filosofia –de totes les filosofies, de Plató a Heidegger, diu ell–, i la desenvolupa en el text de l'any 1986 a què ja ens hem referit. Recordem-ho més àmpliament: l'origen de la filosofia diu Palau, s'ha de buscar en el terme *θαυμαξειν* (astorament, consternació, sorpresa, perplexitat)[490].

---

489 Dir això, que potser ara ens sembla obvi, o insinuar-ho, no era gens fàcil a finals dels anys cinquanta, quan se solia presentar l'oposició entre *mythos* i *logos* –i es continua fent– com una superació del primer per part del segon i sorgit, aquest, gairebé del no res. L'any 1962 FRÄNKEL, HERMANN. *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica: una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Fränkel, malgrat parlar de "filosofia pura" en referir-se als presocràtics, admet que el poeta de la lírica coral Alcman conté en bona mesura el pensament "físic" posterior. Pàgines 160-170. Per a disposar d'una amplia bibliografia sobre el tema veure DUCH, LLUÍS. *Mite i cultura,* i *Mite i interpretació*, Biblioteca Serra d'Or, 154 i 161. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995 i 1996. A *Mite i cultura* Duch cita, entre d'altres, l'afirmació següent de Jean Bollack: "justament l'experiència del món, que és considerada pels savis actuals com a senyal característic de la cientificitat dels jònics, pertany més aviat al camp del mite". Pàgina 35.

490 El terme grec que usa Palau, *θαυμαξειν,* està documentat. GISPERT-SAUCH COLL, ANA-MARÍA el comenta a "Raices griegas, tan lejanas y tan cercanas…". *Letras*, any LXXV, 2004, pàgines 197-205. Concretament el tradueix per "asombro".

Palau, tot i admetre aquestes accepcions, hi introdueix el concepte de curiositat i tafaneria. La curiositat, afegeix, va de dins a fora, "i vol dir que allò que ens ha sorprès o astorat és objecte de la nostra perquisició". Segons ell, el pas que va de la mitologia i la religió –on ja hi són les preguntes i les respostes essencials– a la filosofia és possible a causa de les característiques de la mitologia grega. A altres religions i mitologies, diu, "hi intervenen unes forces ineluctables, uns elements poderosíssims davant dels quals no ens toca més remei que sucumbir, davant dels quals ens sentim petits i fàcilment anorreats (…) La mitologia grega, en canvi, ho redueix tot a nivell humà." Tot i la seva immortalitat, "l'aspecte humà [dels déus] se sobreposa al monstruós" ja que "llurs desitjos, llurs passions, llurs baralles són els mateixos que els nostres"[491]. Palau s'estén en diverses consideracions que li permeten desenvolupar la teoria que és a causa de les pròpies característiques de la mitologia grega que es fa el pas cap a la filosofia. Però potser la més significativa, per a nosaltres, és el fet que la "multiplicitat de déus i deesses i l'envitricollament de llurs relacions (…) constitueix un garbuix tan desmesurat, una explicació del món tan sobrecarregada que esdevé asfixiant. És aquesta *asfixia* [a què ja ens hem referit] i la necessitat de sortir-ne allò que obliga a mirar enfora". I continua amb una altra idea que ens és útil: la curiositat que desencadena la transició cap a la filosofia, en basar-se en mites que es donen "a nivell humà en comptes de presentar-se a nivell còsmic o astral", passa "d'un estadi a l'altre –del domèstic al transcendent– a causa del seu *excés*. Aquest *excés* –les cursives són de Palau mateix– de la mitologia grega duu, per contrast, a la simplificació, a la recerca de la causa única i primera, o d'una explicació més aprofundida (…) de les lleis que governen el món i que ens governen".

---

491 OLC.II, "El veritable origen de la filosofia". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 595-598.

Per Palau, que no s'està de qualificar Plató d'"estrany dramaturg!", i de dir que en un punt determinat necessita del mite per explicar-se més completament –la Caverna n'és únicament un exemple[492]–, veure la filosofia de Plató com una conseqüència ineludible de l'evolució de la tragèdia li permet explicar-se els camins del món grec, alhora que ens revela una dimensió de l'art que cap "reflexió", per profunda que sigui, no pot atènyer: l'encarnació. La dimensió religiosa i òrfica d'Èsquil es debilita en Sòfocles –tot i la perfecció de la seva forma, i la dimensió dels seus caràcters– en la mesura que perd volum tot allò "que no cau dintre de llur espai natural." I també ens fa notar, per exemple –i és interessant en tant que Palau ha escrit una *Electra*–, que "l'Electra d'Èsquil no és Electra sola, sinó Electra i les Erínies; l'Electra de Sòfocles és ja la consciència d'Electra. Un pas més i tindrem la Consciència sola, dreçant-se com un personatge, i al seu costat, altres personatges que s'anomenen la Venjança, la Justícia, la Veritat… és a dir, Plató". I segurament encara hi ha una altra manera de veure-ho, ja que en escriure aquest text sobre Plató i la resta de textos que formen *El mirall embruixat*, Palau i Fabre coneixia ni que fos de referència el món de Kierkegaard, ja que el cita al capítol "Neró i Crist": darrere el subjectivisme de Kierkegaard, i de la impossibilitat de cloure la vida en un sistema, hi ha la necessitat de "comprendre's en l'existència" i de donar un sentit a la pròpia vida tot trobant la veritat d'un mateix[493]. De fet, allò que importa no és tant saber la veritat com ésser en la veritat. Segons això, la filosofia –i en el cas de Palau podríem dir la poesia i el pensament– és una meditació sobre la pròpia existència, una existència, però, compartida, en societat, ja que els humans són, efectiva-

---

492 DROZ, GENEVIEVE. *Los mitos Platónicos*. Barcelona: Ed. Labor, 1993.

493 GUSDORF, GEORGES *Kierkegaard*. Trad. Francesa de P.H.Tisseau. París: Seghers, 1963. Veure també STEINER, GEORGES. *Antígonas: una poètica y una filosofia de la lecura*. Barcelona: Gedisa, 1996.

ment, la síntesi del temporal i l'etern, un nombre qualsevol i una individualitat insubstituïble[494].

Plató seria, efectivament, el que vol anar més enllà. I Palau afirma: "La repugnància que Plató experimenta per a exposar-nos els fets esdevinguts –ni que siguin de la transcendència dels Atrides o dels d'Èdip– li ve de que no li agrada el curs que prenen els esdeveniments. Aleshores es refugia en un món ideal. Per corregir-nos, ens proposa uns interlocutors –uns personatges– entre els quals els problemes no es resoldran arbitràriament, com en la vida, sinó tal com s'haurien de resoldre, idealment. I com que en la vida, la injustícia en la solució dels conflictes o problemes humans prové, en gran part, de que s'han alterat o entelat els problemes mateixos, Plató acudirà a la font d'on emanen: les Idees." I afegeix, més endavant: "Els altres personatges esdevindran, comparats amb Sòcrates, subalterns. Car, en realitat, els grans personatges de l'acció dramàtica que Plató no cessa de crear entorn de Sòcrates seran la Veritat, la Bellesa, la Bondat… (…) Però així com la tragèdia semblava dir-nos el que cal evitar, Plató sembla voler ensenyar-nos el que cal fer (o el que cal creure, o el que cal pensar)." Ara bé: La Veritat, la Bellesa, la Bondat, la Venjança, la Justícia, no han encarnat, no són Antígona, Electra, Clitemnestra, Fedra, Aiax… i, justament, en la mesura que són ens desmaterialitzats, segons Palau "tracten d'*encarnar* en nosaltres, per no volatilitzar-se del tot."

Tanmateix, i malgrat l'espai que hem dedicat a Plató –bàsicament perquè al capítol IV tractarem de *La caverna*–, en cap cas no es pot dir que el conjunt de l'obra de Palau i Fabre, tant l'estrictament creativa com la teòrica –si aquesta diferenciació és possible– estigui persistentment lligada al pensador grec. Pel que fa la mimesi, per exemple, sembla que

---

494 JUNG, C.G. *Présent et avenir*. Traducció de l'alemany i notes de Roland Cahen, amb la col·laboració de René i Françoise Baumann. París: Buchet/Chastel, 2008.

Palau és més a la vora d'Aristòtil que no pas de Plató, tot i algunes diferències, però aquest aspecte cal comentar-lo amb una mica més de detall.

2.2. Mimesi, tragèdia i llibertat

Diguem, de moment, que Palau i Fabre valorava especialment la forma tragèdia, però no qualsevol mena de tragèdia. Per exemple, no admetia el model tràgic del classicisme francès, que trobava elitista i acadèmic, ni cap plantejament arqueològic o que fos personalista, com ara el d'Artaud, ja que precisament per això no podia ser del tot tràgic. En canvi, l'atreia el model àtic perquè tot i ser aristocràtic en l'expressió, era popular en la recepció, i perquè reclamava la llibertat més completa per plantejar els conflictes extrems des de perspectives polítiques, espirituals i filosòfiques. Aquesta mena de tragèdia *encarnava* les grans qüestions de la polis i, efectivament, mostrava els humans a mercè de la natura, de l'atzar, fràgils, vulnerables i alhora capaços de cometre les pitjors atrocitats. Com que es concretava en mites, en accions, en relats i en caràcters suficientment coneguts pels espectadors, i com que la música li era consubstancial, el conjunt esdevenia factible amb una enorme economia expressiva.

L'interès de Palau per la tragèdia, per la tragicitat, va més enllà del món grec, com també va més enllà dels mites. Palau la busca en d'altres contextos històrics, la troba de manera excelsa en Shakespeare i en García Lorca, i ja sabem que denuncia que a Catalunya no hi ha suficients tragèdies. Per apropar-nos a les seves idees en alguna d'aquestes qüestions, i tal com hem fet fins ara, començarem entrant de manera descriptiva en el

capítol "La tragèdia o el llenguatge de la llibertat", del llibre homònim[495], i ens deturarem en els conceptes que semblen centrals. I el primer que Palau fa és demanar-se quina és l'essència de la tragèdia. No es pregunta què és aquest gènere en comparació amb el drama o la comèdia, sinó amb relació a la vida, i tot seguit ens adverteix que hi ha pocs autors tràgics: Èsquil, Sòfocles, Marlowe, Shakespeare, Kleist…, "i uns quants noms més". Notem que no esmenta Eurípides, un autor que tal com hem dit, seguint Nietzsche ell situa més aviat en l'agonia del gènere tràgic. I notem també que el pas següent és referir-se als gèneres en tant que "funcions de l'individu o de la societat, [unes funcions] engendrades per la necessitat de reaccionar o de defensar-se de les escomeses, bones o dolentes, de la vida". Per tant, Palau no entén els gèneres com a artificis capriciosos, com a formes, sinó com a una funció, i en això coincideix amb N.H. Pearson, el qual explica que els gèneres literaris es poden considerar imperatius institucionals que s'imposen a l'escriptor i, a la vegada, són imposats per aquest[496]; també coincideix amb René Wellek i Austin Warren[497], segons els quals el gènere és una institució, com ho és l'Església, la Universitat o l'Estat. I afegeix que entre el cant, la poesia, i el teatre hi ha una diferència fonamental: la poesia és "la forma més elemental i més universal d'alliberament (…) [en canvi] el teatre suposa, a més de la funció alliberadora, la facultat d'objectivació. En el cant ens desprenem d'alguna cosa, ens traiem un pes de sobre o ens expandim. En el teatre obliguem aquesta cosa a *comparèixer* (la cursiva no és de Palau) davant nostre, a presentar-nos comptes, a explicar-se".

---

495 OLC.II. "La tragèdia o el llenguatge de la llibertat". *El mirall embruixat*. Pàgines 159-163. Les citacions següents, si no s'indica el contrari, pertanyen a aquest capítol.

496 PEARSON, NORMAN HOLMES. *Literary Forms and Types*... English Institut Annual, 1941.

497 WELLEK, RENÉ i WARREN, AUSTIN. *Theory of Literature*. Lonon: Penguin Books, 1948.

D'aquest *comparèixer* se'n dedueix un determinat concepte de mimesi que no es limita a la idea de còpia o d'imitació en el sentit convencional del terme. A un altre capítol del llibre, "Vers un teatre pitagòric", de què ens ocuparem més endavant, Palau ens diu que "el teatre és una convenció de temps i de lloc, en la qual intentem evocar, recrear, imitar, transposar, reproduir, condensar o relatar una acció determinada". La definició és completament aristotèlica en la mesura que afirma que el teatre és la mimesi d'una acció. Palau no entra aquí directament en el concepte de mimesi, però de les seves paraules –[fer] comparèixer, recrear, transposar, reproduir, condensar, i també relatar una acció– també se'n desprèn que la mimesi no és únicament una còpia, sinó una *encarnació* en el sentit que ell utilitza aquest terme, una transfiguració que, per altra banda, és imprescindible per tal que hi hagi veritable tragèdia, o només veritable teatre.

Naturalment aquest és un tema enorme, ell sol infinit, i, sense aspirar a donar cap resposta concloent, sí que caldrà tractar-lo des de l'òptica que la *re-presentació*, la transfiguració, l'evocació o invocació d'accions, de caràcters, de peripècies, en ser col·lectiva i institucional, esdevé un mecanisme de formació, de reflexió, de divertiment, de sanació, i alhora un perill que Plató posa de manifest si es tracta de formar els guardians de la ciutat en el sentit de conservar la cultura antiga però renovant-la, actualitzant-la, i posant-la al servei d'uns objectius diferents[498]. Efectivament, en referir-se a com s'ha d'educar aquests guardians Plató opta per actualitzar l'antiga μουσικ×η, la suma de tons i ritmes i la paraula parlada, amb el model espartà, i també fa evident la paradoxa que es comenci a educar amb la mentida dels mites[499] ja que no tots els mites són exemplars

---

498 JAEGER. *Paideia.* Pàgina 600 i següents.

499 PLATÓ. *República*. 377 A. En aquestes consideracions seguim Jaeger.

pel que ell es proposa. D'altra banda –i no entrem en aquest tema per ell mateix, sinó en la mesura que clarifica la posició de Palau i Fabre– la idea de mimesi massa sovint ha estat tractada únicament des del punt de vista del canvi o de l'evolució que es produeix entre Plató i Aristòtil. També podem, i s'ha fet, vincular-la a una idea en certa manera màgica, a una reminiscència encara viva que en el sentir popular no necessitaria preguntar-se des del pensament lògic què era l'*eido* re-presentat. Això no estaria lluny del plantejament que ens recorda Dodds[500], seguint Gilbert Murray, segons el qual l'anomenada religió homèrica "no va ser religió en absolut", ja que "el veritable culte de Grècia abans del segle IV, gairebé mai no es va adherir a aquelles lluminoses formes Olímpiques".[501] I per què no concebre el principi de la mimesi teatral, *també*, com una mena d'incubació curativa? Aleshores, el lloc sagrat on es tindrien els somnis, en aquest cas amb els ulls oberts, seria el teatre, l'àmbit de Dionís. Jaeger remarca que, segons Plató, però no únicament ell, "una imitación continuada influye en el carácter del imitador. Toda imitación es un cambio del alma; es, por tanto, el abandono pasajero de la forma anímica propia y su adaptación a la esencia de lo que se trata de representar, lo mismo si se trata de algo mejor que si es algo peor"[502]. Les representacions dramàtiques no són adequades a la formació dels guardians perquè no són inofensives i, en la mesura que estan encarnades, que són vistes, sentides, viscudes, esdevenen encara més perilloses[503]. I aquí Jaeger remarca, com Palau, que l'etapa presocràtica de Plató i la seva debilitat per la forma tràgica el feien algú veritable ben informat.

---

500 DODDS, ERIC R. *The Greeks an the Irrational*. University of California, 1951

501 MURRAY, GILBERT. *The Rise of the Greek Epic.* Cambridge, 1907

502 JAEGER. *Paideia*. Pàgina 616. Unes pàgines abans, a la 605, remarca que Plató no ha estat el primer a ser crític amb la poesia en el món grec. Esmenta Jenòfanes, Heràclit, i fins i tot Eurípides, i, reculant encara més, el poeta de l'*Odissea* és crític amb la manera com es tracta Zeus a la *Ilíada*.

503 PLATÓ. *República*. 396 E.

Neus Galí ha estudiat els aspectes essencials de la mimesi i en el seu llibre ens mostra l'evolució d'aquest concepte i de quina manera, abans de Plató, la idea de fer comparèixer i de dur entre nosaltres una cosa absent, ja era operativa en el món grec[504]. I assenyala l'aportació de Hermann Koller (1954) pel que fa a l'origen i posterior evolució del concepte mimesi. Diu: "En opinión de Koller, el sentido original del termino *mimêsis* no era 'imitación' (*Nachahmung*), sino *Darstellung*, 'representación', *Ausdruck(sform)*, '(forma de) expresión', o *Formwerdung des Seelischen*, 'expresión formal de lo anímico' o 'el volverse forma de lo anímico'. Según Koller, *mimêsis (mimeisthai)* designa originalmente la actualización de una leyenda cultural en la que se manifestaba con toda su fuerza la potencia expresiva de la *mousikê* primigenia". Aquest plantejament sembla poder relacionar-se amb la idea palaufabriana "d'encarnar-se" que esmentàvem abans, i encara més si tenim en compte que a Palau i Fabre el teatre d'expressió únicament verbal li sembla insuficient, tal com veurem en comentar el concepte de teatre pitagòric. En aquest punt, si més no aparentment, hi ha una diferència amb Aristòtil, o amb una certa lectura de la *Poètica* pel que fa a la primacia que la literatura dramàtica tindria en el conjunt. Aristòtil s'hi refereix més o menys clarament a diversos llocs, i a 1450b 17-21 diu que "encara que certament complau l'ànima [es refereix a l'opsis, a la part visual], és l'element més atècnic i el menys propi de la poètica: el poder de la tragèdia, en efecte, subsisteix fins i tot sense concurs i sense actors".[505] Aquesta actitud d'Aristòtil, i especialment la que expressa a 1462a, quan compara tragèdia i epopeia, de fet el convertiria en

---

504 GALÍ, NEUS. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

505 ARISTÒTIL. *Poètica*. Traducció de Joan Leita. Edició a cura d'Albert Blecua. Ed. Laia. Textos Filosòfics, 34. Barcelona, 1985. A la traducció de Bernat Metge esmentada abans hi llegim: "L'Espectacle és el que s'enduu més les ànimes; però és també el més estrany a l'art i el menys propi de la poesia; perquè la força de la tragèdia pot existir sense la representació escènica i sense actors i és més important per a la preparació dels espectacles l'art del maquinista que el dels poetes" Una nota aclareix l'ambigüitat del terme maquinista, que també es podria traduir per atrezzista o el que procura les màscares, els vestits, etc.

"l'inventor" de la literatura dramàtica, fet que no exclou que en altres llocs valori especialment la música[506].

Palau s'ha ocupat més o menys directament de la mimesi en diversos textos, i potser inicialment a *Vides de Picasso*, que és de la primavera de 1946[507]. Aquest llibret, deliciós, és una primera aproximació de Palau a Picasso i, efectivament, en clau poètica hi trobem una multitud de referències del que aleshores interessava l'Alquimista: Picasso en primer lloc, que n'és el centre, i després l'Olimp, l'home de les cavernes, l'existència, la puresa, la mediterrània, la llibertat, el teatre –on per cert parla d'un "petit escenari, encabit en un escenari més gran", que serà una de les maneres que tenia Palau de concebre l'espai escènic–, el món secret, la dualitat Faust-Picasso, el laberint, el mimetisme… "Tots hem comprès que aquell *El foll* del 1904 era la follia mateixa", diu Palau en els capítols d'aquest llibre que duu per títol "Mimetisme"; "que la *Dona amb camisa* del 1905 era verge (…) que *Guernika* significava l'esfondrament de tot". Els detractors de Picasso, continua Palau i Fabre, l'acusen d'assemblar-se a Lautrec, a Ingres, a Cézanne, a Van Gogh. "I tenen raó", conclou, i tot

---

506 ARISTÒTIL. *Poètica*. 1462a "És diu, per tant, que l'epopeia s'adreça als espectadors de gran categoria, els quals no freturen gens de les representacions, mentre que la tragèdia s'adreça als espectadors de poca categoria. Si la tragèdia, doncs, és vulgar, és clar que pot considerar-se com a inferior. // En primer lloc, aquest retret no afecta pas la poètica, sinó l'art de la interpretació, per tal com hi ha també senyals d'un esforç excessiu en el rapsode (…) A més a més, la tragèdia sense moviment produeix també l'efecte que li és propi, igual com l'epopeia.". A la traducció de Bernat Metge esmentada abans hi llegim: "Més: la tragèdia, àdhuc sense moviment, fa el seu fet, com l'epopeia". Sense entrar en el tema, i només per clarificar la posició de Palau i Fabre, és evident que avui lamentem tant la pèrdua de la música de les tragèdies àtiques com de les tècniques actorals o els plantejaments coreogràfics –una expressió que és del tot insuficient si tenim en compte el concepte *coreia*–. La manca de coneixements sobre aquests aspectes contribueixen a estrafer i dificulten la comprensió completa de la tragèdia d'Atenes ja que, efectivament, l'espectacle en termes aristotèlics –la indumentària, les màscares, l'escenografia, l'atrezzo, el moviment, la interpretació– contribuïa sens dubte a fer més solemne el text ja de per si elevat, alhora que era una possibilitat, ben clara en la comèdia d'Aristòfanes, per aconseguir que allò que es veia reforcés la lectura contextualitzada del que s'hi deia.

507 PALAU. *Vides de Picasso*. OLC.II. Pàgina 11-33. Editat per primera vegada a Barcelona, el 1962. Pedreira. En aquest treball tractarem molt superficialment la dedicació de Palau a Picasso i les implicacions que això suposa fins i tot en temes més o menys teatrals. L'obra de Palau i Fabre al voltant de Picasso és tan enorme, tan voluminosa i tan essencial, que ella sola ja reclama un estudi aprofundit que aquí ni ens és possible d'encetar.

seguit es demana "¿Qui és aquest dimoni que sembla pertànyer a totes les escoles i que aconsegueix formar-ne una de pròpia?" [508]. Picasso és un i mil alhora, i la seva assumpció de les personalitats alienes és, de fet, una manera de fer comparèixer allò que vol objectivar. I això és possible perquè Picasso "ha estat l'home que s'ha pres més llibertats", i especialment la interior, la que li permet "alliberar el braç, la mà, la ment, els ulls, la memòria. ¿De què?. De tot. D'aquesta poma que tenia al davant, d'aquest rostre que ens obsessiona. Si la poma se'ns proposa rodona i vermella, tenim la llibertat de voler-la quadrada i blava", etcètera[509]. El procediment mimètic, doncs, no és de còpia, sinó una encarnació objectiva, autèntica, sincera i especialment lliure, tot i sabent que, al capdavall, "el secret fàustic està a no vendre l'ànima sinó a donar-la"[510] després de covar secreta-secretament aquesta fusió possessiva.

Del perill que és confondre aquest procediment amb una falsificació Palau se n'ocupa a "Sobre l'autenticitat", un text del 1975 –per tant, és posterior a les dates que estem estudiant, però ara ens pot ajudar a concretar el concepte– en què es refereix a la pel·lícula d'Orson Welles *Qüestió Mark* (sic), i on comenta que "l'home és, per ara, l'únic animal que ha aconseguit projectar-se enfora d'ell mateix" [511]. Al marge de si Palau té raó en aquest punt, o no en té, el que vol dir és significatiu, perquè tot seguit es demana què és un falsificació. I comenta que, en principi, i en una lectura evidentment errònia, podria semblar que Picasso falsifica Cézanne. Però una falsificació "és una obra que ha estat feta volent passar per una altra", i Picasso vol ser Picasso a partir de Cézanne. A partir de

---

508 OLC.II. "Mimetisme". *Vides de Picasso*. Página 23.

509 OLC.II. "La llibertat". *Vides de Picasso* Página 25.

510 OLC.II. "Laberint". *Vides de Picasso.* Página 31.

511 OLC.II. "Sobre l'autenticitat". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 500-506. Es refereix a *F for Fake*, un film de 1973 que gira al voltant de les falsificacions en el món de l'art.

Cézanne i de mil i una ànimes més, tal com es diu al diàleg "Faust-Picasso" de *Vides de Picasso*[512]. L'obra d'art autèntica, la que és precursora, "indigna, molesta, contraria, cosa que no fa mai la falsificació".

En aquest text Palau també especifica que hi pot haver diverses menes d'imitació. Una pot ser "feta per arrancar certs secrets a l'obra admirada, o per penetrar-la més profundament". Aquesta seria l'actitud dels copistes, la subordinació dels quals acabarà apareixent en l'obra copiada. En canvi, "Picasso ha trasbalsat els conceptes de còpia i d'imitació" perquè en l'obra nova sempre hi veiem l'original i Picasso, que s'ha apropat a aquesta obra amb amor. En realitat, Picasso "crea, sobre una obra ja creada, exactament com ho podria fer amb un model de carn i ossos. L'obra o l'autor estudiats o imitats són un punt de partida, no un punt d'arribada". I Palau conclou que "la imitació és vàlida només quan es converteix en creació i deixa, així, de ser imitació, subordinació". I aquí obviarem les diferents accepcions del terme *imitació* que Palau empra, perquè el rellevant és que, segons ell, la mimesi del que sigui –un paisatge, un mite, una acció– ha de sorgir, reiterem-ho, de la necessitat i, amb la força primigènia que això atorga al creador, i amb la llibertat que es concedeix, l'obra ha d'esdevenir *jo*, un jo que és múltiple i que ha de valdre per a la col·lectivitat[513].

A "Picasso, autor teatral"[514] encara es clarifiquen més algunes possibilitats del procés mimètic picassià. Es refereix, per exemple, als

---

512 VALLÈS, EDUARD. "Picasso-Palau i Fabre: Notes per a una passió". *Revista de Catalunya*, nº 230. Juliol-agost de 2007. Pàgines 31-65.

513 A l'obra completa de Palau no hi ha cap esment a Jung, i el seu nom tampoc no ha apregut en cap paper inèdit fins a l'any 1958. Tanmateix, a la biblioteca de Palau i Fabre hi havia la *Teoria del psicoanálisis*, Barcelona 1937, Editorial Apolo, en traducció de F. Oliver Brachfeld.

514 OLC.II "Picasso, autor teatral". *Quaderns de l'Alquiemista.* Página 853 i següents. Ara ens referirem únicament al petit assaig que és a l'OLC, però recordem el llibre ja esmentat que Palau i Fabre va dedicar al teatre de Picasso: *Picasso, dels ballets al drama. 1917-1926*.

diferents aspectes teatrals de Picasso: al creador histriònic que es disfressava a casa, al pare que construïa teatrets per a la seva filla Maya, a l'escenògraf o figurinista que col·laborava amb Cocteau i els Ballets Russos de Diàghilev, al dramaturg que va escriure dues obres[515], al pintor de temes relacionats amb les arts escèniques, com per exemple el període cubista en què s'interessà pel teatre en el teatre abans que Pirandello escrivís *Sis personatges a la recerca d'autor*, etcètera. Tanmateix, Palau acaba reiterant que el procés mimètic de Picasso sempre ofereix una visió des de dins i "tan personal que esdevé una altra versió, una obra pròpia"[516].

Aquest principi Palau també l'havia practicat a la seva poesia. Enric Balaguer[517] ho remarca en el capítol "*L'alienat*. L'experiència de l'alteritat", on ens diu que, des del contacte amb la poesia japonesa i passant per "Imitació de Rosselló Pòrcel", es fa evident que Palau busca la creació personal a partir de models artístics preexistents. "Els poemes", explicava Balaguer, "suposen, per un costat, una perllongació del món particular del poeta mallorquí i, per una altra, una exposició del món de Palau". És "una experiència de recerca de la pròpia identitat a través de l'alteritat", que es produeix en primer lloc a partir de l'admiració pel model imitat, però en un altre pla també es busca un jo obert, que aboleixi –i seguim Balaguer– "la frontera entre jo/món, jo/els altres". I no cal insistir

---

515 PICASSO. *El deseo atrapado por la cola* (1941) i *Las cuatro niñas* (1948), que Palau qualifica d'obres surrealistes i properes a les peces de joventut de García Lorca.

516 Aquest procediment té moltes semblances amb la *contaminatio* de la literatura dramàtica llatina, els autors de la qual, en certa manera a partir de Livi Andrònic i amb tota certesa a partir de Nevi, prenien els dramaturgs grecs de la Nova Comèdia com a models i els adaptaven lliurement en funció del públic a qui s'adreçaven. L'exemple més comú són les diferències enormes que hi ha de registre lingüístic i de tria de materials entre Plaute i Terenci, tot i que ambdós prenien com a model el teatre de Menandre. També en el món llatí es donava el problema de la legitimitat del procediment amb relació als límits de l'adaptació, i dubtes diversos sobre l'autoria. El límit era, en principi, el *furtus*, però res no estava tan clar ja que, en el fons, també eren actives determinades posicions polítiques i l'evolució del propi procediment.

517 BALAGUER, *Poesia, alquímia i follia* pàgina 79 i següents.

en les referències a Rimbaud, i de quina manera la descoberta d'aquesta alteritat l'apropa a la dissolució del jo baudelairià que per damunt de qualsevol altra cosa suposa recerca constant, defugir les certeses i tendir a la modernitat en el sentit de deixar enrere formes estereotipades que no permeten l'expressió sincera. Però, en qualsevol cas, res d'això no era possible sense haver experimentat el canvi en la percepció del Bell a què ens hem referit, i sense haver entès el que Palau ja deia el 1938 a *L'aprenent de poeta*: ell havia de ser la seva pròpia matèria de treball, el seu or era buscar-se, esdevenir "home i barca, del qual no sabríem assegurar qui dels dos duu a qui"[518]. Palau buscar sentir-se pedra, *ser* pedra, ser home de les cavernes, Llull, Don Joan, Faust, Prometeu, Electra, el condemnat que surt de la caverna platònica, Baudelaire, Rosselló-Pòrcel[519], Rimbaud, una mica Artaud, Ausiàs March, sempre Picasso…

Si tornem a les qüestions estrictament teatrals recordarem de seguida que per Palau el teatre era fer "comparèixer davant nostre [alguna cosa, a través de l'objectivació], a presentar-nos comptes, a explicar-se". I comparèixer suposa acarar-se en la mesura que es compareix davant d'algú, i encara més si a través d'aquesta objectivació i de forçar-la a presentar-nos comptes i a explicar-se, es promou una dialèctica que en cap cas no pot ser falsificada o limitada en l'expressió. Palau encara ens precisa el següent en el text "La tragèdia o el llenguatge de la llibertat": "Perquè el fenomen teatral es produeixi no n'hi ha prou de tenir alguna cosa a dir i la capacitat d'abocar-la; cal ésser també capaç de mirar-la de cara, d'*enfrontar-s'hi*". I afegeix que perquè hi hagi teatre calen altres veus a més de l'autor i, precisament en aquest sentit, el teatre sempre és un acte d'amor ja que reclama que "la veu aliena hagi estat feta nostra en igualtat de drets". I

---

518 OLC.II. *L'aprenent de poeta*. Pàgina 19.

519 OLC.II. "Actualitat i perennitat de Rosselló-Pòrcel". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 784.

aquí Palau ens avança una de les seves idees bàsiques sobre la tragèdia, "forma pura i extrema del fenomen teatral", tal com la descriu.

La seva tesi, així l'anomena ell mateix, és que "la tragèdia suposa, fonamentalment, un sentiment insubornable, exacerbat –gairebé diria exasperat– de la llibertat. La tragèdia és el llenguatge (implícit) de la llibertat". La tragèdia no és el llenguatge de la fatalitat, diu, que l'assimilaria "a tot el que significa orbetat, fosquedat, impotència, desastre", i que suposaria manca de llibertat. El tràgic mai no indica "que el camí seguit pels seus personatges i el desenllaç calamitós que se'n deriva fos el camí a seguir –ni el contrari tampoc–. Esperar això fóra confondre'l amb un moralista [en canvi] la tragèdia és un reactiu" i, com a tal, en la necessitat que la conforma hi hem de veure una arrel eminentment social i alliçonadora. I insisteix en la idea que tota tragèdia, "baldament el tema no ho sigui explícitament, ho és de la llibertat".

Fins aquí, Palau i Fabre pràcticament només es refereix als tràgics grecs, a Èsquil i a Sòfocles, i se centra en una societat organitzada prou democràticament per fer possible l'expressió lliure i la dialèctica en temes fonamentals per a la societat i, és clar, també per l'individu. Tot referint-se a *Els perses* d'Èsquil es refereix al legítim orgull que la democràcia genera en aquells que hi viuen, però també als perills que engendra aquest model polític. Però tot seguit relaciona aquesta llibertat "tan asprament conquerida" amb el culte a Prometeu, entès com "l'alliberador per excel·lència", un alliberador que, tingui l'origen que tingui, tant si és doble com singular[520], sempre cal relacionar amb la intel·ligència, la raó i les arts. Vernant cita un fragment significatiu d'Èsquil: "A la primeria, veien [els homes] sense veure-hi, oïen sense sentir-hi, i, semblants a les formes

520 VERNANT. *Mythe et pensée chez les grecs*. La citació és de l'edició castellana, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Pàgina 243 i següents.

dels somnis, de cap a cap d'una llarga vida ho mauraven tot junt a l'atzar. No coneixien les cases d'obra assolellades, ni la fusteria; vivien sota terra, com les ventisses formigues, en el fons de coves sense sol. Per a ells no hi havia cap signe segur ni de l'hivern ni de la primavera florida ni de l'estiu fruitós; ho feien tot sense criteri, fins que jo vaig ensenyar-los les sortides dels astres i llurs postes de tan mal discernir. Després vingué la ciència del nombre, la més alta de totes, que vaig inventar per a ells, i el componiment de les lletres, memòria de tota cosa, treball que infanta les Muses…"[521]. És a aquesta mena d'alliberament que es refereix Palau, un alliberament que, traslladant la idea a la caverna platònica, no és sortir de la cova, sinó el camí que s'inicia, que té a veure amb el saber, amb la recerca de la veritat en tant que desocultament[522] en el sentit heideggerià. I també ens especifica que ja a l'*Odissea* hi ha "una idea de la llibertat molt pròxima d'allò que avui, en terme cristians, en diríem el lliure albir"[523], que tampoc no cal confondre amb el determinisme.

En el capítol tercer del llibre que comentem, "El teatre elisabetià" –després de passar ràpidament pel teatre llatí i l'Edat Mitjana–, Palau reitera que "les aigües de fons de la tragèdia no són tan literàries com vitals". Marlowe i Shakespeare, diu, influïts per Sèneca, volen dur al públic "l'*excés*, que és una de les lleis de la tragèdia. L'excés en les passions: l'excés en l'ambició, l'excés en l'odi, l'excés en la gelosia, l'excés en la cupiditat". Un excés que també és determinació i reclama una expressió

---

521 ÈSQUIL. *Prometeu encadenat*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1933.

522 Vegi's l'apartat dedicat a *La Caverna* al capítol IV.

523 El fragment de l'*Odissea* a què es refereix Palau, en traducció de Carles Riba, és el següent: "-Ai!, pensà, els moridors, com els déus acusen tothora, car de nosaltres diuen que vénen els mals, i ells mateixos amb llurs mateixes follies es capten dolors que no eren del fat, com ara Egiist, que, no essent del fat, va casar-se amb la muller de l'Atrida, i va occir-lo a ell quan tornava: era la mort, i ho sabia, perquè el previnguérem noslatres, fent-li dir per Hermes, el bon talaier Argifontes, 'queno el mati a ell ni tampoc la muller li pretengui, o ha de venir que Orestes farà el venjament de l'Atrida, quan ja sigui un minyó i enyori la seva contrada' // Hermes així va parlar; però els sentiments no va tòrcer d'Egist, volent-li bé; i per fi ho ha pagat tot alhora". Cant I, vv. 32 i següents.

excessiva, ultrada, podria dir Palau, pròpia del Renaixement en el sentit de l'impuls que aleshores es va donar a les llengües vulgars. "D'aquesta compenetració de l'excés temàtic i de l'excés expressiu neix el que podríem dir-ne el miracle elisabetià: Ford, Marlowe, Shakespeare"[524], que Palau esmenta en aquest estrany desordre cronològic. I més endavant, en els capítols següents, Palau es refereix al teatre castellà dels Segles d'Or, que "neix i mort tres vegades en el transcurs de la seva història": amb *La Celestina*, un camí que queda cegat per la Inquisició; amb els *autos sacramentales*, que en Calderón ofeguen el creador que hi havia en ell, i amb García Lorca, l'assassinat del qual tenia per objectiu impedir l'exercici de la llibertat. D'entre totes les obres d'aquest llarg període, Palau només troba veritablement tràgic el Cervantes de *Numancia*.[525] Els francesos, continua, volen fer compatibles l'excés de les passions descrites amb la mesura del llenguatge. Fan, doncs, una tragèdia racionalitzada, "però les fonts de la tragèdia han estat sempre irracionals: els Misteris, la Poesia, la Dona, la Sang amb les seves veus i els seus càntics".

És abeurant-se en aquestes fonts pregones dels misteris, de la poesia, de la dona i de la sang, que Palau s'acosta més a la seva idea de tragèdia. En realitat ens proposa que ens acarem a la tragèdia com un fet singular, com alguna cosa que evoluciona cap a una expressió solemne i ritualista les bases de la qual eren tant el substrat supersticiós del món grec, supernormal en paraules de Dodds[526], com una barreja d'alta poesia procedent de l'èpica i de la lírica coral, i que tenia per funció tractar els temes profunds del present per a un públic majoritari a través de figuracions, transfiguracions o invocacions mimètiques que, a partir de l'agon,

---

524 OLC.II. "El teatre elisabetià". *El mirall embruixat*. Pàgina 166.

525 L'any 1959 Palau farà les emissions radiofòniques que ja hem referenciat. El tractament que dóna al teatre castellà del Segle d'Or será més extens, però també més divulgatiu.

526 DODDS, ERIC R. *The Ancient Concept of Progress*. Oxfort University Press, 1973.

oferien una visió completa de l'ésser humà en la mesura que el relacionaven tant amb el passat com amb el futur. És a dir, que el definien a partir de dues incerteses fonamentals que el fan *αμηξανια*, desvalgut, en mans d'una hostilitat superior, i alhora ple de curiositat. I ara únicament assenyalem la singularitat mateixa del gènere tràgic, la radical novetat que suposava amb relació a l'èpica, l'expressió solemne del qual connectaria dos substrats culturals massa sovint presentats separadament o fins i tot de manera antagònica: el que Dodds anomena fenòmens supernormals i el conjunt mític que era grat a l'orella per al públic senzill i que, alhora, contenia i expressava tot el saber possible, la cultura mateixa en què es vivia, el passat i allò que era *ηθικη*.

A través d'aquest repertori mític es feien comparèixer uns éssers humans mimetitzats, que en cap cas no podien *semblar* falsos, i que en tant que efímers eren condicionats pel passat i pel futur –ambdós sempre presents com a memòria i com a preconeixement– i vivien breument entre els difunts del passat i els difunts del futur, que són ells mateixos. Uns humans pertorbats per la immortalitat dels déus i, alhora, pel món impenetrable i potser per això mateix temptador de les bèsties. I tot això és el que fa enormement eficaç el recurs als relats, a les llegendes, als mites, en un sentit triple: perquè és conegut, comú, compartible, identitari; perquè expressa una visió de l'ésser humà complex i determinat per forces conegudes i per altres de desconegudes, i perquè entre el passat i el futur hi ha allò que ens ha tocat de viure, el present, que es manifesta en un remolí de culpes i responsabilitats que incrementem en la mesura que l'acció, l'actuar, el fer, central en la cultura grega, reclama *hybris,* excés en diu Palau i Fabre, per posar a prova els límits del tolerable.

En aquest recorregut per l'evolució de la tragèdia Palau es refereix a la racionalització de la versió clàssica francesa que "no ens presenta els fets, sinó l'autòpsia dels fets"[527], i també es refereix als romàntics alemanys, als quals retreu, especialment a Schiller, que en el fons siguin neoclassicistes com els francesos, tot i que els seus models no són Eurípides i Sèneca, sinó Marlowe i Shakespeare. Tanmateix, admet que en el Romanticisme alemany hi ha alguna cosa més que al món francès. Potser és perquè se centren en l'estudi de la cultura grega i no en la llatina, en la persistència que els ha dut a saber fer-se seu el llegat de Grècia més que cap altre poble, a mimetitzar-lo "amb un desig evident d'emulació". I Palau cita uns versos de Hölderlin, en traducció de Carles Riba: "I els turons de la terra / Alemanya turons de les Muses seran"[528].

És significatiu que esmenti Hölderlin, el poeta que té una visió menys hel·lenitzada de la Grècia clàssica, i serà una dada a retenir ja que, la tragicitat que busca Palau i Fabre no és la que es deriva de l'hel·lenisme. La salvatgia, la grandesa primigènia, la recerca del *pathos* per damunt de la raó, la unió dialèctica de la forma artística sorgida directament de les profundes fonts de la societat i de la cultura, l'home no entès com la mesura de totes les coses, té molt a veure amb l'actitud general de Palau i Fabre i explicaria, tot i la seva llarga estada a França i el seu arrelament fins i tot familiar a la cultura francesa, un decantament ni que sigui crític cap la cultura Alemanya, si més no en tot allò que té a veure amb Grècia. La seva idea de la necessària comunió entre l'excés temàtic i l'excés de l'expressió en certa manera ens il·lustra[529]. I també ho fa la visió que té d'un heroi com per exemple Egmont, de l'obra homònima de

---

527 OLC.II. "La racionalització de la tragèdia". *El mirall embruixat*. Pàgina 174.

528 OLC.II. "Romanticisme alemany". *El mirall embruixat.* Pàgina 176

529 Aquí també coincideix amb DODDS, *The Greeks and the Irrational.*

Goethe, que segons Palau "és fet presoner traïdorament, sense que hi hagi hagut acceptació prèvia, per part seva, del seu propi sacrifici, sense la consciència neta del perill al qual s'exposa, que és la prova íntima, definitiva, a ultrança, que caracteritza els herois tràgics: Prometeu, Antígona, Electra, Hamlet, Becket…".

Instal·lat en el Romanticisme alemany, Palau elabora un seguit de consideracions interessants que no podem passar per alt. Les elabora i les explicita de manera sintètica, gairebé com un espasme, carregades de temps interior, madurades, denses, talment es tractés d'un dels seus poemes o d'una de les obres de teatre que volia escriure tot i no haver trobat encara la manera de fer-ho. I, en aquest sentit entra, per exemple, en Goethe i diu que probablement en un moment determinat l'autor de *Faust* pensava tornar la tragèdia "al seu origen esquilià"[530]. Però aleshores "*Ifigènia a Tàurida* hauria d'haver estat qualificada de tragèdia. En *La filla natural*, que segons Goethe és una tragèdia, aquest sembla voler proposar-nos, o imposar-nos, un final feliç. Però aquesta obra es mou en un ambient excessivament abstracte (…) però al mateix temps ens conta una història excessivament concreta o realista per a tenir el valor d'un símbol". En tot cas, insisteix Palau, en qualsevol model de tragèdia els herois "se sacrifiquen per a l'espectador. Per això la tragèdia és quasi un ritual sagrat, i neix, a Grècia, amb aquest caràcter". I parlant de Goethe, Palau no es podia estar de referir-se a *Faust* que, tanmateix, no troba que sigui exactament una tragèdia. Ho és a Marlowe perquè "l'esperit de rebel·lió (…) és dut (…) fins a les darreres conseqüències". I aquí afirma de manera concloent que el *Faust* de Marlowe és un Prometeu, cosa que esdevé una dada interessant per l'ús que l'Alquimista fa dels mites. Però naturalment

530 OLC.II. "Romanticisme alemany". *El mirall embruixat.* Pàgina 177 i següents.

aquestes consideracions no treuen cap mèrit a Goethe ja que el seu *Faust* "engendra el Superhome i, amb ell, la gran filosofia alemanya".

Schiller, de qui diu que les paraules no són acció, tal com sí que s'esdevé amb Èsquil o amb Shakespeare, és tanmateix qui millor encarna "la unió de tragèdia i llibertat". I afegeix que "a les mans de Schiller la tragèdia esdevé un instrument de proselitisme subversiu. La idea de llibertat no es desprèn de l'obra com una conseqüència, sinó que és dreçada com una bandera al pal major". I aquí és interessant de notar que, tot i la transcendència que Palau dóna a la llibertat, no per això deixa de ser crític amb un autor com ara Schiller de qui, i ja ho hem dit, en lamenta un ús de la llengua bàsicament per "omplir l'acció".

El tràgic més gran de tot el teatre alemany és, segons Palau, Kleist, una opinió que no ens ha d'estranyar si tenim en compte que va fer una adaptació de la seva novel·la *Michael Kohlhaas*[531]. Palau es refereix als retrats que posseïm d'aquest autor, del qual diu que mostra progressivament trets infantils, com si amb el anys decreixés. Palau ha demostrat en diverses ocasions com li interessen els rostres, i, naturalment, també cal assenyalar que un autor considerat entre els grans conservi una mena de puresa primigènia, edènica diu Palau, que també tenia Hölderlin, però

---

531 Heinrich von Kleist va escriure aquesta novel·la l'any 1811, basada en la història de Hans Kohlhase, un comerciant del segle XVI. Palau i Fabre va adaptar-la amb el títol *La tràgica història de Miquel Kolhas* (estiu, 1961-revisat primavera 1974), i en una nota del 1974 titulada "Motius" Palau dóna compte de les raons que el van dur a fer aquesta versió. Segons la nota, Palau va llegir la novel·la de Kleist quan tenia divuit anys i ja aleshores va veure que podia ser una obra de teatre. Més endavant va llegir *La gerra trencada*, que el va decebre. I no va ser fins a París, i per tant a partir del 1946, que va veure el que Palau anomena "les tragèdies d'aquest gran romàntic". Una d'aquestes va ser *Príncep d'Homburg*, amb Gérard Philipe, i més endavant va llegir *Caterina de Heilbron* i *Pentalisea*. Palau atribueix als molt canvis de lloc de l'acció el fet que Kleist no considerés viable *Miquel Kolhas* en tant que teatre. Però –i això és el que volíem assenyalar– Palau diu que Piscator i Brecht li van fer veure la possibilitat de teatralitzar la novel·la. I afegeix que, de fet, potser s'ho hauria pogut plantejar des d'una reactualització del teatre elisabetià. Quan Palau va retornar a Catalunya, l'ADB li va demanar un text, i ell va creure arribat el moment de posar-se a escriure la versió teatral de Kleist. Però l'estrena no s'arribà a concretar mai. La nota, i per tant la revisió de l'obra escrita el 1961, és datada el 8 de maig de 1974.

aquest "s'hi perd". En un altre sentit, la tragèdia d'Empèdocles tampoc no és possible perquè Hölderlin s'acaba desprenent de les contingències humanes i esdevé un alienat. I conclou unes asseveracions que van més enllà de Hölderlin i valen per tota la seva teoria teatral: "Com que [a causa de la follia] no hi ha (…) objectivació possible ni xoc pròpiament dramàtic, no hi ha, en realitat, diàleg, sinó monòleg, i la tragèdia es resol en el silenci, inacabada, i en lloc d'esser la tragèdia d'Empèdocles, és la tragèdia de Hölderlin".

Al capítol següent Palau es refereix als escandinaus. No troba res de tràgic a Ibsen –tot i l'interès que sent pel seu teatre–, l'atrau Strindberg, però acaba veient-lo derivar inevitablement cap al drama "a causa del seu excessiu egocentrisme i del seu fatalisme dialèctic (…) els protagonistes de les tragèdies (sic) (…) són víctimes de la societat, però no en són els herois. Sofreixen les conseqüències d'unes lleis i d'una moral absurdes, però no sucumbeixen pas per haver lluitat contra aquestes lleis i contra aquesta moral, sinó simplement perquè no han pogut realitzar-se tranquil·lament, burgesament, en el si de la societat a la qual pertanyien". En un altre sentit, aquests autors "representen l'apogeu d'aquell individualisme que el protestantisme havia incrementat en els pobles nòrdics"[532].

I tampoc no troba que hi hagi tragèdia al *Boris Gudònov* de Puixkin, ja que no és "el problema de la llibertat allò que hi és escatit, sinó el de la lluita interessada pel poder". Sí que troba que és una tragèdia el *Pugatxev* d'Essenin, perquè ell s'ha identificat amb Pere el Gran per amor al poble, i és abandonat al moment en què hom començava a dubtar sobre el resultat de la batalla i és lliurat pels seus per obtenir, amb aquesta traïció, el perdó de Caterina. "*Pugatxev* és la tragèdia de la solitud del revolucionari, com

---

532 OLC.II. "Els escandinaus". *El mirall embruixat.* Pàgina 181.

ho és *Prometeu encadenat*, com ho és *Mariana Pineda"*. I continua fent la relació dels textos que considera tràgics i dels que segons ell no ho són, per raons diferents. "Quan Maiakovski escriu l'obra que porta el seu nom, *Vladimir Maiakovski*, i que ell anomena tragèdia, no escriu ja una tragèdia, sinó la impossibilitat d'escriure-la".

Finalment, Palau i Fabre ens proposa una mena de conclusions: "La tragèdia no és (…) el regne de la fatalitat, ni el de la llibertat tampoc, sinó, com ara se'ns precisa, el de *la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat*". La frase, com es veu, conté quatre termes capitals, perfectament triats i que expressen clarament el que Palau entén com a tragèdia. És una *possibilitat* i no pas un discurs moral, i la possibilitat, pel que té de tempteig, inclou la dialèctica i la idea de camí, de procés, de trànsit; és *humana* en el sentit grec del terme, és a dir, política, basada en la convivència, en el passat que compartim, en la recerca de les diferents "aretés" possibles segons els rols i els deures; *mesurar-se* també suposa reflexió, ponderació, avaluació i apreciació que, sense excés, sense "hybris", no tindria raó de ser ja que cal mesurar-se en els límits per determinar el marc conceptuals en què ens movem. I, finalment, la *llibertat* a què ja ens hem referit anteriorment i que, aquí, adquireix un sentit de condició ineludible sense la qual res no és possible, amb el benentès que ha d'estar subjecte a l'objectivació i que implica, "la plena consciència del propi sacrifici" per part de l'heroi, que no pot ser aliè als esdeveniments si els volem tràgics. Ha de ser una llibertat en democràcia, i aquesta és la raó per la qual "les dues més grans escoles de tragèdia que coneixem coincideixen amb les dues més grans democràcies que ha conegut l'Occident: Atenes i Anglaterra".

Això de banda, tampoc no sembla que puguem entendre l'obra d'art com "un fruit perfectament atzarós", sinó que la seva aparició "obeeix certes lleis recòndites (…)[i a] condicions bastant precises", una frase que ens remet de nou a les causes profundes que van propiciar l'aparició de Plató, a la forma que adoptà per expressar-se i als canvis que genera el fet de passar d'una obra *encarnada* a una altra feta de "fantasmes". La tragèdia suposa l'eliminació de "les declaracions grandiloqüents, el fals proselitisme i la demagògia. La tragèdia resulta, vista així, un testimoni, una prova, i reclama com a mínim dos requisits indispensables: "Que l'esquema de l'obra fos tràgic, que contingués un problema d'una envergadura prou excepcional per a poder ser considerada tràgica i que l'alè de l'autor fos també, en tot i per tot, d'una força tràgica constant"[533].

El capítol següent d'*El mirall embruixat* es refereix a les traduccions de Shakespeare al català, i especialment a la força teatral que encara ara tenen les paraules de Shakespeare amb el català de Josep Maria de Sagarra. No hi trobem res, però, que pugui convenir als nostres propòsits actuals, i el mateix podem dir del capítol titulat "El riure i la tragèdia", on Palau esmenta, de passada, el greu problema, per a nosaltres, d'integrar en el conjunt de les festes tràgiques, la quarta peça, els drames satírics. Ens ve a dir que el riure i la tragèdia no són incompatibles, tal com passa a Shakespeare, que introdueix "personatges o escenes còmiques enmig de les situacions més desesperades".

---

533 En realitat, les idees sobre la tragèdia que Palau desenvolupa en els dos llibres teòrics esmentats coincideixen força amb les línies més fecundes de l'assaig que a Europa es feia aleshores sobre aquest tema. En molt bona mesura, per exemple, coincideix amb allò que STEINER, GEORGE sosté al seu llibre *The Death of Tragedy*. Ed. George Borchardt, 1961, i que Palau no podia conèixer.

2.3. Vers un teatre pitagòric

Però la tragèdia no és la totalitat del teatre possible i Palau i Fabre sent la necessitat de plantejar-se tant l'especificitat com una definició de la forma dramàtica. No es tracta de literatura, no es tracta de gèneres ni d'institucions o de circumstàncies històriques concretes, tot i que és ben conscient que cada moment i cada cultura tenen les seves característiques; és tracta del fet mateix de la representació i de quines formes externes Palau considera vàlides i quines no. Això ho fa en el capítol "Vers un teatre pitagòric"[534], que és on exposa amb més claredat el que ha anat madurant a França d'ençà de desembre de 1945.

Potser no caldria reiterar que especialment a partir de 1947 s'inicia un període de maduració, que Palau ha vist força teatre, que ha conegut Picasso i ha experimentat situacions personals trasbalsadores com ara la crisi amb l'exili català arran de la reedició del famós article de la *Solidaridad Nacional*. També ha conegut Artaud i ha vist de la vora els afectes de la malaltia, s'ha allunyat de les opcions existencialistes de Sartre a causa de la lectura que aquest fa de Baudelaire, ha acabat la seva obra poètica, ha repès l'escriptura de teatre, ha reflexionat sobre alguns problemes dramatúrgics i en especial sobre la tragèdia. En la mesura que aquest treball ho permet també hem dit que Palau està cada vegada més conscientment allunyat del noucentisme i de la seva perpetuació en la societat catalana, potser com un mecanisme de defensa, i que no combrega amb els postulats surrealistes ni troba que el dadaisme sigui una opció

534 OLC.II. "Vers un teatre picatòric". *El mirall embruixat*. Pàgines 217-221. No hem aconseguit datar aquest text i, per tant, a la cronologia de l'Apèndix I l'hem inclòs en el període de finals de 1951, que és el moment de les reflexions sobre teatre més sistemàtiques. Cal entendre, però, que aquests textos deurien estar àmpliament revisats de cara a la publicació.

vàlida, tot i que l'Alquimista participa de ple de l'esperit avantguardista en qualsevol moment de la història.

Fins a l'escriptura del capítol "Vers un teatre pitagòric" Palau tenia, efectivament, algunes idees generals sobre el teatre i intuïcions essencials sobre els temes tràgics, però no havia articulat les seves idees des del punt de vista de la representació, tot i que la presència del públic és un aspecte que sempre l'havia interessat. Aquí, concreta alguna d'aquestes idees i proposa una definició de teatre segons la qual cal anar més enllà de la literatura ja que el teatre també és veu, gest, mímica, etcètera. La citació és llarga, i s'hi barregen aspectes i qüestions diferents que haurem d'anar destriant, però és convenient de llegir-la, ni que sigui en la forma extractada que l'oferim:

> "Si bé el teatre és –hauria de ser– un espectacle total, on la veu, el gest, l'expressió corporal, la mímica i, excepcionalment, la dansa i el cant, hi participen i es conjuguen en proporcions diverses, no és menys evident que, segons les èpoques i segons les latituds, s'accentua la preponderància d'algun d'aquests elements en detriment dels altres. (…) Però es evident que des de Grècia –d'on ens ve tot allò de què encara ens servim– la paraula ha pres una preponderància gairebé absoluta en l'espectacle teatral. No ens entretindrem ara a considerar si és justa o no aquesta concepció, que cal acceptar com un fet."
>
> "(…) L'apoteosi del verb, en tot el seu vigor ascendent, cal situar-lo en Shakespeare. També en aquest sentit –en dir *també* volem dir a més de la seva humanitat universal– Shakespeare és molt més que un autor de llengua anglesa. És l'exponent màxim d'un corrent que s'inicia a Europa amb el Renaixement. En l'obra de Shakespeare, *la paraula omple tot l'espectacle teatral*. La paraula és gest, i és tan pro-

pera al gest que el comanda. La paraula és cant, i viu tan arran del cant, que s'hi transforma quan convé. La paraula és tan plàstica, que duu en ella mateixa el decorat, i permet eliminar els decorats. La paraula és acció, fins al punt que l'acció sembla menys real que ella i la segueix amb dificultat. La paraula és sobirana... Sens dubte el teatre de Shakespeare correspon al que constitueix un dels atots del Renaixement: la fe en l'home i, per tant, en la paraula, que és el principal vehicle d'aquest per a expressar-se.

"(…) En realitat, després de Shakespeare, amb alts i baixos, el teatre no podia fer més que ablanir-se. Shakespeare era el zenit d'alguna cosa. Aquest sentiment de plenitud o de saturació en l'obra d'art o en un corrent artístic, és el que dóna al veritable artista el senyal inequívoc del canvi de ruta. Per no haver-ho fet a temps, el teatre ha anat a parar a la més completa indigència, al teatre burgès o aburgesat d'avui, o al teatre dit de *boulevard*…

"Com a reacció contra aquesta indigència, a començaments de segle sorgeixen diversos intents de revolució i de renovació teatrals. Sens dubte, el més fecund, el més durador de tots, és el que tendeix a implantar l'autoritat del director sobre els actors, com a mitjancer entre el text i aquests, per a obtenir la cohesió i la unitat artística indispensables. Aquesta revolució és l'obra de Gordon Craig, seguit, a poca distancia, pel que els francesos han anomenat Le Cartel: Copeau, Pitoeff, etc.

"La violència d'aquesta reacció revolucionària és tan intensa, que un dels postulats que es formula amb més acarnissament és el del teatre sense text, el del teatre que torna la llibertat a l'actor. (…) Aquest teatre sense text que Gordon Craig propugna –i que veurem reprendre, més tard, per Antonin Artaud– sembla tan insostenible o més que la saturació verbal shakespeariana. Avui gairebé ningú gosa aventurar-se per aquest camí temerari.

”¿No hi hauria un terme mig, una terça via, que fes possible l’obertura de nous horitzons?

”Abans de reprendre el camí, ens caldria fer *tabula rasa* de tot el que hem après i preguntar-nos, com en el primer dia del món: ¿Què és el teatre? (…) Caldria anar amb peus de plom abans d’intentar donar una resposta, perquè d’ella depèn, en gran part, l’evolució posterior de l’aventura que ens proposem (…) El teatre és una convenció de temps i de lloc, en la qual intentem evocar, recrear, imitar, transposar, reproduir, condensar o relatar una acció determinada.

”(…) Una definició és un punt de partida, i una revolució és radical en la mesura que aconsegueix reprendre el camí a partir de zero. Per això, de la mateixa manera que en els països que han estat arrasats per la guerra floreix una arquitectura nova, més jove i més avançada que la dels vencedors, una revolució teatral possiblement serà més fàcil en un país sense tradició teatral, com Catalunya, que no en un país afeixugat per un passat i esclau d’aquest miratge.

”Car, ¿d’on pot partir una tradició teatral catalana? Plenament, d’enlloc. No hi ha cap línia amb prou pes per a imposar-se, per a erigir-se en model. Els catalans no posseïm encara aquesta cosa elemental, que constitueix el primer pas per a crear un teatre, i que s’anomena un *repertori*. Un repertori és un conjunt de textos de prou valor humà i de prou altura artística (on la llengua, per tant, es pot considerar com a modèlica) perquè puguin ser estudiats i represos per generacions successives d’actors i d’espectadors. Àdhuc si escollim les millors produccions del teatre català, veurem que adoleixen gairebé totes d’un mal o altre que impossibilita prendre-les com a models.

”(…) Només veig dos camins veritables per al teatre d’avui, per al teatre de demà. El teatre popular, el teatre destinat a la formació del poble i constituït, sobretot, a base del gran repertori internacional, i el teatre minoritari, d’exploració, de temps i de quadre material reduïts. Teatre obert i teatre tancat. Aquest teatre tancat –tancat en el sentit de

reducció de l'espai material de l'escena i, per tant, del nombre d'espectadors, així com de la duració material de l'espectacle– és l'únic que imagino subsistint al costat del teatre popular, del cinema o del circ i de tots els espectacles majoritaris que avui absorbeixen el públic. No es tracta de fer un teatre per a minories o un teatre selecte, en el qual els assistents, pel mateix fet d'assistir-hi, s'atorguin mútuament el títol d'intel·ligents o de privilegiats. Un teatre així cauria aviat en el vici de l'esnobisme. Però sembla evident que després de l'època d'or del teatre, i després de l'aparició del cinema, els límits i les condicions per a l'existència d'un teatre vivent han de quedar modificats, s'han d'establir sobre bases noves. Cal no oblidar un fet capital, i és que avui el teatre ha esdevingut o està esdevenint arreu del món el que podríem anomenar un acte secundari o acte derivat. Allí on deixa de ser un esplai de la societat burgesa, el teatre ha esdevingut, arreu d'Europa, un fet cultural. Hom va al teatre perquè és un esplai cultural i perquè es compleix, en part, amb una obligació. Gairebé ningú –excepte el públic reduïdíssim dels cineclubs– no va al cinema per conèixer un capítol de la història del cinema, ans simplement per distreure's, per esbargir-se. Aquesta *innocència* de l'espectador era segurament la de l'espectador grec i la de l'espectador elisabetià, o la dels «corrales» madrilenys del segle XVII. Ja no és l'actitud d'avui. Avui el públic de teatre, o és decadent o ja no és innocent. El públic innocent ha passat gairebé tot a les sales de cinema. (…) El teatre haurà d'accentuar, per tant, les possibilitats que el distancien i el diferencien del cinema. El teatre no queda anul·lat pel cinema, simplement *perquè és una altra cosa*, però aquesta altra cosa caldrà subratllar-la cada dia més perquè el teatre sobrevisqui. Entre les posicions que el teatre haurà de prendre, ja hem assenyalat, en un manifest anterior, el del Temps teatral. En prendre el temps com a punt de partida per a recrear i explorar amb ulls nous l'univers a través del teatre, volem dir que el temps, en lloc de ser la tela de fons sobre la qual vénen a inserir-se els esdeveniments, haurà de fer-se amo d'aquests; en lloc de ser un temps exterior, haurà de ser

un temps interior, integrat a l'acció; haurà de ser un temps que es desenvolupi amb l'obra de teatre, que es creï amb ella. En partir d'un concepte creacionista del temps, aquest es converteix en nombre, i és per això que hem usat l'adjectiu *pitagòric*. Teatre pitagòric voldrà dir doncs aquí, rigor i exactitud, en lloc d'improvisació i atzar; voldrà dir càlcul i premeditació, en lloc d'espontaneïtat i improvisació.

"Hem usat intencionadament l'adjectiu *pitagòric* perquè és massa freqüent, entre nosaltres, entre els mediterranis, creure que certes qualitats ens són inherents, com la improvisació, la llestesa, i altres són inherents als pobles germànics; i entre aquestes ultimes sol incloure's el rigor i la precisió, com si el pitagorisme no hagués estat una escola de rigor i de precisió, i com si no hagués estat una escola mediterrània".

La primera constatació és precisament una definició no literària del teatre: "Un espectacle total, on la veu, el gest, l'expressió corporal, la mímica i, excepcionalment, la dansa i el cant, hi participen i es conjuguen en proporcions diverses", diu Palau i, tanmateix, proposa la idea que des de Grècia –després de l'herència hel·lenística hauria de dir[535]–, i especialment des del Renaixement, s'ha produït el que ell defineix com l'apoteosi del verb, que culmina en Shakespeare. La paraula del teatre elisabetià ho és tot: el decorat, l'acció, la música. "Shakespeare és el zenit d'alguna cosa", afirma Palau, i amb això ens està dient que no accepta la idea d'un geni sorgit únicament per mèrits propis i de manera gairebé casual. Shakespeare ha estat possible perquè abans que ell es posés a escriure hi hagut moltes altres temptatives, perquè s'ha produït una evolució en els

535 És estranya aquesta imprecisió de Palau i Fabre ja que amb tota certesa tenia clar que el teatre a Grècia era bàsicament musical i que l'element literari s'hi integrava de manera completa. Precisament per això entenem que Palau està dient que és a partir de l'herència grega que es produeix el predomini verbal.

termes necessaris que culmina en aquesta mena de síntesi genial que, certament, és un referent. I en aquest sentit convé recordar que Palau justifica les seves dificultats amb el teatre pel fet de no disposar d'una tradició prou sòlida.

En qualsevol cas, després de Shakespeare, del que suposa aquest nom, "amb alts i baixos, el teatre no podia fer més que ablanir-se" i, efectivament, "ha anat a parar a la més completa indigència, al teatre burgès o aburgesat d'avui, o al teatre dit de *boulevard*". Però cal demanar-se què desqualifica Palau ja que, en separar les opcions burgeses o aburgesades del *boulevard*, queda clar que no es refereix únicament al que podríem definir com a teatre comercial o d'evasió. I en aquest sentit ens concreta que a començaments de segle [entenem que es refereix al segle XIX i que s'han succeït diversos episodis fins a arribar a l'exemple que ell precisa] es van produir reaccions, "intents de revolució i de renovació teatrals", la més fecunda de les quals és la d'implantar "l'autoritat del director [d'escena] sobre els actors". Aquest director fa de "mitjancer entre el text i aquests [els actors]". I Palau de seguida destaca Gordon Craig[536], al costat dels creadors de *Le Cartel*: Copeau, Pitoeff, etcètera, que ja pertanyen al tombant de segle i als inicis del segle XX.

---

536 Sorprèn que Palau i Fabre no esmenti Antoine i el teatre naturalista. Està clar que no podia ser una de les seves preferències, però Antoine no és citat cap vegada a l'obra completa, ni hem trobat el seu nom als textos inèdits. Pel que fa a Edward Gordon Craig (1872-1966), a les primeres dècades del segle XX, volia recuperar la puresa original del teatre i la seva dignitat com a art prioritàriament visual. Concebia l'art escènic com una participació harmònica d'elemens audiovisuals relacionats entre si i qüestionava la tradicional preeminència del text, fins al punt d'arribar a plantejar-se de prescindir-ne. Posteriorment, el Teatre de la Crueltat d'Artaud també va proposar de concebre espectacles teatrals plàstics a part de l'escenificació directa al voltant de fets, temes o fins obres literàries. DENIS BABLET. *Le décor de théatre de 1870 à 1914*. Bablet planteja el pas del decorat i el teatre tradicional al teatre dels Meininger i, passant per Wagner, als canvis històrics del tombant de segle XIX-XX. "A l'époque où chaque art tend à affirmer son autonomie et renouvelle ses modes d'expression, le théâtre passe également par une phase de remise en cause de ses valeurs traditionnelles. Cette évolution concerne naturellement la production dramatique, lyrique et chorégraphique, mais elle touche plus encore la création même du spectacle théâtrale, les structures artistiques et techniques du théâtre en même temps que ses bases sociales. Si le théâtre est en questions, le problème est posé dans son ensemble". Després, naturalisme, simbolisme, Appia, Gordon Craig…

Deixant les imprecisions cronològiques al marge, ja que Palau aquí no intenta fer història, sinó explicitar les seves posicions, el fet és que l'opció Craig també li sembla insostenible ja que interpreta la seva proposta com la d'un teatre pràcticament sense text, tal com més endavant també proposarà Artaud. I aleshores, Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, l'home de l'excés, sorprenentment es demana si hi ha un terme mig, "una tercera via, que fes possible l'obertura de nous horitzons". Una tercera via que hauria de tenir en compte el passat per rellegir-lo i actualitzar-lo, que s'hauria de basar en un esperit d'avantguarda, que valorés la paraula però no únicament la paraula, que no es referís bàsicament a problemes personals i que, per tant, no podria ser un drama, i que no hauria de ser realista o naturalista, sinó un teatre de poeta. I aquí fa la definició de teatre que més amunt hem qualificat de perfectament aristotèlica: "El teatre és una convenció de temps i de lloc, en la qual intentem evocar, recrear, imitar, transposar, reproduir, condensar o relatar una acció determinada". I els models ja els hem vist: en primer lloc García Lorca.

Al marge que Palau introdueixi en aquest text el tema del teatre a Catalunya, una qüestió que tractarem més endavant, sembla clar que deixant de banda el teatre de *boulevard,* ell desqualifica un teatre convencionalment estructurat amb actes, que basa els conflictes dramàtics en personatges definits per característiques psicològiques, de contingut conservador i adreçant-se a l'entreteniment, i que entén l'acció com l'estructuració de determinades especulacions sentimentals i falsament emotives, que no tenen res a veure amb el concepte de *praxis* que Palau hereta d'Aristòtil i que mai no confon amb les peripècies. Per tant rebutja un teatre que degradi les aportacions de contingut i de forma d'Ibsen que, sense ser tràgic, Palau sempre va respectar, i rebutja un teatre en què la paraula sigui únicament vehicular i explicativa. I, sense donar noms, tam-

bé podem suposar que Palau tampoc no valora l'ampli territori de l'anomenat teatre de l'absurd –tret de Jean Genet, si aquest autor el podem considerar dins de l'absurd–, ja que ell mateix no va aprofundir aquesta via en què podia haver estat un precursor. Ja hem vist que Sartre li semblava una possibilitat malaguanyada, que no està a favor del teatre espectacular però allunyat dels problemes dels espectadors[537].

En canvi, sí que dóna noms d'alguns autors que li agraden. Si deixem per un moment "Vers un teatre pitagòric" i anem al capítol que tanca el llibre, "L'embruix del mirall"[538] –on bàsicament s'ocupa del concepte de teatre en el teatre[539] i de Shakespeare– veurem que Palau s'acosta a Pirandello via Shakespeare tot dient que si aquest arriba a "una mena d'objectivació al segon grau o objectivació objectivada, que té la virtut de mostrar-nos la relativitat de cada visió i de com les coses poden ser vistes i interpretades molt diferentment", Pirandello trasllada aquest principi al nostre temps tot dient-nos que els personatges que Shakespeare veia com a fantasmagòrics, ara ell els veu reals. Crotone, el personatge principal de *Els gegants de la muntanya*, per Palau i Fabre és una mena de Pròsper de *La tempestat*, però, segons Palau, Pirandello ens acaba dient "que el veament prodigiós no són els fantasmes, sinó llur capacitat per a viure en la nostra imaginació, i que és solament quan no trobem eixida en aquesta que es veuen obligats a encarnar-se". Per tant, Palau ens reitera que l'encarnació, l'objectivació, el teatre, ha de sorgir d'una necessitat, esde-

---

537 Més enllà del que Palau ha explicat de memòria, seria interessant estudiar a fons els programes d'alguns dels espectacles teatrals que va veure a París a partir de 1946 i alguns dels quals es conserven a la Fundació Palau. No podem entrar en aquest aspecte, però en tot cas remarquem que els autors que Palau veu amb més reiteració a França són Shakespeare, Strindberg, Büchner, T.S Eliot, Anouilh, Giraudoux, Sartre, també Ionesco… Palau anava sovint al Vieux Colombier, i molt al Théâtre National Populaire.

538 OLC.II. "El mirall embruixat". *El mirall embruixat*. Pàgines 221-228.

539 Un plantejament similar al que quaranta anys després va fer GIRARD, RENE a *Shakespeare.Les feux de l'envie*. París: Édicions Grasset & Fasquelle,1990. Hi ha edició castellana: *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama, 1995.

venint en l'art el que ja era a la vida. No cal repetir una altra vegada les lloances que Palau fa a García Lorca en aquest capítol final, però no estarà de més fer notar que es refereix especialment a *Así que pasen cinco años* i a *El público*, les obres de Lorca que es consideraven irrepresentables i que aleshores no s'entenien. Palau en parla amb admiració i ens les explica al voltant de l'any 1951, o abans i tot.

Aquest joc de miralls –"si hom es mira entre dos miralls *quasi* paral·lels, hom es veu mirant-se en un mirall", diu Palau– es complica i s'enriqueix si som entre tres miralls ja que gairebé ens objectivem en veure'ns de perfil. I si entrem en una "sala dels miralls" ens perdem i ens veiem "sorgir per allí on menys s'espera. (…) El mirall, en aquest cas, ha esdevingut laberint [un laberint del jo, diríem nosaltres], i no hi ha sinó una manera de sortir-se'n, que és fent trampa"[540]. Però a quina trampa es refereix Palau? Doncs hi ha dues possibilitats: la violenta, la de trencar el mirall, i la de l'astúcia, que consisteix en anar resseguint la superfície de la cambra "les parets-miralls, fins a trobar la sortida…". Pirandello i Jean Genet[541], comenta Palau, es basen en aquest art del mirall. I aquí cal dir de seguida que la visió que Palau té de Pirandello ja el 1950 és claríssima tant pel que fa a la relació amb la bogeria com pel que fa tarannà del personatge i, lògicament, en el que té a veure amb la tècnica teatral, ja que distingeix a la perfecció els diferents procediments que aplica a *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) i *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Pel que fa a Genet, "escruta els secrets de la cambra boja on, a base de miralls sota els peus i en el sostre, arriba a veure la seva pròpia imatge invertida, caminant cap per avall, o flotant sota els seus propis peus". I afegeix: "Tots els personatges del teatre de

---

540 OLC.II. "L'espill i el mirall". Pàgines 952-953. Aquest text va ser escrit a Grifeu l'any 1997.

541 SARTRE, JEAN-PAUL. *Saint Genet. Comédien et martyr*. París: Gallimard, 1952.

Jean Genet estan situats en la posició dialèctica del mirall i són esclaus de llur condició humana". És el que Sartre anomena *radicaliser l'apparence*[542]. Però una mica més endavant i tal com ja hem dit, Palau ens aclareix que, malgrat això, hi ha uns personatges de Genet que representen veritablement el que són: es tracta dels criminals, la gent de presidi, "que s'assemblen als infants en això: que viuen el mite que encarnen".

I ara tornem a "Vers un teatre pitagòric": Hem dit que Palau buscava una tercera via entre el teatre sense ànima, el teatre convencional i basat en la paraula funcional, i les formes del que per ell són d'innovacions només aparents i espectacular o en què la paraula ha desaparegut. Un terme mig entre la tradició teatral que s'ha perdut després de la "saturació verbal shakespeariana", i algunes de les reaccions contra el teatre burgès basades en la figura del director que ell troba "insostenible". És un terme mig que cal trobar des de la consciència clara de la constant evolució de les arts, una evolució que no es produeix únicament ni de manera prioritària per les idees estètiques; un terme mig que busca l'especificitat del segle XX enfondint-se en algunes parcel·les del segle XIX, que rebutja tant les formes convencionals i repetitives com l'entreteniment adotzenat i vulgar o les aventures estètiques que no tenen referents profunds i que per això mateix són terminals en la mesura que neguen tot camí possible per a un art polític. Per tant, i segons això, Palau busca un terme mig innovador, una "obertura de nous horitzons", i el vol vinculat a la comunitat de la qual sorgeix.

Per aconseguir-ho albira únicament dos "camins veritables"[543] per al "teatre d'avui, per al teatre de demà". El primer és el teatre popular, el teatre "destinat a la formació del poble i constituït, sobretot, a base del

---

542 SARTRE, *Saint Genet. Comédien et martyr*. Pàgina 675.

gran repertori internacional". Teatre obert, en diu Palau, i, sense esmentar-lo, segurament pensa en Jean Vilar. El segon camí és el del teatre minoritari, "d'exploració, de temps i de quadre material reduït", el Teatre tancat en el sentit de "reducció de l'espai material de l'espectacle". Aquest és únic teatre que Palau veu possible al costat del que ell anomena el teatre popular, l'únic que pot subsistir al costat "del cinema o del circ i de tots els espectacles majoritaris que avui absorbeixen el públic". Cal, però, que aquest teatre no sigui esnob, que no sigui un "teatre per a les minories, o un teatre selecte", els espectadors del qual s'atorguen mútuament "pel mateix fet d'assistir-hi (…) el títol d'intel·ligents o de privilegiats". I encara ens aclareix les causes que han dut a la necessitat de buscar aquestes o altres alternatives, i afirma: "Avui el teatre ha esdevingut o està esdevenint arreu del món el que podríem anomenar un acte secundari o acte derivat. Allí on deixa de ser un esplai de la societat burgesa, el teatre ha esdevingut, arreu d'Europa, un fet cultural. Hom va al teatre perquè és un espai cultural i perquè [així] es compleix, en part, amb una obligació".

Tenint en compte el valor que Palau dóna a la tragèdia en el sentit que toca els temes essencials de la condició humana entesa des de la polis, tenint en compte també l'exigència de llibertat que això comporta en el sentit que el plantejament ha de ser forçosament dialèctic i que per tant demana un espectador conscient de la recepció que està fent –i sense oblidar la radicalitat del concepte alquímia segons l'entén Palau–, sembla lògic que rebutgi aquesta concepció culta i domesticada de la vida teatral. Ell pensa bàsicament en la "*innocència* de l'espectador (…) grec i la de l'espectador elisabetià, o la dels 'corrales' madrilenys del segle XVII"[544].

---

543 OLC.II. "Vers un teatre pitagòric". El mirall embruixat. Pàgina 219.

544 Per apropar-se al tema dificilíssim del públic de la tragèdia àtica, veure BENEDETTO, VINCENZO DI i MEDDA, ENRICO. *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino: Einaudi 2002. Veure també GOLDHILL, SIMON. *The audience of*

És a dir: pensa en un públic de teatre que no és decadent, que no té cap predisposició pseudo-intel·lectual davant del que veu, i que es lliura a les propostes dels creadors amb la mateixa virginitat que Palau reclama al poeta. I afirma que, contràriament a això, "avui el públic de teatre, o és decadent o ja no és innocent. El públic innocent ha passat gairebé tot a les sales del cinema", com ho demostra el fet que excepte el públic reduïdíssim dels cineclubs, "gairebé ningú no va al cinema per conèixer un capítol de la història del cinema, ans simplement per distreure's, per esbargir-se" [545]. I, aquí, *innocent* no té cap connotació pejorativa ni vol dir inculte o desinteressat. Palau es refereix a un públic no intel·lectual, sense prejudicis i plenament lliurat a les solucions formals de l'època. Un públic que participa activament en el fet teatral, que n'és una part essencial en la mesura que la funció que Palau atorga al teatre no tindria sentit sense aquesta mena de recepció.

L'espectacle plantejat des d'un temps teatral nou, com un espasme intens, que minimitza provatures estètiques com ara el teatre circular, i que es produeix davant d'aquest públic innocent, també ha de ser pitagòric en el sentit del "rigor i [l'] exactitud [extremes], en lloc [de la] improvisació i [l'] atzar, [i] voldrà dir càlcul i premeditació, en lloc d'espontaneïtat i improvisació". Voldrà dir una mena de teatre de la crueltat tal com l'entenia Artaud, o tal com l'explica Palau, però no per referir-se únicament al dolor personal, sinó als conflictes col·lectius. I tampoc no es podrà deixar de tenir en compte la necessitat del riure, la complementarietat dels registres còmic i tràgic, que Shakespeare equilibra amb saviesa i que en el món grec era present en la quarta peça de la tetralogia, el drama satíric.

Athenian tragedy. A *Greek Tragedy*, Cambridge: Ed. P.E.Easterling, 1997. Cambridge University Press. The Cambridge Companion to.

545 No havien aparegut, és clar, les anomenades "sales d'art i assaig" que, a més de ser un intent per burlar la censura, és veritat que predisposaven els espectadors.

Tampoc no és estrany, conclou l'Alquimista, que després dels tràgics grecs aparegui el gran còmic Aristòfanes.

Al capítol "De Puixkin a Maiakowski" trobem una citació del *Perlimplin* de Lorca segons la qual el personatge homònim de l'obra diu a Belisa: "Como soy un viejo, quiero sacrificarme por ti… Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes". I tot seguit conclou que aquesta mena de sacrificis "com els homes de la nostra generació hem après de Carles Riba", serveix per conquerir la llibertat. Per tant, la llibertat, la recerca de la llibertat, és un altre dels punts centrals de la seva aventura escènica. Segurament Palau va molt més enllà i, de fet, la seva tossuda coherència, la fidelitat a una evolució sincera, essencial, alquímica, la necessitat d'interrogar-se sobre les qüestions centrals de l'ésser humà del seu temps, la voluntat d'esbotzar el que Manuel de Pedrolo anomenava fronteres interiors, no és altra cosa que aquesta recerca de la llibertat que té valor per ella mateixa en la mesura que dóna sentit a l'ésser.

2.4. Tragèdia i Catalunya

El llibre *El mirall embruixat*, en l'edició de 1962, començava amb el capítol titulat "La tragèdia a Catalunya". Ja hem vist que la qüestió preocupava Palau i Fabre des de molt abans. Aquest tema, efectivament el va reprendre diverses vegades de manera més o menys directa al llarg de tota la vida, i sempre va sostenir la mateixa tesi: a Catalunya hi ha poca tragèdia, i cal demanar-se les causes d'aquesta situació. Tanmateix, amb els anys anava afegint matisos a les seves premisses. Sembla que el text

més madur en aquest sentit és l'apèndix que consta a *El mirall embruixat* en l'edició de les OLC[546], i que ja ha estat referenciat. D'altra banda, el tema mereixeria un tractament més extens del que ara li donarem, però entrar-hi ens allunyaria del propòsit d'aquesta tesi. Mirem-lo, per tant, en allò que ens pot ser útil per les nostres intencions.

I la pregunta central, amb què pràcticament obre el capítol esmentat és: "Què hem de pensar de Catalunya després de conèixer el panorama de la seva producció tràgica?". A l'edició de 1962, Palau diu que les úniques obres que poden ser preses en consideració són *Mar i cel* (1888) de Guimerà, *Nausica* (1908-1910) de Maragall i *Antígona* (1939[547]) de Salvador Espriu. A l'edició de l'OLC. Palau aclareix que el text que ara comentem va ser "escrit a París el final de la dècada dels cinquanta i que jo no disposava, ni de lluny, del material que necessitava". I també ens assenyala que a partir del 1961, ja de nou a Catalunya, es va adonar d'uns quants oblits, i afegeix a la llista *El nou Prometeu encadenat* (1920), d'Eugeni d'Ors, *Judit* (1929), de Josep Maria de Sagarra, *Parasceve* (1957), de Blai Bonet, i també hi inclou una obra seva, *Mots de ritual per a Electra* (1958); això de banda –i em disculpo per la referència personal–, em fa el grandíssim honor d'incloure la meva *Antígona* (2001)[548] i una referència a l'obra anterior, *Platja negra*. Tal com dèiem, el text de la conferència revisat el 2003 recull els plantejaments bàsics dels anys cinquanta, editats el 1962, però afegeix una argumentació que en els primers textos no tenia tan clara o que no gosava formular de manera explícita per no acabar de trencar amb l'entorn on havia decidit tornar[549]. En canvi el 2003 diu que "els paï-

---

546 OLC.II. "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya". *El mirall embruixat*. Pàgines 229-249.

547 Refeta, però a començaments dels anys seixanta.

548 COCA, JORDI. *Antígona*. Barcelona: Ed. Proa, 2002. Pròleg de Jordi Malé en què parla del mite d'Antígona i de la versió que en va fer Espriu.

549 Naturalment els diversos apropaments que fa Palau i Fabre al tema de la tragèdia no tenen com objectiu el rigor acadèmic o històric i, per tant, les seves idees en aquest punt són manifestament

sos, com els individus, són grans en la mesura que saben veure els problemes que els assetgen i que saben escometre'ls de cara". I continua: "Em temo que un dels defectes de Catalunya és el d'eludir, passar de costat o silenciar certs problemes enutjosos".

El pas següent és explicitar clarament que una de les coses que més el neguiteja és "la pervivència del noucentisme". Palau no nega els encerts i allò de gran i transcendent que aquest moviment va aportar a Catalunya, en primer lloc fixant la llengua a través de les obres de Pompeu Fabra, Francesc de Borja Moll i Joan Coromines. "Però el noucentisme era –és–, també, un moviment amb principis estètics i cívics, que al costat de la normativa lingüística ha pretès imposar una normativa estètica aplicable a totes les arts". Recordem aquí la citació que hem fet de *De la bellesa*, de Francesc Mirabent, com a consagració d'un concepte de bellesa i les absències injustificables que Palau hi remarcava. En aquesta mateixa línia, Palau es refereix als canvis socials i cívics que els països europeus van introduir tant després de la Primera Guerra Mundial com de la Segona. Però "a Catalunya, hem passat de la Monarquia a la República, d'aquesta a la Guerra Civil i a la Revolució, d'aquestes a una derrota i a un esfondrament del país sense precedents, el 1939, i resulta que continuem defensant i arborant els mateixos valors que fa cent anys, com si no hagués passat res".

Palau també es refereix al mediterranisme noucentista que s'oposà al modernisme i que, a través d'Eugeni d'Ors esdevingué el noucentisme que, suposadament, "pertanyia al nou segle, el segle XX". Però ja hem vist

---

parcials. Per exemple, no es refereix a la idea de tragèdia de Ramon Vinyes o de Puig i Ferrater. Veure, en aquest punt, *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del modernisme a la Guerra Civil*. Estudi introductori i edició a cura de Margarita Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert. Col·lecció Escrits Teòrics, nº 15. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011. Pàgines 133-138.

quina mena de valors defensava i quins valors proposava Francesc Mirabent, i quina era la posició de Palau i Fabre davant d'algú que vivia d'esquena als corrents i a les persones més fructíferes de finals del segle XIX fins a la tercera dècada del segle XX, que és quan s'edita el llibre de Mirabent. Per tant, l'any 2003 Palau reitera el que ja havia dit durant la dècada dels cinquanta: el país està cofoi amb la pervivència d'un cànon que entén com a clàssic i que, com a tal, defensa reverencialment unes idees "inamovibles, o quasi inamovibles que cal esforçar-se a obtenir. Aquest cànon té per ideal suprem la bellesa, la mesura. La bellesa que s'obté amb la mesura, que potser va inclosa en ella i, no cal dir, que té un exemple permanent i insuperable en la Grècia dita clàssica". I de seguida afegeix que "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 denominació nietzschiana, de tothom coneguda, anomenem la vena dionisíaca". Dit d'una altra manera: el noucentisme negava el trasbals de la bellesa que Palau i Fabre experimentà a partir del 1938, i que probablement ja gruava d'abans i tot –si més no des del punt de vista del gènere tràgic des de 1935–, negava el pas d'una de les Belleses de Baudelaire a la següent, a la que reitera Rimbaud en obrir *Una temporada a l'infern*, la que el pertorba, troba amarga i injuria.

Davant d'això, estiguem d'acord o no amb Palau i Fabre, i admetent tant les seves contradiccions com la lògica negativa del noucentisme a admetre unes idees que el destruïen, cal entendre que l'Alquimista reclamés, com a mínim, la llibertat de plantejar un acarament dialèctic de les dues opcions. Però l'evolució del país, de la política del país, i el tarannà prudent, escarmentat i poruc, i també l'impuls d'aferrar-se al que tenim, han impedit fins i tot l'intent de confrontar les dues visions, que en el fons

és el que Palau i Fabre planteja amb la seva obra sobre Electra: una mena de pacte incestuós entre l'interior i l'exili, entre els que es van quedar i els que van marxar, entre els que probablement pensaven coses radicalment diferents. Però la derrota del 1939 va ser contundent, aclaparadora, i el país es va tancar en un immobilisme conservador, desfasat i retrògrada, que rebutjava amb escàndol la florida d'idees noves i independents que Palau volia encarnar i que manifestava amb els seus poemes. Potser no es podia fer altrament, però pel que ara estem tractant, això rebla el fet de no tenir tragèdia, de no enfondir dramàticament els problemes col·lectius per debatre'ls fins al límit. Palau ho diu de manera clara: "En defugir aquesta cara de la medalla [la cara tèrbola], el noucentisme s'amputa, automàticament, la possibilitat de la tragèdia, dels oracles, dels misteris, de l'excés, de la vidència". I en escamotejar aquests aspectes obscurs, que són poderosos, en dissimular-los i no treure'ls a la llum, ell es veu forçat a marxar, cosa que el fa orfe de mare i de país.

Palau incorpora a la conferència que comentem una llarga citació del text dels anys cinquanta on analitza les obres teatrals que en principi havia considerat dignes de ser esmentades com a tragèdies. De *Mar i cel* diu que és vigorosa, tot i que troba la llengua tosca, barroera. En canvi la *Nausica* de Maragall busca que "la paraula mateixa, amb el seu propi poder, amb la seva densitat, determini la vigoria de l'obra". Però Palau afirma immediatament que en el camí que va de *Mar i cel* a *Nausica*, el que s'ha guanyat en qualitat expressiva s'ha perdut en embranzida. I sentencia: "*Nausica* no és una tragèdia. De Guimerà a Maragall hi ha un afinament, és cert, però també un aburgesament". Tanmateix, abans de continuar potser caldria demanar-se amb Palau i Fabre "quina història o quina acció són verament tràgiques, i per què?". I la resposta novament és l'única que podia donar l'Alquimista: fer o no fer una tragèdia no depèn

d'un esquema o d'un altre, si "procedim des de l'exterior, literàriament, humanísticament, (…) ens neguem, *ipso facto*, la possibilitat de la tragèdia, que ha d'obeir, com tota obra d'art, però amb més rigor potser que cap altra forma d'expressió artística, a una necessitat interior. La tragèdia ha de ser necessària"[550], remarca. I aquest és un punt veritablement crucial ja que Palau uneix tres exigències que d'entrada podrien semblar antagòniques: a) la necessitat interior del creador, imperiosa, essencial, innegociable, b) la voluntat d'estar a l'avantguarda del temps que es viu, de no encallar-se en el passat i de no voler-lo reproduir devotament i com si fos un model insuperable, i c) la funció política, social, cívica, que ha de tenir l'obra en la mesura que, ja ho hem dit, planteja qüestions col·lectives.

Les conclusions de Palau passen per constatar que la tragèdia no pot ser "aproximadament necessària, sinó absolutament necessària", i que aquesta necessitat absoluta suposa que en l'obra tot sigui ultrat. És a dir, "que no es [pugui] concebre, en el mateix ordre de coses, en el mateix problema, en el mateix plantejament, una solució més extrema que la que el poeta tràgic ens proposa". Per això reitera que *Mar i cel* és "l'única tragèdia robusta que posseïm [tot i les] barroeries artístiques". En canvi, Maragall, l'estimat Maragall per qui Palau sent un enorme respecte, fa "una obra pulcra, acurada, escrupolosament escrita, neta", però que no té l'embranzida de Guimerà. Segons Palau, Maragall ha aburgesat la forma, l'expressió, i, en el fons, en escriure *Nausica* el que fa és constatar la seva impotència per anar més enllà d'ell mateix. Però aquest extremisme que reclama, aquest ultrar-ho tot, aquesta *hybris*, no es construeix "multiplicant les atrocitats", sinó aconseguint que cada rèplica, cada mot, "constitueixin també la substància de l'obra", una actitud, diguem-ho de

[550] OLC.II. "La tragèdia a Catalunya". *El mirall embruixat*. Pàgines 190-202.

passada, consubstancial a l'Alquimista i que no és diferent del rigor que Palau reclama al teatre pitagòric i que venia d'Artaud.

I, naturalment, res d'això no s'explica únicament per opcions estètiques. Es tracta de posicions vitals diferents (la de Guimerà i la de Maragall) que "prefiguren, al nostre entendre, les dues posicions (…) en què es dividí el nostre país durant els començaments de segle, i que no varen fer més que accentuar-se en el transcurs dels anys (…) En el teatre de Guimerà es reflecteixen problemes col·lectius o socials i en el de Maragall problemes individuals". És a dir, que els poc més de vint anys que separen ambdues obres són el període en què s'inicià el divorci entre la intel·lectualitat catalana i el poble, segons Palau. "El crit de llibertat de Manelic en *Terra baixa* i el crit de llibertat que es desprèn de *Mar i cel*, cal entendre'ls com un pressentiment", i en canvi la *Nausica* sembla feta d'esquena als esdeveniments, "seguint viaranys i problemes enterament individuals". I en aquest punt Palau enceta una reflexió sobre la intel·lectualitat del país, sobre "el divorci entre la intel·lectualitat catalana i el poble, perquè", segons diu ell, "els seguidors de Guimerà seran, a partir d'aquest moment, el braç feble de la intel·lectualitat catalana", i els seguidors de Maragall "el seu braç fort, la línia intel·lectual més vigorosa (…) Catalunya ha passat, psicològicament, durant aquests vint anys, de l'èpica i la tragèdia, representades per Verdaguer i Guimerà, a la lírica, representada per Maragall, i això per voluntat d'aquesta darrer". I cita uns versos de *Nausica*: "Lo de Troia /era empresa de tots: lo que en seguia / per a mi, fou de mi tot sol; la guerra / fou la guerra cabdal de Grècia tota, pro mos treballs són els treballs d'Ulisses"[551].

---

[551] Naturalment som conscients que el debat que Palau i Fabre obre amb aquestes consideracions no és abordable en aquestes pàgines. Hi ha una bibliogràfia enorme al voltant del pas de la Renaixença al Modernisme i al Noucentisme, de la influència d'aquest moviment durant els anys de la resistència cultural, i de les característiques d'aquests moviments i de com es relacionen amb el

Ara ja som al cor mateix del problema que planteja Palau i Fabre, al cor del problema de l'Alquimista, al cor del que ha estat tota la seva vida i que ha donat sentit a la seva obra: "La traducció, anys més tard, de l'*Odissea*, per Carles Riba, serà més que un símbol i marcarà el tombant decisiu del que s'havia insinuat amb Maragall (…) Una escola d'humanistes en naixerà, que donarà fruits abundosos, però la línia èpica i la línia tràgica (…) quedaran estroncades o molt afeblides, malgrat l'esforç de Josep Maria de Sagarra per conciliar, en el seu poderós *El comte Arnau*, aquests dos extrems (Verdaguer i Maragall)"[552]. I Palau continua dient que la joventut –recordem que això ho escriu just encetats els anys cinquanta, a París, i després dels problemes greus que ja hem comentat– sembla seguir preferentment Carles Riba més que no pas el Sagarra poderós d'*El comte Arnau*. En canvi, "el populisme autèntic de Guimerà serà escamotejat en el teatre de Sagarra, que, en lloc d'estar al

---

Romanticisme, el Simbolisme o les Avantguardes. També han estat estudiades les obres i les poètiques dels noms que Palau i Fabre esmenta: Guimerà, Verdaguer, Maragall, Sagarra, Riba… Ofereixo, doncs, únicament unes referències bibliogràfiques generals a partir de les quals es pot aprofundir en cada aspecte: veure *Història de la cultura catalana*, d'edicions 62, i especialment els volums editats de 1995 a 1998. El volum IV *Romanticisme i Renaixença, 1800-1860*, del qual són autors Emili Giralt, Pere Anguera, Manuel Jorba, Anna Riera, Fraancesc Fontbona, Ferran Sagarra, Josep Fradera, Ramon Grau i Santiago Riera i Tuèbols. Barcelona, 1995. El volum V, *Naturalisme, positivisme i catalanisme, 1860-1890*, escrit per Josep Fontana, Josep Termes, Manuel Jorba, Santiago Riera i Tuèbols, Pere Gabriel, Albert Garcia Balaña, Pere Hereu, Francesc Fontbona i Jordi Àngel Carbonell. El volum VI, *El modernisme, 1890-1906*, de Joan-Lluís Marfany, Pere Gabriel, Jordi Castellanos, Roger Alier, Francesc Fontbona, Antoni Ramon, Santiago Riera i Tuèbols i Àngel Duarte. El VII volum, *El noucentisme, 1906,1918*, d'Oriol Bohigas, Jordi Casassas, Enric Pujol, Jaume Aulet, Roger Alier, Francesc Fontbona, Jordi Oliveras, Santiago Riera i Tuèbols i Miquel Porter. El VIII, *Primeres avantguardes, 1918-1930*, de Joaquim Molas, Enric Ucelay- Da Cal, Pere Gabriel, Josep Maria Roig Rosich, Josep Maria Balaguer, Imma Julián, Miquel Porter, Xosé Aviñoa, Jordi Oliveras, i Santiago Riera i Tuèbols. El volum IX, *República, autogovern i guerra, 1931-1939*, escrit per Isidre Molas, Francesc Bonamusa, Àngel Duarte, Josep M. Cadena, Josep M. Balaguer, Maria Campillo, Enric Gallén, Imma Julián, Jordi Oliveras, Xosé Aviñoa, Miquel Porter i Santiago Riera i Tuèbols. I finalment el volum X, *Resistència cultural i redreçament, 1939-1990*, escrit per Josep Maria Castellet, Josep Lluís Martín Ramos, Àlex Broch, Francesc Vallverdú, Jaume Fabre, Josep Maria Huertas, Enric Gallén, Josep Corredor-Matheos, Xosé Aviñoa, Miquel Porter, Mercè Rius, Manuel Lladonosa, Lluís Domènech i Girbau, Lluís Calvo, Jaume Josa i Albert Manent. També es pot consultar els 4 volums de l'*Enciclopèdia de Barcelona*, editats entre el 2005 i el 2006, per Enciclopèdia Catalana i l'Ajuntament de Barcelona.

552 Amb tot, cal veure els estudis ja esmentats de Jaume Medina sobre Carles Riba i el llibre de MALÉ, JORDI. *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*. Barcelona: La Magrana, 2001. També, CARLES RIBA. *Clàssics i moderns*. Barcelona: Ed. 62 i La Caixa", 1979. Les millors obres de la literatura catalana, nº10.

servei del poble, com el d'aquell, se serveix del poble, l'explota –com i quan li convé". I, seguint aquesta lògica, Palau comenta que el 1936 no hi hagué una intel·lectualitat que estigués "a l'altura de les circumstàncies", tot i que van prevaldre "veus dignes, molt més ètiques que èpiques, com la de Carles Riba". I aquí entra l'*Antígona* d'Espriu, que per Palau no és "l'obra de cap poeta èpic, ni la de cap dramaturg, ni cap obra essencialment rebel, sinó (…) un rebrot d'aquella línia humanística". I a aquest plantejament, pulcre de formes, que sembla avergonyir-se del vers i opta per la prosa, Palau hi oposa els esforços d'Eliot a Anglaterra i de Lorca a Espanya, que trien el vers.

En Espriu, "Antígona resta al marge de la lluita, de la guerra civil que oposa els dos germans, Etèocles i Polinices; intervé només per a enterrar els cos de Polinices, que lluità contra la Ciutat, perquè és germà seu, i tan sols per això".[553] Tanmateix, l'obra d'Espriu és una tragèdia, segons Palau; la tragicitat d'Espriu és un «fil molt tènue, molt fràgil, però existent". La gran falla rauria en la lleugeresa del diàleg entre Antígona i Creont, que Espriu resol "en tres o quatre rèpliques insignificants. Antígona no sols no lluita, sinó que gairebé ni es defensa (¿potser perquè considera inútil discutir amb Creont?) Però, davant la possibilitat que li és oferta de sublevar el poble, d'atiar-lo contra la tirania, prefereix calmar-lo, apaivagar-lo, dir-li que s'estigui quiet, que torni a casa, i que obeeixi Creont. No es podia dir més amb més pocs mots", conclou Palau. I afegeix que Maragall és el responsable que a Catalunya la tragèdia hagi passat de ser l'art majoritari que era amb Guimerà, a l'art d'una ínfima minoria que és amb Espriu. La *Nausica* de Maragall "significa una abdicació interior

553 Recordem que Palau i Fabre s'està referint a la primera edició de l'obra d'Espriu, de l'any 1955 i estrenada el 1958. Per tant, aquest text va ser reelaborat i complementat arran de l'edició el 1962.

per part de Maragall, i aquesta abdicació correspon, a la vegada, a una abdicació col·lectiva".

Ara bé, per escatir com es concreta aquesta abdicació hauríem d'entrar en la relació de Maragall amb Goethe, en l'esbós que aquest va fer sobre Nausica, i en el pròleg que Carles Riba va fer a la *Nausica* maragalliana intentant demostrar la seva tragicitat. El tema és complex i ens podria allunyar del propòsit d'aquestes pàgines. Cenyim-nos doncs, tot i el perill de no ser prou clars, al que Palau mateix ens diu: "*Nausica* [s'entén que es refereix a l'obra de Maragall] se situa ja en un doble pla. Diu el que vol dir i el que amaga". A través de la història que se'ns explica es detecta "una transposició de problemes personals intransferibles, sobreentesos o sotaentesos". Uns problemes personals que Patrícia Gabancho resumeix bé i que exposarem breument a través del seu plantejament[554]. Gabancho diu que Maragall començà *Nausica* el 1908, durant unes vacances a Caldetes, i que s'hi dedicà dos anys. Dos anys que són crucials en bona mesura per raons polítiques i també per la situació personal del poeta que d'una banda tem que tothom el prengui "per un bon noi de Sant Gervasi", tot i tenir la imatge pública de l'intel·lectual de referència, del patriarca, del burgès, "poeta nacional, catòlic, moralista". També és, i Patrícia Gabancho ens ho recorda, un dels introductors de Nietzsche a Catalunya, i el poeta que ens ofereix la seva contrafigura amb el Compte Arnau[555]. És "el costat salvatge, la matriu instintiva i brutal", ens diu Gabancho. I Maragall també és, alhora, el burgès ben casat, pare de família, i l'home que potser

---

554 GABANCHO, PATRICIA. *L'intel·lectual, el poeta i la "princeseta"; per què Maragll escriu* Nausica. Revista Assaig de teatre nº 52-53. Barcelona, juny 2006. S'hi edita la versió lliure de *Nausica* de Maragall, feta per Jordi Coca, i estrenada al Teatre Grec de Montjuïc en el Marc del Grec 2006, sota la direcció d'Hermann Bonnín. Cal dir que a la versió que es va fer al Teatre Grec s'hi van introduir a darrera hora unes variants que suavitzaven el plantejament de la versió aquí editada. També hi ha un text d'Hermann Bonnín sobre *Nausica*, un altre de Lluís Solà amb el títol *El teatre i els nostres clàssics*, i un text de Ricard Salvat sobre el teatre de Jordi Coca.

555 ABRAMS, SAM. *Llegir Maragall, ara*. Barcelona: Ed. Proa, 2010.

enveja la vida de Josep Pijoan, el perfecte home de món que estudia, viu, i que en fugir de Catalunya per un problema de faldilles, creix i madura.

En tot cas, a partir de 1904 hi ha els anomenats poemes d'Haidé[556], en què Maragall sembla referir-se a l'amor real, platònic però real, cap a una noia què també és citada en una carta a Josep Pijoan. I aquesta seria la "princeseta" a què ell renunciaria, com el seu Ulisses renuncia a Nausica. "El poeta, i l'home", diu Patrícia Gabancho, "havien experimentat la renúncia a l'amor per un ideal més alt, que és al capdavall el tema central de *Nausica* –una tragèdia que, en mans de Maragall, no és tràgica, excepte per al posseïdor de l'experiència. La *tragèdia* no està en els fets finals de l'argument, sinó en la renúncia a una de les opcions que la vida planteja". I per tancar el seu assaig, Gabancho es refereix a Palau i Fabre i a la seva teoria sobre la tragèdia a Catalunya i a què suposa l'actitud de Maragall. "És cert", diu: "el país ho confirma. S'avança del modernisme desbridat al noucentisme elitista i llepafils, més sòlid, més culte, més seriós, però molt mesurat quant a la passió. Maragall està al mig d'aquest trànsit: ja no és desordenat com els renaixentistes, perquè té un projecte literari i un pes intel·lectual, però encara no ha assumit el corsé que després prendrien els noucentistes per fer-ne bandera: per comptes de l'obra ben feta, la paraula viva. I cal notar que les dues herències van perviure, contràriament al que sempre s'ha dit: el cànon va perpetuar el noucentisme més enllà del que era prudent". I per Palau i Fabre, tornant ara al seu assaig, Maragall "ofegà dins d'ell el darrer crit del Superhome i ofegà, així, el poeta tràgic que estava a punt de sorgir. A última hora, aquest home [Maragall], que ho volgué ser tot per Catalunya, que volgué ser l'ànima del país, preferí la

556 SERRAHIMA, MAURICI. *D'on va sortir l'Haide de Maragall.* Barcelona: Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics Nº 2, 1955.

santedat, la salvació individual –el propi negoci– a la salvació col·lectiva" [557].

Aquest text escrit a començaments dels anys cinquanta i segurament reelaborat per a l'edició de 1962, i les conferències subsegüents sobre el mateix tema, sense oblidar les referències anteriors que el preparaven, són un dels treballs on Palau exposa de manera més clara què suposa per a un país tenir o no tenir tragèdia. Ja des d'abans de la guerra Palau volia trencar amb aquesta Catalunya que ell troba poruga i, lògicament, li va ser impossible viure-hi a partir dels anys quaranta. Se n'havia d'allunyar per poder fer l'obra de l'Alquimista, una obra que no podia fer sense llibertat interior, sense llibertat social i cívica, sense llibertat política per poder desxifrar l'essència múltiple del jo del segle XX, divers, ric i potser contradictori. Li calia entendre que l'avantguardisme no podia ser suïcida, que havia de ser el contrari d'això: un acarament amb el passat, una actualització de l'herència rebuda, un pas endavant decidit encara que des de la raó no se sabés ben bé a on s'anava. El guia veritablement fiable era la necessitat i la certesa que l'obra no podia ser una acumulació culturalista i reiterativa, sinó el fruit d'una força interior imperiosa que volia expressar l'essencial de l'ésser humà entès en societat, com a ésser polític que, alhora, busca de manera insaciable l'Ideal, la Veritat, una Bellesa que no l'aturi, que no el freni, sinó justament el contrari, una Bellesa que l'interrogui, que el neguitegi i l'empenyi endavant. La tragèdia pot ser això si no esdevé neoclàssica, si és l'actualització de la tragèdia i no un exercici arqueològic o cultural. Palau veu la tragèdia com una pedra de toc, i posa de manifest la necessitat que en tenim com a éssers humans.

---

[557] OLC.II. "La tragèdia a Catalunya". *El mirall embruixat*. Pàgina 202.

IV. LES OBRES I ELS MITES

1. El *nouveau théâtre*[558]

Ara convé considerar les obres teatrals de Palau i Fabre en elles mateixes –tant les inèdites com les publicades–, i apropar-nos-hi amb un cert detall. Les anteriors a l'any 1939 que, tal com sabem, pertanyen a una etapa de formació encara escolar, seran comentades com a precedents i tenint en compte que la majoria són inacabades i no van ser corregides. Les inèdites que van de 1939 fins al 1945[559] són més articulades, tot i que Palau no les considerés dignes de figurar a l'OLC. Les posteriors, les escrites en francès i en català, tenen tot l'interès ja que, de fet, constitueixen el bloc més significatiu de la seva obra dramàtica, constin o no a l'OLC. Però abans d'entrar-hi cal tenir en compte que la part essencial de l'obra dramàtica de Palau i Fabre es concreta entre 1948 i 1958[560], i a París; per tant, sembla convenient que mirem de concretar què tenen en comú les seves propostes dramatúrgiques i el teatre que els joves autors francesos d'aleshores intentaven fer, per establir de manera general les semblances o les dissemblances entre aquests autors i l'Alquimista. Ens referim bàsicament

---

558 El terme *nouveau théâtre* per referir-se al teatre francès que s'escrivia durant la segona meitat sels anys quaranta, els cinquanta i els primers seixanta, és de SERREAU, GENEVIÈVE i l'empra al llibre *Histoire du "nouveau théâtre"*. Col. Idées nº 104. París: Gallimard, 1966. Sartre va llegir aquest llibre per preparar la conferències de desembre de 1966 a què ens referirem tot seguit.

559 Es tracta de *Retaule del dimoni falangista* (1942), *La comèdia interior* (1943), *Prometeu encadenat* (1943), *Llibre de ballets* (1945) i *Evocació de Romeu i Julieta* (1945).

560 Ens referim al període que va de *Le dialogue ou la mort du théâtre* (1948), la primera obra en francès de Palau que, recordem-ho, ell va editar a compte d'autor per deixar testimoni del que estava fent, i *Mots de ritual per a Electra* (1958). I en diem essencial perquè és al llarg d'aquests deu

i en primer lloc a Anouilh, Sartre i Camus, i més endavant a Adamov, Genet, Beckett i Ionesco. Farem aquest apropament al nou teatre francès a través de Jean-Paul Sartre bàsicament per dues raons: perquè ja hem dit que Palau valorava positivament les primeres obres del filòsof i escriptor francès, i perquè les diferències entre Sartre i Palau amb relació a Baudelaire són essencials en el plantejament d'aquesta tesi.

De fet, al capítol III ja hem esmentat la conferència que Sartre va fer a Nova York l'any 1946 amb el títol "Forjar mites", i que és aplegada al volum *Un teatre de situacions*[561]. Tal com diuen Michel Contat i Michel Rybalka, curadors d'aquest llibre, és veritat que els textos teòrics de Sartre sobre teatre no tenen la profunditat de la resta de la seva obra, però pel que nosaltres ens proposem la conferència és interessant. A la introducció de Contat i Rybalka se'ns diu que el Sartre dramaturg és l'hereu "de la important aventura teatral francesa entre les dues guerres [i que] no va pretendre renovar-ne les formes, sinó depurar-ne el contingut amb un retorn al sentit tràgic". Tot seguit se'ns concreta que a partir de 1932 Charles Dullin va ser l'home clau en la visió que Sartre tenia del teatre[562]. Concretament, el curs 1942-43 Dullin va demanar Sartre que impartís l'assignatura d'història del teatre a l'escola del Théâtre de l'Atelier, cosa que el va dur a construir-se una concepció teatral pròpia bàsicament a partir de l'*Estètica* de Hegel, on la tragèdia és vista com un conflicte de

---

anys quan es concreten les intuïcions dramatúrgiques anteriors tant des del punt de vista teòric com pràctic. El 1958 clou el que anomenem el primer teatre de Palau i Fabre.

561 SARTRE, "Forjar mites". *Un teatre de situacions*. Op. Cit. La conferència esmentada es va editar en traducció de Rosamond Gilder a la revista nord-americana Theater Arts (vol. XXX, nº 6, juny de 1946) amb el títol "Forgers of Myths: the youg playwrights of France". El viatge de Sartre va durar de mig desembre de 1945 al març de 1946. La primera edició francesa d'aquest textos aplegats en volum es va fer a París l'any 1973, a Gallimard, amb el títol *Un Théâtre de situation*.

562 Recordem que Dullin pertanyia al *Cartel* fundat el 1927 per Jaques Copeau, i del qual en formaven part Louis Jouvet, Gaston Baty i Georges Pitoëf. Veure *Histoire des Espectacles. Encyclopédie de la Plèiade*. Gallimard, i LOTTMANN, HERBERT R. *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París 1935-50*. Op. Cit. Pel que fa a les relacions personals de Sartre en aquest període també es poden veure les memòries de SIMON DE BEAUVOIR, i en especial *La force de l'âge*. París: Gallimard, 1960.

drets, una perspectiva que era útil al Sartre d'aquells anys. Per tant, no és estrany que a la conferència a Nova York, que tenia el propòsit inicial de donar a conèixer els joves autors francesos d'aleshores als nord-americans[563], es defineixi el nou teatre que es vol construir des del rebuig al psicologisme i al realisme, tot i buscant també un ús contemporani dels mites.

En aquest sentit, Sartre se sorprèn en primer lloc que als Estats Units de 1946 els espectadors i els crítics no acabessin d'entendre que es dugués a escena un mite com Antígona[564]. Anouilh i la resta de dramaturgs francesos a què Sartre es refereix –ell mateix, Albert Camus, i estranyament també Simone de Beauvoir–, es proposaven el que aleshores a França es considerava un "retorn a la tragèdia" i una mena de "renaixement del teatre filosòfic". Però com que aquestes formulacions podien induir a confusió, durant la conferència Sartre va aclarir que no es tractava de la tragèdia clàssica francesa ni d'obres "deliberadament concebudes per il·lustrar als escenaris la filosofia de Marx, la de Sant Tomàs o l'existencialisme". El món ha canviat i, per tant, segons Sartre, "els problemes que els autors ens plantegem no són els d'abans de 1940", que duien a un teatre que ell esquematitza excessivament definint-lo com psicològic.

Recordem que Palau i Fabre també blasma la forma tràgica del classicisme francès[565], alhora que des de 1935 reivindica una nova tragicitat

---

563 També amb la intenció de donar a conèixer el teatre francès als Estats Units, el president George Clemenceau va promoure l'any 1919 una gira per diverses ciutats nord-americanes a Jacques Copeau, Charles Dullin i Louis Jouvet.

564 Es refereix a l'estrena de la versió d'Anouilh a Nova York el 18 de febrer d'aquell any, en versió anglesa de Lewis Galantiere i direcció de Katharine Cornell, tal com consta a l'edició de *Teatre de situacions*.

565 OLC.II. "La racionalització de la tragèdia" i "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya". *El mirall embruixat*. Pàgines 173-75, i 234.

bàsicament encarnada en els plantejaments de García Lorca, cosa que demostra que la poesia i el compromís –l'expressió no és de Palau i Fabre– són perfectament compatibles. Palau es va ocupar d'aquesta qüestió l'any 1942 amb relació a l'*Electra* de Giraudoux, i també en el text "El teatre", escrit just acabat d'arribar a París, on afirma que "en el teatre l'home es jutja", i afegeix que "el teatre es basa en un principi profundament moral. La funció del teatre és moralitzant. El teatre exerceix una funció higiènica en els pobles"[566], i conclou amb l'afirmació que ja hem comentat anteriorment segons la qual el teatre no pot atendre la curiositat, sinó la necessitat dels espectadors. Tot seguit, en aquest mateix text Palau planteja algunes qüestions que han estat elaborades a la Barcelona franquista i a partir de lectures fetes a l'Institut Francès, però que si més no en termes generals són coincidents amb l'esperit de la conferència de Sartre –una conferència que en cap cas Palau no podia conèixer–. "L'home europeu d'aquests anys", escriu Palau, "s'ha vist engolit per forces cada vegada més poderoses, que ultrapassen el seu poder de captació i d'interpretació, se sent engolit i empetitit en una lluita que plana per damunt seu i enfront la qual se sent absolutament impotent i inerme (…) Què més ens falta per dir que estem a l'època de les grans tragèdies i que ens falten els grans tràgics?"[567]. Si revisem els intents teatrals que Palau i Fabre havia fet fins aleshores, i si rellegim el seu breu assaig sobre l'*Antígona* d'Anouilh, es fa evident un cert paral·lelisme amb les posicions que Sartre explicita a la conferència que comentem.

Sartre també explica als nord-americans de 1946 que els nous dramaturgs francesos "sentim la necessitat de portar als escenaris situacions que il·luminin els aspectes principals de la condició humana, i de fer parti-

---

566 PALAU. "El teatre", Inèdit manuscrit datat el el 25 de gener de 1946. Fundació Palau.

567 PALAU. Op.cit.

cipar l'espectador en l'opció lliure de cada individu en aquestes situacions". Antígona, segons això, no té "trets caracterològics, fins al moment en què ella mateixa afirma la seva llibertat en la mort a despit del triomf del tirà". La psicologia només pot ser un recurs momentani, com en l'inici del *Calígula* de Camus, ja que, segons Sartre, per a Hegel, "la passió no era mai una simple tempesta afectiva, sinó, sempre i per damunt de tot, l'afirmació d'un dret". L'abast de la tragèdia i del nou teatre que Sartre intenta, ha de ser col·lectiu i no una exhibició de problemes individuals, cosa en què Palau estaria plenament d'acord. "No era pas per raons de psicologia que el 1933 s'enfrontaven un antinazi i un SS", argumenta aquell. Per tant, el teatre que volen fer no és realista, no és teatre de tesi, i si "s'ha d'adreçar a les masses (…) els ha de parlar de les seves preocupacions més generals, ha d'expressar les seves inquietuds sota la forma de mites que tothom pugui comprendre profundament". I conclou que "si per una banda rebutgem el teatre simbòlic, per l'altra volem que, el nostre, sigui un teatre de mites [dels] grans mites de la mort, de l'exili, de l'amor". Un mites que són "de carn i de sang"[568].

Sembla obvi que fins aquí Palau i Fabre coincidia o podia coincidir força amb Sartre. Ell mateix, ja ho hem dit, inicialment considerava aquest autor un dels camins possibles per al teatre que buscava. En tot cas, Sartre encara afegeix que el teatre dels joves autors francesos defuig perdre "el temps amb disquisicions intel·lectuals" ja que no necessiten detallar l'evolució d'un caràcter o d'una intriga. "En llençar des de la primera escena els nostres protagonistes al paroxisme dels seus conflictes, recorrem al procediment usual de la tragèdia clàssica, que penetra en l'acció al moment precís en què es dirigeix cap a la catàstrofe"[569]. I aquest planteja-

---

568 SARTRE, "Forjar mites". *Un teatre de situacions*. Pàgines 53-54.

569 SARTRE, Op.cit.

ment també és similar a allò que Palau i Fabre reflexiona al voltant de la tragèdia des de 1935 i que explica en l'assaig "El temps teatral" de l'any 1949, i a altres consideracions que apareixen en els treballs inèdits sobre Artaud escrits bàsicament el 1948 i que ja hem comentat.

Però l'any 1946 encara no s'havien manifestat dos dels registres teatrals més característics del que finalment serà el període dels anys quaranta i cinquanta i un dels quals ens interessa perquè també el trobem en el teatre inèdit i escrit en francès de Palau i Fabre. El primer seria l'anomenat teatre de l'absurd, una etiqueta que aplega un ampli ventall de tendències dramatúrgiques tan diferents com Genet o Beckett; el segon –i en aquest Palau no hi entra– és l'ampli reconeixement de Brecht. Per tractar-los, direm que el març de 1960 Sartre va pronunciar una altra conferència sobre teatre a l'aula magna de la Sorbona –es titulava "Teatre èpic i teatre dramàtic"–, i que el 1966, aquest cop a Bonn, va dissertar sobre "Mite i realitat del teatre", referint-se bàsicament al teatre francès[570]. L'any 1960 ja era evident que la situació del teatre havia canviat, però el 1966 el conjunt de l'evolució de la dramatúrgia europea es podia ponderar amb una certa perspectiva: a més d'Anouilh, de Sartre i de Camus, han aparegut Jean Genet, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Peter Weiss, i, segons Sartre, s'ha consolidat especialment Brecht, a qui ja esmentava el 1960 tot explicant que coneixia la seva obra d'abans però que no n'havia sabut apreciar tota la grandesa. En qualsevol cas, les opcions escèniques s'havien diversificat, calia tenir en compte les peces de Jean Genet, les obres de tendències absurdistes, el teatre document, i a Sartre li semblava necessari buscar uns trets comuns que permetessin

[570] La conferència "Teatre èpic i teatre dramàtic" va ser pronunciada a la Sorbona el 29 de març de 1960. Va ser enregistrada per Sylvère Lotringer. "Mite i realitat del teatre" és del 4 de desembre de 1966, va ser recollida per J.P. Berckmans i J.C. Garot, i publicada a la revista belga Le Point, nº 7, el gener de 1967. Ambdues són al volum de SARTRE, *Un teatre de situacions*. "Teatre èpic i teatre dramàtic", pàgina 90 i següents, i "Mite i realitat del teatre", pàgina 147 i següents.

referir-se de manera integradora al conjunt del teatre que s'estava construint. A la conferència de 1966, a Bonn, també es refereix a Cocteau, parla abundantment d'Artaud i de Genet, i s'ocupa de la direcció escènica i dels happenings tot posant en primer pla la funció del teatre, que en el nivell més alt "és provocar en l'espectador, si més no durant el temps de la representació, un cert escàndol, com a mínim, una certa mutació mental"[571]. En el nivell més baix la funció seria únicament omplir els teatres i generar diners.

Els trets en comú que Sartre veia en el conjunt del teatre que s'havia anat construint durant els anys quaranta i cinquanta són tres *refusos* i, de fet, ja els hem dit: són el refús a la psicologia, el refús a la intriga i el refús a qualsevol mena de realisme. "A través del refús de la psicologia, refusem el regne de la burgesia, perquè el teatre psicològic és, en el fons, un teatre ideològic que predica que no són les condicions històriques i socials les que configuren l'home, que hi ha un determinisme psicològic i una natura humana per tot arreu igual. [Tampoc] no hi ha intriga en el sentit de petita història anecdòtica ben construïda (…) i no n'hi ha perquè consideren que això és (…) desviar l'atenció de l'espectador de les coses essencials. L'objectiu de la intriga és complaure. Ells [els nous dramaturgs] no volen complaure ningú; volen un tema, és a dir, un conjunt que es desenvolupa, i no, en una història, receptes que permetin construir una anècdota (…) Finalment, refusen el realisme perquè el realisme (…) és tota una filosofia de la qual no en volen saber res. És, en primer lloc, una filosofia que els sembla burgesa i, a més, és la idea que la realitat és realista". I Sartre tanca la conferència afirmant que aquests refusos no tenen res d'absurds, que reprenen "el gran tema fonamental de la teatralitat que és,

---

571 SARTRE, "Mite i realitat del teatre". *Un teatre de situacions*. Pàgina 153.

en el fons, l'home com a esdeveniment, l'home com a Història en l'esdeveniment" [572].

Aquestes conferències permetrien moltes altres consideracions, però el que hem dit fins aquí sembla suficient per visualitzar que no són tants els aspectes que separen Palau i Fabre d'aquest nou teatre que s'estava definint a França en bona mesura mentre ell hi vivia. Més aviat és al contrari, és clar que algunes remarques de Sartre, com per exemple el relacionat amb el teatre psicològic, Palau ja les intuïa des dels anys trenta. Palau tampoc no es va interessar mai pel teatre realista, ni buscava cap estructura argumental convencional. Els mites l'atreien com una solució possible per tematitzar les grans preocupacions, i perquè li permetien una densitat nova i un temps teatral intens i sense disquisicions circumstancials. Pel que fa a la necessitat de la tragèdia que Palau sentia tan vivament –per "projectar al públic una imatge ampliada i enriquida del seus propis sofriments", tal com diu Sartre a la conferència de 1946 a Nova York–, és evident que també formava part de les aspiracions d'un sector significatiu de la França intel·lectual que Palau havia començat a conèixer i a viure tant com li era possible a partir de desembre de 1945. Pel que fa al camí de l'anomenat teatre de l'absurd, d'un cert absurd –i està clar que no es tracta de l'absurd de Camus–, sabem que Palau el va encetar el 1948 amb *Le dialogue ou la mort du théâtre*, en bona mesura sorgit de les reflexions arran del traspàs d'Antonin Artaud, però que l'abandonarà del tot quan retorni a la llengua catalana per iniciar el cicle de Don Joan.

Pendents encara d'una biografia de Palau i Fabre que ens permeti saber amb detall el grau d'integració en la cultura francesa del moment i l'abast de les relacions que hi va establir –cosa que també ens explicaria

---

572 SARTRE, "Mite i realitat del teatre". *Un teatre de situacions*. Pàgines 168-169.

les raons últimes del seu retorn a Catalunya[573]–, sembla fora de dubte i més que raonable admetre que l'ambient cultural del París de finals dels anys quaranta i dels cinquanta el va influir: d'una banda, hi havia la joia de la llibertat personal acabada de conquerir; de l'altra, la possibilitat de seguir la vivíssima dialèctica política de la immediata postguerra europea, dues raons a què hauríem d'afegir el descobriment gairebé dia a dia dels neguits de l'existencialisme, el teatre que podia veure a París[574], i les relacions o contactes que establia amb Cocteau, Picasso, Adamov, Artaud, Camus, Breton i tants altres noms destacats. Per tant, l'Alquimista no podia ser indiferent al teatre que volien fer els joves autors francesos que, com ell, eren conscients d'estar vivint en un món nou. I, tanmateix, les seves provatures dramàtiques i les seves reflexions teòriques, no són el reflex directe de cap model de teatre concret que pogués veure a París. Diguem-ho d'una altra manera: Palau no intenta posseir a través de la seva particular concepció de la mimesi cap model teatral ni cap idea escènica, no vol *esdevenir* Sartre, ni Camus, ni Genet, en canvi sí que vol posseir profundament Baudelaire i Picasso; tampoc no sent que cap d'aquests tres autors, o d'altres, tinguin la força punyent i trasbalsadora d'Artaud, el model teatral del qual, d'altra banda, troba fascinant i alhora qüestionable.

---

573 En aquest sentit, i gràcies a Alícia Vacarizo, hem tingut accés a una carta de Palau i Fabre als seus pares, datada a París el 23 d´octubre de 1950. Deixant de banda que fos una dilació intencionada de Palau, el fet és que ja parla d'un possible retorn a Catalunya. I afegeix: "Em penso que els poetes francesos ja no em poden donar res més, com Catalunya ja no em podia donar res més quan me'n vaig anar del país. Ara és cap a la poesia alemanya i cap a la poesia anglesa que em giro...."

574 Al marge d'establir el teatre que Palau va veure a París tant a través de la seva correspondència com dels programes que hi ha a la Fundació Palau, i de les declaracions a entrevistes, assenyalem aquí breument que a l'ambient de la França intel·lectual d'aleshores, de la França més renovadora, s'hi respirava que l'any 1943 Sartre havia estrenat *Les Mouches*, que el 1944 Anouilh oferia *Antigone*, Sartre *Huis-clos* i Camus *Le Malentendu*. L'any 1945 Camus oferia *Caligula*, que Palau va veure. I després va continuar *Quoat quoat* d'Audiberti (1946); *Hop Signor!*, de Ghelderod (1947), que havia estat escrita el 1935; *Les Bonne*s, de Genet (1947); *Les mains sales,* de Sartre (1948); *Les Justes*, de Camus (1949); *L'Invasion*, d'Adamov (1950); *La cantatrice chauve*, d'Ionesco (1950); *Le Diable et le bon Dieu*, de Sartre (1951); *La leçon*, d'Ionesco (1951), i un llarg etcètera al qual s'haurien d'afegir les obres d'altres dramatúrgies també estrenades a París, la presència continuada d'autors de les generacions anteriors i els referents del repertori clàssic universal.

Sense cap possessió mimètica equivalent al que s'esdevé amb Picasso, l'Alquimista va definint lentament una dramatúrgia de trets personals algunes idees de la qual ja hem dit que són força anteriors a 1945, com per exemple la necessitat de la tragèdia, d'una tragèdia a la manera de Lorca, la possibilitat d'usar els mites que ja va iniciar el 1939, o la renúncia a la psicologia dels personatges que és una constant des del primer moment. En conjunt, Palau està convençut –i el Sartre de 1946 també– que el teatre ha de ser una encarnació, que s'ha d'objectivar, que bàsicament és la mimesi d'una acció, que ha de ser polític en el sentit més noble del terme, que mai no ha de ser una especulació estètica, que és útil replantejar-se els mites, i que en les formes més elevades només es pot donar en llibertat, una llibertat que és irrenunciable. Per Palau i Fabre el nou teatre ha de tenir un gran alè poètic i, segurament per això mateix, a diferència de Sartre rebutja la forma dramàtica convencional perquè ell no aspira a fer un teatre burgès antiburgès[575]. Palau, també a diferència de Sartre, no parla de Brecht; a l'OLC únicament esmenta el dramaturg i poeta alemany dues vegades i amb relació a Artaud[576], i no hem trobat cap inèdit que es refereixi a l'autor de *La bona persona de Sezuan*.

Per tant, a finals dels anys quaranta l'Alquimista comença a dibuixar un territori dramatúrgic propi que es basa en les idees d'essencialitat i de laboratori. És un territori entre la tragèdia poètica de García Lorca i la densitat inacabada de Büchner que s'allunya del romanticisme, entre els *fracassos* teatrals de Baudelaire, de Mallarmé i d'Artaud, entre les propostes diguem-ne existencials d'Anouilh, de Sartre i de Camus, entre els refinats exercicis de canibalisme d'Strindberg i les aportacions metatea-

575 Arran de *Les mosques,* l'any 1943, Sartre mateix es refereix als gènere i dubta que l'obra sigui una tragèdia. SARTRE, *Un teatre de situacions*, pàgines 200 i 201. Veure també l'article "Drame bourgeois", signat per POMEAU, RENÉ. *Dictionnaire des genres et notions littéraires. Encyclipaedia Universalis*. París: Albin Michel, 2001.

trals de Pirandello –a qui tanmateix retreu no ser poeta–, i segurament també a cavall d'Adamov i de Genet. És un territori que bàsicament es defineix a través dels personatges i de la metamorfosi que l'aparició del mite provoca en la galeria "humana" que Palau havia anat dibuixant durant els primers anys d'aprenentatge. Posteriorment serà la tragèdia el gènere que li permetrà mostrar-nos uns herois ultrats, prometeics, plenament conscients de la seva lluita per la col·lectivitat i del sacrifici que fan des de la determinació. Però en primer lloc cal que ens referim a aquests primers personatges.

2. Els primers personatges

Una primera aproximació al conjunt dels personatges teatrals de Palau i Fabre ens duu a la constatació lògica que en la seva obra, tant inèdita com publicada, hi conviuen caràcters de tipologies diferents. Uns són arquetips més o menys directament relacionats amb els mites corresponents (Prometeu, Electra, els Captius de la Caverna, Don Joan, Tristany i Isolda…); altres són figures històriques que tanmateix Palau busca en la literatura i tracta com a mites (Antoni, Cleòpatra, Faust), n'hi ha que són de procedència més o menys religiosa (variants diverses del Dimoni, Mefisto); altres són meres personificacions (Poder, Força, Dama), i alguns vénen directament de la literatura o del teatre (Romeu i Julieta, les màscares de la Commedia dell'Arte). Però també n'hi ha que apareixen pel rol que tenen en el context social o familiar, com per exemple el director teatral, l'autor, l'empresari, els soldats, l'estudiant, el director de l'escola, els

576 OLC.II. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Pàgines 260 i 280.

professors, als quals cal afegir policies, *clochards*, criats, pares, i especialment la mare, les noies i les amigues i companyes del jove lluitador que apareix a *Prometeu encadenat*… La majoria de vegades aquests personatges tenen una funció simbòlica d'estatus i se'ls defineix com a pertanyents a la burgesia barcelonina més o menys alta –tenen servents, munten a cavall, juguen a tennis–; en alguna ocasió s'apropen a l'aristocràcia, especialment quan es tracta d'una farsa en què apareixen reis, bufons, cardenals, etcètera, com és el cas de *Comèdia humana*. També hi ha personatges dels anomenats fantasmes, aquells que són únicament esmentats, i la importància dels quals és relativa.

Per exemple, i atenent-nos ara a l'ordre que Palau proposa a l'OLC, constatem que al Teatre de Don Joan hi conviuen personatges de menes diverses i alguns dels quals tenen més d'una procedències mítica. Efectivament, a *La tragèdia de Don Joan*, la primera de les obres d'aquest cicle, hi trobem que Don Joan mateix i els personatges del seu entorn que són habituals en determinades variants del mite, conviuen amb personatges de la burgesia catalana, amb un cor de dones, una disfressa de dimoni[577] i figures de la Commedia dell'Arte com Colombina, Pierrot i Arlequí. A *Don Joan als inferns* els personatges de procedència històrica i shakespeariana, com Cleòpatra i Antoni, o els també shakespearians Romeu i Julieta, coincideixen amb altres parelles d'enamorats com Tristany i Isolda, d'origen medieval-wagnerià –amb el pare d'aquesta, duc d'Arsudel, el

---

577 La bibliografia que s'ha consultat sobre els personatges és SIMÓ, RAMON *La retòrica de l'emoció.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988. ABELLAN, JOAN. *La representació teatral. Introducció al llenguatge del teatre actual. Barcelona*. OP. Cit. Veure també ABIRACHED, R. *La Crise du personnage dans le théâtre noderne*, París: Grasset, 1978; PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro. Dramatúrgia, estética, semiologia*. Barcelona: Paidos, 1980. PHILLIPS, MELANIE ANNE i HUNTLEY, CHRIS. *Dramàtica: A New Theory of Story*, Burbank, Califòrnia, Screenplay, 2001. HARTMANN, PIERRE. *Le personnage de théâtre: entre masque et travestissement*, http://u2.u-strasbg.fr/ici/UMB/site/tele/pdf/Hartmann_le%20personnage_de_theatre.pdf. Per extensió, veure els treballs de GOFFMAN, ERVING que tracten de la identitat, com per exemple *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editories, 1997.

rei Marc i la seva mare–, i l'apassionada monja portuguesa sor Mariana Alcoforado[578]. A *Esquelet de Don Joan* la figura central està envoltada de caràcters propis del mite, de personatges de la burgesia catalana i d'una personificació de la mort amb el nom de la Dama. A *Príncep de les tenebres,* a més de Don Joan, el seu cridat i personatges de la burgesia, també hi apareixen Lucífer, una diablessa i el doctor Faust. A *L'excés o Don Joan foll*, es reitera el mite del conqueridor envoltat d'alguns personatges habituals i altres de la burgesia barcelonina i de personificacions de la vida amb les figures del Jove i el Vell.

A *La Caverna* hi ha la conjunció dels captius procedents del mite platònic i del demiürg també platònic però que deriva del diàleg *Timeu*[579], amb uns éssers humans que encarnen la funció de mestre i deixeble, i altres dualitats també de procedència platònica[580] com per exemple home-dona, nen-nena, i unes veus masculines i femenines, en una clara al·lusió al mite de l'androgin. En canvi, a *Mots de ritual per a Electra* hi apareixen únicament caràcters relacionats amb el mite dels Atrides[581]. I ens hem

578 A Mariana Alcoforado (1640-1723) se li atribueixen *As Cartas Portuguesas*. Era una monja del convent de Nossa Senhora da Conceiçao, a Beja, que s'enamorà apassionadament de l'oficial francès Noel Bouton de Chamilly, comte de Saint-Léger.

579 El personatges que participen en el *Timeu* –escrit al voltant de l'any 360 aC.– són l'il·lustre polític homònim, el ciutadà Críties, el filòsof Hermòcrates i Sòcrates mateix, que ocupa una posició secundària. L'obra tracta del món físic i de la condició humana. Segons Plató, a qui s'atribueix el primer esment del demiürg, aquest hauria ordenat el món a partir de la matèria preexistent. Aquest concepte també apareix a altres cosmogonies, com per exemple l'egípcia. Per les primeres comunitats cristianes caracteritzades per la gnosi el demiürg era una emanació independent de l'ésser diví, d'ell, o bé un geni malèfic. Posteriorment el terme s'ha emprat en el sentit de suprema intel·ligència.

580 Plató, a *El Banquet*, es refereix al mite de l'hermafroditisme, segons el qual inicialment els humans tenien tres sexes dobles: mascle/mascle, femella/femella, i hermafrodita (mascle/femella). A causa de la ira dels déus, es van separar en dues meitats que són els humans actuals. Però cadascuna d'aquestes meitats busca la del complement, cosa que donaria origen a l'amor.

581 Tot i que queden fora del període que s'estudia en aquesta tesi, comentarem breument el tractament mític que tenen la resta d'obres teatrals aplegades a l'OLC de Palau. A *Homenatge a Picasso* també trobem personificacions de funcions com ara el pintor i la model, un presentador, mademoiselle Lucífer, personatges de l'entorn de Picasso com ara Pare Romeu, Rossinyol, Casas, etcètera, un mendicant i un cec, Arlequí, Colombina, un Saltimbanqui, diverses dones, un mànager parisenc, músics diversos, màscares… A *La tràgica història de Miquel Kolhas* apareixen els personatges derivats de la novel·la de Heinrich von Kleist. A *El porter i el penalty* no hi ha cap personatge estrictament mitològic, i pel que fa a *Els morts de Yorik* el títol ho diu tot, cosa que també passa a

deixat expressament *Aparició de Faust*, que Palau ordena per la data de la revisió final de l'any 1986, però que nosaltres situem en el moment de la primera redacció, l'any 1939, i els personatges de la qual són Faust i Mefisto. Faust també apareix al diàleg de *Vides de Picasso*, i a l'obra inèdita de l'any 1949 escrita en francès que duu per títol *Microfaust* i *Príncep de les tenebres*, tal com acabem de dir.

Si ens referim únicament a les obres inèdites, i seguint el que hem establert fins ara, caldria considerar-les en tres moments diferents: a) les que pertanyen a l'etapa escolar tant si són escrites en català o en castellà, b) les que són de 1939 o posteriors, escrites en català, i c) les que són escrites en francès a partir de 1948, una de les quals ja hem dit que Palau la va editar a càrrec d'autor. A les primeres, l'únic personatge mitològic que hi apareix és una mena de vague Ur-Don Joan a la peça sense títol [Pròleg]. En el segon bloc, les inèdites escrites en català a partir de 1939, hi ha *Retaule del dimoni falangista*, on hi apareixen el dimoni, un noi i una noia, i *La comèdia interior*, on també hi ha el dimoni, l'autor teatral i l'empresari. A *Prometeu encadenat* (1943) que, a través de personatges estrictament contemporanis al moment de ser escrita, es refereix clarament a un Prometeu modern que s'acara al poder feixista, també hi ha Poder, Força, soldats, dones diverses, la mare… Al *Llibre de ballets* (1945) trobem una primera aproximació el tema de l'hermafrodita, i a l'*Evocació de Romeu i Julieta*, en vers i inacabada, hi ha els dos personatges shakespearians del títol. El tercer apartat correspon a les obres escrites en francès, en què apareixen personificacions de funcions com ara l'autor, el director de

---

l'*Alfa Romeo i Julieta*, per bé que el personatge que parla és una Julieta actualitzada i el rol masculí s'anomena Ramon. En canvi, a *Avui, "Romeu i Julieta"* no hi apareix cap dels personatges shakespearians del títol. A *La confessió o l'esca del pecat* tampoc no hi ha cap personatge procedent dels mites, cosa que en canvi es dóna a *L'afrau*, que és una peça per titelles els protagonistes de la qual són Banyeta i un Follet.

teatre, algunes de les quals ja han aparegut a l'etapa escolar, i en concret a l'obra en castellà [Sala en casa de A.], a més de personatges de la Commedia dell'Arte, Faust, gent del poble, el Masturbador i l'estranger d'arrels baudelairianes…

Per comentar ordenadament i des d'aquest punt de vista dels personatges tant els textos inèdits com els publicats de la producció teatral de Palau i Fabre, proposem en l'Apèndix II una relació cronològica[582] de les obres teatrals de Palau on hi consten l'any del text, el títol, el mite dominant si és que n'hi ha, el tipus de mite que és –els classifiquem com a filosòfics, literaris, clàssics i religiosos–, la totalitat de personatges que apareixen en cada obra, si el text és inèdit o editat, i la llengua en què és escrit. En la teoria teatral moderna i tal com ens indica Ubersfeld, el personatge ja no és la "copie-substance d'un être" sinó un signe carregat de funcions. Per tant, per fer una anàlisi completa dels personatges de Palau i Fabre caldria tenir en compte allò que determina les condicions de l'ús de les paraules[583], i el que es desprèn de la dialogació i de les didascàlies explícites i les implícites. Hauríem de determinar igualment si són personatges dinàmics, si evolucionen, o si són estàtics i per tant no experimenten grans canvis, cosa que no es pot fer sense tenir en compte el gènere de les obres. També hauríem de tenir present que tots els personatges de ficció són necessàriament incomplets, però que ho són en funció del rol que cadascun d'ells ocupa en el conjunt i que, per tant, ens cal

---

582 Lògicament, es mantenen les perioditzacions internes de l'obra de Palau i Fabre que vam establir al capítol I, que s'han utilitzat fins ara i que consten a la cronologia de l'Apèndix. Cal tenir en compte que en els períodes ii), iii) i iv) no hi ha textos teatrals, i que el període ix) queda fora de l'estudi que estem fent, raó per la qual de manera orientativa únicament s'esmenten les obres publicades a OLC per no deixar fora cap referent mític de l'obra teatral. Com que la finalitat d'aquesta relació és comentar la tipologia dels personatges i dels mites que Palau i Fabre usa, hem considerat que no calia incloure la versió incompleta que va fer de *La nit veneciana* de Musset, que amb tota probabilitat és del 1940, i que consta a l'Apèndix i a la relació d'obres inèdites que hem donat al capítol I.

583 ANNE UBERSFELD. *Lire le théâtre*. París: Editions Sociales, 1978. Pàgina 119.

saber si es tracta de personatges circulars o de personatges plans[584] –és a dir: aquells que motiven el text, sigui un relat o una obra de teatre, o els que únicament hi apareixen de manera funcional–, per bé que no necessàriament aquesta classificació derivi només de la quantitat de detalls que se'ns subministren. L'envergadura del personatge va més enllà de l'acumulació de detalls, que pot ser anecdòtica, i també té molt a veure amb la relació que estableixen entre ells. Si parléssim de representacions, i per tant anéssim més enllà de la literatura dramàtica, també caldria tenir presents els diferents factors certament complexos que apareixen a l'escena, com són per exemple la il·luminació, els moviments, els matisos interpretatius… Però aquí, per no obrir més qüestions derivades de les estrictament necessàries, ens limitaren a comentar la tipologia dels personatges per fer evident que Palau mai no els dota de psicologia i que solen ser estàtics, cosa que no vol pas dir que els hàgim d'entendre de manera monolítica.

El primer període de les obres de l'Apèndix II veiem que amb independència de la llengua en què s'han escrit els textos, els personatges es podríem subdividir en dos blocs diferents en funció del gènere de la peça: en un hi hauria les figures de la burgesia catalana que dèiem, senyores, senyors, estudiants brillants, noies i nois benestants que es complementen amb criats, professors, directors d'escola, i també actrius, poetes, soldats, etcètera. Serien les obres [Pròleg], [Acte primer], [En un hotel], [Sala en casa de Adolfo], *Joc d'amor* i *Hombre ignorado*. En canvi en l'altre bloc hi ha figures suposadament aristocràtiques com ara el baró a l'obra homònima, [El Baró], o duc i duquesses a [Conseller (Bufó)], o bé reis, folls,

584 Per l'ús que es fa d'aquesta terminologia veure E.M. FORSTER, *Aspects of the novel*. Washington: Harvest books, 1956.

bufons, ministres, cardenals, etcètera, com és el cas de la farsa *Comedia humana*.

Tret de la peça [Pròleg] on ens sembla veure-hi la mena d'Ur-Don Joan a què ens referíem, en aquestes obres no hi ha personatges mitològics. Però a [Pròleg], efectivament, un professor de literatura parla amb la mare de la noia que ha de ser la seva deixeble. Quan aquest professor coneix la noia, ben aviat ja intenta besar-la i ambdós dialoguen sobre quina mena de religió és la que nega el bes considerant-lo pecat. Quan la noia surt per anar a jugar a tennis, el professor intenta seduir la mare i ens deixa entreveure que anteriorment ja hi havia tingut alguna relació. El personatge de la mare, que apareixerà a diverses obres i amb noms diferents, sempre és autoritària, sensual, i en algunes ocasions s'insinua una relació adultera o fins i tot incestuosa. És el cas d'[Acte primer], en què el noi, aquí Jordi, vol demanar diners a la mare, Rosa, que en donar-los-hi li reclama una atenció especial:

"Rosa: No em dius res, tampoc, d'aquest bata que porto…

"Jordi: Sí.

"Rosa: Si a totes les noies els dius tan poques coses…, no et voldran. Almenys jo no et voldria pas… (referint-se a la bata) Què, no em dius res, no t'agrada?.

"Jordi: Sí, mama.

"Rosa: Apa, ves, ves a divertir-te, ja em trobes massa velleta tu (Jordi somriu) Ves, ves… No et pensis que en trobaràs gaires com jo, no…(una mica més confidencial) Que vols dir que n'hi ha gaires…".

Els pares, i especialment la mare, els ensenyants, els criats que actuen com a mers introductors o com a confidents, són uns personatges

constants en aquestes obres d'adolescència i, en conjunt, el noi sempre és víctima d'una pressió externa, familiar i escolar, que se li fa insuportable. A [En un hotel], que és escrita en castellà, la senyora-mare es diu Elvira, el pare Claudio i el fill Enric. L'Enric ha estat expulsat de l'escola i amenacen de dur-lo a un correccional. Però l'exemple més evident és *Hombre ignorado* el protagonista de la qual, Octavi, un jove de 18 anys, és escriptor i pintor. Viu intern en una escola i quan comença l'obra està escrivint a la seva cambra, que al capdavall acabarà semblant una presó. Llegeix el que ha escrit i gràcies a aquest monòleg sabem que se sent "dolent", marginat, que no és feliç i que el turmenta el desig sexual. A l'obra s'esmenta Stendhal i, de fet, el protagonista s'assembla al romàntic Octave de Malivert de la primera novel·la d'Stendhal titulada *Armance ou qualques scènes d'un salon de Paris*, publicada el 1827 sense nom de l'autor. El protagonista d'Stendhal és un jove romàntic que acaba de sortir del politècnic, que estima Armance i que es veu a ell mateix com un monstre, i s'insinua que és impotent. L'Octavi de Palau i Fabre té un tarannà similar, torturat, i en el diàleg amb M, que és la noia estimada i companya de l'internat, manifesta el seu desig d'entregar-se, de donar-se a qualsevol dona, fet que sembla una anticipació del poema "Jo em donaria a qui em volgués", d'altra banda una actitud força constant en Palau i Fabre. La literatura i allò que l'Octavi dibuixa són el seu *secret*, la seva ànima mateixa, i per això ho amaga. Quan el director el sorprèn amb M a l'habitació i ell violenta la senyora que visita l'internat, el director ordena que regirin tots els calaixos de l'Octavi, on finalment descobreixen les obres inèdites. És com si li regiressin l'ànima, han descobert el seu *secret*. Octavi, que vol ser absolutament sincer i donar-se de manera radical en allò que escriu, fins a esdevenir ell mateix la matèria de la seva obra, també pot ser vist com una intuïció alquímica. Se sent un geni incomprès, sempre tendint a utilitzar la vida i les persones únicament amb una finalitat artística.

En el fons se sap pervers, desitja totes les dones del món, en especial la dona del director de l'internat, i somia en capellans confessors que després resulten ser dones de pits enormes, en una situació inversa a la que molts anys després durà Palau a escriure *La confessió*. Finalment l'expulsen de l'internat i va a la legió estrangera, on l'obliguen a inventar-se un passat que a partir d'aleshores haurà de ser indefugiblement el seu. En aquesta invenció del passat, la dona que estimava es va casar amb un altre. De fet, ell desitja i posseeix tantes dones casades com pot després d'assassinar els marits, i també va ser l'amant de la muller del director, a qui va matar… "Tu verdad es lo que acabas de contar", li diu un personatge, cosa que dota d'una força essencial allò que s'explica ja que si la invenció és radicalment sincera no hi ha diferència entre la invenció i la realitat.

A [Sala en casa de A.] els personatges centrals són l'autor de l'obra i el director. L'obra de teatre que han de representar és difícil, l'autor es nega a fer els canvis que li demanen perquè, segons diu, ell escriu pel futur. Des d'un registre diferent, en el fons Palau reitera un personatge que és una mena d'heroi del teatre romàntic: algú jove que se sent menystingut pels seus contemporanis i de qui tanmateix n'anhela el reconeixement, un home intel·ligent que des de la solitud està decidit a defensar les seves conviccions fins al darrer alè i que es veu a si mateix realitzant un gran destí genial i incomprès.

L'obra [El baró], inacabada, també podria pertànyer al bloc anterior ja que la situació es planteja en un ambient de l'alta burgesia en què Rafel, de 23 anys, llicenciat en Filosofia i Lletres, se sent incòmode perquè no sap muntar a cavall. Però la primera escena sembla influïda per l'ambient de les pel·lícules anomenades de telèfons blancs i en la segona, el diàleg

entre Rafel i Rosina és una mena de festeig que gira al voltant de l'acusació amable que ella li fa d'haver-li amagat un xal.

A [Conseller (bufó)], que també és inacabada i molt fragmentària, els personatges són similars a l'obra anterior, però més allunyats de la realitat del jove Palau i Fabre, amb aires més aristocràtics i de comèdia lleugera. Es parlen amb una teatralitat d'alta comèdia, d'altra banda un gènere molt dels anys trenta. La duquessa vol fer veure que té un amant. El conseller de la família li recomana que el tingui de veritat. Finalment, el conseller li diu al duc que la duquessa té un amant i aquest en demana proves, i s'inicia aleshores un joc verbal al voltant d'aquest malentès. Però poc després el conseller s'ofereix a la duquessa com amant. En un altre plec de pàgines també manuscrites, hi apareix el personatge del Noi, que és tímid i intel·ligent, i amb qui la duquessa coqueteja.

Comèdia humana és una farsa acabada, de 58 pàgines manuscrites, i un dels textos més aconseguits d'aquesta etapa, amb una utilització molt àgil de les entrades i sortides dels personatges, i en la qual es reiteren els temes del fals amant i el de la relació del bes i el pecat. Aquest cop és la Reina qui, a través del Bufó –un personatge que la festeja i en els somnis del qual hi ha un país estrany on "no em priven però de contemplar cap mena de dona... ni velles, no senyores, no jovenetes, ni nenes"[585]– fa arribar al Rei la nova que la Reina té, efectivament, un amant. Els personatges són de farsa, estàtics, sense evolució, però alguns d'ells, com la jove Corina, anomenada la del cor de cristall, i petita verge folla –cosa que com dèiem al capítol I fa pensar que en escriure aquest text Palau i Fabre ja havia llegit Rimbaud– és força aconseguit. Es tractaria d'una mena d'Ofèlia tendra, innocent, certament una mica boja, que parla d'Amor, cita

[585] PALAU. *Comèdia humana.* Inèdit. 58 pàgines. Citació, pàgina 24 del manuscrit. Fundació Palau.

Ramon Llull i que s'imagina infantar una criatura, en el part de la qual mort. El Foll, un altre dels personatges ben dibuixats, és intel·ligent, va fent bombolles de sabó perquè són "la imatge del món i de les coses del món"[586]. El sentit de l'humor és constant, la burla a l'església i al poder polític s'hi dosifica en el punt just.

En resum, les obres teatrals d'aquest període juvenil de Palau i Fabre es caracteritzen per no construir els personatges des de la psicologia. Cap de les criatures de la burgesia que hi apareixen no tenen passat, no justifiquen de què viuen, no ens mostren cap evolució motivada per les seves decisions o per la dels altres, i no van més enllà de ser els arquetips d'uns estatus determinat, una gama tipològica que està al servei d'unes intencions que no busquen mostrar-nos els problemes íntims d'aquests éssers de ficció. Són uns models que bàsicament remeten a un estament social –la burgesia mitjana i en algun cas alta, tret de la farsa que acabem de comentar– i als professionals que hi estan vinculats: criats, professors, directors d'escola, etc. També hi ha alguns artistes, dramaturgs o poetes, la figura central dels quals, tot reflectint l'heroi romàntic a què ens hem referir, és el propi Palau i Fabre de jove i en l'entorn familiar de la Barcelona dels anys trenta[587]. Però no hi ha obrers ni conflictes socials. Els problemes són vagament religiosos o de tabús sexuals, de falta de realització personal, de desigs reprimits i d'incomprensions que són difícilment explicables.

Naturalment, cal tenir en compte l'edat de l'autor, que en cap cas no passava dels divuit anys, i el problema del model dramatúrgic. Enric Ga-

---

586 PALAU. *Comèdia humana.* Inèdit. 58 pàgines. Citació, pàgina 27 del manuscrit. Fundació Palau.

587 GUILLAMON, JULIÀ. Epíleg de *Contes de capçalera*, de Palau i Fabre. A tot vent, 325. Barcelona: Proa, 1995. Té raó Guillamon quan remarca la importància d'aquest ambient familiar i intel·lectual anterior a la guerra en la personalitat i en l'obra de Palau i Fabre.

llén explica al pròleg d'*El debat teatral a Catalunya*[588] que "l'opció, teòrica i pràctica, per un teatre burgès proper a les propostes majoritàries dels teatres de França o Anglaterra, defensada per Soldevila, volia defugir el model de la comèdia de costums bastida per autors com Avel·lí Artís i Balaguer, Prudenci Bertrana o Pompeu Crehuet. No es tractava", afegeix, "de fer un teatre genuí, distintiu, idiosincràtic sinó «un teatre com el que fa tothom», pulcre, urbà i burgès de l'Europa més desenvolupada de l'època, segons Soldevila". Gallén també remarca el fracàs relatiu d'aquesta opció amb relació a l'èxit de públic de Sagarra, i la poca incidència que van tenir en el teatre català les avantguardes teatrals que s'endevinen en Millàs-Raurell, Oliver, Vinyes o Carrion. La qüestió es tracta més a fons en l'estudi introductori d'aquest volum, especialment quan es relaciona els intents de Soldevila amb les pretensions de l'empresari Canals, que buscava "consolidar i, en una certa mesura, posar al dia el públic menestral i petit burgès del teatre català"[589]. Hi va haver uns determinats intents de dinamitar els continguts d'aquest model teatral sense negar-ne del tot la forma, que Xavier Fàbregas ja va assenyalar. Amb tot, Josep Millàs-Raurell o Carme Montoriol, no van més enllà de l'escàndol provocat pel drama del primer, *La llotja*, que segons Fàbregas havia estat *aprovat* per seu cercle íntim, format per Carles Riba, Rafael Benet, Joan Puig i Ferreter, Carles Soldevila, Pompeu Crehuet i Josep M. López Picó[590].

És possible que la tipologia dels personatges de la burgesia barcelonina que trobem a les obres d'adolescència de Palau i Fabre derivin de

---

588 *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del modernisme a la Guerra Civil*. Pàgines 9-16.

589 *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del modernisme a la Guerra Civil*, pàgines 143 i següents.

590 FÀBREGAS, XAVIER. *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978. Pàgines 258-265.

peces com *La sorpresa d'Eva* (1930) i *La mare de Hamlet* (1931), de Millàs-Raurell, on en paraules de Fàbregas apareix "una classe ociosa que mandreja al *rally* d'Esplugues, a Can Llibre, a la penya del Continental o al Real Cercle Artístic". Tot i això, aquests autors tampoc no arriben a proposar un model dramatúrgic suficientment madur i que a mig termini pogués ser útil a Palau i Fabre. Per tant, a tot estirar, el jove Palau usa el model de personatges que aleshores podia veure en els teatres de Barcelona i, sense ponderar-ne el contingut ideològic, i combinant-lo amb les restes del protagonista romàntic a què ens acabem de referir, construeix uns diàlegs amb més o menys encert, gairebé sempre articulats al voltant d'una única situació on l'home jove i brillant, és víctima de la incomprensió general.

Tant en els textos que estan acabats com en els que són fragmentaris o incomplets és evident que mai no es busca bastir una intriga sòlida. Ho impedeixen les característiques superficials dels personatges, i tampoc no ho fa possible el fet que, de manera evident, res del que se'ns presenta en aquestes obres primerenques no és realista ni pretén retratar o criticar allò de què s'ocupa. Aquests personatges sense cap funció concreta no van més enllà d'ells mateixos i, tret d'alguns moments excepcionals, es fa evident que els internats amb estudiants genials no són veritat, com tampoc no ho són els joves herois disposats a lluitar contra el món sencer per defensar els seus *secrets* més íntims. Ni ho són les cases burgeses on els professors que han intimat amb la mare pretenen obtenir el mateix de la filla.

Tampoc no són reals els autors teatrals honestos i disposats a tots els patiments imaginables per no trair els seus principis essencials, ni els nois amb sensibilitat d'artista que són assetjats per les mares subtilment libidi-

noses. I passa el mateix amb un altre model de personatge dels primers intents teatrals de Palau i Fabre. Ens referim a *Joc d'amor*, un inèdit inacabat, de disset pàgines manuscrites, que tant per la tipologia dels personatges com per la dialogació recorda el teatre més característic de Josep Mª de Sagarra: l'acció té lloc en una taberna, Maria, la protagonista, té 20 anys, bon cor i es despreocupada; Joan, de 23 anys, "sense discerniment", Octavi, 19 anys, "instruït"; Tomàs, el "rodatabernes", Maragarideta, 23 anys, "molt presumida", filla del bondadós Piquenyol, etc. Tots ells són una mena de característics que es mouen en el petit món de la taberna on, precisament, arriba la notícia que Joan és al poble. N'havia marxat quan era un marrec i ara hi retorna amb diners. Ha viscut a Barcelona, ha fet molts viatges, va ben vestit, i al seu voltant es trama un joc d'especulacions que se centren en el fet de si encara sabrà beure amb porró. Quan Joan arriba al local també s'estableix una certa tensió entre ell i Octavi, "l'instruït" que pretén la Maria…

3. La metamorfosi dels personatges

La majoria d'aquests personatges del període 31/34 continuaran apareixent a les obres de les etapes posteriors. Trobarem membres de les famílies burgeses i el seu entorn a *Prometeu encadenat* de l'any 1943, o a *La tragèdia de Don Joan* del 1952, i els actors i directors teatrals dels primers temps són a *Le dialogue ou la mort du théâtre*, que és del 1948. Tanmateix, a partir de 1939 s'inicia un procés de metamorfosi que afecta especialment als protagonistes i que no seria visible del tot sense tenir en compte les obres inèdites. Sabem que aquell any Palau escriu *Aparició de*

Faust, el primer text dramàtic amb un personatge mític, però en assenyalar que abans d'aquesta data, entre els papers del període escola, hi una pàgina manuscrita i sense datar –que no consta a la relació d'obra perquè no passa de ser un esbós– que duu per títol *El Piarrot* (sic). Al costat del títol s'indica que és "un acte" i, segons la didascàlia, en motiu d'una festa de prometatge van apareixent diversos personatges. Es parla d'XX i la seva mare, d'un germà, de visites que arriben a la "sala gran de recepció", també acaba d'entrar Pierrot. Però, feta aquesta excepció, després del Faust del 1939 apareixeran en primer lloc el dimoni en diverses manifestacions i denominacions, i després, successivament, Prometeu, l'hermafrodita, Romeu i Julieta, i a partir de 1948 les màscares de la Commedia dell'Arte. El personatge mític següent és Don Joan, i després els captius de la Caverna platònica i els cadells dels Atrides.

I ens referim a metamorfosi perquè Faust –més endavant ens centrarem en aquest i els altres Faust de Palau i Fabre i en la resta de figures mítiques o de màscares que apareixen a les seves obres– no és gaire diferent del jove encara romàntic i disposat a tot que a *Hombre ignorado* escrivia a la cambra de l'internat, delerós d'amagar el seu *secret*, la seva obra, i a través de la qual esperava acomplir una realització plena i sense límits. Aquest mateix jove que de vegades es presentava com a professor, com a fill incòmode de la família burgesa, com a autor dramàtic o com a poeta, tampoc no és gaire diferent del Josep que apareix a *Prometeu encadenat* i que ha esdevingut un lluitador insubornable per la llibertat i un líder íntegre.

Aquest personatge, en esdevenir Faust i més endavant els altres mites que tractarem, provoca uns canvis que van més enllà de l'evolució o la transformació personal. En primer lloc incorpora les figures secundàries

que han cristal·litzat amb el mite en alguna de les versions possibles. Efectivament, si el jove que deriva de l'heroi romàntic esdevé Faust, que ho vol tot, que decebut del seu art i dels seus estudis, aspira a una segona oportunitat per viure plenament, encara que el preu sigui la seva ànima, és evident que amb Faust apareix Mefisto. Un Faust que, tal com assenyala Julià Guillamon en el pròleg d'*Avui, Romeo i Julieta*, té d'especial que el "seu encontre d'ara [entre Faust i Mefistòfil] és prou diferent de totes les seves trobades anteriors, perquè el tema de discussió és molt particular. La relació de Faust amb les dones i el seu delit d'abastar la dona ideal: l'Ideal"[591].

De fet, la transformació dels personatges de Palau i Fabre només es podia concretar amb l'aparició del mite. Sense evolució psicològica possible, sense necessitat de dibuixar el passat per conèixer-ne què els determina, i defugint tant l'èpica com el simbolisme o el trencament avantguardista a què ens hem referit, l'única solució per no reiterar-se constantment era introduir el mite i provocar uns canvis de conjunt. Un canvis que, tal com ja va assenyalar Peter Szondi referint-se a la forma dramàtica, són inevitables en funció del concepte de realitat que tinguem. Els protagonistes evolucionen, i aquesta transformació fa aparèixer personatges nous per estricta necessitat o modifica el sentit dels que sobreviuen de les etapes anteriors[592].

D'altra banda, el mite havia d'interessar Palau i Fabre, perquè, tal com ens recorda Lluís Duch a *Les raons del mite*, tot citant Ernst Cassirer,

---

591 PALAU I FABRE, JOSEP. *Avui Romeo i Julieta, seguit de El Porter i el penalty*. Pròleg de Julià Guillamon. Biblioteca Teatral, 54. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Edicions del Mall, 1986.

592 SZONDI, PETER. *Teoria del drama modern.1880-1950.* Traducció de Montserrat Figueras. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988. El pas del tractament de la realitat que hi ha d'Ibsen a Maeterlinck, per exemple, determina la mena de personatges que apareixen a les obres

"sol parlar de l'abans del temps' i del 'després del temps' (protologia i escatologia), en lloc d'interessar-se pel fonament i per la fonamentació de la realitat empírica de l'home i del món"[593]. Aquesta característica l'allunya automàticament del realisme sense forçar-lo a deixar de tractar els problemes de la societat, alhora que li possibilita una funció cognitiva que Duch anomena epistèmica i que és més completa que l'estrictament racional ja que el mite, entès d'aquesta manera, "descriu el món present tot posant en joc les forces i les lleis que li donaren consistència en els orígens i continuen sostenint-lo en l'actualitat", tot defugint el que Blumenberg designa com "l'imperialisme o totalitarisme de la realitat" [594].

Però la transformació del personatge primigeni ens duu en segona instància a Prometeu. En aquest sentit sembla clar que l'Ideal del *Prometeu* inèdit de Palau i Fabre té unes connotacions polítiques que no veiem en Faust perquè el propi mite de Prometeu encarna la lluita contra un altre poder. I quan arribem al mite de Don Joan –a alguns dels diversos Don Joan de Palau–, apareix el criat, i la conquesta de totes les dones també la podem veure com l'expressió d'aquell jo que es realitza a través de la possessió mimètica i que alhora encarna la desintegració del jo d'arrel baudelairiana. Recordem, si més no, què diu Palau a les notes als Poemes de l'Alquimista: "Dues són les claus d'aquest llibre: *la desintegració del jo i el mimetisme*. Van íntimament enllaçades"[595]. En canvi, l'Ideal de La Caverna, que en principi és la veritat absoluta, se sap inassolible i tanmateix no podem renunciar-hi, tot i els problemes que se'n derivaran, perquè el sentit de la recerca està en la pròpia recerca. Finalment –i al marge

respectives i, sense moure'ns d'Ibsen, l'increment de simbolisme en les seves obres també modifica la tipologia dels seus caràcters.

593 DUCH, *Les raons del mite*. Pàgina 14.

594 DUCH, *Les raons del mite*. Pàgines 16 - 19.

595 OLC.I. "Notes". Pàgina 146.

d'altres mites potser no tan centrals–, queden les figures dels Atrides, Electra i Orestes, que lluiten per la llibertat encara que per aconseguir-la calgui una reconciliació que exigeix l'incest.

Per tant, hi hauria cinc estadis en la metamorfosi a què ens referim, cinc estadis que es concreten en cinc herois *ultrats* –Faust, Prometeu, Don Joan, el captiu que surt de La Caverna, Electra-Orestes–, de característiques diferents, però tots ells prometeics, que al seu torn són l'expressió d'una recerca dramatúrgica que el 1934 tancava una etapa i que n'obria una de diferent al voltant de 1939 amb l'aparició plena del primer mite. El Palau que el 1935 començava a escriure als mitjans de comunicació i que es relacionava amb personalitats de la vida intel·lectual catalana d'aleshores ja no és únicament l'escolar brillant. A un text inèdit datat vers el 1963, Palau hi explica aquesta evolució i l'origen de l'*Aparició de Faust*[596]: "el "Fragment del superhome" [que ara és al llibre *L'aprenent de poeta*] era un inici d'obra de teatre que (…) no havia pogut prosperar per falta d'un sòl adequat[597]. Fins que un dia vingué, sol, impensadament, un diàleg petit (…) una criatura elemental, neulida, que potser només se sustentava en mi mateix o en alguna cosa de mi que jo havia oblidat i que emergia com d'un passat secular" [598].

Es tracta, efectivament, d'*Aparició de Faust*, i les raons que aquest text emergís ens sembla veure-les en l'esgotament de les provatures ante-

---

596 PALAU. "Poesia i teatre". Inèdit de 7 pàgines mecanografiades, datat vers el 1963. La citació és a la pàgines 4 i 5. Aquí Palau s'equivoca en les dates ja que hi ha proves documentals que la primera redacció de l'*Aparició de Faust* no és de l'any 1940 o 41, tal com diu.

597 Palau es torna a referir a la manca d'una tradició que li fos útil, però també admet que en realitat el problema era que escrivia sense veu pròpia: "Tot hi era transposat. Vull dir que tot era pensat primer i abocat després sobre el paper, malservint-me dels mots com si fossin lacais sense dignitat i sense importància". "Poesia i teatre". Pàgina 6.

598 Si ens remetem a l'obra publicada, és evident que a *Poemes de l'Alquimista* hi ha força referències a mites. Tanmateix, totes són posterior a 1939, diríem que fins i tot "Testa d'Hipnos", de *L'aprenent de poeta*. A partir d'aleshores a la poesia de Palau i Fabre hi ha referències a Venus, a

riors i en uns versos del "Fragment del superhome" que indirectament, en el context de la recerca absoluta de la Dona, de l'Ideal, remeten tant a Faust com a Plató: "Sento la vida / com un bell somni no acomplert, / com la meitat d'una altra vida / que s'escolés, braços oberts". Aquí hi ha l'inici del procés d'organogènesi, i només cal recordar l'experiència de 1938, i allò que el propi Palau diu en una de les notes als *Poemes*, escrita el 1950, per entendre la imperiosa essencialitat del canvi que s'iniciava: "Jo m'era ofert a mi mateix com el meu propi experiment", expressió que reitera una mica més endavant[599].

La següent referència mítica explícita que hem localitzat en el teatre de Palau i Fabre és el dimoni[600]. Ens hi hem referit en comentar la farsa lírica en un acte i en vers datada el 1942, *Retaule del dimoni falangista*[601], inèdita, i de la qual Palau en va extreure dos fragments que van esdevenir els poemes "Les imprecacions del diable" i "Senyera 1942" que ara trobem a *L'alienat*. Aquí el dimoni és al·legòric, l'enemic falangista, com

---

Diana, al monstre marí Leviatan i a diferents menes de diables, a Narcís, Leda, Adam i Eva, sirenes, Don Joan, un tractament mític de l'actriu Carole Lombard, etcètera.

599 OLC.I. "Notes". Pàgines 152-153.

600 Al teatre de Palau i Fabre apareixen diverses menes de diables, les característiques dels quals en bona mesura vénen condicionats pel gènere de l'obra: a *L'afrau*, una peça per titelles, Palau parla del Banyeta. En les creences més antigues, el bé i el mal apareixen junts, sorgits del mateix Déu, però a la tradició judeocristiana el mal va ser insuflat al món pel Diable. És l'àngel caigut, l'esperit del mal, una criatura que va esdevenir maligna per voler igualar-se a Déu. El Diable o dimoni, en tant que personatge derivat de la tradició bíblica, se sol presentar sota aspectes i noms diversos i és l'amo del submón i responsable dels aspectes obscurs de la humanitat. A la mitologia grega Pan té unes característiques demoníaca: potes, banyes, cues, pestilència, erotisme… En el judaisme el mal és conseqüència dels errors comesos i, de fet, Satanàs no apareix fins al llibre de Job. Posteriorment, el Diable serà una persona i no una noció, serà un ésser presentat sovint amb una figura humana degenerada o animalitzada, tot i que per influència de Plató, en el Nou Testament el cos i l'esperit se separen. Hi ha una certa associació de les diferents manifestacions del dimoni als pecats capitals. Així, Llucifer seria l'orgull, Mammó la cobdícia, Asmodeu la luxúria, Satanàs la ira, Belcebud la gola, Leviatan l'enveja i Belfegor la desídia. Veure ALVAR, JAIME, BLÁNQUEZ, CARMEN I WAGNER, CARLOS G. (eds). *Héroes, semidioses y daimones*. Primer encuentro-coloquio de Arys Jarandilla de la Vera. Desembre, 1989. Madrid: Ediciones clásicas, 1992. Aquest volum conté una abundant bibliografia sobre el tema.

601 PALAU. *Retaule del dimoni falangista*. Inèdita. 11 i 14 pàgines. Datada 26, 27, 28 de gener de 1942 (Farsa lírica en un acte) i 28 de gener de 1942, amb còpia mecanografiada i correccions a mà i un esbós teatral. Fundació Palau.

també és una figura ingènuament negativa a *Comèdia interior*[602], de l'any 1943, igualment inèdita, en el monòleg inicial de la qual l'autor en constata que ell no és un, sinó "una multitud, una col·lectivitat", i tot seguit fa aparèixer l'Empresari i el dimoni. Amb expressions i noms diferents, també trobem el diable a *La tragèdia de Don Joan*, a *Príncep de les tenebres* i, amb posterioritat a les dates d'aquest estudi, en l'*Homenatge a Picasso* i a l'obra per a titelles *L'afrau*. Tanmateix, tot i aparèixer en diverses obres, el dimoni no arriba a ser cap figura central en el repertori mític de Palau i Fabre. Ho és, potser, quan adopta la forma de Mefistòfeles, que tant podem veure com un enviat dels inferns com la personificació de les temptacions. Sempre es manté en un discret segon o tercer pla i acostuma a tenir un rol al·legòric relacionat amb una o altra mena de mal.

Prometeu encadenat també és de 1943, igualment inèdita; en tenim el manuscrit en setanta-sis pàgines de mida quartilla, que és datat entre el 24 de juliol i el 6 d'agost de 1943. Tant en la pàgina que fa de portada, on hi ha la relació dels personatges, com al final del text, J. Palau i Fabre (així és signat), diu que es tracta d'una tragèdia. El 1963 Palau deia d'aquest text[603] que és "del tot insalvable", i el compara amb el *Prometeu* d'Eugeni d'Ors, que segons ell és "l'única obra del tot moderna del teatre català del primer quart de segle". En canvi, el seu *Prometeu* el troba "sense veu". I, certament aquest text és massa lineal, excessivament al·legòric, i peca d'una ingenuïtat considerable. Però l'obra té l'interès de fer evident una altra vegada la duresa de les relacions amb la mare que hem vist en les obres i els personatges de l'etapa anterior. Aquest tema és recurrent en l'obra de Palau i al capdavall ha de ser entès de manera àmplia i no com una qüestió personal i biogràfica. Però tant en les obres del període 31/34

---

602 PALAU. *Comèdia interior*. Inèdita. 9 pàgines manuscrites on també hi consta el títol *La comèdia interna*. Fundació Palau.

com aquí, les diferències que es plantegen entre la mare i el protagonista no passen de ser qüestions a tot estirar generacionals o de diferències polítiques. En canvi, a *Mots de ritual per a Electra* no hi ha dubte que la dua-dualitat Electra-Orestes projecta en Clitemnestra alguna cosa més que la necessitat tràgica de venjança estrictament personal. De moment, a *Prometeu encadenat* els personatges encara són majoritàriament els membres de la burgesia barcelonina un dels quals, el protagonista, ha decidit lluitar contra el poder establert. Per tant, el Prometeu del títol encara és una al·legoria que s'usa per dir-nos que la lluita del protagonista serà útil a la Humanitat, als Altres[604], en la mesura que sigui coherent amb les seves idees i les digui fins a les darreres conseqüències. Tot i això, la voluntat d'actualitzar el mite i de fer-ne un ús contemporani també és clara.

En el procés que tractem també hi apareixen Romeu i Julieta. La primera vegada que se'ls esmenta és a *Evocació de Romeu i Julieta*[605] (1945), un altre text inèdit i inacabat. Segons la didascàlia inicial, els personatges van "vestits d'època romàntica" i són a banda i banda d'un gran marc de motllura daurada. L'obra és en vers i el diàleg gira al voltant de la idea que el mite que ells encarnen tornarà mil vegades amb indumentàries diferents. Una roba que, per les seves característiques, acabarà sent les portes del desig. En tancar-se el primer acte, Romeu passa a l'altra banda del marc. I, efectivament, aquesta parella d'enamorats apareixerà a *Don Joan als inferns*, i, vagament, a *L'Alfa Romeu i Julieta*, que és del 1990. Hi ha altres figures shakesperianes a les obres de Palau i Fabre, i en espe-

---

603 PALAU. "Poesia i teatre". Mecanografiat inèdit. Fundació Palau.

604 Recordem que a l'obra *Comèdia interior* el protagonista diu: "M'han ensenyat a creure que era un, a obrar com si fos un. És mentida, jo sóc una multitud, una col·lectivitat".

605 PALAU. *Evocació de Romeu i Julieta*. Inèdita, en vers. Diu que és una tragèdia en tres actes, però són 3 pàgines manuscrites i incompletes, datades el 4 de maig de 1945. Inclou un dibuix de Palau i Fabre com a proposta escenogràfica. Fundació Palau.

cial Hamlet, però cap d'elles –i en el cas d'Hamlet és estrany–, no té la força de les cinc grans formulacions prometeiques que hem esmentat.

Pel que fa a les màscares de la Commedia dell'Arte, i al marge de la didascàlia inèdita *El Piarrot* (sic), apareixen per primera vegada el 1948/50 a l'obra *Le rôle d'Auteur*, inacabada i inèdita, i novament a *L'Etranger* (1950), a *Tragèdia de Don Joan* (1951-52) i a *Homenatge a Picasso* (1971)[606]. El pas següent ja ens duu de ple a les altres peces del cicle de Don Joan, i després a *La Caverna* i als caràcters dels Atrides a *Mots de ritual*. Les obres del cicle de Don Joan –recordem que escriu *La tragèdia de Don Joan* (1951-1952), *Don Joan als inferns* (1952), *Esquelet de Don Joan* (1954), *Príncep de les tenebres* (1955), i *L'excés o Don Joan foll* (1957)– són particulars perquè s'hi concentren diversos mites, talment com si Palau i Fabre intentés la culminació acumulativa de la metamorfosi dels personatges que havia iniciat el 1939 amb *Aparició de Faust*. Aquestes obres també tenen la particularitat de ser escrites de nou en català.

---

606 Per estudiar les màscares de la Commedia dell'Arte a la literatura catalana veure LLADÓ I VILASECA, JORDI. "Pierrot i la literatura catalana modernista". *Els Marges*. Barcelona, nº 51 (1994, desembre), pàgines 99-108. Lladó dibuixa l'evolució del personatge especialment a partir de Molière i la presència que a partir del segle XIX té tant en la cultura popular com en els escriptors fiiniseculars. Parla de diferents Pierrots, el parnassià, el dandi i nihilista, el satànic i decadentista… Assenyala igualment el paper destacat que va tenir el mim Gaspard Deburau i les primeres referències a Catalunya de les companyies italianes o franceses de la Commedia. En aquest sentit remet a Xavier Fàbregas i remarca les aportacions fetes per GEORGE, DAVID, a "Notes sobre Apel·les Mestres i la Commedia dell'Arte (a propòsit de 'Blanc sobre blanc')". *Els Marges*. Barcelona, nº 24 (1982, gener), pàgines 121-124. De GEORGE veure també "The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca" Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1995. "From Modernismo to Post-Modernism: Mime Theatre in Modern Hispanic Literature", in Derek Harris (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*. Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, 1996, pp. 58-70. "The Commedia dell'arte and Catalan Modernisme", *Antípodas*, nº 5, 1993, pàgines 155-69. "Joan Brossa and the commedia dell'arte", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20. 1995. Pàgines 331-49.

4. Els cinc mites ultrats

La metamorfosi dels personatges dramàtics de Palau i Fabre passa per diverses transformacions successives d'aquell jove protagonista inicial que, tal com hem vist, en primer lloc esdevé efectivament la dualitat Faust-Mefisto, i després Prometeu, Don Joan, el captiu de la Caverna i els dos germans Electra i Orestes. Són uns mites que encarnen diverses maneres de reaccionar contra imposicions superiors considerades injustes. De fet, ja és així en els mites originals, o en algunes versions dels mites originals, que certament poden ser interpretats de maneres diverses: Faust negant-se a acceptar els límits humans, Prometeu reaccionant contra Zeus a favor dels humans, Don Joan, que tampoc no accepta la societat on viu i de la qual viu[607] i, ultrapassant els límits, també acaba esdevenint un revoltat: "J'installe ma lucidité au milieu de ce qui la nie ", diu Camus referint-se a Don Joan[608]; el captiu de la Caverna que s'esforça a superar l'estança inicial per aspirar a una visió de la veritat que de moment és presumptament absoluta, els cadells dels Atrides que tampoc no accepten la situació provocada per la seva mare Clitemnestra.

Aquestes caràcters *són* en la mesura que actuen i, lluitant per la llibertat, lluitant per subvertir un ordre establert que consideren injust, no s'estalvien l'excés, sinó que més aviat aquest sembla consubstancial al canvi que promouen. És la *hybris* grega, que els duu fins més enllà dels límits admesos col·lectivament no per blasmar-los, sinó per qüestionar-se en profunditat la validesa dels valors o el contrast de les diverses legitimitats en joc. Però la substitució d'una etapa per la posterior no suposa que

---

607 Són molts els autors que veuen Don Joan com a algú que es revolta contra Déu. Vegis AURORA EGIDO, *Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla),* a *El mito de Don Juan*. Cuadernos de Teatro Clásico, nº 2. Ministerio de Cultura, Madrid 1988. Hi ha abundant bibliografia sobre el tema.

608 CAMUS, ALBERT. "Le donjoanisme". *Le Mythe de Sisyphe*. París: Gallimard, 1942.

el món hagi de ser necessàriament millor. En canvi, la lluita en ella mateixa sí que és un guany tant per la polis com per l'individu.

I ho és, especialment en els mites –Faust, Prometeu, Don Joan– que van atreure especialment els romàntics i els seus continuadors immediats en la mesura que "[el mite] como medio de expresión espiritual, como medio de las ideas no empíricas, es uno de los rasgos más característicos de la poesía romántica. Muchos de los poetas del romanticismo (…) utilizaron los mitos clásicos como símbolo de su entendimiento de la auténtica naturaleza del hombre, la naturaleza y la historia"[609].

Dit d'una altra manera, i seguint Lluís Duch quan es refereix a mite i Romanticisme[610], "els aspectes amagats de l'ésser humà com, per exemple, la nit, el desig, les més variades fantasmagories, el somni, les premonicions, reberen una especial atenció per part dels romàntics, ja que eren els trampolins vers el més-enllà de les fronteres físiques". I afegeix: "Per als pensadors romàntics, el retorn a les fonts mítiques allibera el sentiment i la imaginació, que havien estat fortament reprimits per una reflexió filosòfica basada primordialment en la quantificació i en la verificació". Citant Gusdorf, Duch explica que els romàntics eren del parer que l'alliberament de l'ésser humà, "que havia de realitzar-se per mitjà del mite, el conduiria a capir i a gustar el seu veritable fonament espiritual, ja que «la fonction mythique régit un espace transrationnel où s'élaborent les formes primitives de l'être et du connaître»"[611]. I conclou que "la mitologia com el mateix art són les expressions òptimes de la *totalitat*, de la

---

609 WATT, IAN. *Mitos del individualismo moderno*. Traducció de Miguel Martínez-Lage. Cambridge: University Press, 1999.

610 DUCH, LLUÍS. *Mite i cultura*. Pàgines 123-135

611 Duch, pàgina 125, és refereix a GUSDORT, GEORGES. *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*. París: Payot, 1983. I a TODOROV, TZVETAN. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Avila, 1981.

complexio oppositorum que, en principi, és inexpressable, intangible, però que, tanmateix, cal balbucejar, intuir i, finalment expressar".

Dit això, cal admetre de seguida que Palau no és un poeta ni un dramaturg romàntic, però el respecte que sempre va sentir per un cert romanticisme que a través de Baudelaire el duia a la modernitat –i l'heroi heretat, de trets romàntics, en què es projectava durant l'adolescència en els seus intents teatrals– fan possible que l'aparició del mite el 1939, i concretament del mite de Faust, vagi associada a una "preferència de veritat als primers temps, al món mític, a la vida no analitzada ni trencada per la consciència" a què es refereix Gadamer[612]. El mite encarnat en herois que actuen amb determinació i que per això mateix construeixen el seu fat, li subministrava a Palau i Fabre personatges que eren més de "carn i de sang", segons l'expressió de Sartre[613], que els que utilitzava fins aleshores. I en un altre sentit era exactament el que necessitava el jove dramaturg que no se sentia atret per la psicologia, ni pels arguments especulatius ni pel realisme i, que, tanmateix, es volia adreçar al món per canviar-lo espiritualment i de manera essencial més que no pas en la immediatesa. Aquest mite que Palau acabava de descobrir, com el *kommende Gott* de Hölderlin[614], era fecundador, i li permetia avançar en la recerca d'una forma dramàtica el nucli de la qual era la idea que el mite és el relat de les gestes de l'heroi. I aquí el terme *gestes* no cal entendre'l com a èpica, sinó com a transformació íntima, personal, com a *praxis* potser secreta i tot, i que tanmateix deriva en uns esdeveniments que acaben abastant el món.

---

612 GADAMER, HANS-GEORG. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.

613 SARTRE, "Forjar mites". *Un teatre de situacions*. Pàgines 53-54.

614 Seguim Duch, Op. Cit. Pàgines 130-131. Hölderlin es refereix al retorn de Dionís, al déu nou i estrany que ha de venir, un motiu que es va perllongar en la literatura postromàntica. Aquest adveniment suposava també posar en primer pla els "aspectes nocturns" de la vida espiritual, segons Duc, i va propiciar una nova mitologia que "fes possible la presència activa al bell mig de la vida de les forces espirituals".

En una altra mena de treball caldrà que en el futur ens demanem més sistemàticament quina és la font documental dels personatges procedents dels mites que Palau i Fabre usa. Aquí n'assenyalarem algunes que són essencials amb relació a Faust, a Don Joan, o a Electra i a Orestes, i en qualsevol cas mirarem de no confondre els nostres comentaris amb allò que sabia Palau. Dit això, apropem-nos a aquests cinc grans mites amb un cert detall, tot limitant-nos a l'ús que en fa Palau i Fabre, per bé que serà inevitable referir-se a qüestions d'alguna manera més generals.

4. 1. Faust

Disposem d'un manuscrit d'*Aparició de Faust*[615], datat el 6 de novembre de l'any 1939, i a partir del qual el 14 de gener del 1941 Palau en va fer

[615] El mite de Faust podria tenir el seu origen en la vida d'un tal doctor Georgius (o Johannes) Sabellicus Faustus, que hauria estudiat a la Universitat de Cracòvia. Acusat d'escriure sobre temes de màgia negra i de pretendre reproduir els miracles que s'atribueixen a Jesucrist, aquest doctor Faust va concitar el seu voltant enemistats fonamentals, com per exemple la de Luter. Acusat de fer aparèixer davant dels estudiants de la Universitat d'Erfurt els herois de Troia, sembla haver esmentat la idea de lliurar la seva ànima al dimoni, i deuria morir el 1537 o el 1538. El 1587 Johann Spiesz va fer la *Historia von Johann Fausten*, un text que traduït a l'anglès va arribar a Christopher Marlowe, que el 1592 va escriure *Tragical History of Doctor Faustus*. Aquest text hauria arribat a Goethe, la versió de Faust del qual ha esdevingut central en el mite tal com el coneixem ara. De tota manera, des de finals del segle XVI la vida del doctor Faust i els fets extraordinaris que se li atribueixen, van estendre's per tota Europa i van multiplicar els possibles orígens del mite i de les obres literàries que el tracten. Hi ha, per exemple, Nikolaus Lenau (1802-1850), que el 1836 va escriure un *Faust* on destaquen els temes de la natura, la ciència, la religió, la sensualitat i l'art. En aquesta versió, Mefisto compensa els dubtes essencials del protagonista. Per Goethe, *Faust* va suposar l'obra de tota la vida i s'erigeix com un monument que explica tant els neguits per descobrir els secrets essencials de la vida com els neguits de descobrir la impotència dels humans. D'aquest desencís en sorgirà el pacte amb Mefisto per evitar el suïcidi. En intercanviar l'ànima per tenir una segona oportunitat pràcticament sense límits, Faust s'estaria condemnant. Tanmateix, i malgrat les enormes dissorts que pateix Margarita a causa de Faust, és gràcies a les pregàries d'ella que en darrera instància Faust se salva. El salva *l'etern femení*. Entre d'altres, també han escrit versions del mite Gotthold Ephrain Lessing (1759), Friedrich Klinger (1791), Aleksandr Puixkin (1825), Heinrich Heine (1851), Ivan Turguènev (1856), Oscar Wilde (1891), Alfred Jarry (1911), Michel de Ghelderode (1925), Paul Valéry (1945), Thomas Mann (1947) i creadors posteriors. Faust, com Don Joan, ha estat estudiat per Soren Kierkegaard. A la literatura catalana, el *Faust* de Goethe va influir Joan Maragall, i el 1938 Josep Lleonart en va fer una traducció. A la Biblioteca de Palau i Fabre que avui és la Fundació Palau, hi ha llibres de Lleonart dels anys vint i trenta, però no hi consta la seva traducció del Faust.

una versió mecanografiada amb correccions també a mà[616]. El 1986 l'Alquimista esmenta aquest versió de passada tot dient "un antic primer intent de refer-la, molt pròxim a la seva redacció, acompanyava la versió primitiva"[617]. De fet, és aquesta versió del 1941 la que dóna peu al text definitiu del 1986 que s'editarà el 1991[618] i que també consta a l'OLC. Les diferències essencials entre el text de 1939 i el de 1941 és una ampliació de les rèpliques. A la pàgina 2, per exemple, Faust diu:

> Potser això és cert. Ho he de confessar: em plauria que, en lloc de venir de mi, em fos donat des de fora aquest remei, per a veure quin efecte em fa.

I en canvi el 1941 Palau escriu:

> Potser el que dius és cert. Ho he de confessar: em plauria que, en lloc de venir de mi mateix, aquest remei em fos donat des de fora, com si jo l'ignorés, per veure quin efecte em fa de rebre'l.

Aquest text és pràcticament el que s'estableix el 1986:

> Potser el que dius és cert. He de confessar-ho: em plauria que, en lloc de venir de mi mateix, el remei em fos donat des de fora, com si jo l'ignorés, per sentir-ne l'efecte més de ple.

Les més evidents són les rèpliques de Mefisto de la pàgina 509 de l'edició de l'OLC, que passa d'una línia el 1939 a les 10 mecanografiades de

---

616 El manuscrit de 1939 té un total de 19 pàgines quartilla. Les dues darreres són unes breus anotacions posteriors a la data. La segona versió, datada el 14 de gener de 1941 són 22 pàgines mecanografiades, les dues primeres de les quals són una portada i una dedicatòria a Karolina Babecka que no consta a l'edició de la peça –Karolina Babecka Palau la va conèixer l'any 1940 a la Universitat de Barcelona, i va ser amiga íntima de l'escriptora Carmen Laforet. Filla de pare polonès i mare catalana, ens consta que Babecka també va ser un gran amor de Palau–. Hi ha també 9 pàgines manuscrites que semblen la versió prèvia al text mecanografiat de 1941. Les 3 primeres pàgines d'aquestes 9 constitueixen el començaments de l'obra, ja amb didascàlies, que no consten al primer text.

617 OLC.I. *Aparició de Faust.* Pàgina 506.

618 PALAU. *Aparició de Faust*, a *L'Alfa Romeo i Julieta i altres obres*. OLC.I. Pàgines 501-521.

1941, que són molt similars a les de 1986. En alguns casos l'ampliació del text suposa una adaptació dels diàlegs posteriors. Ara bé, el canvi més evident és la introducció del monòleg de Faust de la pàgina 512 de l'OLC, que amb petites diferències ja trobem el 1941 i que no hi era el 1939. Aquest monòleg modifica la dialogació posterior, cosa que també trobem a la llarga rèplica de Mefisto de la pàgina 514 de l'OLC, que s'afegeix el 1941 amb una redactat similar.

Tot i aquests canvis, tot i la millora de l'escriptura tant el 1941 com en el pas que es fa el 1986, l'obra de 1939 és essencialment la mateixa pel que fa a la intenció i creiem que és exagerat que en l'edició de l'OLC Palau la ubiqui segons la data de 1986. Un dels fets essencials que aporta aquest text és l'aparició del mite, cosa que va provocar la profunda transformació en els personatges a què ens hem referit, i que és a la base de la nova concepció de teatre que Palau està construint. Palau mateix ja era poc o molt conscient de la transcendència que suposava haver introduït el mite en el seu teatre. En un "Pròleg i epíleg" del 8 de novembre de 1939 i del 10 d'abril de 1986, respectivament, Palau assenyala que el text sorgia d'unes lectures molt incompletes de *Faust*, de Goethe que, "lligades a profundes ensenyances de Carles Riba sobre la naturalesa moral (entenguis bé: en funció del bé i del mal) de Mefisto, m'havien fet reflexionar llargament i han donat per resultat aquesta obreta insignificant però potser significativa". I afegeix que el títol, del tot intencionat, és com és perquè "el desdoblament es produeix així i no a la inversa, com s'acostuma a creure. Apareix Faust en nosaltres i, a aquest, se li apareix Mefisto"[619]. És a dir: el neguit extrem per saber-ho, tenir-ho i ser-ho absolutament tot

[619] OLC.II. "Sobre l'autenticitat". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 505. El tema del desdoblament també apareix a "Goethe-Picasso", escrit el 1961, OLC.II, pàgina 840, quan Palau diu que "Goethe es desdobla en Faust i Mefisto, però es reintegra. Altres es desdoblen (Nerval, traductor de Faust; Chamisso, entre Peter i la seva ombra), i no es retroben mai més. En canvi, el Faust de Picasso és un Faust empeltat de Mefisto. I el seu Mefisto, empeltat sempre de Faust".

irromp en la vida dels humans. A la mateixa nota de 1986 Palau indica que la revisió del text va ser considerable i que, bàsicament, en fer-la s'adonà de les deficiències del seu llenguatge tot i que en poesia aleshores ja havia aconseguit uns quants poemes que lingüísticament podia acceptar. Pel que fa a la intenció de l'obra, continua dient que en transcriure el diàleg redactat el 1939 va veure que el contingut no era altre que "escrutar el meu futur. Jo he estat aquest Faust que apareix aquí, jo he estat aquest Mefisto que dialoga amb ell, però només ara sé què volien dir, què es volien dir"[620]. Per tant, té raó Natàlia Bareny quan assenyala que "l'obra de Palau i Fabre *Aparició de Faust* és una confessió"[621]. Per la durada breu del text i per la intensitat que té –tot i recordar que va ser àmpliament refeta el 1986–, l'obra amb només dos personatges, Faust i Mefisto, és un avançament del model teatral que l'Alquimista busca: el teatre espasme.

A *Aparició de Faust* som a la cambra d'estudi de Faust, un estudi que té un precedent clar en la cambra de l'internat d'*Hombre ignorado* (1934-35), que remet a l'escena inicial del *Faust* de Christopher Marlowe, i que més endavant també trobarem a la cel·la de *Prometeu encadenat* (1943). De fet, aquest estudi és el món en què el protagonista, sempre sotmès a tensions interiors i a pressions externes, viu l'angoixa de ser i el neguit d'haver de fer alguna cosa que justifiqui l'existència mateixa. El personatge, que "parla sempre cuitós", obre el diàleg dient-se a si mateix que vol veure totes les dones del món per tal de poder-ne triar una amb ple coneixement. Però no vol triar-ne cap sense abans haver satisfet el seu anhel, que no és gaire diferent de la necessitat de donar-se que trobàvem a *Hombre ignorado* i que també remarca Natàlia Bareny a l'article esmentat. Per tant, des del primer moment apareixen un seguit de temes clarament pa-

620 OLC.II. "Sobre l'autenticitat". *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 506.

621 BARENY, NATÀLIA. "Aparicio de Faust: ben nu". *Pou de Lletres* nº 109. Estiu de 1998.

laufabrians: l'anhel de veure, de conèixer, de posseir totes les dones, l'ànsia de donar-se a una que el satisfaci plenament, i la intuïció que aquest anhel mai no serà acomplert perquè en realitat és la recerca d'un ideal inassolible. Tal com assenyala Julià Guillamon, "Palau no intenta escriure un Faust a semblança del de Goethe o de qualsevol de les recreacions que en provenen, desatén la trama argumental de la història, i reelabora uns personatges que són personatges teatrals, que no tenen consistència en la realitat. Juga, en últim terme, amb el gènere que utilitza, el drama fàustic, el fa servir per a exposar una història concreta que a través de la seva mitificació aconsegueix fer-se universal"[622].

Mefisto, sorgint de la tenebra, i parlant sempre pausadament, força amb la seva actitud que Faust verbalitzi el que en realitat ja sap. L'empeny a admetre que ells dos són un de sol, les dues cares d'un ésser. Concretament li diu: "Jo sóc, de tu, allò que tu rebutges"[623], però també queda clar que un no ha estat mai l'altre i que Faust vol ésser i entendre's a la vegada. "¿Vols veure't i ser vist?" [624], demana Mefisto.

La causa del desfici de Faust, un desfici que de seguida és admès, rau en la percaça de l'Ideal. Si tenim en compte que el 1952 Palau escriurà la peça sobre el mite de la Caverna platònica no ens costarà d'admetre que aquest Ideal, si més no en primera instància, té també alguna cosa del pensador grec. Faust-Palau no busca totes les dones, sinó "la Dona", cosa que, més endavant, Mefisto deixarà clara en voler-li fer entendre que malgrat no veure-les, les dones ja són totes davant seu en la mesura que no en

---

622 GUILLAMON, JULIÀ. "Josep Palau i Fabre: teoria i pràctica de la representació teatral". A Josep Palau i Fabre. *Avui, Romeu i Julieta*. Biblioteca teatral nº 54. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona – Llibres del Mall, 1986. Pàgina 7. De Guillamon veure'n també "Mefisto, el filòsof", Quaderns de Finestral nº 3. Barcelona: Publicacions de l'ICE, 1987. Bàsicament es parla de la narrativa de Palau.

623 OLC.I. *Aparició de Faust*. Pàgina 509.

624 OLC.I. *Aparició de Faust*. Pàgina 507.

busca cap de concreta. També li deixa clar que aquest esforç no pot assolir res real ja que d'una banda "quin greu error no fóra el de voler portar el més alt del cel aquí baix, a la terra. Caldria que tot l'ordre fos capgirat", i de l'altra Faust no vol prescindir del seu anhel ni del desfici, i tampoc no vol cap remei, malgrat demanar-lo, ja que potser sense ser-ne del tot conscient, ja té el que busca, per molt que li costi d'admetre que la raó de la seva vida serà aquest anhel que el turmenta. Però Faust replica que ell aspira a que "el remei em fos donat des de fora, com si jo l'ignorés, per sentir-ne l'efecte més de ple" [625]. Aquesta Dona a què Faust aspira, aquesta Veritat, aquesta llibertat en termes de Heidegger, l'$\alpha\lambda\eta\theta\varepsilon\iota\alpha$ com a desocultament, la «il·latència» en un terme afortunat del què disposem gràcies a Segimon Serrallonga, "l'home no [l'ocupa] com si fos una propietat, sinó que, i això eminentment, val el contrari: la llibertat, l'ésser-«hi» ex-sistent i revelant, ocupa l'home."[626]

Per tant, Faust no reclama res innocent, no es refereix únicament al món de les sensacions, al plaer de la cosa donada, al trasbals que ens sacseja quan ens arriba dels altres res inesperat. En part aquest desig és el desig d'una cosa real, però el seu voler és tan absolut que l'un anul·la l'altre. L'actitud adulta de Faust, Mefisto la reconeix de seguida: "Això és jugar, però certament no pas com un infant" [627], i alhora li fa notar que la resposta a la pregunta de si es guarirà mai del seu mal, ja la sap, per molt que es resisteixi a admetre-la. Faust intenta aleshores demostrar a Mefisto que si tot està ja dintre d'un mateix, Mefisto no és res, no és ningú. Però Mefisto li replica que la dualitat és imprescindible, essencial, ja que, efectivament, Mefisto és el que Faust rebutja. Això de banda, la mena de dona

---

625 OLC. I. *Aparició de Faust.* Pàgina 507.

626 HEIDEGGER. *De l'essència de la veritat.* Op. cit.

627 OLC.I. *Aparició de Faust.* Pàgina 508.

que Faust somia també es perfila lleugerament: "No coneixes ningú que volgués parlar com tu voldries, d'acord amb el teu tarannà en cada moment? Algú que a cada instant volgués dir allò que tu desitges que fos dit? I que fes això per complaure't?" [628] Aquesta Dona és la rival de Faust i de Mefisto alhora, i és la possibilitat que, amb la seva victòria, esclati l'amor, mot impronunciable segons Mefisto, com tants d'altres que sobrepassen els humans. "Vosaltres, mortals, viviu plens de mots que us excedeixen"[629], sentencia Mefisto tot posant en evidència una altra de les característiques de l'obra de Palau: el mots són poderosos, i sovint van més enllà del que nosaltres ens pensem i estem en condicions de controlar.

Faust planteja aleshores una pregunta cabdal: demana si ell es pot enamorar i, davant la coincidència d'ambdós a reconèixer que és difícil, Faust demana la causa d'aquesta dificultat. Hi ha, aquí, un joc entre un i l'altre, de fet una resistència de Mefisto a respondre, que duu a un monòleg de Faust durant el qual mostra a aquell la imatge que hi ha en un llibre. Amb una gran ambigüitat Faust explica quantes hores ha passat contemplant-la, que la seva observació li dóna saviesa, que li arriben coses profundes d'ella. És una imatge que coneix perfectament i que, tanmateix, sempre li produeix frisança. Durant la infantesa se la mirava amb cobejança, l'ha torbat, l'ha mirat com una obra d'art, hi ha esmerçat la vida en aquesta observació/possessió. Finalment, conclou: "Ara ella és la suma de tot això. Ella comprèn la meva vida, en sap tots els secrets. Fins i tot aquells que tu no saps i que ni jo no sé. Anant amb mi ha esdevingut humana. La primera vegada va semblar-me divina, inaccessible. Ara m'és una companya". De seguida sabem que és la imatge d'una dona i que cap altra no ha aconseguit de suplantar-la i que, tot i la seva perfecció, no el

---

628 OLC.I. *Aparició de Faust.* Pàgina 509.

629 OLC.I. *Aparició de Faust.* Pàgina 510.

satisfà. "Espero més. Espero trobar algun dia una dona feta a la meva mida. Que elimini, si pot ser, aquesta" [630]. Palau parla de la dona, però ja hem dit que en realitat s'està referint a la Dona, en majúscula, a la bellesa, a la forma, segons li fa notar Mefisto.

Tot i la força dels sentiments que descriu, en aquest text Palau no es deixa dur encara per la puixança estrictament física que ens mostrarà més endavant, i especialment a *La confessió, o l'esca del pecat*. Tanmateix, la voluntat d'entrega, de lliurar-se, és clara, i potser val pena reiterar que no som lluny de l'obreta en castellà *Hombre ignorado*, d'on surt el poema "Jo em donaria a qui em volgués", de l'octubre de 1940. I encara hi ha un altre poema, on Palau demana de veure totes les dones abans d'ofrenar el seu cor: ens referim al "Fragment del superhome", que és anterior a *Aparició de Faust,* i que ens permet dibuixar una cronologia directa d'aquest plantejament: en primer lloc l'obra en castellà de 1934-1935, després el poema "Fragment del superhome", on el poeta se sent un creador: "Cap criatura no em deturi / del meu afany de creador". Se sap una meitat, se sap una ferida, se sap "un tros de carn tempestejat" que fantasieja "per afigurar-me en plenitud", i conclou: "Passió insana, insatisfeta, / d'algun anhel no complagut / que em llança enfora i m'inquieta / per abastar l'inconegut / i el pit del somni que ens alleta!" [631]. Tot seguit, *Aparició de Faust*.

Com que ara es tracta únicament de veure l'evolució dels personatges de Palau, ens abstindrem d'afegir cap altre comentari amb relació a *Aparicio de Faust*. Cal dir, això sí, que Mefisto ofereix a Faust un nou territori en dir-li: "La teva desmesura és la teva última mesura possible". I amb això entrem en el cor d'aquest Palau jove –una barreja d'heroi ro-

---

630 OLC.I. *Aparició de Faust*. Pàgina 512.

màntic i de noi de casa bona, de la burgesia barcelonina il·lustrada– que s'està descobrint a si mateix i que fins a esdevenir mite no gosava dir-se tot el que és i tot el que sent, per la senzilla raó que no acabava d'admetre el Mefisto que hi ha en ell, tot i intuir-lo i segurament desitjar-lo. Mefisto és la possibilitat de fer-ho tot, de ser-ho tot, de tenir-ho tot, però el preu és alt. "No ets tu qui havia invocat el Tot, el Gran Tot?" li demana Mefisto, i conclou: "Doncs, o tot o res"[632]. Aquest tot és l'acceptació de Mefisto com una part d'ell mateix, l'acceptació que mai no aconseguirà el que vol, que mai no gaudirà del que té i, en última instància, és l'acceptació d'una dualitat interior que no aconseguirà de superar i que el durà a la solitud més pregona. L'explicació també l'ofereix Mefisto en preguntar: "No creus que en els teus ulls i en la teva ment resideix una bellesa més alta, inassolible, que cap realitat no pot satisfer? O potser et penses que la teva companya, per més meravellosa que la vulguis suposar, anul·laria en tu aquesta set d'ideal, aquesta insatisfacció latent?". Faust, efectivament, està "condemnat a restar al marge de la vida (…), de la llar, de les joies de la paternitat" [633]. Insisteix, encara, a voler saber per què no pot arribar a satisfer "la puixança d'aquesta meitat meva que desconec, sento la necessitat de descobrir-la, de trobar-la", a la qual cosa Mefisto li respon que vol ser un home com els altres i alhora vol ser una excepció. La resposta de Faust, que gairebé clou l'obra, és aclaridora del que estàvem buscant: "Doncs observa i aprèn, perquè em vull llançar per aquest camí a veure si trobo la meva meitat, o el meu doble" [634].

Si recapitulem veurem que Palau té raó en dir al pròleg que aquest petit text és significatiu. Hi ha un platonisme que sembla ingenu, però en

---

631 OLC.I. "Fragment del superhome". Pàgines 48-49.

632 OLC.I. *Aparició de Faust.* Pàgina 515.

633 OLC.I. *Aparició de Faust.* Pàgina 519.

634 OLC.I. *Aparició de Faust.* Pàgina 520.

realitat es comença a dibuixar el programa de l'Alquimista. La Bellesa de què parla, la Dona, el Coneixement, la Virtut, la Llibertat, el desocultament, no són només el model, l'*ειδος* inassolible, que mai no es concreta del tot en el món sensible; també és l'encarnació d'uns aspectes tèrbols que el porten al maleït, al *gouffre*, al desconegut, a la marginació. Si Palau s'hi lliura del tot o no és una altra qüestió, però quan escrivia el text la seva intenció era clara: posat a triar entre una vida còmode, convencional, "familiar", o la recerca d'ell mateix i de la seva cara obscura, opta per aquest segon camí tot i adonar-se que és un camí sense final. Potser en el text encara hi ha la prepotència del jove que "amenaça" amb allò que farà, però en qualsevol cas suposa un pas endavant amb relació als precedents que hem ofert i, si més no des del punt de vista del personatge, res no hauria estat possible sense l'aparició del mite i la metamorfosi que aquest propicia. Amb el mite, estem més a la vora de la segona Bellesa de Baudelaire i a una passa de la revolució interior i dels dubtes que se susciten al voltant de la polèmica Sartre-Camus.

La segona vegada que Faust apareix a l'obra de Palau i Fabre és al diàleg *Faust-Picasso*[635]. Ja hem dit que aquest text inclòs a *Vides de Picasso* no el veiem com una obra teatral i que, de fet, a Palau li serveix per il·lustrar el seu concepte de mimesi a través de la pràctica picassiana de posseir *els altres*. Aquí és Mefisto qui demana l'ànima a aquest Faust-Picasso, i de seguida acorden que Faust podrà demanar l'ànima de tants artistes com li vingui de gust –mil i una, diu– a canvi de la seva, que ell mateix ja ha confessat que no té. Però Mefisto, creient-se llest, li diu que simuli tenir-ne, que ja s'arreglarà. I comencen a elaborar la llista dels

[635] Ens referim al diàleg "Faust-Picasso" que consta a *Vides de Picasso*. OLC.II. Pàgina 29 i 30. *Ariel* nº 21, gener de 1951, pàgina 38. Signat a París el juny de 1946 com l'Alquimista. *Vides de Picasso*. OLC.II, Pàgina 11-33, es va editar per primera vegada a Barcelona: Pedreira, 1962. Tot i tractar-se d'un diàleg no l'hem considerat una obra teatral ja que la intenció en el context és tota una altra.

grans creadors l'ànima dels quals passa a ser posseïda per Faust-Picasso: Rembrandt, Ingres, Cézanne, Lautrec, Velázquez, Goya, Van Gogh… Finalment, Faust-Picasso demana l'ànima de Mefisto que, sorprès i no podent-la dona, surt derrotat ja que l'acord era tenir-ne mil i *una*. Per tant, Faust-Picasso es queda amb la seva ànima, una ànima feta de tots els que ha volgut posseir.

També trobem el text teatral *Microfaust*, escrit en francès. És del 1949 i algunes escenes –concretament les V, VI, VII i VIII– tenen dues versions diferents. El manuscrit té vint-i-cinc pàgines numerades, més la versió doble de les escenes esmentades. Palau deuria creure que l'obra tenia interès i la va anunciar a *Le dialogue ou la mort du théâtre*[636] tot formant part del "Théâtre Alchimique", on també hi havia *L'Étranger* i *Rituel Secret du Grand Masturbateur*. En canvi no hi esmenta *Le rôle d'Auteur*. En tot cas, el cert és que aquesta obra ens resulta reveladora perquè, com passa en altres títols, concentra algunes de les problemàtiques centrals de Palau i Fabre amb una claredat segurament excessiva des d'un punt de vista artístic. Però cal dir que en el retorn a aquest mite Palau no té en compte el que ja havia escrit a *Aparició de Faust*. Els problemes que el turmentaven l'any 1949 eren diferents als de deu anys abans, i les preocupacions de fons, si no eren també unes altres, com a mínim havien evolucionat.

L'obra, que és curta, i construïda amb XI escenes, d'entrada compta amb el personatge de Marguerite: "Heureusement tu est la première à être-là. Même avant lui, avant l'esprit. Tu est peut être toujours là". Però, de seguida, en el lloc de Marguerite hi trobem Méphistophélès que parla amb Faust amb un peu a la cadira, segur d'ell mateix. Entre ells dos s'estableix

---

636 PALAU. *Le dialogue ou la mort du théâtre.* Signat l'Alchimiste. París: Edició d'autor, 1950.

un diàleg sobre el nom i la persona, és a dir, un altre diàleg sobre la identitat durant el qual Faust diu a Méphisto: "Tu est mon écho venu de l'enfer". Méphisto li demana si ha implorat l'infern, a la qual cosa Faust precisa que ha pregat el cel i l'infern, però que l'infern ha estat el primer a respondre. En dues pàgines que són tatxades amb una creu evident, i de les quals hem de suposar que Palau volia prescindir, se'ns diuen tanmateix algunes coses: Faust se sent sol, lluny dels altres, i ho proclama en afirmar que "je sens, plus que jamais, que je n'ai rien a voir avec l'individu de la ville", una afirmació ben baudelairiana si admetem l'acarament del poeta amb la multitud, tal com ens assenyala Benjamin.

Aquest Faust, a més, mai no és ell mateix: "J'ai dit une chose? C'est *un autre* qui l'a dit". Un estat, una situació, de la qual cal responsabilitzar-ne els legisladors que imposen una concepció estreta de l'ésser humà. Aquesta conversa duu fins a frases completament rimbaudianes, com ara que cal "se dispenser de toute morale", i a la conclusió que "Allons, *j'ai été* Rimbaud". Més endavant, després de fer marxar el seu ajudant, Faust se sent disposat a rebre el misteri: "Enfin, seul! Le mystère peut venir". És un Faust alquimista, disposat a obtenir-ho tot, fins allò que els alquimistes no havien ni somiat. En una nova trobada amb Méphisto, Faust reitera la seva disposició a identificar-se amb uns personatges determinats fins a esdevenir "l'altre": "J'ai *été* l'un et d'autre. J'ai *été* Napoleon, j'ai *été* Rimbaud, j'ai *été* Van Gogh, j'ai été tout le monde!". I, finalment –i passem per alt molts matisos–, Faust discuteix amb uns visitants sobre la recerca de la Bellesa. Faust els confessa que ja no la busca, que en realitat el que busca és la Lletjor. "Mai la laideur pure (…) La laideur dont je te parle réside dans la beauté; elle se trouve caché dans la beauté même; elle en est séparé par un fil de soie". Una lletjor que li ha fet experimentar certes sensacions, però la recerca de la qual cal dur fins al límit per "trou-

ver cette chose profondément nauséabonde qui est derrière un beau visage, derrière un beau corps". Aquests recerca dificulta les relacions amb la model, que està cansada de forçar la seva fesomia mentre Faust va a la percaça d'aquesta lletjor profunda que només pot ser la culminació de la veritable bellesa. És Baudelaire, és Van Gogh, és Picasso, i, en definitiva, és una de les aventures més atractives del segle XX: prescindir d'una idea dominant de Bellesa, una idea que ja no és útil en el nostre món, i substituir-la per una altra la funció de la qual és retornar a l'essencial: inquietar, interrogar, trasbalsar, i, com hem dit reiteradament, anar a la tossuda percaça de la veritat.

A aquestes qüestions, que ara ja ens han de ser ben conegudes, s'hi afegeix un altre tema recurrent: la mare, amb qui Faust hi té una conversa que aquí tractarem més ràpidament. Tanmateix, cal dir que la Mère defineix el fill com un monstre, cosa que segons sembla ve fent reiteradament d'ençà de la seva naixença. Li diu que l'hauria d'haver matat en néixer, o li dedica frases com ara: "Maudite soit l'heure ou je t'ai engendré, maudite suis-tu, et maudite aussi les fil que tu viens d'avoir." Aquest Faust, que és molt clarament un Faust-Baudelaire-Palau, no aconsegueix entendre les raons per les quals la Mère té aquests sentiments cap a ell –cosa que també s'esdevé en el *Prometeu encadenat* de l'any 1943–, i li demana que li expliqui el secret, la raó oculta d'aquest odi. Però ella calla. A la pregunta de per què es va casar amb el pare de Faust, la Mère respon: "Tais-toi, sacrilège. Tu oserai ouvrir mon ventre, explorer mes entrailles…" I a l'escena final, damunt d'un cadafal, hi ha un idiota monstruós, un ésser horrible que intenta d'articular uns sons i que gesticula. Sabem que és el fill de Faust i podem pensar que la condemna de la mare s'ha fet realitat. Hi ha, però, una escena afegida, amb el número XI, que en realitat és la X refeta. En aquesta segona versió també hi ha el personatge igual-

ment qualificat de monstruós, però el Jeune homme i el Visiteur, comenten on pot conduir l'orgull "lorsqu'on veut dépasser les limites de la nature humaine". El Jeune homme està convençut que allò és el resultat dels propòsits de Faust. En canvi, l'altre diu: "Vous n'allez pas donner une valeur de réalité aux élucubrations de son cerveaux/esprit". El Jeune homme, en una darrera rèplica reescrita i corregida –i tanmateix aquest final no queda clar–, mormola que ell no parla del cervell, i que [les elucubracions] no són pas menys reals que allò que veuen. Tant el primer final, com aquest segon, més ambigu, ens duen a la idea de Baudelaire, reportada per Benjamin que la imbecil·litat "és sovint un parament de la bellesa"[637].

Ja en el cicle Teatre de Don Joan, i concretament a *Príncep de les tenebres* (1955), anomenada per Palau «farsa insolent, en tres estampes consecutives», el doctor Faust apareix com a testimoni en el judici infernal que es fa a Don Joan. Llucifer presideix el tribunal, i dos dimonis fan de fiscal i de defensor, alhora que la vista congrega un públic de "bruixes i monstres infernals". Don Joan, en realitat Joan Gloriós, ha intercanviat la seva personalitat amb el criat Carcanada per demostrar-li que no és el nom allò que el fa seductor, sinó les seves dots naturals. En tot cas, Faust, també condemnat a l'infern, apareix com a testimoni en defensa de la declaració que ha fet Don Joan. Tothom sap que ha dedicat la vida a la recerca dels secrets que governen el món, però Faust, sentint la declaració de Don Joan, s'adona que el mètode de coneixença d'aquest, el que anomena l'exploració sensitiva, és tan vàlida o més que els seus estudis. "Confesso", diu Faust, "que m'ha faltat una mica el que a ell li ha sobrat, i que si hagués pogut emprendre simultàniament l'exploració intel·lectual i

---

637 BAUDELAIRE. *Œuvre,* II. *Maximes consolantes sur l'amour*: "La bêtise est souvent l'ornement de la beauté", publicat a Le Corsaire-Satan, 3 de març de 1846.

l'exploració sensible, hauria arribat a una coneixença més profunda de l'absolut". Però aquest mètodes són incompatibles, excloents, i saluda Don Joan com un "gloriós, intrèpid i temerari aventurer de l'esperit humà". I tot seguit afegeix "Que l'infern s'honori amb la seva vinguda i l'aculli com un dels seus fills dilectes, car sols amb la unió del seu instint i del meu intel·lecte podrem afrontar el gran combat que ens espera i arrabassar els secrets de la creació"[638].

És, com es pot veure, una aparició episòdica però significativa ja que els mostra a tots dos a l'infern i, des de l'infern els redimeix. L'aventura de viure *també* és l'aventura de l'excés, només deixant-se anar pel pendent dels sentits s'accedeix a un coneixement que està vetat a aquells que intenten arribar-hi per la raó. Tal com ha remarcat Enric Gallén, aquest infern fa pensar en "L'enfer, c'est les autres" de Sartre a *Huis-clos* –que tanmateix té una textura diferent–[639], i també constatem que la metamorfosi del Faust de Palau i Fabre ha estat considerable d'ençà que sentia parlar Carles Riba de Goethe i de la relació essencial entre poesia i veritat. Queda lluny del noi barceloní de bona família, de noms diversos, d'arrel romàntica, que buscava la seva veritable ànima. Amb el Faust descobreix que se l'ha de vendre si realment vol anar a la recerca d'alguna mena d'Ideal, especialment de la Dona ideal. Ja ho hem dit: sempre ho ha volgut tot, poder-se donar a tothom i, a la manera picassiana, saber-ho tot, tenir-ho tot, arrabassar-ho tot si cal, absorbir-ho, assimilar-ho, per poder ser tots i ell mateix alhora. Ara, a l'infern, lamenta haver menystingut una manera d'accedir a la realitat, un mètode d'exploració. Però això no impedeix que, en un cert sentit, i tal com diu Palau referint-se al *Faust* de Marlowe, Faust també sigui un Prometeu disposat a lluitar per la lliber-

638 OLC.I. *Príncep de les tenebres*. Pàgina 304.

tat[640]. Potser sí, però Prometeu suposa un nou estadi de maduració personal, unes altres responsabilitats, un rol també diferent amb la història i amb aquells que contribueixen a fer-la tal com és, cosa que no vol pas dir que l'obra estigui en ella mateixa aconseguida.

4. 2. Prometeu

En l'obra teatral de Palau i Fabre la figura de Prometeu[641] només apareix directament en el *Prometeu encadenat*[642] (1943), per bé que una bona colla dels seus personatges teatrals tenen característiques prometeiques. L'obra ens mostra un jove empresonat sobre el nom del qual Palau dubte:

---

639 GALLEN, ENRIC. "Palau i Fabre i el teatre en els anys cinquanta". Barcelona: Publicacions de l'ICE, 1987. Pàgina 38

640 OLC.II. "Romanticisme alemany". *El mirall embruixat*. Pàgina 178.

641 Prometeu és un tità, fill de Jàpet i de Clímene segons Èsquil, i només fill d'un tità segons Hesíode. En una versió del segle IV Prometeu forma amb fang els primers humans, als quals Atena va insuflar vida, i després robà el foc de la farga d'Hefest per donar-lo als homes. Zeus, enutjat, envià Pandora perquè escampés les desgràcies al món. Prometeu que havia enganyat Zeus durant uns sacrificis, i després ho tornarà a fer, és condemnat a viure encadenat en un cim del Caucas, on una àguila li devorava el fetge, que se li reproduïa de nit. Seguint JEAN-PIERRE VERNANT, *Mito y pensamiento en la Grècia antigua*, op.cit., és ben clara la relació Atena, Hefest i Prometeu, que vindria a simbolitzar una funció tècnica i la categoria social dels artesans. També sembla que Prometeu podria tenir dos orígens diferents: un Promethos, d'origen jònic-àtic, déu de les indústries del foc, venerat a les festes Prometheia, i Prometheus, d'origen beoci-locri, el Tità implicat en el conflicte generacional dels déus. Per tant, Prometeu seria, alhora, i ja des d'Hesíode, el benfactor de la humanitat i el que originaria les dissorts del humans ja que per culpa seva va aparèixer Pandora, que per Goethe esdevé l'etern femení. George Dumézil ha intuït elements indoeuropeus en el mite i el veu com la separació entre els homes i els déus. D'altra banda assenyala que a Hesíode el foc encara té un sentit alimentari, i que a Èsquil ja és el foc civilitzador. Però l'acció de Prometeu tindrà com a resultat que els homes naixeran d'una dona i, per tant, envelliran i moriran. "Toda ventaja tiene su contrapartida, todo bien su mal", diu Vernant. I tampoc no es pot oblidar que el germà de Prometeu, Epimeteu, és tot el contrari d'ell, l'altra cara d'un únic personatge que també pot ser vist des d'una ambivalència moral. En el *Protàgoras* de Plató Prometeu apareix com el responsable de repartir a cadascú la seva part de manera convenient, però Epimeteu ho malbarata tot en benefici de les bèsties i Prometeu ha d'intervenir per reparar aquest dany a base de robar i el foc i fer-ne donació als humans com una eina, com una tècnica, una donació que alhora té significat polític. Veure també SÉCHAN, L. *Le mythe de Prométhée*, París: PUF., 1951. I GARCÍA GUAL, CARLOS. *Prometeu: mito y tragèdia*. Madrid: Hiperion, 1995. Veure també CALDERER, LLUÍS. "La tragèdia a/de Catalunya". *Pou de Lletres*, nº 10 (estiu de 1998), i ALBERTÍ, JORDI. "Vindicació d'Ors: *El nou Prometeu encadenat*". *Pou de Lletres* nº 13-14 (primavera-estiu 1999)

642 PALAU. *Prometeu encadenat*. Inèdit. Fundació Palau.

de vegades es diu Jaume, després Josep, o bé Ramon. Aquest fet no és rellevant però ens demostra que Palau deixà de banda la peça així que l'acabà d'escriure.

En qualsevol cas, el Prometeu-Jaume-Josep-Ramon (en el fons Josep Palau i Fabre mateix), és acusat per Poder i Força –que en una primera redacció eren Militar i Falangista– de ser desafecte al règim, d'agitador, de tinença il·lícita d'armes, de difamar l'església, de fer circular llibres clandestins, de pertànyer a la maçoneria i a una organització separatista. La condemna que li han imposat és la cadena perpètua. Més endavant sabrem que s'ha salvat de la pena de mort gràcies als seus pares, que tenen bones relacions amb el sistema que l'acusa. Ell, Prometeu, diu que en realitat el podien haver acusat de moltes més coses: de corruptor de menors, de posar la cultura al servei del mal, de desertor… La base biogràfica d'aquest personatge, o l'aspiració que ho sigui, és meridiana. D'altra banda, la cel·la on l'han tancat s'assembla a la cambra de l'internat d'*Hombre ignorado*, és "humida, sòrdida, sense sol", i aquest ambient fa que el protagonista es demani què passarà quan es trobi amb "animes que potser són blaves com el cel, amples com el mar i clares com el sol?"[643], en una clara referència platònica.

Després d'una conversa amb l'escarceller, Prometeu rep la visita de la Mare que, des del primer moment, barreja el seu amor matern amb la demanda que també li han fet Poder i Força: el fill ha de delatar els seus correligionaris, ha de dir "la veritat". Prometeu, però, no pensa delatar ningú i manté aquesta posició tant davant del militar i el falangista com davant de la seva Mare, que li reitera contínuament els sacrificis que tant ella com el pare han fet per salvar-lo i els avantatges que obtindria si can-

---

643 PALAU. *Prometeu encadenat*. Pàgina 2

viés de comportament: tot li aniria millor si parlés, si acusés els seus, si confessés la veritat; la pena es reduiria i en poc temps podria ser en llibertat. Però ell no cedeix. Tot seguit el visiten tres amigues que, amb menys claredat, també li vénen a reclamar el mateix tot dient-li que fa un sacrifici inútil, que tothom és egoista i que hauria de parlar, que allò que es proposa fracassarà. Quan arriba la Joana, aparentment una altra amiga, les tres primeres marxen i sabem que Prometeu és, en realitat, el cap de l'organització clandestina o, si més no, algú que pot donar ordres que seran obeïdes. Joana farà de transmissora d'aquestes ordres, serà l'intermediari entre Prometeu empresonat i la revolta o la revolució que s'està preparant, i és l'única que no li demana que es rendeixi, que cedeixi, o que parli. En canvi, un capellà, el Pare Miquel, amb bones maneres, també intenta que Prometeu traeixi els seus correligionaris, cosa que duu el protagonista a fer un monòleg que, tal com hem dit, és una primera redacció del "Cant espiritual"[644].

Una segona visita de la Mare respon a la urgència que Prometeu es desdigui de la seva vinculació amb un aixecament popular que acaba d'esclatar i del qual ell sembla ser-ne el responsable. La mare està segura que si la revolució triomfa tant ella com el pare de Prometeu en poden ser unes víctimes. Però, tot i això, Prometeu no cedeix. "Vols salvar-me o prefereixes que em matin? Respon. Vols salvar-me sí o no, respon!", clama la mare, a la qual cosa Prometeu fa: "No". No vol salvar-la, en primer lloc, perquè no vol aturar una lluita per la llibertat, i en segon lloc perquè no sent res per la Mare. Ella, conscient d'aquest fet, acaba maleint el fill: "M'avergonyeixo d'haver-te engendrat: maleït aquest ventre que et va parir, sí, aquest ventre; em fas fàstic, ho sents?, em fas fàstic! Et maleeixo.

---

644 PALAU. *Prometeu encadenat*. Pàgina 53.

Mal fill, més que mal fill!"[645]. D'una manera implacable Prometeu manté la seva postura. Sap que si guanyen els seus la Mare morirà, i que si perden ell probablement serà executat. Però no cedeix. I, efectivament, a la fi de l'obra és afusellat. Aquest Prometeu que, amb un grup reduït de fidels, manté la lluita per la llibertat, ha d'enfrontar-se tant a la majoria dels conciutadans com a la família que, amb actituds diferents, prefereixen contemporitzar amb el nou poder establert.

L'obra és una sublimació del tarannà de Palau l'any 1943 i reflecteix la relació que tenia amb el seu entorn social durant els primers anys de la postguerra, quan treballava per la resistència cultural i, alhora, s'allunyava de la major part de la intel·lectualitat catalana que no havia marxar a l'exili i que tampoc no havia pactat amb el franquisme[646]. Per si calgués reforçar aquesta intenció biogràfica –que aquí és superficial i està lluny del procés alquímic–, en un determinat moment el personatge diu: "De petit que sento la passió per la veritat", i alhora confessa altres "culpes", com per exemple "que sóc un desertor"[647]. A l'escena onze, un monòleg de Prometeu ens informa que malgrat tot, la presó li ha estat beneficiosa en algunes coses, com per exemple per haver après "què és la feminitat, l'etern femení, i saps que més enllà de la carn o els sentits, hi ha aquest desig de dona en l'esperit, aquesta set profunda, i que els ulls es tornen eixuts quan no poden contemplar-la"[648], que és exactament el que Palau va sentir durant la curta temporada que va estar al camp de concen-

---

645 PALAU. *Prometeu encadenat*. Pàgina 67.

646 GARCÍA FERRER i ROM. *Josep Palau i Fabre*. Op. cit., Palau explica com el primer any de ser a la Universitat va intentar "fer molta comèdia, introduint-me en els rangs de l'enemic i mirar d'obtenir, sobretot mitjançant Luys Santa Marina, algunes concessions [però] no vaig poder més, el meu temperament em va trair i li vaig cantar [a un delegat del SEU] *La Santa Espina*, amb lletra i tot." Al catàleg de l'exposició sobre Palau i Fabre que també hem esmentat Joan Triadú recull i confirma aquest episodi.

647 PALAU. *Prometeu encadenat*. Pàgina 8.

648 PALAU. *Prometeu encadenat*. Pàgina 47.

tració, tal com veurem en referir-nos a Don Joan. I, ja gairebé al final de l'obra, el pare Miquel propicia la darrera conversa abans de l'execució del protagonista. És una conversa existencialista, sobre el sentit dels actes humans en absència de Déu, en què Prometeu-Palau proclama que actuar segons ens dicta la consciència ja és suficient, perquè la consciència "és el que ens fa homes"[649], el que ens fa més grans i millors. Finalment Prometeu és afusellat i sembla que aixecament que ell ha iniciat està a punt de triomfar.

La preocupació de Palau i Fabre per la figura de Prometeu és evident al llarg de tota la vida, però es concreta a *Vida i obra d'Arthur Rimbaud*, quan es demana si hi ha una font comuna on s'abeurin Rimbaud i Nietzsche. Proposa el *Prometeu deslliurar* de Shelley, que és del 1820, o bé el personatge Serafitus-Serafita de Balzac, que és bifrodita i per tant és vist com a home per les dones i com a dona pels homes[650]. Mircea Eliade es refereix a la possible relació entre Faust i el personatge de Balzac[651], si tenim en compte que per Palau Faust és un Prometeu, no se'ns ha de fer estrany que es refereix a la novel·la de Balzac. D'una manera o altra hi ha una base de solitud extrema tant en el Geni de Rimbaud com en el Superhome nietzschià, que de manera evident tenen a veure amb l'aspiració a la totalitat de Faust, de Sarafitus-Serafita, i del Prometeu modern. Palau encara ho diu més clarament en un dels textos d'*El mirall embruixat,* quan explica que l'únic exemple de tragèdia autèntica que ha sabut trobar a la literatura dramàtica russa és el *Pugatxev* d'Essenin, que Palau defineix com "la tragèdia de la solitud del revolucionari, com ho és *Prometeu en-*

---

649 PALAU. *Prometeu encadenat*. Pàgina 71.

650 OLC.II. *Vida i obra d'Arthur Rimbaud.* Pàgina 137. Es tracta de la novel·la *Séraphita*, de Balzac, publicada el 1835, i que s'ocupa de la passió per Swedenborg.

651 ELIADE, MIRCEA, a *Mefistófeles y el Andrógino*. Barcelona: Kairós, 2001. L'edició francesa a Gallimard és del 1962

cadenat [d'Èsquil], com ho és *Mariana Pineda* [de Lorca]". Una solitud que està relacionada amb "la plena consciència del propi sacrifici i la plena acceptació d'aquest", diu Palau, que cita el *Prometeu* d'Èsquil: "Volent, volent he errat, no ho negaré: per socórrer els mortals jo mateix m'he cercat sofrences"[652].

Encara en la definició d'aquest Prometeu modern Palau es refereix a *El nou Prometeu encadenat* d'Eugeni d'Ors, que va ser escrita el 1920. "L'obra representa l'àpex de la situació tibant i insostenible entre l'autor i la societat catalana"[653], comenta Palau, i la defineix com a subversiva en la mesura que es planteja la defensa del proletari, alhora que la veu com una proposta que "supera i anul·la el noucentisme". En un cert sentit, la situació és semblant a allò que Palau vivia en escriure el seu *Prometeu*: se sentia traït per la seva classe social, per la seva família, per la majoria d'amics, i no entenia que es pogués pactar amb un règim format per militars i falangistes. L'absolut que busca el personatge d'aquesta obra és, efectivament, la llibertat de poder triar, una condició digna pels humans que en cap cas no vol que siguin condemnats per un poder injust.

Amb posterioritat a haver escrit aquesta obra, Palau es refereix comptades vegades a Prometeu. Una ja l'hem esmentada i li serveix per demanar-se el paper que ha tingut en la cultura europea el *Prometeu deslliurat* que Shelley va escriure el 1820. De fet, seguint García Gual, constatem que diversos estudiosos del mite de Prometeu coincideixen a veure'l com un dels mites grecs de major influència, "sobre todo a partir del romanticismo". Però els romàntics rellegeixen les diferents versions del mite i passen a veure'l com un "símbolo del rebelde y el revolucionario (así en Shelley) contra el despotismo divino, o bien, como en *El*

652 OLC.II. *El mirall embruixat*. Pàgines 186-187.

regresso de Pandora, de Goethe, le dan un giro feminista a la aparición de la primera mujer y su función en la cultura humana" [654].

Palau esmenta Prometeu de passada en referir-se a Rosselló-Pòrcel, i ho fa de nou amb relació a Èsquil, de qui diu que en el seu *Prometeu encadenat* planteja el tema de la llibertat "en forma excepcional"[655]. I és el que també sembla veure-hi a *El nou Prometeu encadenat,* d'Eugeni d'Ors, del qual s'ocupa extensament. Segons Palau, l'obra "proposa i defensa" un Prometeu que "no és altre que el proletari"[656], i afegeix que la peça és subversiva. També segons Palau, el model d'Ors és Èsquil. Però aquest model esquilià té unes particularitats que explicarien l'afecció de Palau i Fabre.

Deixant de banda si el *Prometeu encadenat* és o no és d'Èsquil i si va ser escrit durant els primers anys de la seva carrera o al final, és innegable que es tracta d'una tragèdia diferent. En primer lloc la polis només hi és esmentada una sola vegada (v.421) i quan es refereix als humans els tracta sempre de *brotós* o de *thnetós* (mortals) i no d'éssers polítics. I, tanmateix, l'obra és política, tal com va assenyalar Carles Miralles[657]. Però ho és perquè la decisió de Prometeu d'evitar que els humans desapareguin, de dotar-los d'esperança i de fer-los conèixer les tècniques del foc que els duran a les arts (v. 248-254), abasta la humanitat sencera. L'actuació de Prometeu és plenament conscient malgrat saber que ell serà castigat: "jo ho sabia; volent, volent he errat – no ho negaré: per socórrer els mortals,

---

653 OLC.II. *El mirall embruixat*. Pàgines 241-242.

654 GARCIA GUAL, CARLOS. *Diccionario de Mitos*. Pàgina 290. García Gual esmenta J. Duchemin, R. Trousson i H, Blumenberg.

655 OLC.II. "De Puixkin a Maiakovski". *El mirall embruixat*. Pàgina 187.

656 OLC.II. "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya". *El mirall embruixat*. Pàgines 241-242.

657 MIRALLES, CARLES. *Tragedia y política en Esquilo*. Barcelona: Ariel, 1968.

jo mateix m'he cercat sofrences"[658], i amb això acompleix un dels requisits que segons Palau ha de tenir l'heroi tràgic: ha d'actuar amb la plena consciència dels seus actes. Però en un altre sentit és evident que aquest Prometeu actua individualment, per una decisió personal, presa en solitari, i que la responsabilitat l'assumeix com a tal. Els altres personatges que hi apareixen, i en primer lloc Força i Violència –gairebé idèntics a Poder i Força de Palau i Fabre– no fan més que reforçar la idea que Prometeu està i actua sol.

Aquest solitud que ja és a Èsquil, i que van recollir els romàntics, Shelley especialment, ens permet parlar d'un model de rebel que no és únicament un revolucionari en el sentit convencional del terme. Cal fer esforços per canviar la societat, però cal fer-los per raons absolutament profundes, personals, amb plena consciència, des de la rebel·lió més íntima i no seguint els dictats circumstancials. Aquest és el punt que diferencia Palau de Sartre, i també és el que diferencia Sartre de Camus. I, en un altre sentit, si és veritat que dels mites ens ha d'importar més la funció que l'origen[659], cal concloure que per Palau i Fabre la funció de Prometeu és actuar des de l'alquímia, fent que novament ell sigui el mateix que la seva obra. Però el Prometeu de 1943, ingenu, massa obvi, dramàticament poc madur, encara era deutor dels intents anteriors.

Després, abans d'anar-se'n a França, únicament escriu el gener de 1945 uns textos breus i inacabats per fer un *Llibre de ballets* que és inèdit, i el mes de maig del mateix anys tres fulls incomplets amb el títol d'*Evocació de Romeu i Julieta*. Durant tot el 1946 i el 1947, i fins ben entrat el 1948, els problemes se li acumulen i es dedica a altres coses. El

---

658 ÈSQUIL. *Prometeu encadenat*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1933. Versos 265-267. Palau també cita aquests versos en parlar d'Èsquil a *El mirall embruixat*, pàgina 187.

teatre queda una mica relegat, tot i que escriu abundantment sobre Artaud i temes que són propers a aquest. Quan es posa de nou a escriure teatre apareixen les obres en francès d'aires absurdistes alguns personatges de les quals, tanmateix, ja eren com a precedents a les obres d'adolescència, amb l'afegitó de les màscares de la Commedia dell'Arte. Ens referim a l'autor o director de teatre del 1931-34, que van reaparèixer el 1943 a *La comèdia interior*. Després retorna a Faust, tal com hem dit, i més endavant aprofundeix en dos temes derivats de Baudelaire que també hem esmentat; cal esperar fins el 1951-52 per trobar-se amb l'inici del cicle de Don Joan.

4. 3. Don Joan

Si deixem de banda l'antecedent del que aquí hem anomenat una mena d'Ur-Don Joan en l'obra d'adolescència [Pròleg], i el donjoanisme latent d'alguns poemes com per exemple "Cançó breu", que és de l'any 1941 –així com una certa continuïtat de les característiques d'aquest personatge en bona part de l'obra de l'Alquimista[660]–, constatem que el primer text de Palau i Fabre on apareix el nom de Don Joan[661] és el poema homònim

---

659 GARCIA GUAL. *Diccionario de mitos*. Pàgina 292. L'autor ho atribueix a Blumenberg.

660 Pel tema de Don Joan en la vida i en l'obra de Palau veure PALAU, "Eros absconditus", "Donjoanisme avortat" i "Donjoanisme". *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Pàgines 196-212, 225-226 i 247-249, respectivament.

661 Al marge de les suposades arrels històriques de Don Joan, que el relacionen amb Miguel de Mañana –un sevillà del segle XVII– l'arquetip del *burlador* o llibertí ha esdevingut un mite que encarna el seductor de bona família que no respecta cap llei, que aparentment se sent per damunt dels altres i que gosa plantar cara a la mort. Segons les versions, Don Joan es redimeix o és condemnat. La referència més antiga se sol fixar en Tirso de Molina i la seva obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), que també podria ser una adaptació de *Tan largo me lo fiais* d'Andrés de Claramonte. D'entre els milers de textos sobre el mite de Don Joan remarquem aquí la versió de Molière, *Dom Juan ou le festin de Pierre* (1665). De vegades la figura de Don Joan es veu com un seductor egoista i immadur, com un efeminat o un homosexual potencial, com un Narcís o bé com una figura satànica, insatisfeta i antisocial. Generalment, les persones que l'envolten també busquen aprofitar-se d'ell. Per una aproximació al tema veure, entre d'altres: ANDREANI, EVELYNE i BORNE, MICHEL. *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*. L'Harmattan, 1996. BIET, CHRISTIAN.

escrit el 3 de gener de 1945 i editat l'any següent en el primer número de la revista *Ariel* i aplegat en el llibre *Càncer*. El poema és una descripció de Don Joan, un retrat moral en què ja d'entrada se'ns ofereix un contrast: "la seva medul·la és obscura / i el seu arrop fosforescent". És un Don Joan instal·lat en la tenebra, perdut, delerós de la carn que veu com "claror dura / on es clivella el seu turment". El pot l'instint físic, l'estricta animalitat, i per això mateix es diu que és un "arcàngel foll", de "glavi impietós", que amb un "aleteig de carn alçada", busca redós per un camí que és "vertiginós" i que perpetuarà el seu estat en la mesura que va cap "al Paradís sense arribada!" [662].

Naturalment Don Joan pot ser vist de maneres diverses i, per exemple, Baudelaire ens el descriu l'any 1846 en un sentit evolutiu: "Bien qu'il faille être de son siècle, gardez-vous bien de singer l'illustre don Juan qui ne fut d'abord, selon Molière, qu'un rude coquin, bien stylé et affilié à l'amour, au crime et aux arguties; puis est devenu, grâce à M. M. Alfred de Musset et Théophile Gautier, un flâneur artistique, courant après la perfection à travers les mauvais lieux, et finalement n'est plus qu'un vieux dandy éreinté de tous ses voyages, et le plus sot du monde auprès d'une honnête femme bien éprise de son mari"[663]. El propi Baudelaire al seu poema "Don Juan aux enfers" ens el presenta camí de l'infern, aparentment tranquil tot i l'evidència de les seves malvestats. I al projecte de drama de Baudelaire, *La fin de Don Juan*, se'ns descriu com un dandi

---

Don Juan - Mille et trois récits d'un mythe. París: Gallimard, 1998. BRUNEL, P. *Dictionnaire de Don Juan*. París: Robert Laffont, 1999. MANDRELL, JAMES. *Don Juan and the point of honor*. Pennsylvania StateUniversity Press, 1992. MARAÑON, GREGORIO. *Don Juan*. Colección Austral, 129. Madrid: Espasa Calpe, 1940. MOLHO, MAURICE. *Mythologiques - Don Juan*. 1995. RANK, OTTO. *Don Juan et le double*. París: Payot, 1973. ROUGEMONT, DENIS DE . *Les mythes de l'amour*. París: Albin Michel, 1961. ROUSSET, JEAN. *Le mythe de Don Juan*. París: Armand Colin, 1976. SAENZ-ALONSO MERCEDES. WATT, IAN. *Mitos del individualismo moderno*. Op.cit, 1999. *Don Juan y el donjuanismo*. Madrid: Guadarrama, 1969. A *El mito de Don Juan*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 2, Madrid: Ministerio de Cultura, 1988, hi ha abundant bibliografia sobre el tema.

662 OLC.I. "Don Joan". *Càncer*. Pàgina 98

avorrit, passejant amb el seu criat i descontent de tot el que té, insatisfet[664]. En canvi Palau i Fabre en el poema de 1945 el mostra exactament tal i com correspon a l'esperit del llibre *Càncer*: jove, amb una clara evidència de la seva puixança física i disposat a perdre's.

Molts anys després Palau explicà a "Donjoanisme"[665] l'origen d'aquesta dèria que el duia a la percaça d'un ideal de dona. Segons aquest text, ja durant els anys d'internat va notar que l'absència de les dones li despertava un gran desig; després, mentre l'any 1939 va estar breument al camp de concentració de Lleida, va notar el mateix. "El fet d'haver-ne estat privat al camp de concentració [de les dones] me les havia convertit en éssers irreals, gairebé quimèrics". A Barcelona, de 1939 fins al 1945, aquesta necessitat va evolucionar cap a una mena de donjoanisme que de vegades es concretava en un enamorament real però que sovint es resolia de manera imaginativa i introvertida. "La dona era la droga que jo, sobretot amb la mirada, devorava per contrapesar el meu infortuni" [666]. En un altre text, "Donjoanisme avortat", que va ser escrit a Grifeu el 19 d'agost de 1999[667], Palau reitera que la dona era la temptació d'experimentar una Alquímia de l'amor en què hi havien de participar la major quantitat possible de fembres. Però la idea que besant-les es cometia un pecat imperdonable –que ja hem esmentat en algun altre moment i que Palau relaciona amb l'obra *John Gabriel Borkman* d'Ibsen, un text del qual també en remarca el pecat imperdonable de matar la capacitat d'estimar–,

---

663 BAUDELAIRE. *Œuvre s*. II. *Maximes consolantes sur l'amour*. Pàgina 551.

664 Baudelaire només tracta tres vegades el tema de Don Joan. A més del poema i el projecte d'obra teatral esmentat, s'hi refereix a "Choix de maximes consolantes sur l'amour". Publicat a *Le Corsaire-S*atan, el 3-03.1846.

665 PALAU. "Donjoanisme". *Avui*. 25-05-1995.

666 OLC.II. "Donjoanisme". *Articles cívics i de combat (1947-2004)*. Pàgines 1066-1068.

667 PALAU. "Donjoanisme avortat". El monstre i altres escrits autobiogràfics. Pàgines 225-226.

el va fer desistir[668]. Per tant, la possessió de moltes dones, deixant al marge les visites als bordells que Julià Guillamon explica al pròleg del volum de memòries[669], era tant o més mental que real. Paradoxalment, limitar les relacions amb les dones, o contenir-se de tenir-ne, l'empenyia cap a altres dones que tampoc no podia haver, raó per la qual se sentia empès a buscar-ne de noves en una progressió cap a l'infinit. Tanmateix, si aquesta situació es concretava en un mite, en Don Joan, es passava de l'anècdota a la categoria. Tenint en compte tot això, i que teòricament a París les relacions eren més fàcils, l'aparició de Don Joan era inajornable[670]. "Ell [Don Joan] assumí la meva culpabilitat latent", diu Palau al text que ara seguim, i ens remet a la seva obra *La tragèdia de Don Joan*, que és de 1951-52.

L'any 1946 Palau escriu un text breu, de tres pàgines, encara inèdit, "Donjoanisme", que tal com hem dit al capítol I bàsicament es refereix a Picasso i a la seva capacitat de posseir-ho tot. "Es tracta de penetrar, a través d'una mirada, en l'*intus* més recòndit d'un altre i, en tots dos cassos [Picasso i Don Joan], *destruir*. Ja sia el cor i la vida amorosa d'una dona, ja sia la nostra visió establerta i ordenada del món"[671]. El 1951, i per tant en el moment de començar a escriure les obres del cicle Teatre de Don Joan, Palau desenvolupa unes "Idees per a un Don Joan"[672] on s'arrisca a definir què és per a ell un mite: "Un mite és una ficció o una invenció

---

668 GAU, ESTEVE. "De com la tragèdia és una constant en l'obra de Josep Palau i Fabre", Catàleg de l'exposició de KRTU. Josep Palau i Fabre, l'Alquimista. Pàgines 155-159. Gau comenta la rèplica d'Ibsen: "EL·LA: M'has escanyat la vida de l'amor! Comprens què vol dir això? La Bíblia parla d'un pecat misteriós per al qual no hi ha perdó. Mai no havia arribat a comprendre quina mena de pecat era, però ara sí, que ho comprenc. El gran pecat que escapa a la gràcia… és el pecat d'assassinar la vida d'amor d'una persona."

669 PALAU. *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Edició i pròleg de Julià Guillamon. Barcelona: Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors. 2008.

670 PALAU. *El monstre i altres escrits autobiogràfics*. Guillamon assenyala al pròleg que "des de molt jove, Palau ha tingut fixació per personatges proscrits, amb una lleu ferum de sofre i salvatgina".

671 PALAU. "Donjoanisme". Inèdit. 3 pàgines manuscrites datades el 3 de setembre de 1946. Fundació Palau.

672 OLC.I. "Idees per a un Don Joan". Pàgines 188-194.

popular per a explicar (…) un pensament col·lectiu". Aclareix que no és un pensament, encara que el contingui, i posa com exemple que Plató "acudí a un mite per a explicar el que el seu pensament no podia explicar". Tot seguit proposa una explicació dels orígens del mite de Don Joan que, per a ell, és "l'encreuament de dues civilitzacions –la civilització mahometana i la civilització cristiana– [que] apareix amb virulència en el lloc on el xoc entre aquestes dues civilitzacions ha estat més profund i durable: a Andalusia". I reitera la mateixa idea en un altre lloc[673]: "Don Joan, sevillà, porta la poligàmia a la sang com un fet natural, però de sobte li impoimposen la monogàmia. Amb el cenyidor, el personatge rebenta i esdevé un polígam més furiós que un polígam normal"[674]. Per tant, talment un Prometeu, es rebel·la contra la monogàmia que l'empresona i que troba injusta[675], però en comptes d'esdevenir polígam d'una manera sorneguera i hipòcrita, necessita fer-ho evident de vegades de manera ostensible, llençant-se furiosament a la persecució de totes les dones com qui té un dret o gaudeix d'un do, i en altres ocasions per la via de l'engany. De fet, fins i tot assalta un convent, perquè un convent és un harem.

En l'estudi a què ens referim, "Idees per a un Don Joan", Palau s'esforça a diferenciar la figura de Don Joan del seductor i del calavera. El seductor, ens diu, "és l'home que obté els favors de les dones (del cor o dels sentits) premeditadament, amb càlcul, i que sap especular-hi, una mica com si l'amor fos un laboratori i ell en fos l'alquimista. El conquistador n'és una variant, una mica més instintiu, però que no arriba a la subtilesa del seductor ni a la categoria de Don Joan, que és pur instint. El calavera (…) és un home que ha dut una vida dissipada i que a força de

---

673 GARCÍ FERRER i ROM. *Josep Palau i Fabre.* Op. cit.

674 Aquesta és una lectura molt propera a la de Molho, que presenta el mite de Don Joan com a normatiu monogàmic.

675 A partir d'aquí seguim una altra vegada el text "Idees per a un Don Joan", ja esmentat.

sortir de nits, de beure, de jugar, i de dur unes relacions amoroses massa intempestives, el crani, la calavera, ha acabat per aparèixer i dominar en els seus trets". En canvi, Don Joan posseeix el secret de la feminitat, i, si la dona és mimètica, ell també ho és, "i per això inverteix els termes normals de la relació home-dona, i [la] desconcerta (…) El mimetisme de Don Joan li ve imposat per la societat en la qual ha de sobreviure. És la seva disfressa, la seva defensa, després d'haver adquirit carta d'identitat en el si d'una societat que el perseguiria si es manifestés obertament. Don Joan és senzill, complicat, jovial, sentimental, tendre o brusc segons la presa que té al davant, i aquesta cau invariablement en el parany perquè creu haver trobat la parella que li escau". És a dir, Don Joan és essencialment molts, o moltes.

Més endavant Palau es demana d'on li ve a Don Joan aquest instint mimètic. Li ve, li pot venir, del pur instint natural, del ferment cristià i de la necessitat de comprendre el proïsme fins arribar a la identificació mística, o bé de la necessitat de sobreviure en una societat adversa; també pot ser un mimetisme que "devora els secrets de les obres que admira o contempla", com Picasso. En tot cas, i continuem seguint Palau, quan la dona es lliura a Don Joan ho fa sempre com si "es tractés de l'aventura definitiva, de l'aventura de la seva vida". I nosaltres afegiríem que des de diversos punts de vista Don Joan sempre es manifesta com un poder superior. Ho és socialment, per la puixança física, per la capacitat de posseir, de mimetitzar, i per l'actuació decidida i aparentment sense límits que l'equipara a Déu. La dona que es relaciona amb Don Joan mai no viu aquesta relació com una cosa superficial; ho pot fer per interès o per convenciment, però mai és únicament una aventura. Tanmateix, el punt central de la lectura de Palau és un altre, ja que el mimetisme que el caracteritza és alhora la seva força i la seva feblesa. Efectivament, "ni davant

del seu propi mirall [Don Joan] no és mai ell mateix, perquè el seu rostre li apareix tacat amb la tinta secreta de la dona que estima en aquell moment. (…) Això basta per a indicar que la figura de Don Joan només pot resoldre's en tragèdia; que el seu conflicte necessita recolzar-se sobre la base immensa de la tragèdia".

Excediria els objectius d'aquest treball –que en aquest capítol únicament es proposa descriure l'evolució dels personatges dramàtics de Josep Palau i Fabre– comparar el Don Joan de Palau i Fabre amb altres versions. Tanmateix, cal dir que Palau coneixia bé el Don Juan de Tirso, el Don Joan de Mozart, el de Molière, el de Byron i, és clar, les diferents referències a Don Joan que hi ha en Baudelaire. Deixant ara de banda els gèneres que trobem en el cicle palaufabrià dedicat a Don Joan i els temps històrics o els indrets on Palau situa l'acció –la Barcelona dels anys quaranta, uns remots moments de la història, l'infern, el món dels somnis–, i si es pot parlar d'un Don Joan o bé n'hi ha dos, deixant de banda tot això, Gau afirma que la base a partir de la qual Palau construeix el seu mite no és prou clara. El nom d'Elvira i no d'Inès descarta el tòpic de Zorrilla; tampoc no pot venir directament de Tirso perquè "a part dels noms dels personatges, [i de] la resolució d'algunes escenes, principalment al final, (…) en aquest *Don Juan* el protagonista es penedeix dels pecats en el darrer moment. Tot això ens porta a les versions que van circular per Europa, les versions que es basen en una altra versió que ha quedat com a clàssica: la de Molière. En aquesta versió el protagonista no es penedeix al darrer moment de la seva vida, la *partenaire* es diu Elvira[676], les situacions que planteja Molière són tornades a agafar per Palau i resoltes de diferent

[676] GAU, ESTEVE. Catàlèg de l'exposició Josep Palau i Fabre, l'Alquimista. Gau indica que a l'obra es parla de dos Don Joan.

manera. La pista més definitiva, però, és que un dels títols del cicle –*Don Joan als infern*– és el mateix que un poema de Baudelaire".

Sí que ens cal assenyalar que Tirso dóna forma a Don Joan partint, com a mínim, de quatre principis diferents[677]: el creient que confia en la redempció del darrer moment; la topada amb l'absolut, amb la mort, que en el Segle d'Or castellà pren la forma teatral del Convidado de Piedra; la "justícia poètica", i la figura del "señorito" que se sent segur per la seva proximitat al poder. La proximitat al poder reial i a l'Església eren una garantia completa per als ciutadans "respectables" –i pels qui aspiraven a ser-ho–, cosa que explica el fet que la immensa majoria de personatges també volen enganyar Don Juan per beneficiar-se de la seva proximitat. Però si l'obra de Tirso només fos un retrat de la corrupció, la hipocresia, l'amoralitat i el cinisme generalitzats, la figura de Don Juan únicament podria aspirar a ser el més corrupte de tots o bé una mena d'ingenu inconscient, un etern adolescent tal com assenyalava Marañón, amb pulsions homosexuals, incapaç de sentir res sincerament profund. Alguna cosa d'això hi ha en l'ús que en fa Palau i Fabre, ja que a "Idees per a un Don Joan" parla de la seva "innocència"[678], però aquest aspecte no és essencial, com tampoc no ho és el penediment sempre aplaçat. En canvi, sí que ho és, i des de l'origen, la topada amb la mort, amb l'absolut, que obre dues vies per a l'expansió posterior del mite. Una és el donjoanisme, el seductor sense entranyes, el llibertí perpètuament insatisfet que a través del sexe busca la humiliació dels homes i les dones que l'envolten. Aquesta figura també es pot llegir de maneres diferents, alguna de les quals fins i tot és positiva si el veiem com Armand Hayem [que] "fait du donjuanisme un idéal de l'imprévu, de la surprise contre la vertu et la monotonie bourgeoi-

677 RICO, FRANCISCO. *Breve biblioteca de autores españoles*. Biblioteca Breve. Barcelona: Seix Barral, 1990.

se[679]", o si l'entenem com "l'homme absurde" camusià, que només troba la veritat en ell mateix.[680] I encara es pot veure com el revoltat absolut, el que s'oposa sense hipocresies a la monogàmia entesa com la màxima expressió d'una imposició social i que, tal com dèiem, està convençut de ser Déu i de tenir el dret a posseir-ho tot.

L'altra via a través de la qual el mite creix, i que sembla més rica, acosta Don Joan a Faust[681]. Aquest Don Joan sorgit del seu encontre amb l'absolut és algú desesperat, algú que sense adonar-se'n busca l'Ideal. Les dones no són res més que dobles imperfectes de la Dona i per això, un cop posseïdes, queda una insuportable buidor en Don Joan. És per aquest camí, més que no pas pel del llibertí de saló, que Don Joan ha anat creixent fins arribar a nosaltres. Aquesta recerca de l'Ideal pot ser fins i tot injusta per les víctimes, feta a cegues, sense un propòsit concret, com qui va a les palpentes, però té alguna cosa de revolta i de lluita per la llibertat. I aquest és el Don Joan que interessa principalment Palau i Fabre, tot i que el situï en els salons de la burgesia barcelonina i envoltat de personatges com el senyor Pruna que, tal com veurem, reclama una llibertat ben entesa…

Però apropem-nos breument a les obres del Teatre de Don Joan per acabar de determinar les diverses situacions en què ens manifesten els personatges. Per exemple, *La tragèdia de Don Joan* es planteja efectivament com una tragèdia situada a la Barcelona dels anys quaranta, i s'estructura en set quadres. Hi apareixen Hermínia, d'uns quaranta anys i

---

678 OLC.I. "Idees per a un Don Joan". Pàgina 193.

679 TRÉMINE, THIERRY. "Les syndromes eponymes d'origine litteraire. Don Juan ou le Soi grandiose". http://eduardo.mahieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/eponime.htm.

680 CAMUS. *Le mythe de Sisyphe*, 1942.

681 Afegim que ja l'any 1949 Palau escriu un text sobre Sade, "Sade et la tradition française", inèdit. L'editor Jean-Jacques Pauvert acabava de publicar el 1947, i amb el nom de l'autor, *Histoire de Juliette*, de Sade, una certa lectura del qual ens duria a veure'l com algú que porta al límit el jo. Veure BLANCHOT, MAURICE, *Lautremon et Sade*. París: Minuit, 1949.

que és amant de Don Joan; Emília que en té trenta; Maria de divuit; Elvira, que aquí és germana de Don Joan, la Mare d'ambdós i diversos personatges masculins igualment de la burgesia catalana i que es mostren profundament conservadors. Hi ha escenes de somnis orgiàstics, balls de màscares, la cel·la d'Elvira on Don Joan la posseirà…[682]

---

682 Veure JOSEP PALAU I FABRE, *Teatre de don Joan.* Introducció de Jordi Coca. Clàssics catalans. Barcelona: Proa, 2002. Coca ofereix un resum de les set escenes de *La tragèdia de Don Joan*, que ara reproduïm: 1.- Hermínia, una dona de quaranta anys, amant de Don Joan, està decidida a abandonar la seva família per ell. De fet, aspira a ser segrestada, a ser duta més enllà per Don Joan, però la fredor d'aquest acaba per fer-la desistir. 2.- Luigi i Emília, ella de trenta anys, parlen de Don Joan. Emília desitja marxar amb aquest i li demana a Luigi que el vagi a buscar; Luigi s'hi nega i surt. Quan Emília és queda sola, Don Joan s'acosta i fan coneixença. 3.- Maria, una noia de divuit anys, és a la seva cambra. Entra Don Joan dient les paraules de l'arcàngel Gabriel a Maria: "Déu vos salvi, Maria…", tota una premonició ja que Maria acaba donant-se a l'intrús. 4.- Una orgia muda i amb atmosfera d'irrealitat en la qual Don Joan, envoltat de dones, acaricia, besa, abraça, posseeix. 5.- Don Joan a la seva cambra, amb la Mare, que fa recriminacions al fill a causa del que diu la gent. Parlen d'Elvira, germana de Don Joan. Aquest es posa a dormir, però en un ambient novament irreal, oníric, tot de mares empenten la senyora Gloriós, mare de Don Joan; és una mena de cor d'Erínies que volen venjança. Maria s'interposa entre les mares i Don Joan, i, amb frases amoroses, aconsegueix que aquelles desapareguin. Però Don Joan la decep dient-li que no la necessita. Apareix de nou la Mare, queixant-se que Don Joan hagi fet plorar Maria, però ell prefereix continuar dormint i no vol entrar en la conversa. Nova acció muda amb el cor de mares, ara endolades. Van a l'enterrament dels promesos de les seves filles, i la mare de Don Joan va a l'enterrament d'aquest. Don Joan crida que no ha mort fins que apareix Luigi amb una testa de minotaure i Don Joan el toreja. Un altre minotaure, que després esdevindrà Pierrot, toca lleument Don Joan amb les banyes. Don Joan es desperta i crida Elvira, la seva germana. 6.- Un ball de màscares a casa dels senyors Jover. De fet, són tres teatres en un: el saló dels Jover, un escenari en penombra i, al fons d'aquest, un teatret de titelles. Els personatges van disfressats; hi ha Colombina, Pierrot i Arlequí. Don Joan va disfressat de Don Joan. Brindis de Don Joan cridant "Visca la llibertat", i la resposta del senyor Pruna: "però ben entesa". Arlequí, Pierrot i Colombina hauran pujat al segon escenari mentre ells mateixos, titelles, els observen. Don Joan i els senyors Jover parlen de les màscares. Colombina diu: "Així, ningú no és res i tothom fa el que és." Pierrot: "Sí, però tothom és el que fa". Continua la festa, la senyora Pruna s'acosta a Don Joan i hi coqueteja, a més de descobrir-li que el seu marit el vol posar en ridícul. Emília, disfressada de gitana, entre altres coses adverteix Don Joan que no sempre serà jove, i aquest respon: "Qui pensa en la vellesa, és que ja és vell". Apareixen nous convidats i Don Joan aprofita el moment per canviar de disfressa. Arlequí, des de l'escenari segon, presenta el convidat-dimoni. Mentre, els senyors Pruna i Jover parlen de Don Joan, a qui no veuen. Aquest, amb la nova disfressa, s'hi apropa. Clara-Colombina reconeix Don Joan i el separa del grup. És una antiga amant que insinua que té un fill seu. Conversa entre els invitats, que juguen a endevinar qui és Don Joan. El senyor Pruna diu: "Un home així no dóna mai la cara", i Don Joan treu l'espasa, però Colombina-Clara s'interposa entre ells dos dient que ella és l'home que busca. En el teatre de titelles, Pierrot cau mort, i al segon escenari, també. Don Joan marxa. 7.- Cel·la d'Elvira, germana de Don Joan. Don Joan vol plorar, vol orar, però no en sap. Té remordiments pel que ha fet i pel que ha dit. El passat el turmenta, el passat de les coses dites, de les paraules mal usades. Elvira vol que Don Joan torni amb Clara i reconegui el fill que se suposa és seu. Però, de sobte Don Joan es novament ell mateix, potser pitjor: "Per a dir-te el que vull, val més que anem a un lloc on Déu no ens senti (…) Déu i tot, si existeix, em veig capaç de seduir (…) Les bones dones són les que em fan venir ganes de ser més dolent." Don Joan es manifesta eternament insatisfet, "però sé que sóc, i només sé això: que sóc i que vull ser", a la qual cosa la seva germana Elvira li respon: "Voler ésser, sense saber qui, és voler ser Déu, car ell és l'Ésser i només ell és." Don Joan li diu que creu en ella, i ho diu talment manifestés que creu en la puresa, però per convertir-la en una altra cosa; necessita, com Rimbaud, anorrear la

A les obres següents veiem Don Joan (*Don Joan als inferns*, cinc quadres) acarant-se a parelles d'amants, figures històriques o literàries ben conegudes: Antoni i Cleòpatra, Tristany i Isolda, Romeu i Julieta… Un cop a la cel·la de Sor Mariana Alcoforado, Don Joan, tot assetjant la monja diu que de realitzar-se aquell acte "hi veig el remei per a tots dos". Podria ser una frase del joc de seducció, però sembla estar dient la veritat en el sentit que només petjant la puresa, pot arribar a sentir-se acomplert. Finalment, Don Joan intenta suïcidar-se, però no ho pot fer perquè ja està mort.

A *Esquelet de Don Joan*, tragèdia en sis quadres, Elvira no és la germana de Don Joan. El pare d'aquesta desfà el compromís amb Don Joan. Tot i això, aquest posseeix Elvira. Don Joan, a la presó, veu aparèixer alguna de les seves amants, i especialment Maria, la primera, que ell confon amb la Mare, a qui demana la certesa que només podia haver estat engendrat pel seu pare. Després, una Dona comenta que tots els homes s'assemblen una mica perquè "són més infants del que es pensen. Tot està en trobar l'infant que duen amagat", diu, a la qual cosa Don Joan, un Don Joan de cinquanta anys respon: "O el dimoni que duen amagat. Perquè també hi ha un dimoni amagat en cada infant". Don Joan acaba trobant-se amb una Dama jove que és, alhora, l'Ideal, la Mare, la Dona, la Mort, i que Don Joan no pot estimar.

---

bellesa i transformar-la. Don Joan dorm, ella l'acarona, li canta cançons de bressol. En despertar-se, Don Joan li demana si és possible canviar d'ànima, i Elvira respon: "L'ànima no es canvia, però se la recupera o es renova". Parlant de la fe, Elvira comenta: "Te la voldria encomanar una mica", a la qual cosa Don Joan respon, brutal, descarant-se: "Encomana-me-la d'una vegada." Parlen de la infantesa. Segons Don Joan, "vares endur-te'n tota la puresa i em deixares tot sol amb els pecats." Elvira: "Voldria ara tenir tota la força d'una mare i tota la ciència d'una amant per conduir-te amb mi de nou a casa i refer el teu passat." Don Joan: "Que en treies de salvar l'univers, si feies que es perdés el teu germà? Per què, Elvira, em vas abandonar?" Finalment, Don Joan posseeix Elvira, i després marxa. Elvira el segueix, i en tornar a escena ens diu que Don Joan s'ha matat.

La quarta peça, *Príncep de les tenebres*, una farsa en tres estampes en què ens deturarem una mica més, Don Joan i el seu criat Carcanada situen en un mapa les dones posseïdes per aquell i sovint aprofitades després pel criat. Don Joan diu que no és el seu prestigi allò que li facilita de tenir tantes dones com vol, i proposa al criat de canviar els papers, ja que s'espera l'arribada d'una senyora. Es tracta de saber "si les dones se'm donen perquè sóc Don Joan o si sóc Don Joan perquè se'm donen". Entra la senyora Esporna, mare de l'Elvira. Don Joan fa de criat. Ella prefereix el criat (és a dir, Don Joan), i així ho manifesta. La senyora marxa després que aquest li proposa d'intercanviar les seves cartes per les de la filla. Després d'apagar-se els llums apareix una Noia; són a la cambra de Don Joan. És la Mort, que el duu davant Llucifer, al qual Don Joan reclama un tribunal femení. Apareixen les Diablesses. Per defensar-se, Don Joan diu que va "néixer (…) amb una fúria insaciable de vida. (…) Quan era infant, em varen ensenyar a refrenar aquests impulsos i vaig voler obeir aquest ensenyaments, però el resultat fou contraproduent: en vaig sortir més insatisfet que mai! Aviat vaig comprendre que feia bé seguint els meus instints i que fins i tot feia el bé fent el que m'havien dit que era un mal". La Diablessa defensora diu que Don Joan "ha acomplert la seva funció d'una manera absoluta; és un cas absolut". Durant el procés, Don Joan declara que en ell hi ha "purament i simplement, l'afany de conèixer (…) He volgut conèixer directament, sense prejudicis ni idees preconcebudes. El que més em plaïa en cada nova conquesta era la dosi d'inconegut que m'aportava". El seus arguments, diu, no els pot presentar a les autoritats acadèmiques, però si a l'infern. Criden com a testimoni el doctor Faust. Faust declara que "com tots sabeu, la meva vida fou una llarga, pacient i penosa recerca dels secrets que governen el món". Diu que després d'haver sentit parlar Don Joan, "no estic gens segur que el seu mètode de coneixença, la seva exploració sensitiva del món no sigui tan vàlida o més

que el meu. Confesso que m'ha faltat una mica el que a ell li ha sobrat, i que si hagués pogut emprendre simultàniament l'exploració intel·lectual i l'exploració sensible, hauria arribat a una coneixença més profunda de l'absolut". El tribunal condemna Don Joan a passar-se l'eternitat amb una sola dona, el país d'origen de la qual pot triar. Don Joan clava l'agulla en el pit de la Diablessa Major. Don Joan diu: "He escollit la dona-infern, puix que és infern la dona. Jo sabré fer-me'n el meu cel, el meu amor per sempre (…) He escollit la perdició per a poder salvar-me. De tots els mals, el mal major: el meu amor per sempre!" La Diablessa i Don Joan s'abracen.

Finalment, a la darrera peça del cicle, *L'excés o Don Joan foll*, una farsa que Palau defineix com a tràgica i veloç en cinc escenes, veiem Don Joan consultant un psiquiatre. Ha fet un fill a Elvira, tothom en parla, i, cansat de l'opinió negativa dels altres, va a la consulta. El metge li diu que els altres blasmen la seva actitud "perquè vostè, amb la seva manera de procedir, repta la societat, i la societat, amb els seus defectes i les seves virtuts, es defensa". Don Joan acaba posseint la secretària i, finalment, al manicomi, tot repassant noms de dona, no reconeix Elvira que el visita i li duu el fill. Don Joan no reacciona i continua recitant la llista de noms de dona.

L'apropament a les situacions i als personatges que es deriva d'aquests resums ens haurien d'evidenciar que el Don Joan a qui Palau ha dedicat cinc obres és, efectivament, una altra etapa de la metamorfosi del jove de bona família que ja apareixia a les peces de l'adolescència. Es reiteren la sensació d'orfenesa i d'abandonament matern, la incapacitat d'estimar, la por al pecat i la temptació de l'incest, la recerca de la sinceritat extrema que no exclou la transformació i la disfressa per dissimular

determinats trastorns, l'ultratge als costums, l'ambigüitat sobre el bé i el mal, la recerca de l'absolut, de l'Ideal, l'aspiració a la innocència gairebé virginal… I, en aquest sentit, els Don Joans de Palau i Fabre no poden ser vistos només com a llibertins. "No", afirma Palau i Fabre[683], "Don Joan no és un llibertí. És molt més: és el destructor d'unes determinades estructures socials encotillades". Però aquesta citació, que converteix Don Joan en una figura en certa manera prometeica, podria estar expressant només una part de la veritat. És cert que d'una banda Don Joan s'oposa a aquesta societat de regles que semblen gairebé lleis naturals, però que en realitat són discutibles i culturals, però tal com assenyala Denis de Rougemont[684] potser el que busca és abusar-ne més que no pas alliberar-se'n. I, encara en un altre sentit, la denúncia d'una societat hipòcrita i sotmesa per una força externa –la de la Contrareforma imposada al Don Joan de Tirso, o la franquista dels anys quaranta al seu Don Joan– no és suficient per entendre el "burlador" com un mite d'abast tràgic.

En qualsevol cas Don Joan sempre està a la recerca d'alguna cosa definitiva, absoluta, que lògicament no trobarà. Don Joan va a la percaça d'una victòria que cap humà no pot obtenir: ser-ho tot, ser Déu[685]. Jaume Mascaró planteja el que ell en diu una "profunda connexió" entre el mite de Don Juan i el Calígula del Camus juvenil. Per Mascaró, "el seductor en el fons no busca el plaer sexual amb la dona seduïda, sinó la satisfacció del seu propi poder de seduir" i, de la mateixa manera, "Calígula no es recrea en el dolor de les víctimes, sinó en el propi poder per produir-lo". Atès que Camus proposa a la didascàlia que hi hagi un mirall a escena,

---

683 PALAU. *La segona alienació*. Signada el 29 de març de 1976, en motiu de l'edició de *Teatre*. Op. cit. OLC.I. Pàgina 186.

684 ROUGEMONT, DENIS DE. *Les mythes de l'amour*. París: Albin Michel, 1961.

685 MASCARÓ, JAUME. "Calígula. La reconstrucció de la tragèdia". A l'edició de *Calígula* d'Albert Camus. Barcelona, TNC. 2004.

Mascaró diu que Camus "sembla situar el simbolisme del mirall en el desdoblament tràgic de l'home, és a dir, en l'ambivalència inherent a tot ésser humà, *monstre* o *dimoni*". Aquesta doble cara provindria de Kierkegaard, de Nietzsche i del filòsof existencialista rus Chestov, però potser no seria suficient per esdevenir una tragèdia. Si de cas, diu Mascaró, la tragicitat d'aquest Calígula es basa tant en l'enfrontament del tirà amb el seu entorn com en "la construcció ambivalent de la subjectivitat humana". En un altre sentit, Calígula és "la manifestació d'una desmesura, d'una hybris, que exhibeix la condició límit de la subjectivitat moderna. El somni de la plena autonomia humana, el desig d'equiparar 'jo' i 'Déu', la convicció pràctica que la racionalitat individual, portada al límit, és una forma d'*autodivinització* i, en conseqüència, a partir d'aquest moment, la lògica del desig humà portada al límit esdevé *el desig possible de l'impossible*". El vell tema del "desig de l'impossible" –i encara seguim el plantejament de Mascaró– troba una formulació moderna en el Calígula de Camus: "La tragèdia és la història dels homes que elegeixen l'impossible". Segons això, el desig humà esdevé el fonament de tota decisió i desdibuixa "la frontera del territori humà, que ocupa l'espai indeterminat que hi ha entre 'la monstruositat i/o la divinitat". Els homes es creuen que ho poden tot, i per tant volen ser èmuls dels déus, conclou Mascaró.

Paradoxalment, aquest excés pot dur tant a la impostura com a una mena de mimetisme que, tal com ja hem reiterat en altres moments, Palau troba perfectament encarnat en Picasso: ser ell sent alhora molts. Tanmateix, diríem que no és el cas d'aquest Don Joan ja que, vist des d'ara, la complexitat del mite no sembla del tot resolta en la plasmació dramàtica que Palau i Fabre buscava. Hi projecta massa coses alhora, com si cada text fos una temptativa en què assaja de plantejar cares diferents del per-

sonatge, cadascuna de les quals, tanmateix, és insuficient. Hem dit que no el veu com un llibertí, però certament pot ser moltes coses alhora: podria ser algú que va a la recerca de l'ideal, un destructor de determinades estructures socials encotillades, aquell que no pot deixar de sentir-se dominat per un instint que la raó no controla, el que s'acull a un dret anterior, a unes lleis antigues en què tenia unes possibilitats que ara li han estat limitades, o algú que voldria ser Déu sense adonar-se del que es proposa, i per tant debilita la seva condició d'heroi. Però a estones el Don Joan de Palau i Fabre també sembla un adolescent que ens vol enlluernar: recordem que Palau es refereix al "seu arrop fosforescent"…

Al marge que el resultat dramàtic sigui o no aconseguit, hi ha elements de molt interès en aquestes temptatives, especialment si les veiem des del punt de vista dels personatges i des de la perspectiva d'intentar construir una formes teatrals noves. Per exemple és remarcable que a *La tragèdia de Don Joan* es plantegi l'incest com una manera de fondre visions oposades del món –més endavant l'incest reapareixerà amb força a *Mots de ritual per a Electra*–. És veritat que ja abans hem vist que l'incest estava latent fins i tot en les obres de joventut, però més aviat semblava una venjança contra la mare; aquí, en canvi, l'incest amb la seva germana Elvira forma part de l'ànsia que empeny Don Joan a deixar de sentir-se escindit. Busca l'altre per ser ell, però a diferència del que passa amb Picasso, aquest Don Joan sembla que amb la possessió dels altres més aviat aspira a completar-se. En canvi, a *Príncep de les tenebres* l'actitud del personatge és més clara: Don Joan està segur d'ell mateix, se saps una temptació per les dones, sap que va "néixer (…) amb una fúria insaciable de vida", i que la repressió el duu a la insatisfacció. En aquest sentit, anotem que aquest Don Joan és posterior a *La caverna*, una obra que suposa un pas en la maduració personal del personatge central. Si també tenim en

compte la darrera peça del cicle, *L'excés o Don Joan foll*, veurem que el cicle és una mena d'autobiografia. Aquí Don Joan ha madurat, està cansat d'ell mateix, del personatge que carreteja, i es troba davant la disjuntiva de curar-se o enfollir del tot. I enfolleix. Però no oblidem que aquesta peça és una farsa.

4. 4. La Caverna

Les característiques dels personatges de l'obra *La Caverna*[686] ens porten a plantejar-nos en primer lloc com acara Palau i Fabre aquest mite de Plató[687]. De fet, en aquest cas no hi ha un heroi clarament personalitzat tal com s'esdevé amb Faust, Prometeu o Don Joan. L'al·legoria platònica no gira tant al voltant del captiu que surt i retorna a la caverna, com d'una situació on participen diversos agents. És a causa d'això que, sense deixar de referir-nos als personatges, forçosament hem de tracta *La Caverna* d'una manera singular.

---

686 *La Caverna* va ser escrita a París la primavera de 1952 i reelaborada a Grifeu (Llançà) la primavera de 1969. Hi ha un cinquè quadre inèdit. Editada en el volum JOSEP PALAU I FABRE, *Teatre*, conté *La tragèdia de Don Joan, Don Joan als inferns, Esquelet de Don Joan, Príncep de les tenebres, L'excés o Don Joan foll, Mots de ritual per a Electra, Homenatge a Picasso* i *La Caverna*. Barcelona: Aymà S.A., 1977. Posteriorment forma part de l'OLC.I.

687 L'anomenat mite de la Caverna de Plató és més una explicació metafòrica sobre el coneixement que no pas un mite. Trobem aquest relat al començament del llibre IV de *La República* (514a-516d) i s'ocupa del coneixement dels essers humans. Participen en el diàleg Sòcrates, Adimantos, Alcíbiades, Aristòfanes, Cal·licles, Glaucó, Gòrgies, Hippies, Pitàgores, Tarmènides, Teetet, Trasímac i Timeu de Locri. L'al·legoria s'articula en tres parts: 1) la descripció de la situació dels captius a la caverna, 2) el procés d'alliberament d'un d'ells i el seu retorn a la caverna, 3) la interpretació del mite. Els dos mons, el sensible i el de les idees, són presents en aquest mite. En un dels mons veiem ombres, i en l'altre el Bé, la Veritat i la Bellesa. Sòcrates ens diu que hi ha un camí entre els que són a l'interior de la caverna i el foc gràcies al qual els captius veuen les ombres dels homes que passen per aquest camí. Sense cap altra informació, els captius viuen en el convenciment que les ombres són tota la realitat. Quan el captiu que ha sortit retorna a la caverna per explicar el que ha vist a la resta de presoners i fer-los entendre que estan equivocats, no l'entenen i apareixen els conflictes. Hi ha interpretacions diverses del mite. Algunes són antropològiques, d'altres ontològiques o socials i polítiques.

Al capítol I ja assenyalàvem que segons el propi Palau, la idea d'escriure una obra de teatre sobre aquest tema va sorgir arran de les classes que el filòsof Xavier Zubiri a la Universitat de Barcelona durant el curs 1942-1943. D'entrada, semblava relativament fàcil de confegir un text al·legòric sobre la llibertat: l'home que aconsegueix sortir del seu antre, que veu la *llum*, s'adona dels errors de la mirada pròpia i de la dels presoners que són encadenats i condemnats a veure només ombres de la veritat. Però la lectura que feia Zubiri del text, seguint Heidegger, obligava a una altra cosa més complexa. I, efectivament, en una nota o "Cartell" del 27 de maig de l'any 1976, que encapçala el volum *Teatre*, Palau ens informa que aquesta peça és una tragèdia metafísica. Al pròleg de la peça, el Mestre i el Deixeble, de cognom Guilera, rellegeixen el mite platònic i en parlen per preparar l'espectador poc informat, tot fent elogis del text de Plató, que el Mestre defineix com una al·legoria. En un moment determinat el Deixeble llegeix al diccionari Fabra que al·legoria és una "metàfora continuada, proposició o seguit de proposicions que presenten un sentit directe i un altre de figurat". Però, de fet, el text s'obre amb unes paraules del Deixeble i del Mestre que semblen perfectament atribuïbles (les del Deixeble) a Palau mateix:

Dble.- Torni'm a llegir la història de la Caverna, senyor Guilera.

Mtre.- Tant t'agrada?

Dble.- Hi penso sempre.

Després, el Mestre, referint-se als presoners que són a la caverna, diu: "Aquests homes són semblants a nosaltres", i el Deixeble l'interromp

per demanar-li si són semblants o idèntics, a la qual cosa el Mestre li respon que "aquesta és una de les frases clau del relat". El Mestre matisa també la diferència, o el perill de l'actualització que suposa substituir Zeus per Déu. I, més endavant, quan un dels captius és alliberat i veu el món exterior per primera vegada, el Mestre, únicament llegint Plató, ens fa adonar que la sensació de veure la llum no és gens plaent: el captiu sofrirà, quedarà encegat, serà impotent per veure els objectes dels quals abans en veia les ombres, i li costarà d'admetre que les ombres anteriors únicament eren fantasmagories i que ara la seva mirada és més fidedigna. En veure's arrancat del seu món anterior se sentirà afligit, irritat, de moment no sabrà descriure allò que veu i tendirà a creure que eren més reals les ombres anteriors que no pas els objectes i persones que té davant seu, i només paulatinament anirà acostumant els ulls fins a poder mirar al sol. Després, "recordant la [suposada] saviesa d'allí baix i els seus antics companys de la caverna, els compadiria". El diàleg entre el Mestre i el Deixeble continua fins al retorn del Captiu a la caverna i mostra com aquest esdevé la riota dels seus companys, que no han vist la llum. Finalment el Deixeble reclama el que Palau està fent: que Plató sigui representable, que sigui tràgic, que es vinculi a la poesia a què, suposadament, va renunciar.

Si Palau reprodueix aquest fragment tant llarg, sense dubtar de la seva força teatral i tràgica, és perquè conté la idea central que la visió de la llum, si més no en certs estadis, és dolorosa. Recordem-ho: s'ha arribat al pensament com a conseqüència de l'asfixia que provocava l'excés de la mitologia, però aquest pensament no pot ser només sofista, utilitari, funcional; cal que sigui un pensament poètic, tràgic, absolut, empès per un anhel i un desfici que, tot i que al capdavall potser és un error voler portar el més alt del cel aquí baix, a la terra, no el podem aturar si no volem viure sempre a la caverna, satisfets amb unes ombres que prenem pel que no

són. Qui ha vist la llum, una mica de llum, ja no podrà tornar a la situació anterior, ja no podrà ser company dels seus companys, i segurament n'acabarà sent la víctima.

Després d'aquest pròleg, *La Caverna* ens presenta el quadre primer, el del diàleg entre el Guàrdia jove i el vell. El vell és descregut, escèptic, cínic i tot, i en canvi el jove s'interroga sobre els esdeveniments i viu amb l'esperança de no embrutir-se. Tot i ser també figures al·legòriques, Palau es compadeixen dels captius, els caracteritza, fa que sentin fred, que aspirin a la llicència que els allunyarà d'aquella feina, que es preocupin pel menjar de cada dia, per la xicota del més jove que, segons el vell, li prendrà el millor amic… Són uns Guàrdies esquilians pel tractament "humà" que Palau els dóna, tal com fa el tràgic grec amb el Guaita de l'*Orestea*.

El quadre segon ens presenta el llibert, l'Home, que reprodueix primer amb gesticulacions i després amb una dansa, les fases descrites per Plató: consternació, patiment, malfiança, alegria… Palau intenta en aquest quadre oferir-nos l'evolució de l'expressió artística de l'ésser humà i, per extensió, el camí que fa cap al pensament. A l'aclaparament inicial, després de veure la llum, li segueix la dansa. Tot seguit ve l'exaltació lírica expressada només amb el crit, i s'hi afegeix un himne on la natura és cantada no com a complement de l'home sinó en el sentit que l'un i l'altra són el mateix: "També sóc arbre, i sento, / sota els meus peus, / la saba com treballa per nodrir-me". La Terra és el ventre matern i, tot i el desconeixement d'aquest Home, se sap fill del Pare Sol i de la Mare Terra. Ignora les raons i les causes del seu infantament, es meravella de la seva condició, i diu: "No sé res, però us sento /al meu costat. /La vostra resposta és aquesta presència poderosa". L'estadi següent d'aquest recorregut és el pensament, la filosofia, la capacitat d'interrogar-se i, efectivament, plante-

ja un seguit de preguntes que van des de les primerenques i ingènues "què vol dir tot això?", a si tot "l'espectacle" de la creació és per a ell. De fet, conclou que sí, que tot és per als humans, la qual cosa cal entendre-la com una limitació del pensament racional. El pas següent és una mena d'oració, una pregària, una petició que l'Home fa al Pare Sol i a la Mare Terra. El Sol s'ha post, torna el fred, vénen la desprotecció, l'abandonament, la manca d'escalf; s'implora també a la Mare Terra, però aquí es detecta una subtil diferència entre el Pare i la Mare que caldrà relacionar amb el sentiment d'orfenesa de Palau, i del qual en buscarà paral·lelismes tant en Llull com en Baudelaire, Rimbaud i Artaud.

En el quadre tercer la imatge de la família convencional no és gens positiva. En el diàleg inicial entre l'Home i la Dona, on ella es defineix com l'altra meitat d'ell, una meitat que vol el mateix que l'Home, s'insisteix en la idea de lliurar-se a l'altre, de ser l'altre. La dona torna a ser la llum, l'ideal, motiu d'encegament i, a través de diversos procediments l'autor ens torna a dir que amb la dona tant pot arribar aquesta visió de la veritat com l'alienació més irreversible. Aquí, la dona invita l'home a entrar en un segon escenari, més petit i que és al fons, on trobem un Nen i una Nena barallant-se pel protagonisme i pel rol que cadascú té en els jocs. L'Home, esdevingut pare, està cansat, s'avorreix, ja no juga, el fatiguen tantes preguntes i, tanmateix, es demana si "és la pregunta la sola resposta a la pregunta?". Un tercer teatre, aquest cop de titelles, s'obre al fons i hi apareix una lluita d'elements femenins i masculins —llancetes, triangles, cons, etc.— acompanyats de dues veus, una masculina i una altra femenina, que reiteren la lluita anterior del Nen i la Nena. De sobte, s'atura el joc i apareix el Demiürg, amb la meitat del cos masculí i l'altra meitat femenina. "Fes més de bé, fes més de mal, / fes el que vulguis, però més. / L'excés és el que compta". Lentament, el Demiürg va desgranant la

seva cantarella, sempre al voltant del femení i el masculí, de la vida i de la mort, del sexe, del que és igual i el que és distint. I Palau assenyala un fet que trobarem en un altre lloc, tot parlant de seny i de follia: "Seny i follia demà es casen". L'Home vol acostar-se a aquest teatret, a aquesta visió, però una llum l'encega i el fa recular fins al primer teatre.

El darrer quadre, el quart, ens situa a l'interior de la caverna, on quatre Captius, engrillonats, dubten si el cinquè, l'Home alliberat, tornarà o no. Tots quatre estan obsedits per les ombres que es projecten davant dels seus ulls. Per a ells són el Gran Gep (un esclau amb un sac a l'esquena), el Travessa (un esclau amb un tauló al damunt), i l'Unglot (un esclau amb un picot a l'esquena), també anomenats Silents. No dubten de l'autenticitat d'aquests personatges, i fins i tot han arribat a elaborar diverses teories sobre el sentit que té l'alteració de l'ordre en què apareixen i si es tracta de Grans Absències Presents o Grans Presències Absents. Tanmateix, estan d'acord que certes preguntes és millor no fer-les, i coincideixen a dir que Gurt, el Captiu alliberat, volia saber massa, era un cap calent, i que això es paga.

Quan aquest torna, i és lligat de nou a tocar dels seus antics companys, s'estableixen de seguida les diferències entre el que ha vist realment el món exterior, la "realitat", la "veritat", i els que només n'han vist les ombres. L'Home no pot participar d'aquestes converses que sap buides perquè no es refereixen al real i, a la resposta d'on ha estat, els diu que allí on ha estat "encara s'hi barregen més coses [que aquí], moltes més. Però no en el somni, sinó en la realitat". En tornar a passar les ombres dels Silents, els quatre captius tallen la conversa i inicien un conjur, una mena d'oració que l'Home ha de confessar que mentre ha estat absent no ha dit. L'Home els revela que els Silents no són res, que hi ha la llum,

que les juguesques que duen a terme, si fossin ben encaminades, serien una força poderosa que els podria alliberar, que s'han d'unir per sortir de la caverna que els empresona i els enganya… S'inicia aleshores la tensió entre ell i els altres captius, una tensió que culmina amb l'assassinat de l'Home, de Gurt, del Captiu que havia vist la llum.

L'al·legoria és clara, si únicament es tracta d'una al·legoria, però recordem que Palau qualifica aquesta peça de tragèdia metafísica. Li hem de suposar, doncs, unes altres intencions. Però deturem-nos primer a recordar, tal com ja hem apuntat abans, què diu sobre aquest mite Heidegger, un pensador que, com sabem, Palau esmenta en referir-se a Plató.

Heidegger tracta aquest tema a *La doctrina platònica de la veritat*[688], un text de 1940 que reprèn les idees tractades a *De l'essència de la veritat,* que és del 1930-31. Centrant-nos en el primer dels textos esmentats, i amb el perill evident de reduccionisme que suposa intentar de resumir el pensador alemany i més en una altra llengua, podem deduir, en primer lloc, que segons ell el no dit en el mite, és a dir, la *doctrina*, "és un gir en la determinació de l'essència de la veritat." Tot seguit, per demostrar la seva afirmació i referint-se ja directament al mite platònic, Heidegger es pregunta què significa aquest relat. Després de remetre's a la interpretació del propi Plató (517a,8-518d,7) el pensador alemany conclou que la morada en forma de caverna és la *imatge* de l'àmbit d'estança que es mostra (diàriament) als que miren el seu entorn. Intentant seguir el més fidelment possible Heidegger, el foc és la *imatge* del sol, etc. Per contra, les coses esmentades en el «símil» que esdevenen visibles fora de la caverna són la imatge d'allò en què veritablement consisteix l'ens de l'ens.

---

688 HEIDEGGER, *De l'essència de la veritat.* Op. cit.

És a dir, allò a través del qual l'ens es mostra en el seu «aspecte». Aquest «aspecte» no és una mera «aparició», l'aspecte també té alguna cosa de 'sortir fora' per mitjà del qual tot ve a la presència. Si per significar «aspecte» en grec hauríem de dir ειδος o ιδεα, hem d'admetre que allò que es troba a la llum del dia, fora de la caverna, en el mite són les «idees». Heidegger avança en consideracions sobre la teoria de les idees de Plató fins a advertir-nos que, tanmateix, el Sol, en el símil val com a «imatge» per a allò que fa visible totes les idees, és la «imatge» per a la idea de totes les idees, és η του αγαθου ιδεα, que es tradueix d'una manera imprecisa per la «idea del bé». Amb tot, les correspondències del símil entre les ombres i la realitat, o entre el sol i la idea suprema, no han exhaurit el contingut del «símil»; de fet no se n'ha captat el més autèntic ja que el «símil» parla de processos i no únicament d'estances i posicions dels homes dins i fora de la caverna. Els processos que s'hi narren són trànsits des de la caverna a la llum del dia i d'aquesta llum a la caverna una altra vegada. Exactament tal com fa Palau i Fabre. Els trànsits reclamen una acomodació dels ulls com, per extensió, la reclamaria una ànima. Aquest canvi i acomodació de l'essència de l'home a l'àmbit que se li assigna és l'essència del que Plató anomena paideia, que no únicament significa formació, sinó una formació que afecta i transforma l'ànima en la seva totalitat, un canvi de direcció de tot home en el sentit del trasllat de cara a l'adaptació, un trasllat que únicament és possible des del moment en què tot el que fins aleshores se li havia revelat i la manera en què se li havia revelat, es transforma. Canvia el que no estava ocult i la manera de desocultar-se, i desocultament és en grec l'αλεθεια, que solem traduir per veritat.

Tornant, però, a la «doctrina» platònica de la veritat, i intentant seguir sempre Heidegger, veiem que hi ha una relació profunda entre

«formació» i «veritat» ja que només l'essència de la veritat fa possible la formació. El mite de la caverna ens parla de trànsits d'un lloc a un altre, i aquests trànsits se solen dividir en una successió d'estances. Les diferències de les estances i els graus dels trànsits es basen en la diversitat d'αληθεφ és a dir:

a) homes encadenats a la caverna

b) homes sense cadenes que es poden moure però no surten de la caverna

c) el trasllat fora de la caverna, i

d) un nou descens a la caverna.

I també son quatre els quadres en què Palau i Fabre divideix la seva obra *La Caverna*, el pròleg a banda.

Ara bé, la llibertat no ve donada per la simple alliberació de les cadenes, sinó pel fet de ser constant en aquest girar-se cap a allò que es manifesta en la seva aparença i és el més desocultat en cada manifestació. I en aquest *girar-se* és on rau l'essència de la paideia justament en tant que canvi de direcció que no té final possible. Aquesta és la raó, afegeix Heidegger, per la qual el relat de la caverna no acabi amb la sortida a l'exterior, sinó que també formi part del símil el retorn a la caverna i la manera com l'home alliberat cau sota el pes de la «veritat» que regna en aquella estança de captius. Una veritat, és clar, sempre relativa ja que, pensant en grec, veritat voldria dir allò que s'ha sostret a un ocultament. Un desocultament, ens fa notar Heidegger, que, com el trasllat fora de la caverna, és una lluita a vida o mort. Per si hi havia cap dubte, el pensador alemany ens reitera que en el símil de la caverna l'essencial són els tràn-

sits que s'hi narren, tant el de sortir cap a la llum com el del retorn. Uns trànsits que, tot i la seva essencialitat, no poden prescindir de l'autèntica reflexió que s'orienta cap a l'aparició de l'aspecte, que es possible gràcies a la claredat del resplendor ja que aquesta és la idea en el sentit que és allò que pot resplendir.

Cal afegir encara un altre terme, αγαθον, habitualment traduït per «bé», que en realitat l'hauríem d'entendre com allò que serveix, que és útil per alguna cosa i que fa alguna cosa útil o servible. Si la idea de les idees és allò que torna útil absolutament, το αγαθον, és clar per què Plató anomena αγαθον "allò que més apareix (el que més resplendeix) de l'ens." El bé, continua Heidegger, pot ser anomenat la «idea suprema» en un doble sentit: perquè és el suprem fer que alguna cosa sigui possible i perquè la mirada cap a ell és la més abrupta i costosa. I és aleshores quan afirma que el símil de la caverna, de fet, no tracta de l'*αληθεια*. I no ho fa perquè hi ha una preeminència de la *ιδεα* sobre l'*αληθεια* que ens duu a una transformació de l'essència de la veritat. La veritat es torna *ορθοτης,* correcció de l'aprehensió i de l'enunciat. En la doctrina de Plató hi resideix necessàriament una ambigüitat que dóna testimoni d'aquesta transformació de l'essència de la veritat que abans era tàcita i que ara cal expressar. Mentre es tracta i es parla de l'αληθεια s'està pensant i volent dir, i considerant com normativa, a l'ορθοτης, i tot en un únic pas del pensament. Des d'aleshores hi ha una aspiració a la «veritat» en el sentit de la correcció del mirar i la posició d'aquesta mirada.

Si ens aturem en aquesta obra i en la referència a Heidegger, és perquè a *La Caverna* Palau concreta en un text dramàtic i en éssers encarnats el que ja hem plantejat a la Introducció i hem suggerit en altres moments d'aquest treball: L'Alquimista viu l'existencialisme de manera

diferent de com ho van fer la majoria de creadors de la seva generació[689]. Efectivament, si tenim en compte que estem parlant de l'any 1952, que Palau és a París i la situació política a l'Estat espanyol sota la dictadura, sembla que el més fàcil seria deixar-se dur per una mirada sartriana. Però, deixant de banda la discrepància al voltant de Baudelaire, la idea que Palau té de la llibertat no passa únicament ni potser essencialment per *l'acció* ni per la modificació de la *figura* del món[690], malgrat el que podria semblar en una primera instància si ens limitem al seu *Prometeu encadenat* de 1943. Aquest fet, certament crucial, i que hem de relacionar de nou amb la polèmica Sartre-Camus, es concreta a *La Caverna* mostrant-nos que la llibertat es refereix a la recerca de la veritat en tant que desocultament, i que això és transcendent des de qualsevol lectura possible que fem de l'al·legoria platònica. Per tant, la lluita per la llibertat és alhora la recerca de la veritat "en el sentit de la correcció del mirar" i amb l'aspiració a propiciar una formació que no només sigui el que de comú entenem per formar-nos. Palau també deixa clar que allò que l'Home ha vist no és necessàriament plaent ni el punt final de res, que haver *sortit* pot ser una font de problemes amb els antics companys de captiveri, i que l'essencial, el que té valor, és continuar mirant i *sortint* indefinidament. Estem, doncs, així ho sembla, davant d'una tragèdia metafísica.

És veritat que per cloure *L'ésser i el no res* Sartre ens planteja algunes preguntes com ara: "En particular, la llibertat, en prendre's com a fi a si mateixa, ¿escaparà a tota *situació*?", però també ho és que no la contesta i ens remet a l'àmbit moral. En canvi Palau, a *La Caverna*, es preocupa de la llibertat no pas en termes de situació ni en termes morals. El seu

---

689 VALL, XAVIER. *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968).* Op. cit. I també, GALLÉN, ENRIC. *Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950).*Op. cit.

690 SARTRE. *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Op. cit.

interès per l'ésser que recerca la llibertat en la veritat desocultada és ontològic, és una part del seu interès per la metafísica que, recordem-ho, és tal com adjectiva la tragèdia. La *situació,* lògicament, són les successives estances, però tal com s'ha dit l'essencial està en el trànsit i en l'assumpció de l'ambigüitat en tant que la veritat és un ορθοτης.

En qualsevol cas l'Home que retorna de la llum a la caverna, i que s'acara amb els companys, s'adona que ell ja no és el mateix, que ha canviat, que l'essència del que considerava la veritat és una altra i que, per tant també ha canviat la situació. Aquesta acció dramàtica en el sentit de *praxis* és molt clara. D'altra banda, el Mestre i el Deixeble tenen un aire contemporani, real i platònic alhora; els Guardians ja hem dit que són tractats com a éssers humans, a la manera d'Èsquil a l'inici de l'*Orestea*, cosa que no impedeix que la seva conversa tingui alè poètic; les dualitats Home-Dona, Nen-Nena, i les Veus femenina i masculina, acompleixen el paper preparatori per l'entrada del demiürg com a androgin; els Captius són obtusos, no saben escoltar, tenen por, són malfiats… "Si tu no has pogut quedar-te on dius que estaves…", comenta el Captiu cinquè a l'Home.

En cinquè quadre, que és inèdit i inacabat[691], situa l'acció en una casa moderna, de temps estrictament actual en el moment de la representació, que tanmateix ens ha de recordar vagament la caverna. Hi ha un sofà situat exactament en el lloc on s'asseien els captius i al darrera d'aquest sofà hi ha "un gran moble-bar, obert i il·luminat". Els personatges són homes i dones de la burgesia, d'un dels quals en sabem que és catedràtic; tres homes han de ser els mateixos actors que feien de captius en els quadres anteriors i l'altre és el Guardià jove, però força anys des-

prés. Els antic captius ara tenen noms convencional: Joan (segon captiu), Joanet (tercer captiu), Salvador (quart captiu), Ignasi (el guardià jove). També hi ha tres dones: Eulàlia (dona del Joan), Fina (germana de l'Ignasi i dona del Joanet), Prudència (dona de l'Ignasi). Esperen l'arribada d'algú, que després sabrem que és l'Home que havia sortit de la caverna, i que aquí és diu Andreu, és a dir, el nom que deriva de l'andros grec, l'home viril. De fet, tant els homes com les dones estan expectants ja que l'Andreu ha passat força temps fora i temen que no se sàpiga reintegrar en el grup. Sense cap fonament, sospiten d'ell, el veuen com un estrany, tenen por, i per tranquil·litzar-se comenten que en qualsevol cas així que arribi s'adonarà que res no ha canviat i que és ell qui s'ha d'adaptar.

Aquesta escena no aporta res d'interès a *La Caverna* tal com ara la coneixem, i segurament Palau va fer bé de no acabar-la i prescindir del que havia escrit; tanmateix, és novament significatiu que els personatges tinguin les característiques més habituals en el teatre de Palau si el veiem en la seva totalitat i tenint en compte els textos inèdits: són membres de la burgesia catalana, caracteritzada sense aprofundiment psicològic, persones porugues, conservadores, i que temen la presència d'algú diferent. Aquest estrany, el personatge que en aquest cas es diu Andreu i ha d'arribar, durant els primers anys de la dramatúrgia de Palau i Fabre era el fill rebel i inadaptat, el professor brillant, el poeta quasi genial o l'Octavi descendent d'Stendhal, aquell que no encaixa en el grup humà i se'n sent exclòs[692].

Ja hem dit que amb l'aparició del mite, aquests protagonistes –que de fet n'és un de sol– es van transformar en Faust, cosa que implicava la

---

691 PALAU. "Quadre cinquè". *La Caverna*. Inèdit manuscrit de 6 pàgines i dues línies, sense data. Fundació Palau.

692 El tema de l'estrany, del personatge que irromp en una comunitat i és vist com algú diferent, i per això mateix no és admès, està en els fonaments de pràcticament totes les comunitats. És present en

metamorfosi del propi caràcter i del seu entorn, un guany en l'amplitud del plantejament i més claredat en la funció. Però les etapes posteriors a Faust –Prometeu, les diverses etapes de Don Joan, i l'Home de la Caverna– també són un procés de maduració personal de Palau, que ha passat de l'artista o l'intel·lectual inicial, solitari i desubicat, a ser algú que tot aspirant a un ideal de totalitat, es descobreix una cara tèrbola que ha d'assumir com a consubstancial. Més endavant aquest caràcter es realitzarà a través de la lluita per la llibertat, i en l'etapa següent esdevindrà el Don Joan que madura fins esdevenir en clau còmica una paròdia d'ell mateix. De fet, l'evolució del personatge de Don Joan és possible perquè a *La Caverna* l'Home ha descobert que la veritat és una *ορθοτης,* una correcció de l'aprehensió i de l'enunciat i que haver viscut aquesta experiència li durà problemes amb els seus antics companys, cosa que no invalida haver sortit de l'estança.

En qualsevol cas als personatges teatrals de Palau i Fabre els calia fer un altre pas: identificar clarament l'obstacle que impedeix l'exercici de la llibertat i decidir que la reconciliació era imprescindible per derrotar aquest mal, encara que això suposi una mena o altra d'incest.

4. 5. Els Atrides

La versió de Palau sobre el mite dels fills d'Agamèmnon, Electra i Orestes[693], *Mots de ritual per a Electra*, va ser escrit entre els mesos de maig i

---

el mite d'Èdip de Sòfocles, forma part essencial del ritus del bateig cristià, i el trobem en el cinema actual en la figura de l'alien, per exemple.

693 El casal dels Atrides desplega tot un ventall de dissorts polítiques i morals al llarg de diverses generacions. Atreu, pare d'Agamèmnon i de Menelau, en saber que la seva esposa era amant del seu germà Tiestes, organitzà el terrorífic banquet on se li serví la carn dels seus fills com a menja. Posteriorment, en retornar Agamèmnon de Troia, Clitemnestra l'occeix per venjar el sacrifici d'Ifigenia i, com a conseqüència d'això, Electra i Orestes també havien de matar la seva mare. A

juny de 1958, amb un post-escriptum afegit el 19 d'octubre. És a dir, més de dinou anys després d'acabar-se la guerra d'Espanya del 1936-39, i més de dotze que vivia a París. El 1958 feia un any que Palau havia posat punt i final a la darrera peça del cicle de Don Joan i, en certa manera, estava tancant el que aquí hem anomenat el seu primer teatre: els intents de construir una dramatúrgia nova que es basés en un temps escènic intens i que evités el com explicatiu, el realisme i els personatges psicològics. Fins aquest moment havia introduït diversos mites en el seu plantejament, i havia mostrat un interès clar per la tragèdia. Tanmateix, malgrat el seu *Prometeu encadenat* i l'interès pel la Caverna platònica, l'Alquimista encara no havia abordat la redacció d'un text sobre algun dels mites provinents dels tres grans tràgics. Cal recordar, això sí, el que ja hem dit al Capítol I en el sentit que l'any 1942, arran de comentar *Electra* de Giradoux, Palau i Fabre escriu unes notes titulades *Els genolls de la Reina Clitemnestra*, inèdites, que no hem inclòs a la relació d'obres perquè no són cap assaig ni cap text dramàtic més o menys redactat, sinó un esbós d'obra teatral, una previsió d'escenes, unes idees amb relació als personatges i comentaris sobre l'acció o els caràcters mateixos. Per tant, l'origen de *Mots de ritual per a Electra* cal buscar-lo en la reacció a l'*Electra* de Giradoux, que d'altra banda Palau també comenta a *El mirall embruixat*, i en la tragèdia que va suposar la Guerra Civil de 1936 al 1939[694].

Tot i tenir en compte que el més habitual en tractar el mite dels Atrides és centrar-lo en el retorn d'Orestes i l'anagnòrisi amb Electra, és

---

les tres versions clàssiques que ens han arribat, els caràcters i les circumstàncies són diferents. Tanmateix, l'acompliment de la venjança –per manament d'Apol·lo, per imperatiu moral, o per rancúnia personal– es consuma a les tres obres.

694 OLC.I. "La Guerra Civil (1936-1939)". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 515-516. En aquest text, signat el 16 d'agost de 1995, Palau diu clarament que havia intentat "reflectir a través de *Mots de ritual per a Electra*, del 1958, [la tragèdia de la guerra], però encara ningú , al cap de quasi quaranta anys, no sembla haver-se'n adonat".

altament significatiu que Palau i Fabre també opti per aquest episodi. També ho és que plantegi una relació incestuosa d'Orestes i la seva germana ja que, tal com assenyala Montserrat Jufresa comentant aquest text de Palau, el fet ja apareixia com a possibilitat en l'*Electra* de Jean Giraudoux[695]. Això de banda, la intenció de Palau era clarament política en el sentit de plantejar la necessitat d'una conciliació entre els exiliats i la resistència interior per tal d'acabar amb la dictadura. L'exili d'Orestes i la marginació interior d'Electra li venia bé a Palau i Fabre ja que després de tants anys de separació, els dos germans pràcticament ni es coneixien. Tanmateix, aquest pacte indefugible no era fàcil, tot i tenir clar que era prioritari acabar amb l'horror del franquisme: hi havia massa diferències de tots tipus i massa distància entre els *germans* i, en realitat, el que els separava era essencial, gairebé diríem sagrat. Per tant, Palau veu l'apropament com un incest, com la transgressió d'un tabú. I ara no cal reiterar el que ja s'ha dit abastament: la profunditat del trencament polític, estètic, moral, personal i familiar de Palau i Fabre amb el seu entorn a partir dels anys quaranta, l'acusació de col·laboracionisme que Palau va formular el novembre de 1945, i com es van venjar d'ell amb la reedició malèvola d'un dels articles que l'any 1939 havia publicat a la *Solidaridad Nacional*, etcètera.

Segons fa dir l'Alquimista al personatge Pròleg, després de fer un breu resum del mite: "l'autor d'aquesta interpretació pretén que [els grecs] no ens digueren tota la veritat; que, horripilats pel triple assassinat, no gosaren, de por d'acumular desgràcia sobre desgràcia i de por de semblar inversemblants, de revelar-nos la resta de la tragèdia; car, perquè les coses succeïssin tal com varen succeir, ens falta una peça de convicció essenci-

695 JUFRESA, MONTSERRAT. "L'Electra de Josep Palau i Fabre". A *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Aula Carles Riba. A cura de Jordi Malé i Eulàlia Miralles. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007. Pàgines 189-198.

al". Aquesta peça de convicció essencial és l'incest entre els dos germans, un incest que té una primera aparença d'involuntari, però que vist amb més deteniment és present si més no en Electra des de l'inici. Hi és, és clar, perquè Electra veu en Orestes una legitimació, i perquè només des d'una transgressió era possible acomplir la restauració de la justícia occint la mare.

Dit això, el primer problema que ens planteja aquesta *Electra* –mirant-t'ho principalment des dels personatges, tal com estem fent ara–, és determinar si parteix d'Èsquil, de Sòfocles o d'Eurípides. L'inici, amb una Electra asseguda en un marge, amb "un vestit negre una mica llantiós", ens podria fer pensar en Eurípides, per al qual Electra és completament fora del palau matern i, oficialment casada amb un no-ningú, medita la seva venjança. Però aquí, on tot és molt essencial, tal com assenyala Montserrat Jufresa[696], no hi ha el marit d'Electra i, a més, veurem de seguida que aquesta té fàcil accés a l'interior del palau. L'Orestes que ens presenta Palau i Fabre tampoc no és el xicot feble i indecís d'Eurípides, tot i que certament també té un moment de dubte. D'altra banda, com que en Palau i Fabre el personatge d'Electra és central, no sembla que el text sorgeixi d'Èsquil, on el protagonista de *Coèfores* és clarament Orestes. En l'obra de l'Alquimista Orestes tampoc no sembla tenir cap manament diví, no actua empès per la força d'Apol·lo, per bé que sigui "predestinat per la mà d'arquer com si fos una sageta"[697], tal com assenyala Jufresa. Per tant, sense ser els relleus èpics d'Èsquil, i sense actuar per qüestions personals i de rang que ens presenta Eurípides, tot fa pensar que l'Orestes de Palau s'assembla al de Sòfocles, que ha estat capaç d'ordir un pla i que es pre-

---

696 JUFRESA. "L'Electra de Josep Palau i Fabre". A *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Pàgina 189.

697 JUFRESA. "L'Electra de Josep Palau i Fabre". A *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. A la pàgina 190 es remarca l'al·lusió a l'oracle d'Apol·lo.

senta a les portes de la ciutat disposat a mentir, i que si actua en nom d'un déu ens és fàcil d'oblidar-ho. Aquí l'acció que s'ha de dur a terme pel bé comú és indefugible perquè no acomplir-la perjudicaria la immensa majoria de ciutadans. Per tant, res no es produeix per qüestions materials, sinó per principis i en un rerefons clarament polític.

En iniciar-se l'obra un parlament d'Electra ens informa de la seva espera. Viu en l'esperar i el desesperar "com entre els alts i baixos de les ones / així visc cor endins". La seva feblesa, la del que espera i desespera, és únicament aparent ja que de seguida es proposa amb fermesa trobar la manera de fer triomfar l'espera: "Bé cal que trobi / per a esperar / pastura / ni que sigui / en la ufanosa fronda / del propi desesper". La força d'esperar, doncs, en un gir molt palaufabrià, sorgirà de la ufanosa fronda del desesper perquè Electra és la desesperança mateixa i alhora l'única força de què disposa: "Cal que em nodreixi / de mi mateixa / i en mes pròpies entranyes / em regeneri, / com si em parís de nou / jo mateixa de mi, / per a sentir-me nova cada dia / i no afeblir-me en el delit que em mou". I en aquesta necessitat de parir-se de nou a si mateixa és evident que també hi ha un rebuig matern.

L'esforç que cal fer és del tot imprescindible ja que, de deixar-se dur "pel corrent sol·lícit de les aigües / sense rems ni timó, / prompte seria / a l'estany de l'oblit / o en els penya-segats de la follia". Dit d'una altra manera: el sentit que Electra veu a la vida és alimentar-se del seu desassossec fins que la venjança s'hagi acomplert ja que es tracta d'un deure col·lectiu, d'un redreçament essencial, i no pas d'una passió personal. La resta, oblidar, acceptar els fets donats, instal·lar-se en les comoditats materials o deixar-se dur per les conveniències, seria morir o perdre el seny i seria perjudicar la ciutat. Per tant, és una Electra forta, plena de determi-

nació, segura, que no té por de la cara tèrbola dels seus sentiments perquè sap que en ella hi dominen els aspectes lluminosos. De fet, aquesta Electra es nodreix del pare, de l'excés del pare, de la seva *hybris*, i aquesta és la força que la necessita. Tampoc no tem estar sola, lluny del que es mou a l'interior del palau, perquè amb la força que li dóna la desesperança batega la intuïció que Orestes arribarà d'un moment a l'altre i que, junts, finalment acompliran la venjança.

Amb Orestes al seu costat, es produeix una nova dualitat de contraris: paciència i impaciència. La impaciència, a què no es vol renunciar, ha d'esdevenir pacient, s'ha de transformar en un pla, en un projecte ben pensat, en una argúcia. La impaciència nodreix Orestes com el desesper nodreix Electra, però aquesta impaciència també cal saber-la modular "fins al desfici", fins que arribat el moment la paciència compareixi, "vestida de princesa / amb gran esclat de llum". I aquí, vestida de princesa es refereix tant a l'acció mateixa, a convertir en acció un vell propòsit, com que l'acompliment dels fets es produirà a través de la germana. És un propòsit ajornat des de fa vint anys. I, certament, després de tant de temps, Orestes arriba al seu país "menys com si fos un home / que una brunzent sageta". Tota l'obra, d'una gran bellesa formal, amb 543 versos esclatants i pertorbadors, té la riquesa del millor Palau, del Palau que en el fet de donar-se hi veu un fer-se.

A l'escena III, Electra i Orestes es troben. Són en un erm, i Electra comença dient que el seu germà, quan vingui, serà com aquell suposat estranger que acaba d'aparèixer davant seu i pel qual sent, de seguida, una fascinació que no farà més que acréixer a mesura que parlen. Inopinadament, Electra diu que el seu germà la mirarà com una bèstia i, de fet, ens descriu els efectes d'una seducció ja que aquest Orestes somrient, alhora

que la mira com un animal –potser en termes de Palau i Fabre podríem entendre que vol dir com una dona–, vol saber si és Argos allò que es veu de lluny.

Tots dos menteixen, l'un es fa passar per l'amic d'Orestes, Pílades, i anuncia la falsa mort d'aquell, i l'altra es transforma en Istar, una folla amiga d'Electra. Tot donant detalls de la mort d'Orestes, tot manifestant el dolor que aquesta mort provoca en Electra, es va lligant una doble resolució: Electra està disposada a que sigui aquest suposat amic d'Orestes qui dugui a terme la venjança i, alhora, també està disposada a pagar el preu de lliurar-se-li si això fos el que ell reclama, cosa que d'altra banda faria de bon grat. Res no és del tot explícit, tot és subtilment insinuat, tot és dut al terreny polisèmic de la poesia, però alhora tot és perfectament clar. Electra no pot renunciar al seu propòsit perquè hi està casada, "secretament casada, amb jurament i tot, amb la pròpia sang", i aquí novament les paraules adquireixen un doble o triple sentit. La mateixa polisèmia que adquireixen les rèpliques sobre la capacitat que té ell per ferir el flanc despullat d'ella, l'empresa que ella ha de dur a terme i per a la qual necessita força…

La conversa sobre el compromís mutu per dur a terme la venjança, suposadament per fidelitats a Orestes i a Electra, els acondueix a que Orestes besi Electra i a que aquesta li ho consenti. Finalment, d'acord en allò que han d'acomplir, i potser encara sense saber qui és cadascú d'ells, o sabent-ho vagament i alhora temptats per l'atracció física, s'acomiaden: "La meva Istar…", diu Orestes, i aquesta respon: "Orestes…". "Orestes?", demana aquest, a la qual cosa Electra afegeix: "No em despertis…". Efectivament, no sabem del cert si Electra ha intuït o no que l'estranger és Orestes. En tot cas, ho és en la mesura que a través de l'estranger, sigui

qui sigui, es durà a terme la resolució d'allò que la desassossega i que, tal com hem vist, és ella mateixa perquè està casada amb la pròpia sang. En qualsevol cas, som en una d'aquelles escenes de reconeixement només insinuat que Sòfocles usava amb tanta habilitat i que Palau converteix en un dels millors moments del seu teatre: Electra necessita el seu germà Orestes per venjar-se, però també el necessita com a home per completar-se. La venjança és una obligació moral, exterior a ella mateixa, de cultura, de civilització, política, però únicament té sentit si alhora és íntima, essencial, profunda fins al punt de confondre's amb una necessitat física, animal.

Recapitulem: Orestes ha estat vivint fora de la seva pàtria pràcticament tota la vida. Per Electra el seu germà és l'única esperança de poder acomplir la venjança que dóna sentit a l'existència. Quan aquest retorna, fent-se passar per Pílades i anunciant la suposada mort d'aquell, ella posa per davant de qualsevol altra consideració la necessitat de dur a terme l'assassinat d'Egist i el matricidi de Clitemnestra, que alhora és un magnicidi. Electra sent una pertorbadora atracció per aquest nouvingut, però el primer és dur a terme els seus propòsits i, donada la rapidesa i la intensitat en què tot succeeix, Electra no vol entretenir-se a esbrinar amb detall qui és aquell jove que ha aparegut davant d'ella i a qui està disposada a lliurar-se de bon grat si l'ajuda en l'acompliment dels seus plans que, segons diu Orestes-Pílades, són els mateixos que ell té, per mandat d'Orestes. Els exiliats, els que han estat vivint a l'exterior, els que no coneixen la vida que s'ha organitzat a Argos després del crim abjecte que va acabar amb Agamèmnon, han d'arribar a una o altra mena d'acord amb els resistents de l'interior. Són germans, tenen idees molt diferents, els separen qüestions essencials, però costi el que costi, s'hagi de pagar el preu que s'hagi

de pagar, el primer és la venjança encara pendent per tal de superar la brutor col·lectiva que immobilitza el país.

L'escena IV i última té lloc a l'interior del palau dels Atrides, i hi intervenen Clitemnestra, Egist, Orestes, Electra i un cor d'Erínies. Orestes demana poder dormir a palau i explica, tal com havien acordat els dos germans, que el seu propòsit és visitar el santuari d'Argos. Preguntat d'on ve, i en saber que procedeix de Corint, li demanen si coneix Orestes, a la qual cosa respon que sí, i el descriu com el més gran a la palestra. Egist, que busca de seguida la manera de perjudicar aquell Orestes absent, aconsella el suposat peregrí sobre quines són les estratègies millors per vèncer l'Orestes que sembla invencible. Clitemnestra diu que aquell jove té l'edat del seu fill, però no acabem de saber si les seves paraules les inspira l'enyor o la por. En tot cas Clitemnestra ofereix al nouvingut la cambra del fill. I aleshores apareix Electra, vestida de vermell, finalment sense el nom fals, i sembla que per sorpresa d'Orestes es mostra com qui és veritablement. Increpada sobre el vestit que duu, explica que és el vestit de les noces que celebrarà amb l'estranger. Ara sí que són a l'anagnòrisi, en ple reconeixement.

Aquest moment és també l'ocasió en què els dos germans fan un apart i després de verbalitzar la veritat, no ens estranya gens de sentir Electra dient: "El que està fet és fet i ja no té remei. / Ara compta, tan sols, el que resta per fer". No es plany ni un instant, ni ell tampoc, de l'escena d'amor que han viscut i del desig carnal que s'han manifestat. Clitemnestra, és clar, també s'adona de la veritat, però ja s'ha començat a moure el mecanisme infernal de la venjança i Egist cau de seguida sota l'espasa d'Orestes. Clitemnestra demana temps per explicar-se –cosa que recorda escenes d'altres obres de Palau, del Palau fins i tot adolescent, en què la

Mare clamava que el seu fill l'ajudés a salvar-se–, però Electra no li vol donar cap oportunitat. Orestes sí que dubta, i li demana a Electra: "Què en penses?", i ella respon: "Enllesteix!". I, com que Orestes encara no s'ha acabat de decidir, Electra s'estripa l'escot del vestit i oferint-li els pits amb els braços oberts, és més clara que mai: "O ella o jo!", i Orestes mata Clitemnestra. Per tant, en certa manera, s'ha produït la reconciliació.

Al marge de la intervenció de les Erínies, resta un diàleg final entre Orestes i Electra, i especialment el parlament d'aquesta, que admet que seran incompresos pel que han fet, que hauran d'estar sempre junts i defensar-se del món exterior, perquè "Només tu i jo podrem / comprendre'ns l'un a l'altre, i parlar, i respirar / i imitar això que sembla que és la vida. / Només tu i jo podrem mirar-nos en els ulls. / Però potser és això l'amor, i és més que tot".

Aquestes paraules, posades on són, per cloure l'obra, semblen donar al conjunt un sentit nou, afegit al més evident, i que podria tenir a veure amb una crida a l'acció armada. Certament, gairebé vint anys després d'acabada la guerra, ni l'acció interior ni l'exterior no semblaven eficaces per acabar amb el franquisme, i per això mateix Palau sembla estar completament convençut del que proposa: res no es pot aplaçar més, fem el que calgui, arribem fins on faci falta, perquè altrament deixarem de ser nosaltres mateixos. És el que ja proposava al seu *Prometeu* de l'any 1943, però entre aquesta obra i l'*Electra* que ara comentem hi ha una veritable maduració personal i dramatúrgica que, bàsicament, s'expressa en la força dels caràcters i en la universalitat del que es diu gràcies, precisament, a haver introduït els mites i haver fet que el conjunt esdevingués perfectament versemblant, no realista, gens recolzat en les especulacions

tramposes de la intriga i, per descomptat, lluny dels psicologismes del drama.

En un altre sentit, és evident que podem veure Egist com la caricatura del general Franco, un personatge certament ridícul en ell mateix, que, com Egist, sembla haver estat concebut per ser un instrument de destrucció[698]. Palau juga amb aquestes insinuacions, com juga –ara sí amb una realització teatral plena, magnífica, tràgica– a mostrar-se davant de la Mare com algú que està disposat a dur la venjança fins a on calgui i acceptant sense rubor les pròpies contradiccions. Clitemnestra és la mare de Palau i Fabre, Orestes i Electra són Palau mateix, però així com a les primeres obres d'aquest no s'acabava de trobar una forma nova i prou satisfactòria, a *Mots de ritual per a Electra* dota el mite del temps teatral que estava buscant, i, des d'una perspectiva clarament tràgica, ens planteja un problema que és ultrat, indefugible, personal i col·lectiu, i els protagonistes del qual l'assumeixen conscientment per tal de mesurar-se en llibertat.

Ho fan per raons polítiques en el sentit essencial del terme, empesos per un deure indefugible, però aquesta lluita per la llibertat arrela no tant en la necessitat dels canvis revolucionaris com en la revolta del propi *ésser* que deriva de l'Alquímia i que relaciona de manera indissociable poesia i veritat.

---

698 Egist, fill de Tiestes una filla seva, va ser engendrat de manera monstruosa per venjar la menja atroç que havia preparat Atreu.

5. Revolta i revolució

Sembla que els personatges prometeics que Palau i Fabre va començar a construir amb la introducció dels mites, difícilment poden ser entesos des de l'existencialisme sartrià. Malgrat les coincidències que ja hem assenyalat entre el teatre que l'Alquimista es proposava de fer durant els anys quaranta i cinquanta, i el *nouveau théâtre* francès –una coincidència basada en els elements que Sartre considerava que eren comuns en la diversitat de corrents teatrals d'aleshores, i que concretava en el triple rebuig de realisme, de psicologisme i d'intriga–, hi ha diferències essencials que es manifesten en una de les polèmiques més dures d'aquells anys. Ens referim a l'enfrontament entre Sartre i Camus al voltant de l'evolució política d'aquest, i que s'explicita del tot a partir de la publicació de *L'home revoltat*. I, naturalment no es tracta només dels termes revolta i/o revolució, tot i haver de recordar que per Palau i Fabre Baudelaire sempre era el 1789 de la poesia, era la Revolució, el canvi radical que obria les portes al futur, i no únicament el dandi que veia Sartre que el titllava de rebel, de revoltat –i això tenint present que Sartre es referia a la Revolució Francesa com el triomf de la burgesia–.

Més enllà de les ideologies, de les picabaralles personals, dels egoismes i dels interessos, convé recordar que Camus no participava en el plantejament existencialista segons el qual hi ha un "progrés de la révolte à la révolution et que le révolté n'est rient s'il n'est pas révolutionnaire". Camus, tot admetent que únicament es podia renéixer o morir, i que la revolta pot arribar a una contradicció extrema, ens proposa que "le révolutionnaire est en même temps révolté ou alors il n'est plus révolutionnaire, mais policier et fonctionnaire qui se tourne contre le révolte. Mais s'il est révolté, el finit par se dresser contre la révolution. Si bien qu'il n'y a pas

progrès d'une attitude à l'autre, mais simultanéité et contradiction sans cesse croissante. Tout révolutionnaire finit en oppresseur ou en hérétique" [699].

Vist així, i deixant de banda els mots que cadascú utilitza per explicar-se, la defensa de Baudelaire que va fer Palau i Fabre en contra de la lectura de Sartre, era la d'algú que veia un Baudelaire revoltat –per molt que directament o de manera indirecta l'anomeni revolucionari– com a condició imprescindible per propiciar el canvi revolucionari. Si el rebel és l'home que diu no, segons Camus, i en tota revolta hi ha una adhesió "entière et instantanée de l'homme à une certaine part de lui-même", l'únic perill seria l'egoisme. Però Camus ens aclareix que el moviment de revolta no és egoista ja que "on se révoltera aussi bien contre le mensonge que contre l'oppression" [700]. Per tant es tracta d'una revolta que no té final, que és infinita, i que en la mesura que va a la recerca de la veritat admet que a tot estirar aconseguirà introduir un punt de vista nou i provisional que, això sí, dificultarà les relacions amb aquells que no hagin fet el mateix trànsit.

No estem dient que Palau i Fabre construís conscientment els seus personatges des d'aquesta perspectiva. Tampoc no estem dient que aquestes consideracions hagin de ser concloents i abastin la totalitat dels personatges teatrals de l'Alquimista. Diem, només, que a la recerca dels fonaments que ens permetin interpretar els posicionaments dramatúrgics bàsics de Palau, el concepte de revolta camusià és perfectament compatible amb les exigències palaufabrianes de l'alquímia, que arrelen tant en Llull com en Goethe, en Baudelaire o en Rimbaud, i amb la també baude-

---

[699] CAMUS, ALBERT. *L'home révolté*. París: Gallimard, 1951. Treballem amb l'edició de Folio essais, maig de 2001. Pàgines 310-311.

[700] CAMUS. *L'home révolté*. Pàgines 27-28

lairiana idea de la desintegració del jo vinculada a un concepte particular de mimesi i de modernitat que no es vol confondre amb els avantguardismes històrics.

Aquest plantejament sembla clar tant en la lectura que Palau ens ofereix de Faust, que alhora és Mefisto, com en les característiques del seu Prometeu, que no accepta pactes i que més que un polític se'ns mostra com un revoltat que actua per una convicció íntima, profunda i essencial. També és evident en Don Joan quan ve a dir-nos que "només a través de la dona es pot accedir a l'experiència última de la vida" que, efectivament, es formula perfectament en la constatació que "com més dones té [Don Joan], (…) més gran és el buit al seu interior, i com més gran és el buit, més dones li calen"[701]. Això mateix s'esdevé amb l'Home que a *La Caverna* surt de l'antre, i tal com acabem de veure es manifesta de nou a *Mots de ritual per a Electra*.

Per tant, el rebuig palaufabrià de la lectura que Sartre feia de Baudelaire responia a un procés anterior a 1938, que es concretava aquest any amb la formulació crucial de l'Alquimista. Facin el que facin les persones, i els personatges, cal imperiosament que aquesta acció sigui alquímica, que respongui a la recerca de l'or espiritual, que serveixi per transformar els materials innobles en el més noble dels materials. Les medul·les obscures, els instints que fins a un determinat moment ens neguem a nosaltres mateixos i que ens turmenten, han d'esdevenir l'or en l'acció ja que tant la poesia com la vida són indissociables d'aquesta veritat radical que ens fa la matèria de la nostra obra. Som el que fem i fem el que som, i en aquest procés en Palau es produeix una inevitable i trasbalsadora transformació de la idea de Bellesa que defugia els convencionalismes que no

701 ZGUSTOVÀ, MONIKA. "En l'aigua sagrada, com en un llit d'amor. El món femení de Josep Palau i Fabre". Catàleg de l'exposició Josep Palau i Fabre, l'alquimista. Pàgines 179-181.

l'implicaven completament en tant que ésser humà –*ésser* en el sentit ontològic, i *humà* en el sentit polític–. Segons això, el nostre jo individual només té sentit en la mesura que es nodreix d'altres jos que han estat essencials per a l'evolució de la col·lectivitat. L'essència de l'art, el procés mimètic, també ha de ser l'essència de la vida ja que l'evaporització del jo ens permet construir un jo nou, més plural, més ric i, paradoxalment, més singular. Al marge de les paraules que Palau i Fabre usa, sembla que en Baudelaire hi veuria no tant una revolució com la revolta interior que Camus trobava prèvia a qualsevol altre canvi i sense la qual aquest no té sentit. Sense la revolta, les revolucions –la comunista, la dels costums, les de la moral i fins i tot la de la lluita per la llibertat– només seran circumstancials, cosmètiques o malèvoles.

La metamorfosi dels personatges de Palau que s'inicia el 1939 amb el mite de Faust va en aquesta direcció. Els mites li permeten universalitzar el missatge, parlar des d'un temps infinit, concentrar el temps escènic, estalviar-se el *com* explicatiu i les ubicacions deterministes, però també li permeten la reinterpretació dels caràcters en funció d'un plantejament que és, alhora, íntim i col·lectiu. Diguem-ho de nou: la revolució exterior no és res sense la revolta íntima, i fins i tot quan en algun cas sembla prioritària la revolució exterior –per exemple en el *Prometeu encadenat* de 1943– ens acabem adonant que l'obra no funcionava des del punt de vista estrictament dramàtic perquè no s'acaba de concretar prou bé a l'escenari la funció del caràcter. D'una banda ens sembla un dirigent il·luminat, però de l'altra alguna cosa imprecisa, massa imprecisa per a ser eficaç, ens permet intuir que el protagonista viu a la recerca de la veritat sabent que no la trobarà. Al personatge li falta "la veu", per dir-ho amb l'expressió de Palau, que és una manera de dir que estava lluny dels principis alquímics i que no tenia l'entitat escènica suficient per a encarnar-se. En termes aris-

totèlics diríem que falla la diànoia, el pensament racional discursiu, la coherència profunda de tots els elements en joc i l'equilibri adequat de les parts en un horitzó de sentit.

En definitiva, i vist com evolucionen els seus grans personatges a partir de 1939 –que és tant com dir com evoluciona el seu teatre–, Palau no troba durant la seva estada a França cap motiu *essencial* per apropar-se a Sartre per bé que coincidissin en alguns *refusos* en la voluntat de construir un teatre nou. Palau en certa manera és més proper a Camus, però segurament a causa de l'interès que sempre va manifestar per Plató, també s'apropa potser inconscientment a Heidegger quan aquest planteja que "la llibertat és l'engatjament en la revelació de l'ens en tant que ens[702]." I quan afegeix: "En l'ésser-«hi» hi ha preservat per a l'home el fonament essencial, temps ha infundat, a partir del qual li és possible ex-sistir. «Existència» tampoc no significa aquí existentia en el sentit del sobrevenir i del «ésser-hi» (la facticitat) d'un ens. Però «existencia» tampoc no vol dir ara «existencial», l'esforç moral de l'home per a ésser ell mateix, esforç bastit sobre una concepció psico-corporal de l'home. L'ex-sistència, arrelada en la veritat en tant que llibertat, és l'ex-posició a la reveleïtat de l'ens com a tal". Més breu encara: "La veritat és la revelació de l'ens", cosa que ens durà al plantejament que Palau fa a *La Caverna*.

Fóra absurd pretendre entrar ni que sigui breument en les diferències entre els conceptes de llibertat de Sartre i Heidegger, i, tanmateix, de "el pes del món" i el "ser responsable del món" de Sartre[703] a "l'ex-posició a la reveleïtat de l'ens com a tal" i l'*Abgrund* (abisme) de Heidegger hi ha més que matisos. Per Palau, el principi alquímic esdevé essencial com a

---

702 HEIDEGGER. *De l'essència de la veritat*. Aplegat a *Fites*. Traducció i edició de Manuel Carbonell. Textos Filosòfics. Barcelona: Laia, 1989.

703 SARTRE. *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Op. cit.

mínim ja des de 1938, tan essencial com el trasbals de la bellesa a través del qual es concreta i que el duu a radicalitzar la seva oposició a l'entorn estètic i social on viu. Efectivament, tal com dèiem en el capítol II, epígraf 2, "hi havia profundes diferències estratègiques, ideològiques, culturals i personals entre el jove Palau i els seus col·legues que maldaven per fer possible una resistència cultural les bases estètiques de la qual ja hem dit que fonamentalment eren continuadores del noucentisme i pactistes". Això durà Palau i Fabre, l'Alquimista, a escriure l'article titulat "Col·laboracionisme", que suposà tant el trencament amb l'entorn com l'apropament a l'abisme de Baudelaire, a la vidència de Rimbaud i a la recerca de l'ésser de Heidegger.

La revolució que Palau veu en Baudelaire és en realitat una revolta que en l'Alquimista s'expressa teatralment a través de la tragèdia i, especialment, a través dels caràcters mítics que esdevenen herois actuant amb un ple coneixement de la transcendència dels seus actes. El compromís és ontològic, té a veure amb la reveleïtat de l'ens com a tal, i es concreta en conflictes de legitimitat col·lectius que reclamen l'honestedat com a punt de partida. En aquest sentit, proposem concloure aquest treball amb uns mots de Rimbaud que semblen possibilitar la complementarietat essencial tant de les necessitats de l'Alquímia com les de la tragèdia: "La mà que escriu val per la mà que llaura", ens diu Rimbaud a *Una temporada a l'infern*[704].

[704] Arthur Rimbaud. "Mala sang". Una temporada a l'infern. Els llibres del mirador. Barcelona: Bruguera, 1984. El text original de "Maivais sang" diu: "La main à plume vaut la main à charrue".

V. CONCLUSIONS

A la Introducció d'aquest treball plantejàvem la possibilitat que el nombrós material inèdit de Palau i Fabre que aportem a la tesi suposés la necessitat de fer una relectura de la dramatúrgia palaufabriana. En aquest sentit, creiem haver demostrat que, efectivament, els textos teatrals i els assaigs teòrics inèdits que tractem, conduiran a la necessitat de replantejar l'opinió que es tenia del teatre de l'Alquimista i d'algunes qüestions que hi estan relacionades. Les cent noranta-set referències noves que considerem –obres teatrals acabades i d'altres inacabades, assaigs més o menys llargs o articles sobre temes diversos, molts dels quals són estrictament dedicats a les arts escèniques– ens confirmen la provisionalitat dels dos volums de l'*Obra literària Completa* de Palau i Fabre. N'hi ha prou constatant la paradoxal constatar la poca presència de Baudelaire a l'OLC.

Efectivament, tot i ser clar que Palau considerava Baudelaire un poeta essencial i el veritable iniciador de la poesia moderna, l'autor de *Les Fleurs du Mal* apareixia poc a l'obra completa de l'Alquimista. Ara, a la llum de la gran quantitat de treballs inèdits de Palau i Fabre que l'estudien i que s'hi refereixen –alguns d'extensions considerables i transcendents pel que s'hi diu–, caldrà replantejar-se aspectes potser intuïts però no del tot formulats, com per exemple la relació intel·lectual de Palau i Fabre amb Jean-Paul Sartre, el *Baudelaire* del qual va provocar el 1947 una rèplica fins ara secreta de l'Alquimista –ens referim a l'assaig "De Baude-

laire a Picasso"– que ens ajuda a clarificar alguns aspectes de la relació d'aquest amb l'ampli moviment existencialista.

També creiem haver demostrat que Baudelaire ja era central en l'obra de Palau i Fabre l'any 1938, en el moment de definir l'Alquimista com un concepte vertebrador de tot Palau. Fins ara, i amb relació a aquest moment, Palau gairebé sempre s'havia referit a Llull i a Rimbaud com els dos grans autors que el van ajudar a concretar l'esperit alquímic ja intuït abans, però efectivament fixat l'any 1938. Avui, i novament gràcies al material inèdit i en molt bona mesura només manuscrit, sembla evident que a aquell moment crucial cal afegir-hi d'una banda Baudelaire –en tant que precursor del trasbals de la idea de bellesa que trobem a Rimbaud–, i de l'altra la influència de Carles Riba, a través del qual Palau i Fabre intueix la profunditat del mite de Faust en Goethe i la idea central de *Poesia i veritat*. Aquest darrer punt suposa que un any més tard, l'Alquimista faci ús a la seva obra teatral de la primera figura literària procedent d'un mite (Faust), cosa que a mig termini propiciarà una metamorfosi dels caràcters, majoritàriament referits a la burgesia catalana, que el jove Palau i Fabre havia estat elaborant fins aleshores en textos encara escolars, com per exemple [Pròleg] o bé [Sala en casa de Adolfo]. Aquesta irrupció dels personatges emanats de diversos relats mítics –primer Faust, després Prometeu, més endavant Don Joan, etcètera– produeix un aprofundiment dels temes que Palau es plantejava fins aleshores.

En els diversos estudis que s'han dedicat a l'obra poètica de Palau i Fabre sempre ha estat clar que la formulació de l'Alquimista suposar el repte d'iniciar més o menys conscientment la recerca de l'or espiritual: el poeta *és* el seu propi laboratori. Nosaltres també sostenim aquesta tesi, però hi afegim que, en paraules de Sartre referides a Baudelaire, el 1938

en Palau es produeix igualment una mena d'"esquerda" tal com la descriu Sartre al seu llibre *Baudelaire*. "Baudelaire era una ànima molt delicada, molt fina", diu el filòsof francès, "original i tendre, que s'havia esquerdat a la primera topada de la vida". I, això de banda, creiem igualment haver ampliat les bases conceptuals d'aquest moment crucial tot afegint-hi la referència a Goethe i als termes de poesia i veritat, i la transcendència de les lectures prèvies de Baudelaire, que propicien el trasbals de la idea de bellesa a què ens hem referit en el capítol II de la tesi. De fet, aquest trasbals duu el jove Palau a entendre la modernitat com un cicle de molt més abast i complexitat que els trencaments radicals de les avantguardes històriques, i, alhora, l'associa a unes exigències d'autenticitat que reubiquen l'ésser humà en el món, alhora que –tot defugint els tòpics i les inèrcies– li mostra la necessitat que la matèria poètica sorgeixi del que fins aleshores es podia considerar lleig o inconvenient. Palau no escriu els poemes de *Càncer* per provocar ningú, sinó com l'expressió sincera d'una manera nova d'entendre el món, cosa que evidentment l'incomoda amb l'entorn on viu.

Tot això precipita i aprofundeix l'allunyament de Palau de l'estètica dominant aleshores a Catalunya, que d'una manera certament imprecisa definim com l'hereva del noucentisme. Lògicament, aquest posicionament de l'Alquimista té conseqüències que a més d'estètiques, seran ètiques, morals i polítiques en els sentits més amplis dels termes; també determinaran les actituds posteriors de Palau en qüestions com ara el romanticisme, les ja esmentades avantguardes històriques, la constant i tossuda recerca de la veritat o les idees de revolta i revolució, que sense els textos inèdits que ara aportem només era un debat subterrani i que aquí proposem com a central. Ho és de manera latent en el debat existencialista francès durant els anys quaranta, i es concreta a començaments dels cinquanta amb àm-

plies connotacions polítiques, tot expressant-se amb la ruptura de Sartre i Camus al voltant del llibre d'aquest, *L'homme révolté*, després de la dura reacció de l'entorn sartrià a les propostes de Camus.

En aquest sentit, cal recordar que Palau es refereix reiteradament a Baudelaire com el 1789 de la poesia. Tanmateix, a la tesi creiem haver demostrar que quan Palau usa el terme revolució per referir-se a Baudelaire, en realitat ens està parlant d'una actitud de *revolta* que és prèvia als canvis revolucionaris que la seva obra inicia, i que està íntimament relacionada amb el cor de l'Alquimista. I és precisament per això que, deixant de banda altres implicacions de classe, polítiques o personals, creiem que Palau i Fabre seria més a la vora de Camus que no pas de Sartre, que al seu llibre *Baudelaire* presenta l'autor de *Les Fleurs du Mal* com un dandi que es nega a si mateix la llibertat, que actua amb *mala fe*, i que busca ser admès pel sistema que aparenta rebutjar. En canvi, per Palau i Fabre, Baudelaire és l'arrel mateixa de la modernitat i fins i tot del compromís, entès des d'una perspectiva que no passa per les opcions polítiques circumstancials, sinó per una puresa virginal que és escruixidora i té una capacitat de transformació inimaginable. Això, que sorgeix de l'esquerda que acabem d'esmentar, ofereix dos camins possible: el primer duu inexorablement al desencís, al cinisme, potser al dandi que veu Sartre; en canvi l'altre camí es concreta en unes exigències de veritat radical, en una recerca constant de les pròpies motivacions, i en el fet de no veure l'activitat artística com un ofici. Som en el nucli més íntim de l'opció alquímica de Palau i, de fet, amb la seva obra, tant amb la de creació estricta com amb la reflexió teòrica, l'Alquimista, com Baudelaire, ens demostra que no pot ser altrament si volem evitar una expressió artística únicament formal i uns canvis socials només aparents.

La reacció de Palau davant el *Baudelaire* de Sartre a què ens hem referit, concretada en primera instància en l'assaig inèdit de l'any 1947, durà l'Alquimista a percebre el moviment existencialisme de manera diferent de com ho fan la majoria de creadors de la seva generació. D'una banda, efectivament, Palau és més proper a Camus que no pas a Sartre pel que fa a la preeminència del concepte de revolta, i de l'altra això mateix el duu a un aprofundiment ontològic que l'apropa a Heidegger, l'obra del qual coneixia des de 1942, a través de les classes sobre Plató del professor Zubiri a la Universitat de Barcelona, i especialment amb relació al mite de la Caverna. La Veritat, l'Ideal, llegits a través de Heidegger, ens diuen que el sentit final de qualsevol aventura espiritual no és aconseguir res concret, sinó la recerca mateixa. Com que això també és el cor de l'Alquimista, a la tesi havíem de mostrar com es concilia una determinada lectura de Baudelaire amb la idea de revolta de Camus i amb Heidegger. Si a això hi afegim la idea també baudelairiana de l'evaporització del jo modern –vinculada a una mena de mimesi que posseeix tossudament la cosa imitada, que necessita apropiar-se'n fins a la transformació, i que per Palau s'encarna radicalment en Pablo Picasso–, ens aproparem als fonaments que ens permetran entendre el projecte artístic i potser fins i tot vital de Palau i Fabre.

Per tant, no és veritat que, tal com afirmava superficialment Joan Fuster l'any 1972, "alguns episodis de la seva joventut [la de Palau] li valgueren el títol de *poète maudit* al vell estil (…) i [que] la seva poesia té un cert fons aparent de revolta, d'inconformisme irritat, que busca justificacions literàries en la línia Rimbaud-Artaud (…) L'angoixa metafísica i la insolència sexual és tot el que el distingeix. La rebel·lió de Palau i Fabre es queda en fuga: és una evasió, no un acte bel·ligerant. Forma part de la gangrena de la societat, però no del cauteri ni dels desinfectants". Aquest

plantejament, sartrià, i d'altres de similars, són els que han discriminat durant dècades l'obra de Palau i Fabre tot situant-la en un segon pla, i són els que encara avui mateix el mantenen en aquesta posició com a mínim pel que fa a la seva producció dramàtica.

Efectivament, fins no fa gaire Palau encara era vist com un provocador, com una diletant de les avantguardes, i com un autor dramàtic que no anava gaire més enllà d'haver fet unes obres amb intenció "poètica" i "filosòfica" a través de les quals manifestava les seves dèries sobre les dones, sobre la possessió mimètica o sobre la recerca de la veritat. Ara, creiem haver demostrar que l'esquera de l'any 1938 i el trasbals de la bellesa d'on sorgeix l'Alquimista té conseqüències de tota mena, també socials i polítiques, i que la mirada superficial que Fuster aplica a Palau i Fabre ha estat, efectivament, corresponsable de la perpetuació en el temps –fins ara mateix pel que fa al teatre– dels rebuig que l'Alquimista ha patit a Catalunya durant dècades.

Tornant estrictament al teatre, Palau sempre va defensar que les grans fites dramàtiques, de Grècia fins avui, han estat cosa de poetes. Orfe d'una tradició pròpia que ell pogués sentir que li era útil –i aquesta qüestió es podria desenvolupar en el sentit d'establir el grau de coneixement real que Palau i Fabre tenia de les propostes dramàtiques d'homes com Ramon Vinyes o Millàs-Raurell, amb alguna de les quals, si més no en principi, podria haver-hi estat d'acord–, i sempre a la recerca d'un teatre que no fos circumstancial ni acomodatici, tal com ja es manifesta a algunes obres de l'adolescència, Palau es planteja de seguida determinades qüestions teòriques essencials al voltant del fet escènic. Per exemple, el 1935 intueix que els plantejaments de García Lorca poden ser útils per recuperar la tragicitat, l'alè tràgic, tot defugint l'arqueologia i el classicisme. Més endavant,

però força temps abans de les reflexions que aplega a *El mirall embruixat,* Palau escriurà un ampli conjunt d'assaigs, de consideracions dramàtiques i de textos teatrals –insistim que avui encara són inèdits i molt sovint únicament consultables en els manuscrits–, que ens ajuden a definir el procés que el duu a elaborar la seva teoria dramàtica i la poètica teatral que queda perfectament definida a mitjans dels anys cinquanta, i que des del punt de vista de la literatura dramàtica culmina el 1958 amb *Mots de ritual per a Electra*.

En qualsevol cas, les obres inèdites que s'aporten, considerant aquí també els precedents que pertanyen a l'etapa adolescent, anterior a l935, ens mostren un dramaturg que des de ben aviat busca aquest camí propi que diem. A partir dels personatges bàsicament extrets de la burgesia catalana a què ens hem referit al llarg de la tesi, però amb un protagonista que té arrels en l'heroi romàntic sorgit d'Stendhal i de Musset, i que se'ns mostra de maneres diferents –l'estudiant inquiet i rebel, el poeta i/o artista plàstic secret, el jove professor, etcètera–, Palau s'esforça a resoldre els problemes que li planteja escriure un teatre que no vol que sigui realista, que no vol articular a partir de l'enjòlit de la trama argumental, i que no vol basar en personatges amb entitat psicològica, per dir-ho amb la tríada de renúncies que argumenta Sartre en referir-se al teatre francès que s'estava escrivint durant els anys cinquanta i seixanta. Aquestes primeres obres de Palau són majoritàriament inacabades, tècnicament immadures, però tanmateix contenen la llavor del que posteriorment acabarà sent el teatre de Palau i Fabre, si més no el que aquí anomenem el seu primer teatre, el que escriu fins el 1958. L'evolució serà lenta, estarà determinada en bona mesura per l'aparició dels personatges procedents dels diversos relats mítics a què ens hem referit, i per la recerca d'una tragicitat moderna que aspiri a l'essencialitat. A partir de 1945, Palau també constatarà les

coincidències entre el que ell estava buscant teòrica i pràcticament, i el nou teatre francès que aleshores escrivien Anouilh, Sartre o Camus, per exemple. La coneixença d'Artaud el 1947 també suposarà un moment de dubtes, però teatralment parlant Palau mai no es lliura a cap mena de mimetisme i, de fet, continuarà aprofundint la seva recerca personal.

A través de Lorca, i concretament d'un article escrit l'any 1935 per Guillem Diaz-Plaja en què parlava de l'estrena madrilenya de *Yerma*, Palau s'adona que la tragèdia és essencial, que efectivament no ha de ser arqueològica ni clàssica, i encara menys neoclàssica, i que ha de poder conciliar l'expressió personal, profundament íntima i essencial –no podia ser altrament a partir dels principis alquímics a què ja ens hem referit–, amb els problemes d'abast col·lectiu. La nova tragèdia que intueix ha de ser fulgurant, intensa, sense el *com* explicatiu que allargassa els diàlegs i les escenes, s'ha d'expressar en un temps teatral espasmòdic, derivat del poema espasme de Poe; en conjunt, ha de ser un teatre que, tal com ja hem dit, defugi els tres rebuigs que els anys seixanta Sartre trobarà definitoris del teatre francès que s'estava escrivint aleshores: rebuig al realisme, a l'articulació argumental enganyosa i als personatges psicològics. Aquesta tossuda recerca de Palau i Fabre el duu a partir de 1948 a escriure un textos dramàtics en francès que són veritables precursors del que després anomenarem teatre de l'absurd i que, per estricta cronologia, hem de situar clarament entre els iniciadors d'aquesta tendència, ja que són escrits molt abans de les obres de Beckett o de Ionesco. Ens referim, per exemple, a *La dialogue ou la mort du théâtre* (1948), de la qual Palau en va fer una edició d'autor a França, o a *L'Etranger* (1950), i que com les dels autors esmentats, rere l'aire absurdista amaguen aspectes existencials i socials.

A la tesi aportem igualment materials inèdits rellevants referits a Antonin Artaud. Són uns textos escrits des que Palau el va conèixer el 1947 fins a anys després, passant pel moment mateix del traspàs de l'autor d'*El teatre i el seu doble.* La majoria són textos curts, que tenen el valor de la immediatesa, i que ens ajuden a clarificar no tant l'opinió final de Palau sobre Artaud –que queda clara en el llibre que li va dedicar l'any 1976, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*–, sinó la mena de relació que van tenir i com va evolucionar Palau davant la idea de teatre d'Artaud. Per exemple, la influència d'aquest és clara en la formulació del teatre pitagòric de Palau –on s'articula una part del seu pensament dramàtic–, però en canvi l'Alquimista no troba que a partir d'Artaud sigui possible construir una tragèdia moderna: el veu com un "grandiós escriptor", però els problemes que tracta Artaud són massa a la vora de l'alienació, i ja hem reportat que per Palau, des del punt de vista teatral, el missatge d'Artaud té "molt d'holocaust personal. Crec que la tragèdia d'Artaud –un dels drames d'Artaud–", ens diu Palau, "és el no aconseguir d'objectivar la seva tragèdia –o el seu drama– en forma teatral". Per Palau, Artaud és presoner d'ell mateix.

I, amb això, es fa evident una altre aspecte crucial: Palau podia admirar un creador determinat i respectar-lo –Artaud n'és un bon exemple–, però això no suposa cap grau de porositat als postulats aliens en la construcció de l'obra pròpia. Artaud era coherent i conseqüent, però a Palau, que també ho era, els plantejaments teatrals d'Artaud no li convenien tot i que, tal com hem dit, Artaud es nota en el desenvolupament palaufabrià de l'anomenat teatre pitagòric. En qualsevol cas, aquest material inèdit sobre Artaud serà capital en la recepció catalana d'aquest creador francès.

Igualment pensem haver demostrat la importància que té un text aparentment menor, *Aparició de Faust,* de 1939, en l'evolució del teatre de Palau i Fabre. És justament amb aquest text que s'inicia la veritable metamorfosi dels personatges anteriors, especialment a conseqüència de la gran crisi alquímica de 1938, en què Faust irromp a la seva vida de la mà de Carles Riba i dels conceptes de poesia i veritat de Goethe. A partir d'aquest moment s'inicia un procés lent, ja que l'Alquimista era conscient de no tenir al llarg dels anys quaranta una veu teatral pròpia –cosa que sí que tenia en la poesia–, que es concreta tant a través d'obres inèdites fallides, com per exemple *Retaule del dimoni falangista* (1942) o *Prometeu encadenat* (1943), i d'altres peces que tenen entitat suficient –pensem en *Le dialogue ou la mort du théâtre*, igualment inèdita i ja de 1948–. En conjunt, aquesta evolució evidencia millores tècniques i, alhora, ens permet identificar algunes constants de l'obra de Palau des de perspectives noves. I ens referim a qüestions com per exemple la mare. Les dificultats de relació de Palau amb la seva mare biològica són evidents –malgrat que en aquest punt i en d'altres, caldrà explorar la correspondència de Palau per determinar l'abast del que aquí només insinuem i la precisió d'algunes dates que es poden veure modificades–, però tal com es pot entendre aquesta qüestió en tant que articulació literària, creiem haver plantejar que la Mare, més que no pas una qüestió estrictament personal, és el punt àlgid de les dificultats de relació de Palau amb els orígens, amb l'entorn, en la mesura que aquest li impedeix o li dificulta el desenvolupament de la seva obra que, recordem-ho, Palau i Fabre veu com una aventura vital.

Als textos de Josep Palau i Fabre, tal com els coneixíem a través de l'OLC i de les obres dedicades a Picasso, ja era evident l'interès tant teòric com pràctic pel teatre. Tanmateix, es feia difícil de situar en quin moment havia sorgit, per exemple, el concepte d'un nou temps teatral, l'anomenat

teatre espasme, o el sentit final que tenia haver usat personatges que procedeixen de relats mítics com per exemple el Faust que acabem d'esmentar, Prometeu, Don Joan, La Caverna, o Electra i Orestes. Pel que fa a la teoria dramàtica, fins ara era com si Palau se centrés en *El mirall embruixat,* i com si aquestes consideracions naixessin una mica del no res. Ara es veu que hi ha un extens període de reflexió anterior a aquest llibre, ple d'intuïcions i de temptejos, on es prepara el que després se sintetitza a *El mirall embruixat*.

Més enllà de les definicions de tragèdia, del teatre pitagòric o del particular concepte de mimesi –que bàsicament ja hem dit que es concreta en l'actitud de Picasso, que posseeix tot el que considera essencial–, es dibuixa un territori teatral que Palau troba propi del seu temps i pel qual sent un gran respecte, i que nosaltres delimiten bàsicament amb els perfils de Büchner, Strindberg, Pirandello, García Lorca, Anouilh, el Sartre inicial, Jean Genet… S'hi podria afegir algun altre nom, com per exemple el primer Ghelderode, però en qualsevol cas aquests autors no s'erigeixen com a referents artístics per raons estètiques –cosa que entraria en contradicció amb l'Alquimista– sinó per la *funció* que tenen els seus teatres ja que per Palau i Fabre l'obra mai no pot ser evasiva ni encaminada a satisfer únicament la curiositat; el teatre, com la resta de la producció artística, ha de sorgir de la necessitat i s'ha d'adreçar a un públic que, tal com hem vist, ha de ser *innocent*, verge, no falsament intel·lectual ni abocat a entendre el teatre només com a esbarjo o com a referent estrictament cultural.

La idea de tragèdia que Palau posa en primer pla reclama, lògicament, la idea d'excés. De fet, tal com ell mateix ha dit, la tragèdia no és "el regne de la fatalitat, ni el de llibertat tampoc, sinó, com ara se'ns preci-

sa, el de la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat". És una "possibilitat" i no pas un discurs moral, i la possibilitat, pel que té de tempteig, inclou la dialèctica agònica i la idea de procés, de trànsit; és "humana" en el sentit grec del terme, és a dir, política, basada en la convivència, en el pacte, en la col·lectivitat, però sense oblidar que som éssers efímers dominats per impulsos que no acabem de controlar; "mesurar-se" inclou també la idea de reflexió, de ponderació, d'avaluació i d'apreciació que, sense l'excés, sense l'*hybris*, no tindria raó de ser. I, finalment, la "llibertat", que aquí adquireix un sentit de principi irrenunciable i sense el qual res no és possible. Aquesta llibertat implica, "la plena consciència del propi sacrifici" per part de l'heroi, que no pot ser aliè als esdeveniments si aquests els volem tràgics ja que la seva determinació prefigura el fat, i, alhora, la democràcia política, raó per la qual Palau afirma que les "més grans escoles de tragèdia que coneixem coincideixen amb les dues més grans democràcies que ha conegut l'Occident: Atenes i Anglaterra".

En un sentit diferent, tampoc no sembla que puguem entendre l'obra d'art com un fruit atzarós, sinó que la seva aparició "obeeix certes lleis recòndites (…) [i a] condicions bastant precises", unes frases que, per exemple, ens remeten a la forma que Plató adoptà per expressar-se i al significat profund que té el pas d'una obra tràgica *encarnada* a una altra feta de "fantasmes". Per Palau, la tragèdia suposa l'eliminació de "les declaracions grandiloqüents, el fals proselitisme i la demagògia [i] (…) resulta, vista així, un testimoni, una prova" que reclama l'exercici de la llibertat. En qualsevol cas, la tragèdia, i en conjunt totes les formes teatrals, mai no poden ser abstractes, sempre han de ser de "sang i de carn", i en concretar-se a través de caràcters bàsicament procedents dels relats mítics, ens remeten a qüestions ancestrals i alhora actuals. Però això no impedeix que Palau també manifesti un gran interès per Plató. De fet, veu

Plató com un poeta, com un dramaturg i tot, però com un poeta que va renunciar al teatre tràgic per la filosofia i a la força carnal que reclama l'escenari en benefici de la Idea.

D'una manera o l'altra, tot i haver-nos advertit que la renúncia de Plató a la carnalitat de la tragèdia el feia inviable com a dramaturg, Palau es planteja amb *La Caverna* la possibilitat d'un teatre que sorgeixi de Plató. Nosaltres creiem que és un Plató vist a través de Heidegger i especialment a través de les classes de filosofia del professor Zubiri, que tanta influència va tenir en Palau i molts dels seus companys de curs. D'aquí en deriva un cert platonisme constant en tot el teatre de Palau i Fabre ja que els éssers que hi apareixen sempre busquen l'Absolut, la Idea, la Veritat que hi ha més enllà de les aparences. Aquestes aparences són enganyoses per raons diverses: perquè la societat ens força a uns determinats rols; perquè nosaltres mateixos tendim a un procés mimètic per apropiar-nos dels atributs que admirem i que no tenim, o perquè l'home modern és concreta bàsicament en l'evaporització del jo. Don Joan seria un personatge paradigmàtic, però ja hem dit que també ho han estat abans Faust i Prometeu i les altres figures dramàtiques de Palau i Fabre que, al capdavall, són prometeiques perquè s'oposen a un poder o altra, i perquè busquen aquest Absolut que, lògicament, no trobaran i el sentit del qual està en la recerca mateixa.

També sembla demostrat que teatralment parlant, i malgrat viure a París de desembre de 1945 fins el 1961, els paral·lelismes dramàtics de Palau amb el teatre que s'estava escrivint a França durant els anys quaranta i cinquanta –i que Sartre defineix a les conferències sobre el *nouveau théâtre* que hem comentat–, són coincidències més que no pas el seguiment d'uns models determinats. En qualsevol cas són uns anys difícils,

especialment l'any 1947 i el 1948: Palau té la sensació d'estar sol, de ser rebutjat, cosa que el durà a sentir-se un veritable estranger, a voler ser un estranger, fins al punt de canviar de llengua i, tret de la poesia, a escriure-ho pràcticament tot en francès. Aquesta nova crisi de 1947 el duu a aprofundir l'esperit essencial de l'Alquimista, el duu a rebutjar influències tan poderoses com Sartre i Artaud, a treballar a partir d'autenticitat encara més radical si això era possible, i, sense usar-ne els termes, a decantar-se cada vegada més per la revolta que el té a ell mateix com a eix vertebrador.

És en aquest context que Palau tancarà el 1950 la seva obra poètica, i que el 1948 comença a escriure els textos dramàtics en francès i de caire absurdista a què ens hem referit; també concreta la seva teoria dramàtica, que farà de pont cap al teatre novament escrit en català que s'inicia a partir de 1951-52 amb les cinc peces dedicades al mite de Don Joan. En aquest sentit, ens cal reiterar que l'ús dels personatges derivats de determinats mites implica una ampliació de la idea convencional de personatge, i que aquesta transformació li permet parlar d'ells mateixos des d'una significació col·lectiva, cosa que concilia altres necessitats alquímiques: veritat íntima, tràgica i política, que necessàriament han de poder-se relacionar amb una certa lectura de Heidegger segons la qual, ja a Plató, el sentit final de la recerca de l'Absolut, de l'Ideal, de la Veritat, del Bell, és la recerca mateixa i relativa, però amb grans conseqüències socials.

El teatre de Palau i Fabre, si més no aquest primer teatre a què ens estem referint, el que arriba fins el 1958, no pot ser vist ni judicat des de paràmetres convencionals. Les seves propostes i les solucions que aplica, el fan profundament original. D'una banda la seva idea del Temps teatral comprimeix les obres fins a fer-les estranyament intenses, fulgurants, d'un

rigor extrem, i en aquest punt proper al rigor del teatre de la crueltat d'Artaud, segons la definició que en fa el propi Palau i Fabre; de l'altra, els personatges de procedència mítica també l'ajuden a no haver de plantejar situacions dramàtiques de transició i donen profunditat i universalitat a les preocupacions personals de Palau i Fabre. Palau tampoc no pot admetre cap avantguarda que suposi una renúncia a una mena o altra de tradició, ja que per ell la modernitat no és un canvi aparent, superficial o estètic, sinó una veritable transformació en profunditat que fa indissolubles les raons personals i les col·lectives. Palau busca un teatre *possible*, amb arrels en el passat, socialment útil, poètic i filosòfic, construït a partir de les exigències dramàtiques de carnalitat, que ens mostri l'evaporització del jo modern i la recerca constant de la Veritat, tot i saber, com acabem de dir, que el sentit està en la recerca mateixa i que aquest actitud li durà problemes amb els seus contemporanis. Tot això s'ha de fer per a un públic que sàpiga gaudir dels jocs que permet el teatre en el teatre i que no busqui en els escenaris una reproducció superficial de la realitat. Si Faust ho volia saber tot i admetia que *també* era Mefisto, Prometeu es proposa lluitar contra el poder que limita la llibertat, la recerca de la llibertat. Però darrera de la lluita exterior cal que hi hagi la voluntat de transformar els materials innobles en l'or més pur. Electra i Orestes es lliuraran a l'incest transgressor per un desig carnal, íntim, gairebé incontrolable, però també ho fan en benefici de la ciutat.

Al capdavall de tot aquest procés trobem, novament, les idees de revolta i de revolució que hem tractat en el darrer epígraf del capítol IV. Ja hem vist que Palau definia Baudelaire com un revolucionari, tot i que de fet el valorava pel que tenia d'home revoltat que propiciava canvis conceptuals bàsics, íntims, de recerca constant i inacabable, a partir dels quals eren possibles les revolucions posteriors. Aquesta lectura de Baudelaire fa

possible l'Alquimista, que basa la seva actitud en els termes poesia i veritat i que, alhora que trasbalsa la idea de bellesa i admet la bellesa de la lletjor, propicia una nova moral que el duu a reclamar canvis estètics, socials i polítics que tanmateix també seran provisionals.

Per tant, sembla clar que la condició humana que ens mostra Palau no es realitza plenament en l'acció. Segons això, l'actitud de Palau no pot ser sartriana ja que, a causa de les exigències del principi alquímic, necessita manifestar-se des d'una perspectiva ontològica. És el concepte de revolta i no el de revolució el que concilia Heidegger, Baudelaire i el trasbals de la bellesa, la negació dels canvis només aparents, l'evaporització del jo i l'ús de determinats personatges procedents de mites diversos que s'entossudeixen conscientment en l'evident provisionalitat de la recerca de l'Absolut, tot plantejant-nos novament la forma tràgica com la dialèctica essencial que sempre acara diverses legitimitats des de la complexitat de l'esdevenir humà. Al capdavall, reiterem-ho, el sentit és la recerca mateixa i l'evidència que només si és profundament íntima tindrà conseqüències col·lectives, malgrat no ser mai definitiva.

Creiem que amb els materials inèdits aportats en aquesta tesi es clarifica aquesta evolució de l'obra de Palau i Fabre i que amb això es posen els fonaments per a la interpretació del seu primer teatre, del que es tanca el 1958.

BIBLIOGRAFIA

NOTA

A la Biblioteca de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac hi ha una bibliografia de tot el que s'ha escrit sobre Palau i Fabre.

Per a la redacció d'aquesta tesi s'ha consultat els llibres i les publicacions que ara es relaciona. Els textos inèdits de Palau i Fabre que han estat citats al text i que consten a la Cronologia de l'Apèndix I no els reiterem a aquesta bibliografia.

ABELLAN, JOAN, *La representació teatral. Introducció al llenguatge del teatre actual.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona,1983.

ABELLAN, JOAN. *Artaud i el teatre*. Materials pedagògics 3. Barcelona: Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.

ABELLÁN, JOAN. *Cataluña, 1880-1963: una lucha pertinaz por la supervivencia.* Escenarios de Dos Mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. vol. 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988.

ABELLÁN, JOAN. *Teatre a Catalunya*. Galeuzca 1992. Pamplona: Associació d'escriptors en llengua catalana, Asociación de escritores en lingua galega i Euskal idazleen elkartea, 1994.

ABELLÁN, JOAN. *El teatro catalán de 1940 a 1985*: una dramaturgia en permanente estado de recuperación. ADE Teatro nº 82. Septiembre-octubre 2000. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

ABIRACHED, R. *La Crise du personnage dans le théâtre noderne*, París: Grasset1978.

ABRAMS, SAM. "Introducció", a AA.DD. *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E., 1987.

ABRAMS, SAM. *Palau i Fabre, narrador: 'All's well that ends well'*. Catàleg de l'Exposició "Josep Palau i Fabre, l'Alquimista". Barcelona: KRTU. Generalitat de Catalunya, 2000.

ABRAMS, SAM. *Llegir Maragall, ara*. Barcelona, 2010. Ed. Proa.

ALBERTÍ, JORDI. "Vindicació d'Ors: *El nou Prometeu encadenat*". *Pou de Lletres* nº 13-14 (primavera-estiu 1999).

ALSINA, JOSÉ. *Teoría literaria griega*. Manuales. Madrid: Gredos, 1991.

ALVAR, JAIME, BLÁNQUEZ, CARMEN I WAGNER, CARLOS G. (eds). *Héroes, semidioses y daimones*. Primer encuentro-coloquios de Arys Jarandilla de la Vera. Desembre, 1989. Madrid: Ediciones clàsicas, 1992.

ANDREANI, EVELYNE i BORNE, MICHEL. *Les Don Juan ou la liaison dangereuse*. París: L'Harmattan, 1996.

ANGLADA, M.A. *"Josep Palau i Fabre",* a *El mirall de Narcís*. Barcelona. Ed. Ausa, s/d.

ARTAUD, ANTONIN. *El teatre i el seu doble*. Traducció de Ramon Barnils. Barcelona: Ed. Anagrama, 1970.

Antonin Artaud. Revista Europa. París, gener-febrer del 2002.

ANTONIN ARTAUD. *Œuvres*. Quarto. Paris: 2004

ARISTÒRIL. *Poètica*. Traducció de J. Farran i Mayoral. Barcelona: Fundació Bernat Metge. 1946. També, *Poètica*. Traducció de Joan Leita. Edició a cura d'Albert Blecua. Textos Filosòfics, 34. Barcelona: Ed. Laia, 1985.

ATLAN, H. *A tort et à raison : intercritique de la science et du mythe*. Paris: Editions du Seuil, 1994.

AVIS, P. D. L.. *God and the creative imagination : metaphor, symbol and myth in Religion and Theology*. Londres: Routledge, 1999.

AZÚA, FÉLIX DE. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama, 1999.

BABLET, DENIS. *Le décor de théatre de 1870 à 1914*. París : Éditions du Centre National de la Recherche Scientigique, 1989.

BACARDIT, RAMON i MIQUEL M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX.* Edició a cura de Pròleg d'Enric Gallén. Monografies de teatre, nº 39. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2003.

BADIA LOLA. "L'"humanisme català": formació i crisi d'un concepte historiogràfic". Dins *Actes del cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes.* Andorra, 1-6 d'octubre de 1979. Barcelona: PAM, 1980.

BADIA, A. "La poesia de Josep Palau i Fabre", a AA.DD. *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E., 1987

BALAGUER ENRIC, *L'assaig poètic de Josep Palau i Fabre: una aproximació als "Quaderns de l'alquimista"*, ponència presentada al simposi "La cultura catalana tra l'Umanesimo e el Barocco". Venècia, 24-27 de març de 1992. Padova: Ed. Programa, 1994.

BALAGUER PASCUAL, ENRIC. *Poesia, alquímia i follia. Aproximació a l'obra poètica de Josep Palau i Fabre*. Biblioteca Serra d'Or 158. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

BALAKIAN, ANNA. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1969.

BALZAC, HONORÉ DE. *La Comédie humaine*, "Traité de la vie élégante" t. XII, Paris: Pléiade, 1981,

BALLESTER, JOSEP. *Temps de quarantena: Cultura i societat durant la postguerra al País valencià (1939-1959)*. Pròleg de Jaume Pérez Muntaner. València: Tres i Qautre, 1992.

BARBEY D'AUREVILLY, JULES. *Œuvres romanesques complètes*, t. II. Paris: Pléiade, 1966.

BARENYS, NATÀLIA. *Epistolari Rosa Leveroni-Josep Palau i Fabre (1940-1975)* a cura de Biblioteca Serra d'Or nº199. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

BARGALLÓ, J. "Aquí jau. Antonin Artaud – Josep Palau i Fabre", a *Comentari de textos literaris*. Barcelona: Columna, 1987

BARISH, JONAS. *The anti-teatrical Prejudice*. Los Angeles: University of California, 1985.

BARTOMEUS, ANTONI. "Palau i Fabre", a *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial, 1976.

BAUDELAIRE, CHARLES. *Œuvre s complètes.* París: Robert Laffont, 1980.

BÉGUIN, ALBERT. *L´âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, París: Librairie José Corti, 1939.

BENEDETTO VINCENZO DI i ENRICO MEDDA. *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino: Einaudi, 2002.

BENEDETTO, VINCENZO DI.- *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi editore, 1994

BENET, JOSEP. *Catalunya sota el règim franquista*. París: Edicions catalanes, 1973.

BENJAMIN, WALTER. "Sobre alguns motius de Baudelaire". *Art i literatura*. Col. Reduccions nº 5. Vic: Eumo, 1984. Ediciócastella: *Ensayos escogidos. Sobre algunos temas en Baudelaire*. México: Ediciones Coyoacán, 1999. Treballo amb la tercera edició, de l'any 2008. Es tracta d'un recull d'assaig seleccionats del volum *Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, 1955.

BENJAMIN, WALTER. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, edició i pròleg de J.F.Yvars i traducció de Jaume Creus, Barcelona: Ed. 62/Diputació de Barcelona, 1983. Treballem amb la tercera edició de l'any 2004.

BENJAMIN, WALTER. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938), *Charles Baudelaire: ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.

BENJAMIN, WALTER. *Illuminations* II. Pròleg i traducció de Jesús Aguirre. Madrid: Ed. Taurus, 1998.

BENOIST, L. *Signes, symboles et mythes*. Paris: Presses universitaires de France, 1989.

BERGER, PETER L., *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

BERTOLETTI, P. *Mito e simbolo : gli strumenti della psicologia analitica*. Bari: Dedalo, 1986.

BIET, CHRISTIAN. *Don Juan - Mille et trois récits d'un mythe*. París: Gallimard, 1998.

BILLY, ANDRÉ. "Baudelaire devant Bourget, Apollinaire et Sartre" Dissabte 8-2-1947. Suplement literari de *Le Figaro*.

BLANCHOT, MAURICE, *Lautremon et Sade*. París: Minuit, 1949.

BLIN, GEORGE. *Baudelaire*. París, 1939.

BONNEFOY, YVES. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés. traditionnelles et du monde antique*. París: Flammarion, 1981. Edició castellana a cura de Lluís Duch i Jaume Pòrtulas. Traducció de Cristina Serna. Barcelona: Destino, 1996. 4 volums.

BROCH, ÀLEX. *El solitari de Grifeu*. Catàleg de l'Exposició Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, 2000.

BROCH, ÀLEX. "Notes introductòries al concepte de l'alquímia en l'obra poètica de Josep Palau i Fabre". Barcelona: El Pont nº 62, 1973. Aplegat a *Sobre poesia catalana*, Barcelona: Ed. Proa, 2007.

BRUNEL, PIERRE, *Dictionnaire des mythes littéraires*, París : Rocher, 1984.

BRUNEL, PIERRE. *Dictionnaire de Don Juan*. París: Robert Laffont, 1999.

BURGUET, FRANCESC. *La CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938)*. Monografies de teatre nº 16. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1984.

CALDERER, LLUÍS. "La tragèdia a/de Catalunya". *Pou de Lletres*, nº 10 (estiu de 1998).

CAMPBELL, JOSEPH, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1959.

CAMUS, ALBERT. *Le mythe de Sisyphe.* París: Gallimard, 1942.

CAMUS, ALBERT. *L'home révolté.* París: Gallimard, 1951.

CANFORA, LUCIANO. *Ideologie del Classicismo*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1980.

CASAS, JOAN. *Diderot i el teatre*. Materials pedagògics, 2. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1986.

CASSIRER, ERNEST, *Antropología filosófica*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1945.

CASSIRER, ERNEST, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

CASSOU, JEAN. *1848*, *Anatomie des Révolutions*. Coordinat per Albert Ollivier. París: Gallimard, 1939.

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

CLAIN, JESSICA, MARIAME GUILGORI, GLADYS IBOUTH, ISABELLE PAVADE, "Baudelaire et la censure sous le second empire, la Sœur'". http://www.acrenon.fr/pedagogie/lyvergerp/FRANCAIS/TPE/baudelaire/partieIII.html#III/%20LE%20RECUEIL%20POETIQUE.

CLAVO, MAITE i RIU, XAVIER, (ed.) *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Lleida: Pagès ed., 2007.

CLAVO, MAITE. "Gorgias y el final del Ion de Eurípides". Inèdit

COCA, JORDI. *Joan Brossa, o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic,1971.

COCA, JORDI. *Pedrolo, perillós?*. Barcelona: Dopesa, 1973.

COCA, JORDI, GALLÉN, ENRIC I VÁZQUEZ, ANA. *La Generalitat Republicana i el teatre* (*1931-1939*). *Legislació.* Monografies de teatre nº 11. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1982.

COCA, JORDI. *Ni àngels ni dimonis*. "Josep Palau i Fabre, pulcrament endimoniat". Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983. Entrevista editada a "Serra d'Or" el desembre de 1979.

COCA, JORDI. "Josep Palau i Fabre, la necessitat de la tragèdia". Barcelona*:* Serra d'Or, núm. 383, nov. 1991

COCA, JORDI. *Antígona*. Pròleg de Jordi Malé. Barcelona: Ed. Proa, 2002.

COCA, JORDI. Intorducció a Josep Palau i Fabre, *Teatre de Don Joan*. Clàssics Catalans. Barcelona: Proa, 2003.

COMBALIA, VICTÒRIA. *Baudelaire, crítico de arte. Tradición y modernidad*. Barcelona: Annals d'arquitectura Nº 4, 1987.

CORNFORD, FRANCIS M.. *From Religion to Philosophy*. Cambridge, 1912

CORNFORD, FRANCIS M.. *The Origins of greek philosophical thougth*. 1950

CREXELLS, JOAN. *La història a l´inrevés*. Col·lecció Cara i Creu nº 8. Barcelona: Editorial A.C., 1968. Josep Palau i Fabre va escriure un pròleg considerablement llarg per aquest volum –de 18 pàgines i redactat l'estiu de 1967 a Grifeu–, però va ser rebutjat, tal com ell mateix comenta a l'OLC.II, pàgina 556.

CHEVALIER, JEAN - GHEERBRANT, ALAIN, *Diccionario de los símbolos*, Herder: Barcelona, 1995.

DAVIES, GARDNER. *Mallarme et le rêve d'Hérodiade*. París: José Corti, 1978.

Debat teatral a Catalunya, El: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del modernisme a la Guerra Civil. Estudi introductori i edició a cura de Margarita Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert. Col·lecció Escrits Teòrics, nº 15. Barcelona: Institut del Teatre de ls Diputació de Barcelona, 2011.

DÍAZ-PLAJA, GUILLEM. "Yerma", de García Lorca. Signant G.D.P. *Mirador*, nº 308. 10-1-1935.

Dictionnaire Albert Camus, direcció de Jeanyves Guérin. París: Robert Laffont, 2009.

Dictionnaire des Genres et notions littéraires París: Albin Michel, 2001.

Dictionnaire international des termes littéraires, direcció de Robert Escarpit. Berna: A. Francke, 1979.

DODDS, ERIC R. *The Ancient Concept of Progress*. Oxfort University Press, 1973.

DODDS, ERIC R. *The Greeks an the Irrational*. Los Angeles: University of California, 1951.

DROZ, GENEVIEVE. *Los mitos Platónicos*. Barcelona: Ed. Labor, 1993.

DUCH, LLUÍS. *Mite i cultura*. Biblioteca Serra d'Or nº 154. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

DUCH, LLUÍS. *Mite i interpretació*. Biblioteca Serra d'Or nº 161. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

DUCH, LLUÍS. *Les raons del mite*. *Del mite als mites.* Aula Carles Riba, 1. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2007.

DUMÉZIL, GEORGES. *Mythe et Épopée. I, II, III*. París: Gallimard, 1995.

DURAND, GILBERT, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitodología*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

ECKERMANN, J.P. *Converses amb Goethe en els darrers anys de la seva vida*. Barcelona: Columna, 2000.

ECO, UMBERTO. *Storia della bellezza* i *Storia della brutteza*, RCS Libri. Roma: Bompiani, 2007.

EGIDO, AURORA. *Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla),* a *El mito de Don Juan*. Cuadernos de Teatro Clásico, nº 2. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució del CIC de Terrassa curs 1984/85. Biblioteca Milà i Fontanals nº 7. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

ELIADE, M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1988.

ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Planeta-De Agostini, 1985.

ELIADE, MIRCEA, *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999.

ELIADE, MIRCEA, *Mefistófeles y el Andrógino*. Barcelona: Kairós, 2001. L'edició francesa a Gallimard és del 1962.

Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme/Avantguarda). Biblioteca Milà i Fontanals, 28. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 1997. Textos de MURGADES, JOSEP. "Visió noucentista del Cubisme segons" Ors, AULET, JAUME. "La poesia noucentista i les seves múltiples derivacions a començaments dels anys vint". TRENC BALLESTER, ELISEU. "Josep Morell, un cartellista d'avantguarda". OROBITG, CHRISTINE. "Etincelles et ondes herziennes: la théorie des correspondances chez Salvat-Papasseit", i PRUDON, MONTSERRAT. "De Josep Maria Junoy à Frederic Mompou: une poétique du silenci".

Enciclopèdia de Barcelona, Barcelona: Enciclopèdia Catalana i l'Ajuntament de Barcelona, 2005 i 2006

ENRICO MEDDA, BENEDETTO VINCENZO DI. *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino: Einaudi, 2002.

ÈSQUIL. *Prometeu encadenat*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge. 1933.

FÀBREGAS, XAVIER. *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978.

FERRAN, FANNY, *Strindberg a Barcelona (1903-1936). http://recercat.test.cesca.es/bitstream/handle/2072/97277/Fanny%20Ferran%20%281%29.pdf?sequence=1*

FERRATER MORA, JOSÉ. *Diccionario de Filosofia*. Madrid: Alianza Ed., 1984.

FOGUET I BOREU, FRANCESC. *El teatre Català en temps de guerra i revolució (1936-1939).* Biblioteca Serra d'or, 227. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

FOGUET, FRANCESC i JOAQUIM NOGUERO. Dossier *Palau, sense teatre?*. FOGUET, "Palau i Fabre: l'embruix del mirall", PALAU, "Primera visita a Cocteau l'any 1947"; NATÀLIA BARENYS, "'Aparició de Faust': ben nu", i un altre de LLUÏS CALDERER, "La tragèdia a/de Catalunya". MARIA JOSEP RAGUÉ, "La creació en llibertat", i IBAN BELTRAN, "Teoria teatral i poètica". Barcelona: *Pou de Lletres* nº 10, estiu de 1998.

FONT, JORDI, *Els camins de Maria Aurèlia Capmanys, escriptora i dona d'acció*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011.

FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. Whashington: Harvest books, 1956.

FOUCAULT, MICHEL. *Qu'est-ce que les Lumières?*, a *Dits et éscrits*. Bibliothèque des sciencies humaines, IV, nº 339. París: Gallimard, 1994.

FRANKEL, HERMANN. *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica: una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo quinto*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbuna. La balsa de Medusa. Madrid: Visor, 1993.

FUSTER. JOAN. *Literatura Catalana Contemporània*. Documents de Cultura. Barcelona: Curial, 1972.

GABANCHO, PATRICIA. *L'intel·lectual, el poeta i la "princeseta"; per què Maragll escriu* Nausica. Barcelona: *Revista Assaig de teatre* nº 52-53. Juny 2006.

GADAMER, HANS-GEORG. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977

GALÍ, NEUS. *Poesía silenciosa, pintura que habla* Barcelona: El Acantilado, 1999.

GALVE, RUTH. "Palau, amic". Catàleg de l'Exposició "Josep Palau i Fabre, l'Alquimista". Barcelona: KRTU. Generalitat de Catalunya, 2000.

GALLÉN, ENRIC, JORDI COCA i ANA VÁZQUEZ. *La Generalitat Republicana i el teatre (1931-1939). Legislació.* Monografies de teatre nº 11. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1982.

GALLÉN, ENRIC. "Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)". Barcelona*: Els Marges*, nº 26, 1982.

GALLÉN, ENRIC. "Palau i Fabre i el teatre en els anys cinquanta", AA. DD. Barcelona: ICE, 1987.

GALLOFRÉ I VIRGILI, MARIA JOSEPA. *L'edició Catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Biblioteca Abat Oliba 99. Barcelona: Publicacions de l'abadia de Monteserrat, 1991.

GARCÍA FERRER, J.M. i MARTÍ ROM, *Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Associació d'Enginyers de Catalunya, 1993.

GARCÍA GUAL, CARLOS, *La mitología. Interpretación del pensamiento mítico*, Montesinos, Barcelona, 1989.

GARCÍA GUAL, CARLOS. *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta, 1977.

GARCÍA GUAL, CARLOS. *Prometeu: mito y tragèdia*. Madrid: Hiperion, 1995

GARRIGA, CARLES. *La restauració clàssica d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Departament de Filologia Grega. Universitat de Barcelona, 1981.

GAU, ESTEVE "De com la tragèdia és una constant en l'obra de Josep Palau i Fabre" Catàleg de l'Exposició "Josep Palau i Fabre, l'Alquimista". Barcelona: KRTU. Generalitat de Catalunya, 2000.

GENET, JEAN. "Lettre à Pauvert". Publicada a *Les Bonnes*. París: L'Arbalete, 1958.

GEORGE, DAVID, "Notes sobre Apel·les Mestres i la Commedia dell'Arte (a propòsit de 'Blanc sobre blanc')". Els marges. Barcelona, nº 24 (1982, gener).

GEORGE, DAVID, "The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca" Lewiston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1995.

GEORGE, DAVID, "The Commedia dell'arte and Catalan Modernisme", *Antípodas*, nº 5, 1993, pàgines 155-69. * "Joan Brossa and the commedia dell'arte", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20. 1995. Pàgines 331-49.

GEORGE, DAVID, "From Modernismo to Post-Modernism: Mime Theatre in Modern Hispanic Literature", in Derek Harris (ed.), *Changing Times in Hispanic Culture*. Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, 1996, pp. 58-70.

GIRARD, RENE. *Shakespeare.Les feux de l'envie*. París 1990. Édicions Grasset & Fasquelle. Hi ha edició castellana: *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama, 1995.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG. *Poesía i verdad*. Traducció, introducció i notes Rosa Sala. Barcelona: Alba editorial, 1999.

GOFFMAN, ERVING. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editories, 1997

GOLDHILL, SIMON. *The audience of Athenian tragedy*. A *Greek Tragedy*, (edi) P.E.Easterling. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

GORDON CRAIG, EDWARD HENRY. *L'Art del teatre*. Traducció de Rosa Victòria Gras. Monografies de teatre, 33. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990. El llibre va ser escrit entre 1904 i 1910 i publicat el 1911. L'edició francesa data del 1916.

GUERRERO, MANUEL. "Seny i follia en el teatre de Josep Palau i Fabre". Dossier Palau i Fabre. *Avui*, 16 de novembre de 1991.

GUIGON, EMMANUEL. *ADLAN (1932-1936) et le Surrealisme en Catalog-n*e. París: Diffusion de Boccard, 1990

GUILLAMON, JULIÀ. "Josep Palau i Fabre: Teoria i pràctica de la representació teatral", pròleg a *Avui, Romeu i Julieta*, de Palau i Fabre. Biblioteca teatral nº 54. Barcelona: Institut del Teatre i Llibres del Mall, 1986.

GUILLAMON, JULIÀ. "Mefistòfil el filòsof" AA.DD. *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E. 1987.

GUILLAMON, JULIÀ. Pròleg a *Contes de capçalera*, de Palau i Fabre, que aplega els llibres "Contes despullats", "La tesi doctoral del diable", "Amb noms de dona", "Un saló que camina". A tot vent, 325. Barcelona: Editorial Proa, 1995.

GUILLAMON, JULIÀ. "Josep Palau i Fabre, l'Alquimista". Catàleg de l'Exposició Josep Palau i Fabre, l'Alquimista. Krtu. Comissariat i Catàleg, Julià Guillamon. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000.

GUILLAMON, JULIÀ. "Burgeses" *La Vanguardia*. Barcelona, 24-05-2007

GUIRAND, FÉLIX. *Mythologie Générale*. París: Larousse, 1992.

GUSDORF, GEORGES. *Kierkegaard*. Trad. Francesa de P.H.Tisseau. París: Seghers, 1963.

GUSDORT, GEORGES. *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*. París: Payot, 1983.

GUYAUX, ANDRÉ. *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du mal *(1855-1905)*, Col. Mémoire de la critique. París: Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007.

HARTMANN, PIERRE. *Le personnage de théâtre: entre masque et travestissement*,
http://u2.ustrasbg.fr/ici/UMB/site/tele/pdf/Hartmann_le%20personnage_de_theatre.pdf.

HEIDEGGER, MARTIN. *De l'essència de la veritat.* Aplegat a *Fites*. Traducció i edició de Manuel Carbonell Florenza. Textos Filosòfics. Barcelona: Ed. Laia, 1989.

HEIDEGGER, MARTIN. *La doctrina platònica de la verdad (1931-1932, 1940)*, a *Hitos*. Versió d'Helena Cortés i Arturo Leyte. Filosofia i Pensamiento, 146. Madrid: Alianza editorial, 2000.

Història de la cultura catalana, d'edicions 62, i especialment els volums editats de 1995 a 1998. El volum IV *Romanticisme i Renaixença, 1800-1860*, del qual són autors Emili Giralt, Pere Anguera, Manuel Jorba, Anna Riera, Fraancesc Fontbona, Ferran Sagarra, Josep Fradera, Ramon Grau i Santiago Riera i Tuèbols. Barcelona, 1995. El volum V, *Naturalisme, positivisme i catalanisme, 1860-1890*, escrit per Josep Fontana, Josep Termes, Manuel Jorba, Santiago Riera i Tuèbols, Pere Gabriel, Albert Garcia Balaña, Pere Hereu, Francesc Fontbona i Jordi Àngel Carbonell. El volum VI, *El modernisme, 1890-1906*, de Joan-Lluís Marfany, Pere Gabriel, Jordi Castellanos, Roger Alier, Francesc

Fontbona, Antoni Ramon, Santiago Riera i Tuèbols i Àngel Duarte. El VII volum, *El noucentisme, 1906,1918*, d'Oriol Bohigas, Jordi Casassas, Enric Pujol, Jaume Aulet, Roger Alier, Francesc Fontbona, Jordi Oliveras, Santiago Riera i Tuèbols i Miquel Porter. El VIII, *Primeres avantguardes, 1918-1930*, de Joaquim Molas, Enric Ucelay- Da Cal, Pere Gabriel, Josep Maria Roig Rosich, Josep Maria Balaguer, Imma Julián, Miquel Porter, Xosé Aviñoa, Jordi Oliveras, i Santiago Riera i Tuèbols. El volum IX, *República, autogovern i guerra, 1931-1939*, escrit per Isidre Molas, Francesc Bonamusa, Àngel Duarte, Josep M. Cadena, Josep M. Balaguer, Maria Campillo, Enric Gallén, Imma Julián, Jordi Oliveras, Xosé Aviñoa, Miquel Porter i Santiago Riera i Tuèbols. I finalment el volum X, *Resistència cultural i redreçament, 1939-1990*, escrit per Josep Maria Castellet, Josep Lluís Martín Ramos, Àlex Broch, Francesc Vallverdú, Jaume Fabre, Josep Maria Huertas, Enric Gallén, Josep Corredor-Matheos, Xosé Aviñoa, Miquel Porter, Mercè Rius, Manuel Lladonosa, Lluís Domènech i Girbau, Lluís Calvo, Jaume Josa i Albert Manent.

HOMER. *Odissea*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Editorial Alpha, 1953.

HOSTIE, RAYMOND, *Del mito a la religión en la psicología de C. G. Jung*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

Idées pour un Don Juan. La Table Ronde, nº 119, novembre de 1957, París: Librairie Plon. Hi ha articles i textos diverses de Josep Palau i Fabre, d'Henry de Montherlant, Ortega y Gasset, Esther van Loo, Jean Doresse, René Dupuis, Henri Gouhier, René Pomeau, Henri Guillemin, André Meynieux, Micheline Sauvage, Maurice Pradines, Joseph Palau, Suzanne Lilar, André le Gall, Maria le Hardouin, Henri d'Amfreville, Robert Poulet i Michel Déon.

JAEGER, WERNER. *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. 1933. Mexico: Edició castellana del Fondo de Cultura Económica. Traducció de Joaquim Xirau (llibres I i II) i de Wenceslao Roces (llibres III i IV). Edició del 1996.

JAUSS, HANS ROBERT. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1989. Edició castellana, *Las*

transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de al modernitat estética. Traducció de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. La balsa de Medusa, 76. Madrid: A. Machado Libros, SA. 2004.

JUFRESA, MONTSERRAT, JAUME PORTULES, MAITE CLAVO, JORDI MALE, ROSA CABRE, *Del romanticisme al noucentisme: els grans mestres de la filologia catalana i la filologia clàssica a la Universitat de Barcelona*. Aula Carles Riba, Universitat de Barcelona, 2004.

JUFRESA, MONTSERRAT. "L'Electra de Josep Palau i Fabre" A *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Aula Carles Riba. A cura de Jordi Malé i Eulàlia Miralles. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007.

JUNG, C.G. *Présent et avenir*. Traducció de l'alemany i notes de Roland Cahen, amb la col·laboració de René i Françoise Baumann. París: Buchet/Chastel, 2008.

KIRK, G.S. *Myth. Its meaning and funtions in Ancient and other cultures*. London: Cambridge University Press, 1970.

KIRK, GEOFFREY STEPHEN, *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona: Barral, 1973.

LAFORGE, RENÉ. *L'échec de Baudelaire*. París: Ed. Denoel, 1931.

LALANDE, ANDRÉ. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie.* París: Presses Universitaires de France, 1996.

LEAKEY, F.W. *Baudelaire and Nature*. Manchester: University Press, 1969.

LEVERONI, ROSA I JOSEP-PALAU I FABRE. *Epistolari*. Biblioteca Serra d'Or 199. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

LOTTMAN, HERBERT R. *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París, 1935-50*. Barcelona: Editorial Blume, 1985.

LLADÓ I VILASECA, JORDI , "Pierrot i la literatura catalana modernista". *Els marges*. Barcelona, nº 51 (1994, desembre),

LLULL, RAMON. *Llibre de meravelles*, cap. XXXV.

MAAG, GEORG. *Zum Rêve parisien*, en *Art social-Art industriel*, Múnic: Ed. H.Pfeiffer, 1987.

MALÉ, JORDI, *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*. Els orígens, 53. Barcelona: La Magrana, 2001.

MANDRELL, JAMES. *Don Juan and the point of honor.* Pennsylvania StateUniversity Press, 1992.

MARAGALL, JOAN. *Enllà*. Barcelona: l'Avenç, 1906

MARAÑON, GREGORIO. *Don Juan*. Colección Austral, 129. Madrid: Espasa Calpe, 1940.

MARÍ, ANTONI (edi). *Matemática tiniebla*. Amb textos de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry i Eliot, a cura i amb traduccions de Miguel Casado i Jordi Doce. Barcelona: Galaxia Gutemberg. Círculo de Lectores, 2010

MARRUGAT, JORDI. "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). *Llengua & Literatura* nº 19, 2008. Veure també "L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent", *Els Marges*, núm. 78, hivern de 2006.

MASCARÓ, JAUME, "Emocions i teatre: evocació platónica", *Revista Pausa* nº 32, versió digital.

MASCARÓ, JAUME. "Calígula. La reconstrucció de la tragèdia". A l'edició de *Calígula* d'Albert Camus. Barcelona, TNC. 2004.

MAUCLAIR, CAMILLE (pseudònim de Éverin Faust) *La vie amoureuse de Charles Baudelaire*. París: Flamarion, 1927. N'hi ha una traducció castella: *Baudelaire: vida atormentada*. Signada per Camille Faust, traducción de M. Agromayor. Iberia. Barcelona: Joaquín Gil, 1942.

MAUCLAIR, CAMILLE (pseudònim de Éverin Faust) L*e génie de Baudelaire.* París: Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1933.

MAURICI SERRAHIMA. *D'on va sortir l'Haide de Maragall.* Barcelona: Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics Nº 2, 1955.

MEDINA, JAUME. *Carles Riba*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

MEDINA, JAUME. "Noucentisme i humanisme". *Noucentisme.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrta, 1987.

MÉNIL, ALAIN. *Diderot et le drama: théâtre et politique*. Philosophies. París: PUF, 1995.

MERLE, JOAN-CRISTOPHE. *La psychanalyse existentielle et morale chez Sartre*. Le Portique nº 16. Metz: Université Paul Verlaine. 2º semestre 2005.

MICHAUD, GUY. *Message poétique du Simbolisme*. París: Librairie Nizet. 1947.

MIRABENT, FRANCESC. *De la bellesa*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1936.

MIRALLES CARLES. "Clàssics i no entre Modernisme i Noucentisme a Catalunya". *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* (VI, 1, 1972, pp. 125 ss.),1972.

MIRALLES, CARLES. *Tragedia y política en Esquilo*. Barcelona: Ariel, 1968.

MOLAS, JOAQUIM. El surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva història (1924-1934). *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes celebrat a Cambridge del 9 al 14 d'abril de 1973. Coordinat per Robert Brian Tate, Alan Yates, 1976.*

MOLAS, JOAQUIM, Primeres avantguardes (1918-1930). Història de la cultura catalana. *Vol. VIII. Edicions 62. Barcelona, 1997.*

MOLAS, JOAQUIM. *La Literatura catalana d'avantguarda: 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.

MOLHO, MAURICE. *Mythologiques. Don Juan, la vie est un songe*. París: José Corti, 1995.

MONNEYRON, FRÉDÉRIC I THOMAS, JOËL, *Mythes et littérature*. París: Presses Universitaires de Frances, 2002. Hi ha edició castellana, *Mitos y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2004.

MURGADES, JOSEP. "Eugeni d'Ors: verbalitzador del noucentisme". *El noucentisme. Cicle de conferències fetes a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs, 1984-85.* Biblioteca Milà i Fontanals, 7. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987. Pàgines 59-77.

MURGADES, JOSEP. "Eugeni d'Ors i el Noucentisme". *Eugeni d'Ors: llums i ombres. Cicle de conferències en el cinquantenari de la seva mort. (1954-2004).* Valls: Cossetània, 2006. Pàgines 9-23.

MURRAY, GILBERT. *The Rise of the Greek Epic.* Cambridge: Clarendon Press, 1907. S'ha treballa amb l'edició Kessinger Pub Co, 2006.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Especialment a la conferència sobre Sòcrates i Eurípides, pronunciada a Basilea el 18 de febrer de 1870. Edició catalana *El naixement de la tragèdia*. Barcelona: Adesiara, 2011.

NOFRE, TOMÀS. *El plaer de despullar-se*. Catàleg de l'Exposició Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, 2000.

NUSSBAUM, MARTHA C. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofia griega*. La balsa de medusa, 77. Madrid: Visor, 1995.

ONFRAY, MICHEL. *Le désir d'être un volcan*, Paris: Grasset, 1996,

PALAU I FABRE, JOSEP. *Le dialogue ou la mort du théâtre.* París: Edició de l'autor, 1950.

PALAU I FABRE, JOSEP. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Monografies de teatre nº 4. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1976.

PALAU I FABRE, JOSEP. *Avui Romeo i Julieta, seguit de El Porter i el penalty*. Pròleg de Julià Guillamon. Biblioteca Teatral, 54. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i Edicions del Mall,1986.

PALAU I FABRE JOSEP. *Picasso. Dels ballets al Drama. 1917-1926*. Barcelona: Edicions Polígrafa. Diputació de Barcelona, 1999.

PALAU I FABRE, JOSEP. *Les veus del ventríloc. Poesia de teatre*. Tria i pròleg de David Castillo, Ossa menor 229. Barcelona: Proa 2001.

PALAU I FABRE, JOSEP. *Obra literària completa.* Volums I i II (OLC). Edició de l'autor. Opera Mundi. Barcelona: Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors, 2005

PALAU I FABRE, JOSEP. *La clarté d'Héraclite. La claredat d'Heràclit*. Edició d'Oriol Ponsatí-Murlà. Girona: Accent Editorial, 2007.

PALAU I FABRE, JOSEP. "Troba a faltar la tragèdia". A CLAVO, MAITE i RIU, XAVIER. (ed.) *Teatre grec: perspectives contemporànies*. Lleida: Pagès ed. 2007.

PARCERISAS, PILAR. *Palau i Fabre, estudiador de Picasso*, a AA.DD, *Palau i Fabre*. Barcelona: I.C.E. 1987.

PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro. Dramatúrgia, estética, semiologia*. Barcelona: Paidos 1980.

PEARSON, NORMAN HOLMES. *Literary Forms and Types.* London: English Institut Annual, 1940

PEDROLO, MANUEL DE. *Les finestres s'obren de nit*, Mallorca, 1993. Editorial Moll, Col·lecció Sol Alt, pàg. 78. O bé "Ésser lliure", dins, *Els Elefants són contagiosos. Articles (1962-1972)*, Llibres a l'Abast, 116. Barcelona: Edicions 62, 1980.

PEREJAUME. *La matèria de l'originalitat, a mans de Josep Palau i Fabre*. Catàleg de l'Exposició Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, 2000.

PÉREZ I BRUFAU, ROGER. "Pedrolo i els "filòsofs". Treball realitzat per a l'assignatura "Estudi de la literatura catalana: teoria i crítica". Semestre 2005-2006. UOC.

PERUCHO, JOAN. "Dos llibres de Josep Palau Fabre". Ariel nº 14. Barcelona. Desembre de 1947.

PETER SZONDI. *Teoria del drama modern. 1880-1950.* Traducció de Montserrat Figueras. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.

PHILLIPS, MELANIE ANNE i CHRIS HUNTLEY, *Dramàtica: A New Theory of Story*, Burbank, Califòrnia: Screenplay 2001.

POMEAU, RENE. *Dictionnaire des genres et notions littéraires. Encyclipaedia Universalis*. París: Albin Michel, 2001.

POMMIER, JEAN. *La mystique de Baudelaire*. París: Les Belles Lettres, 1932.

PRIESNER, CLAUS i KARIN FIGALA. (Eds.) *Alquimia. Enciclopèdia de una ciencia hermética*. Traducció de Carlota Rubies. Barcelona: Herder, 2001.

RANK, OTTO. *Don Juan et le double*. París: Payot, 1973.

RAYMOND, MARCEL. *De Baudelaire au Surréalisme*. París: José Corti, 1933.

RELLA, FRANCO. *L'estetica del Romanticismo.* Roma: Universale Donzelli, 1997

Rellegir Pedrolo. Edició a cura de Garcia, Xavier, amb textos de J. Arbonès, M.A. Capmany, J. Carbó, J. Coca, J. Faulí, M. Ginés, G.J. Graells, J. Molas, J. Triadú, F.X. Vall, J. Vallverdú i J. Vidal Alcover. Llibres a l'Abast, 266. Barcelona: Edicions 62, 1992.

RIBA, CARLES. *Clàssics i moderns*. Les millors obres de la literatura catalana, nº10. Barcelona: Ed. 62 i La Caixa", 1979.

RICO, FRANCISCO. *Breve biblioteca de autores españoles*. Seix Barral. Barcelona: Biblioteca Breve, 1990.

RIMBAUD. ARTHUR. *Œuvres complètes*". Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel. La Pochothèque. Livres de Poche. París: Librairie Générale Française, 1999.

RIQUER, MARTÍ DE, *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Edicions Ariel, 1964.

RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. *Fiesta, comèdia y tragèdia*. Alianza Universidad Textos. Madrid: Alianza editorial, 1983.

RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. *Democràcia y literatura en la Atenas clásica*. Alianza Universidad. Madrid: Alianza editorial, 1997.

RODRÍGUEZ, MARTA. "Baudelaire, el romanticismo y la modernidad". *Ensayos*, Año nº 3, 1996 , pàg. 115-128.

ROM, MARTÍ I J.M, GARCIA FERRER i. *Josep Palau i Fabre.* Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1993.

ROMEU I FIGUERAS, JOSÉ. *El mito de El comte Arnau: en la canción popular, la tradición legendararia y la literatura*. Barcelona: Archivo de etnografia y folklore de Cataluña. Instituto Balmés de Sociologia, 1948.

ROUGEMONT, DENIS DE . *Les mythes de l'amour.* París: Albin Michel, 1961.

ROUSSET, JEAN. *Le mythe de Don Juan*. París: Armand Colin, 1976.

SABOT, PHILIPPE. *Lectures de Baudelaire: Benjamin, Sartre, Foucault*. Datat el 8 de març de l'any 2006. http://www.francenepal.info/article_view.php?id=3273&article_class=428&subarticleclass=517

SAENZ-ALONSO MERCEDES. *Don Juan y el donjuanismo*. A *El mito de Don Juan*, Cuadernos de Teatro Clásico, nº 2, Ministerio de Cultura, Madrid: Guadarrama, 1988.

SALA-SANAHUJA, JOAQUIM. *La traducció en l'obra de Josep Palau i Fabre*. Catàleg de l'Exposició Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, 2000.

SALVAT, RICARD. "A l'entorn de Josep Palau i Fabre". Catàleg de l'Exposició "Josep Palau i Fabre, l'Alquimista". Barcelona: KRTU. Generalitat de Catalunya, 2000.

SALVO, RAMON. "Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'Alquimista". Barcelona: *Revista de Catalunya* nº 103. Gener de 1996.

SAMSÓ, JOAN. *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. Vol I i II. Biblioteca Abat Oliba 141 i 147. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994 i 1995.

SARTRE, JEAN-PAUL. *Baudelaire*. París: Gallimard, 1947. Traducció catalana de Bonaventura Vallespinosa. Ed. Anagrama. Barcelona, 1969.

SARTRE, JEAN-PAUL. *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. París: Gallimard, 1943.

SARTRE, JEAN-PAUL. *Saint Genet. Comédien et martyr*. París: Gallimard, 1952.

SARTRE, JEAN-PAUL. *Un teatre de situacions*. Textos escollits, presentats i anotats per Michel Contat i Michel Rybalka. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1993.

SCHERER, JACQUES. *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*. Paris: Libr. E. Droz, 1947.

SCHUHL, P.M. *Essai sur la formation de la pensée grecque. Introduction historique à une étude de la philosophie platonicienne.* París: Presses Universitaries de France, 1949.

SECHAN, L. *Le mythe de Prométhée*, París: PUF, 1951.

SERRAHIMA, MAURICI. *Del passat quan era present, 1 (1940-1947).* Clàssics Catalans del Segle XX. Barcelona: Edicions 62, 1972.

SIMÓ, RAMON. *La retòrica de l'emoció.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.

SNELL, BRUNO. *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg: Vandenhoeck, 1955.

SOUPAULT, PHILIPPE. *Baudelaire*, París: Rieder, 1931.

STEINER, GEORGE. *The Death of Tragedy*. Ed. George Borchardt, 1961. Edició castella: Traducció d'E.L. Revol. Barcelona: Azul, 2001.

STEINER, GEORGES. *Antígonas: una poètica y una filosofia de la lecura*. Barcelona: Gedisa, 1996.

TEIXIDOR, JORDI. *El drama, espectacle i transgressió. Elements de dramatúrgia teórica.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1989

TEIXIDOR, JORDI. *L'estructura del drama clàssic*. Barcelona: La Busca, 2002.

TODA I BONET, AGNÈS. *Maria Aurèlia Capmany i l'existencialisme*. Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre 2009. http://www.recercat.net/bitstream/2072/41961.

TODOROV, TZVETAN. *Teorias del símbolo*. Caracas: Monte Avila, 1981.

TORRES MONREAL, FRANCISCO. "El teatro y lo sagrado: 1930-2000". Inclòs a *El teatro i lo sagrado: de Ghelderode a F.Arrabal*. Coordinació i edició de F.Torres Monreal. Actes del Congrés sobre aquest tema dirigir per Francisco Torres, Antonio Morales i Edi Licciolo. Murcia, 29 de noviembre, 2 de desembre de 1999. Murcia: Universitat de Murcia, 2001.

TRÉMINE, THIERRY. *Les syndromes eponymes d'origine litteraire. Don Juan ou le Soi grandiose.*http://www.google.es/#hl=ca&sa=X&ei=73-qTsOzK4GR8gO7sdSoCw&sqi=2&ved=0CBcQBSgA&q=Les+syndromes+eponymes+d'origine+litteraire.+Don+Juan+ou+le+Soi&spell=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&fp=e239aca118be3a8f&biw=1751&bih=1028

TRIADÚ, JOAN. *Memòries d'un segle d'or*. Barcelona: Proa, 2008.

UBERSFELD, ANNE. *Lire le théâtre*. París: Editions Sociales, 1978.

VALDETTARO, SANDRA C. "Lo urbano como experiencia de la modernidad. Baudelaire según Benjamin". http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/288/Valdettaro_Anuario_5.pdf?sequence=1

VALENTI, SIMONETTA. *Camille Mauclair, homme-de-lettre fin-de-siècle*. Milan Vita e Pensiero: 2003.

VALÉRY, PAUL. *Situation de Baudelaire*. París: Chez Madame Lesage, 1924. Edició castellana a *Matemática tiniebla*. Edició de'Antoni Marí. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2010.

VALL, XAVIER. *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)* [Microforma]. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1992.

VALLÈS, EDUARD. "Picasso-Palau i Fabre: Notes per a una passió". *Revista de Catalunya*, nº 230. Juliol-agost de 2007.

VÁZQUEZ, ANA GALLÉN, ENRIC I JORDI COCA. *La Generalitat Republicana i el teatre (1931-1939). Legislació.* Monografies de teatre nº 11. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1982.

VENTURI, L. *Historia de la crítica de arte*. GG Arte. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979.

VERNANT, JEAN-PIERRE. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel, 1985.

VRIN, J. BROZE, M., B. DECHARNEUX, et al. (1998). *Oralité et écriture dans la pratique du mythe*. Bruxelles: Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles.

WARREN, AUSTIN i WELLEK, RENÉ. *Theory of Literature*. London: Penguin Books, 1948.

WATT, IAN. *Mitos del individualismo moderno*. Traducció de Miguel Martínez-Lage. Cambridge: University Press, 1999.

WILSON, EDMUND. *El castillo de Axel*. Traducció de Luis Maristany. Ensayos nº 32. Barcelona: Destino, 1996.

APÈNDIXS

I. Cronologia de les obres de Josep Palau i Fabre

–inèdites i publicades—

de 1931/34 fins el 1959

NOTA

Aquesta cronologia no pretén, ni de lluny, ser exhaustiva amb relació a l'obra de Josep Palau i Fabre. Palau tenia una manera de treballar que sovint el feia escriure i reescriure els textos o recuperar materials antics per a noves obres. Efectivament, escrivia unes notes o feia l'esbós d'un assaig o d'un article que deixava inacabat o que no acabava fins molt més endavant, o passava a màquina el text i el tornava a reformular amb correccions manuscrites. Com que ho guardava gairebé tot, ara hi ha una acumulació de materials diversos que un dia hauran de ser convenientment classificats i ordenat de manera definitiva.

Cal reiterar que hem inclòs algunes referències que estan fora del període estudiat amb relació al teatre de Josep Palau i Fabre (1935-1958). Són unes textos teatrals de la dècada dels anys trenta, impossibles de datar però que en tot cas van ser escrits entre el 1931 i el 1934, i un articles també d'aquests anys que calia fer constar perquè exemplifiquen la precocitat de l'autor, especialment el que l'any 1935 va escriure sobre Gargallo. Pel que fa a aquest primer període cal dir que hi ha esbossos i anotacions diverses, dialogacions o projectes que podrien considerar-se material teatral. Ens referim als ja esmentats *El pecat original*, de 6 pàgines amb poques faltes d'ortografia; a [Dida], que son 5 pàgines que estan bé d'ortografia, o bé a *Era un boix que deia bellas cosas* (sic), de divuit pàgi-

nes desordenades i incompletes. També hi ha un text en prosa en dues versions, *El faune adolescent*, a la segona de les quals es diu que és un monòleg, però que no hem considerat que sigui un text teatral.

L'altra bloc de referències que depassen el període estudiat és a l'any 1959 i bàsicament consisteix en intervencions radiofòniques de Palau i Fabre fetes a París sobre temes de teatre castellà. En no haver estat publicades i ser tan properes a la data final del nostre treball, hem considerat que també valia la pena d'incloure-les. Algunes emissions posteriors, dels anys 1962 i 1968, que ja no han estat contemplades.

Hi ha dues cronologies suficientment àmplia de l'obra de Palau i Fabre anteriors a aquesta. Una la signa Helena Pol i es va fer pel catàleg de l'exposició *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*. L'altra és a l'OLC.I, pàgines 967-972. Totes dues són incompletes. Tal com dèiem, a la biblioteca de la Fundació Palau a Caldes d'Estrac també hi ha una relació d'obres de l'Alquimista, però s'ha establert des d'un criteri d'edició. En canvi aquí hem organitzat els textos per les dates d'escriptura. Si no disposem d'aquesta dada hem fet constar la data de la primera edició, sigui a la premsa o bé recollida en un volum, i amb independència que l'edició sigui a càrrec d'autor, comercial o institucional. En el cas que el material sigui inèdit i sense datar, s'ha determinat una data orientativa en funció de criteris ortogràfics, temàtics, o per via d'algunes referències internes o externes. Pel que fa a la poesia, hem posat les dates d'escriptura dels primers poemes de cada llibre, tret d'algun poema altament significatiu que esmentem de manera individual per ajudar a contextualitzar la cronologia. Els textos que han estat aplegat a l'OLC tenen la referència de les pàgines on es troben en aquesta edició.

La Fundació Palau ha iniciat una primera aproximació a l'enorme quantitat de material inèdit de Palau i s'està intentant posar-hi ordre i clas-

sificar-lo. Al marge del que hi consta aquí, ja hem dit que hi ha notes esparses d'unes ratlles, pensaments escrits al darrera de programes, frases soltes, diàlegs o textos en forma de carta, la majoria del quals no estan datats i no hem considerat prou rellevants per incloure'ls. Tanmateix, i amb relació a les cronologies de què es disposava fins ara, aportem 197 registres inèdits detallats de la manera següent:

7 obres de teatre escrites en català, acabades o inacabades, però inèdites, anteriors a 1935

3 obres de teatre en castellà, acabades o inacabades, també inèdits i anteriors a 1935

5 obres de teatre escrites en català, acabades o inacabades, inèdites, entre 1935 i 1958

4 obres de teatre escrites en francès, acabades o inacabades, inèdites, entre 1935 i 1958

1 versió inèdita al català i al francès d'un obra de Musset, entre 1935-1958

1 obra en francès que va ser editada per l'autor i que no consta a l'OLC.

166 referències inèdites d'assaigs o articles de mides diverses (d'una pàgina a més de 50) i inèdits

10 referències a contes acabats o inacabats, que són inèdits.

A la cronologia s'hi manté la subdivisió en nou períodes que s'ha comentat a la Introducció. Creiem que el fet de visualitzar aquestes etapes organitza en blocs més homogenis la producció de Palau i Fabre. Els títols en rodona són articles o assaigs de temàtiques diverses –la teatral inclosa ja que es fa difícil separar-los de la resta perquè Palau sovint tracta els

temes de manera transversal–; les versaletes és per la poesia; la negreta són obres de teatre, i els que estan subratllats són de prosa.

Tal com també hem dit, les referències inèdites són totes dipositades al fons documental d'accés restringit dels arxius de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac.

El noms de les publicacions i les sigles emprades són les següents: Accent editorial (ACC), *L'Âge Nouveau* (AN), *Ariel* (AR), *Butlletí bibliogràfic* (BU), *Combat* (C), *Catalunya* (CA), Curial (CU), *Eulàlia* (E), Edició de l'Autor (EA), *Diluvio* (D), Editorial Selecta (ES), *Esprit* (ESP), *France Observateur* (FO), *K.Revue de la Poésie* (KRP), KRTU (KRTU), *La Humanitat* (LH), Lettres Nouvelles (LN), *La Publicitat* (LP), *La Vanguardia* (LV), La tragèdia o el llenguatge de la llibertat (TLL), La Sirena (LS), *Meridià* (M), Mirall embruixat (ME), Le Musée de Poche (MP), *Poesia* (P), Poemes de l'Alquimista (PA), *Per Catalunya* (PC), *El Pont* (PO), Quadern de l'Alquimista (QA), Quadern de l'Alquimista. Notes als poemes (QAn), *Rendez-vous des théâtres* (RT), *Revue d'histoire du théâtre* (RH), *Rosa dels Vents* (RV), *Solidaridad Nacional* (SO), Teatre Palau i Fabre. Aymà (TE), Teatre. El Galliner. (TG), *La Table ronde* (TR), *Última Hora* (UH), *Vida Nova* (VN), Vides de Picasso (VP).

ANY	DATA	TÍTOL	EDITAT
i>			
1931/34		**[El Baró]**[705]	inèdit
1931/34		**[Pròleg]**[706]	inèdit
1931/34		**[Acte primer]**[707]	inèdit
1931/34		**[Conseller (bufó)]**[708]	inèdit
1931/34		**[En un hotel...]**[709]	inèdit
1931/34		**[Sala en casa de Adolfo]**[710]	inèdit
1931/34		**[A mano izquierda]**[711]	inèdit
1931/34		**Comèdia humana**[712]	inèdit

705 [El Baró]. Inèdita i inacabada. 11 pàgines manuscrites i sense títol. És inclosa en un dels quadern de l'Institut Tècnic Eulàlia on hi ha diversos full també manuscrits amb poemes i proses igualment inacabats. Per l'ortografia, sembla el text més antic.

706 [Pròleg]. Inèdita i inacabada. 13 pàgines manuscrites i sense títol, numerades. El personatge es podria entendre com una mena d'Ur-Don Joan, tot i ser cert que esdevé una constant en aquestes primeres obres de Palau: és l'intel·lectual, l'artista o el professor desadaptat de l'entorn i que viu poderosament atret per les dones.

707 [Acte primer]. Inèdita i inacabada. 5 pàgines manuscrites. Únicament hi ha l'escena primera, i encara inacabada. L'esmentem perquè el diàleg entre la mare i el fill té lleugeres connotacions incestuoses. La mare és autoritària. També parla d'un antic professor de literatura que ara vol que ensenyi la seva filla i, en aquest sentit, es podria considerar una variant o la continuació de [Pròleg].

708 [Conseller (Bufó)]. Inèdita i inacaba. 15 pàgines manuscrits.

709 [En un hotel]. Inèdita i inacabada. 14 pàgines manuscrits. En castellà.

710 [Sala en casa de Adolfo]. Inèdita i inacabada. 43 pàgines manuscrites i que són la versió en net d'un altre manuscrit igualment sense títol que comença amb [*Sala en casa de N.*]. Entre una versió i l'altra hi ha diferències i els noms dels personatges tampoc no són el mateixos. La versió en net és en un dels quaderns de l'Institut Tècnic Eulàlia, i l'anterior en fulls diversos escrits amb tinta i llapis. Un bloc d'aquesta primera versió és numerat de 1 al 13, el segon de 1 al 15, i un tercer de 24 pàgines està sense numerar. Escrit en castellà.

1931/34		**Joc d'amor**[713]	inèdit
1934-35		**El hombre ignorado**[714]	inèdit
1933		"Instant"	E
1933	00-03	"Del concurs fotogràfic darrerament celebrat"[715]	E
1933	00-03	"Impressions d'una excursió a Tossa de Mar"	E
1933	00-05	"Romiatge a Montserrat"	E
1933	06-08	"Refutación al discurso del señor Marcelino Domingo"[716]	D
1934	00-12	"Dos contes de paradís"	E
1935	00-01	"Sobre Pau Gargallo" [717]	E

ii>

711 [A mano izquierda]. Inèdita i inacabada. 24 pàgines manuscrites.

712 *Comèdia humana*. Inèdita. 58 pàgines manuscrites. Farsa en 3 actes. És el text més acabat d'aquest període. Hi ha un esborrany anterior igualment manuscrit, de 24 pàgines i sense títol.

713 *Joc d'amor*. Inèdita i inacabada. 18 pàgines manuscrites en un quadern de l'Institut Tècnic Eulàlia. Hi ha diversos textos en prosa, projectes d'obres de les quals només en consta el títol i unes ratlles que esbossen l'inici, o bé diàlegs molt breus barrejats amb anotacions diverses. Un d'aquests diàlegs entre Ell i Ella duu per títol *Troços*, però no gosem ni qualificar-lo d'obra inacabada i no consta en aquesta cronologia. Entre els papers inèdits de Palau i Fabre hi ha altres esbossos d'obres i anotacions difícils dde classificar.

714 *Hombre ignorado*. Inèdita. 51 pàgines manuscrites i una pàgina sola també amb el títol. En un dels quaderns de l'Institut Tècnic Eulàlia. Hi ha un títol tatxat, *El hombre brusco*, i altres títols possibles al costat, que també podrien correspondre a una hipotètica estructuració de l'obra: La salvación del alma, Muerte del alma, Muerte de Narciso, Suicidio del alma, Muerte del fantasma, Agonia del Narciso, Suicidio de Narciso, El primer pecado, Escuela de Narciso, Poder de la carne, La fuerza centrífuga, i Misterio de Pasión. Text en un castellà molt deficient, amb moltes faltes d'ortografies i expressions clarament catalanes.

715 "Del concurs fotogràfic darrerament celebrat", alguns articles posteriors i el dedicat a Gargallo de l'any 1935, van ser editats a la revista de l'Institut Tècnic Eulàlia del qual Palau era alumne. La revista es deia *Eulàlia* i en publicar-se el primer article Palau encara tenia quinze anys.

716 OLC.II. "Refutación al discurso del señor Marcelino Domingo". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1083-1084. Editat a *El Diluvio* el 6.08.1933.

717 "Sobre Pau Gargallo". Revista *Eulàlia* nº XVI

1935	07-09	"La dona dels meus somnis" [Bontempelli][718]	LH
1935	12-09	"David Golder" [I.Nemirovski][719]	LH
1935	17-09	"Pollock i l'indígena de Porroh" [Wells][720]	LH
1935	25-09	"Llegendes dels víkings"[721]	LH
1935	04-10	"D'una conversa amb García Lorca"[722]	LH
1935	18-10	"Cartes de navegar", [de G. Díaz-Plaja][723]	LH
1935	30-10	"La caiguda de la casa Usher", d'Edgar A. Poe. Trad. Carles Riba[724]	LH
1935	30-10	"J.M. de Sagarra ens parla entre altres coses, de la seva darrera…"[725]	LH
1935	06-11	"Primavera mortal" [L.Zilahy][726]	LH
1935	08-11	"L'art de conspirar", d'Eugeni Scribe. Trad. J. Ruyra[727]	LH
1935	19-11	"Hores en blanc", de S. Juan Arbó[728]	LH

718 OLC.II. "La dona dels meus somnis". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1084-1086. Editat a *La Humanitat*, 7-09-1935.

719 OLC.II. "David Golder". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1086-1088. Editat a *La Humanitat*, 12-09.1935.

720 OLC.II. "Pollock i l'indígena de Porroh". *Articles incipients (1933-38*). Pàgina 1089-1091. Editat a *La Humanitat*, 17-09-1935.

721 OLC.II. "Llegendes dels víkings". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1091-1092. Editat a *La Humanitat*, 25-09-1935.

722 OLC II. "D'una conversa amb García Lorca". Consta com Apèndix de *Lorca-Picasso*, que ocupa de la pàgina 35 a la 80. L'article en qüestió és a les Pàgina 78-80. Editat a *La Humanitat*,4-10-1935.

723 OLC.II. "Cartes de navegar". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1093. Editat a *La Humanitat*,18-10-1935.

724 OLC.II. "La caiguda de la casa Usher". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1093-1094. Editat a *La Humanitat*, 30-10-1935.

725 OLC.II. "Josep Maria de Sagarra ens parla entre altres coses, de la seva darrera obra de teatre 'Roser florit'". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1094-1096. Editat a *La Humanitat*, 30-10-1935.

726 OLC.II. "Primavera mortal". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1097-1099. Editat a *La Humanitat*, 6-11-1935.

727 OLC.II. "L'art de conspirar". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1100. Editat a *La Humanitat*, 8-11-1935.

1935	19-11	"La primera noia", una novel·la proletària russa [Bogdànov][729]	LH
1935	21-11	"Josep Janés i Olivé, ens assabenta de la tasca a realitzar pels Quaderns"[730]	LH
1935	27-11	"Elisenda", de Maria Teresa Vernet[731]	LH
1935	28-11	"El que diu Agustí Esclasans sobre els poetes catalans i els Jocs Florals…"[732]	LH
1935	06-12	"Una dona s'atura en el camí" [E.Martínez][733]	LH
1935	26-12	"Una biografia de Tolstoi, per Stefan Zweig"[734]	LH
1935	29-12	"Sonata domèstica, per Josep Lleonart"[735]	LH
1936		"(Poetes i poesia) J.V.Foix, seny i follia"[736]	QA
1936		"Catàleg de l'exposició de documents jurídics de l'arxiu de Poblet"[737]	LH
1936	19-01	"En la mort de Rudyard Kipling"[738]	LH
1936	09-02	"Interrogatori a André Maurois"[739]	LH

728 OLC.II. "Hores en blanc". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1103-1104. Editat a *La Humanitat*,19-11-1935.

729 OLC.II. "La primera noia". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1100-1103. Editat a *La Humanitat*, 19-11-1935.

730 OLC.II. "Josep Janés i Olivé, ens assabenta de la tasca a realitzar pels Quaderns". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1105-1107. Editat a *La Humanitat*, 21-11-1935.

731 OLC.II. "Elisenda". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgines 1107-1108. Editat a *La Humanitat*, 27-11-1935.

732 OLC.II. "El que diu Agustí Esclasans sobre els poetes catalans i els Jocs Florals. Giovanni Papini i Catalunya". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1109-1111. Editat a *La Humanitat*, 28-11-1935.

733 OLC.II. "Una dona s'atura en el camí". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgines 1111-1113. Editat a *La Humanitat*, 6-12-1935.

734 OLC.II. "Una biografia de Tolstoi, per Stefan Zweig". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgines 1114-1115. Editat a *La Humanitat*, 26-12-1935.

735 OLC.II. "Sonata domèstica, per Josep Lleonart". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgines 1115-1116. Editat a *La Humanitat*, 29-12-1935.

736 OLC.II. "(Poetes i poesia) J.V.Foix, seny i follia". Poetes i poesia. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 762-766

737 OLC.II. "Catàleg de l'exposició de documents jurídics de l'arxiu de Poblet a cura de Siegfried Bosch i Manuel Cruells. Barcelona. 1936". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1117. Editat a *La Humanitat*, circa 1936.

1936	20-02	"Suburbi", novel·la de Xavier Benguerel[740]	LH
1936	28-02	"De viatge", o el París de Josep Lleonart[741]	LH
1936	01-03	"Els versos començats. Petita antologia, de Guerau de Liost"[742]	LP
1936	08-03	"Impressions de Barcelona", per André Maurois[743]	LH
1936	14-03	"Consideracions entorn de *Desordre*, darrera novel·la de Ramon Xuriguera"[744]	LH
1936	17-03	"Pip al cinema" [Ch.Dickens][745]	LH
1936	19-03	"Antologia general de la poesia catalana". Martí de Riquer…[746]	LH
1936	26-03	"Peer Gynt"[747]	LH
1936	00-04	"J.M. López-Picó: Epifania"[748]	RV
1936	11-04	"Goethe en la literatura catalana", per Manuel de Montoliu[749]	LH

738 OLC.II. "En la mort de Rudyard Kipling". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgines 1121-1123. Editat a *La Humanitat*. 19-01-1936.

739 OLC.II. "Interrogatori a André Maurois". *Articles incipients (1933-38*). Pàgines 1123-1124. Editat a *La Humanitat*, 9-02-1936.

740 OLC.II. "Suburbi". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgines 1124-1126. Editat a *La Humanitat*, 20-02-1936.

741 OLC.II. "De viatge". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgines 1127-1129. Editat a *La Humanitat*, 28-02--1936.

742 "Els versos començats. Petita antologia, de Guerau de Liost". *La Publicitat*,

743 OLC.II. "Impressions de Barcelona". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1129-1131. Editat a *La Humanitat*, 8-03-1936.

744 OLC.II. "Consideracions entorn de *Desordre*, darrera novel·la de Ramon Xuriguera. *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1131-1134. Editat a *La Humanitat*, 14-03-1936.

745 OLC.II. "Pip al cinema". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1134-1135. Editat a *La Humanitat*, 17-03-1936.

746 OLC.II. "Antologia general de la poesia catalana, de Martí de Riquer, J.M.Miquel i Vergés i Joan Teixidor". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1135-1137. Editat a *La Humanitat*, 19-03-1936.

747 OLC.II. "Peer Gynt". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1137-1140. Editat a *La Humanitat*, 26-3-1936.

748 OLC.II. "J.M. López-Picó: Epifania". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1140-1142 *Rosa dels Vents,* abril de 1936.

749 OLC.II. "Goethe en la literatura catalana". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1142-1143. Editat a *La Humanitat*, 11-04-1936.

1936	14-04	"El triomf de la fonètica", una comèdia de Martí de Riquer…[750]	UH
1936	17-04	"A propòsit de *Iama*. Sobre certa literatura moralista" [Alexandre Kuprin][751]	LP
1936	23-04	"Viatge de Gulliver al país dels cavalls" [J.Swift][752]	LH
1936	08-05	"El Sant Pau", de Pascoaes[753]	LP
1936	20-05	"Moment musical", de Carles Soldevila[754]	LP
1936	20-05	"Comentaris als *Contes d'un filòsof*, de Didac Ruiz"[755]	LH
1936	27-05	"Sebastià Juan Arbó té la paraula"[756]	LH
1936	30-05	"Retorn al sol" (J.M. Francès)…[757]	LP
1936	03-06	"Iniciació a la literatura", de Ramon Esquerra[758]	LP
1936	05-06	"Rosa dels Vents, núm 2"[759]	LH
1936	06-06	"Quaderns de Poesia" número 8. març 1936. Barcelona[760]	LP

750 OLC.II. "*El triomf de la fonètica*, una comèdia de Martí de Riquer, estrenada pel quadre amateur Mossèn Cinto". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1144-1145. Editat a *Última Hora*, 14-04-1936.

751 OLC.II. "A propòsit de *Iama*. Sobre certa literatura moralista". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1145-1148. Editat a *La Publicitat*, 17-4-1936.

752 OLC.II. "Viatge de Gulliver al país dels cavalls". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1148-1149. Editat a *La Humanitat*, 23-4-1936.

753 OLC.II. "El Sant Pau". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1150-1151. Editat a *La Publicitat*, 8-05-1936.

754 OLC.II. "Moment musical". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1156-1159. Editat a *La Publicitat* 20-5-1936.

755 OLC.II. "Comentaris als *Contes d'un filòsof*, de Didac Ruiz". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1154-1156. Editat a *La Humanitat*, 20-5-1936.

756 OLC.II. "Sebastià Juan Arbó té la paraula". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1159-1161. Editat a *La Humanitat*, 27-05-1936.

757 OLC.II. "Retorn al sol (J.M. Francès), El Marroc sensual i fanàtic (Aurora Bertrana), Manera de parlar en públic (Joan Puntí i Collell)". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1161-1165. Editat a *La Publicitat*, 30-5-1936.

758 OLC.II. "Iniciació a la literatura". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1180-1181. Editat a *La Publicitat*, 30-6-1936.

759 OLC.II. "Rosa dels Vents, núm 2". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1165-1166. Editat a *La Humanitat*, 5-6-1936.

1936	07-06	"TORS NU". Petita antologia de La Publicitat[761]	LP
1936	13-06	"Rosa dels Vents". Revista mensual de literatura, assaig i crítica.[762]	LP
1936	14-06	"El premi Joan Maragall"[763]	LH
1936	17-06	"Mallorca en el Museu d'Art de Catalunya"[764]	LP
1936	19-06	"Unes paraules més sobre el premi Joan Maragall"[765]	LH
1936	00-6/7	"Strindberg: Davant la mort. A. Txekhov: Un prometatge. Lenormand"[766]	RV
1936	05-07	"Ariana", de Claude Anet[767]	LP
1936	05-07	"Home i dona", de Rosa M. Arquimbau[768]	LH
1936	08-07	"Activitats catalanòfiles d'un escriptor hongarès"[769]	LH
1936	12-07	"*El primer arlequí*, de Pere Calders, i *Ermesendis*, d'Alfons Maseres"[770]	LP

760 OLC.II. "Quaderns de Poesia". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1166-1168. Editat a *La Publicitat*, 6-06-1936.

761 Es tracta d'un poema breu "dedicat a Josep Mompou sobre un dibuix seu aquarel·lat". Editat a *La Publicitat,* 7-06-1936.

762 "*Rosa dels Vents*'. Revista mensual de literatura, assaig i crítica. Director J.Geners i Oliver. Nº 2 maig 1936". Editat a *La Publicitat*, 13-06-1936.

763 OLC.II. "El premi Joan Maragall". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1168-1169. Editat a *La Humanitat*, 14-06-1936.

764 OLC.II. "Mallorca en el Museu d'Art de Catalunya". *Articles incipients (1933-38*). Pàgina 1169-1172. Editat a *La Publicitat*, 17-06-1936.

765 OLC.II. "Unes paraules més sobre el premi Joan Maragall". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1172-1174. Editat a *La Humanitat*, 19-06-1936.

766 "Strindberg: Davant la mort. A. Txekhov: Un prometatge. Lenormand". Aquest text, publicat a *Rosa dels Vents*, any I, número 3, juny i juliol del 1936, és el comentari de l'estrena que va tenir lloc el 9 de juny del 1936 al Teatre Studium, pel grup amateur Lyceum Club. És la primera crítica teatral de Palau i Fabre, tot i que el comentari, que és breu, es refereix únicament a les obres i no pas a l'espectacle. Els textos eren traduïts per Maria Carratalà (Strindberg i Lenormal) i per Lina Sitges el de Txèkhov. Hi ha un bon treball de recerca de Fanny Ferran titulat *Strindberg a Barcelona (1903-1936)* on es documenta aquesta representació.

767 OLC.II. "Ariana". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1175-1177. Editat a *La Publicitat*, 5-07-1936.

768 OLC.II. "Home i dona". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1174-1179. Editat a *La Humanitat*, 5-07-1936.

769 OLC.II. "Activitats catalanòfiles d'un escriptor hongarès". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1178-1179. Editat a *La Humanitat*, 8-07-1936.

iii>

1936	25-12	"Todos los hombres son enemigos", de Richard Aldington	LV
1936-42		L'APRENENT DE POETA[771]	PA
1937	20-05	"Otília", de Vernon Lee. Trad. De Josep Climent[772]	LP
1937	23-05	"Amor, inconeguda terra", de Martin Maurice. Ed. Proa[773]	LP
1937	04-06	"Els llibres nous" ["Poemes", de Clamentina Arderiu][774]	LP
1937	05-06	"Combat de somni", per Josep Janés i Oliver[775]	LP
1937	10-07	"Caminos de noche", de S. Juan Arbó[776]	LP
1937	18-07	"Antologia lírica" de Guerau de Liost. Tria de Joan Teixidor[777]	LP
1937	08-08	"Primer desenllaç", de Joan Vinyoli[778]	LP
1937	2/4-10	"Història d'un somni"[779]	inèdit

770 OLC.II. "*El primer arlequí*, de Pere Calders, i *Ermesendis*, d'Alfons Maseres". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1181-1185. Editat a *La Publicitat*, 12-07-1936.

771 OLC.I. *L'aprenent de poeta*. Pàgines 13-49. Edició de l'autor a La Sirena, 1944.

772 OLC.II. "Otília" L'article està datat circa 1936. *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1117-1118. Editat a *La Publicitat*, 20-05-1936.

773 OLC.II. "Amor, inconeguda terra". L'article està datat circa 1936. *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1119-1120. Editat a *La Publicitat*, 23-05-1936.

774 OLC.II. "Els llibres nous". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1185-1186. Editat a *La Publicitat*, 4-06-1937.

775 OLC.II. "Combat de somni". *Articles incipients (1933-38).* Pàgina 1187. Editat a *La Publicitat*, 5-06-1937.

776 OLC.II. "Caminos de noche". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1188-1189. Editat a *La Publicitat*, 10-07-1937.

777 OLC.II. "Antologia lírica". *Articles incipients (1933-3*8). Pàgina 1120-1121. Editat a *La Publicitat*, 18-07-1937.

778 OLC.II Articles. *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1189-1192. Editat a *La Publicitat*, 8-08-1937.

779 "Història d'un somni". 49 pàgines manuscrites i datades. Inèdit. És una prosa.

1938	10-01	"Una gran pèrdua per a la cultura catalana. Bartomeu Rosselló-Pòrcel"[780]	LP
1938	11-04	"Estances", de Carles Riba[781]	LP
1938	22-04	[Nota a "L'aprenent de poeta"]	PA
1938	10-12	"Una síntesi goethiana"[782]	M
1939	14-01	"L'IDEAL" [poema][783]	M

iv>

1939	00-06	"In memoriam Joaquim Ruyra y Oms".[784]	BU
1939	tardor	FRAGMENT DEL SUPERHOME [L'APRENENT DE POETA]	PA
1939	23-09	"Doce sonetos de la muerte"[785]	SO
1939	00-09/12	"Madonna poesia"[786]	BU
1939	07-10	"Primavera en Chinchilla"[787]	SO
1939	29-10	"La poesia patriòtica"[788]	SO

780 "Una gran pèrdua per a la cultura catalana. Bartomeu Rosselló-Pòrcel". Signat l'Alquimista. Sembla ser la primera vegada que Palau utilitza aquest nom per a signar un treball a la premsa. És significatiu que ho faci en aquest moment tan difícil. Editat a *La Publicitat*, 10-01-1938.

781 OLC.II. "Estances". L'article esta datat circa 1938. *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1192-1193. Editat a *La Publicitat*, 11-04-1938.

782 OLC.II. "Una síntesi goethiana". *Articles incipients (1933-38)*. Pàgina 1193-1196. Editat a *Meridià* nº 48, 10-1938.

783 L'original del poema és signat l'Aquimista i és inèdit. Tanmateix, es va publicar al darrer número del setmanari *Meridià*, el 14-01-1939, signat com Josep Palau i Fabre, i amb data d'Istiu (sic) 1936. És anterior, doncs, als poemes més antics aplegats a *L'aprenent de poeta*.

784 "In memoriam Joaquim Ruyra y Oms". *Butlletí de bibliografia* de l'editorial Apolo, juny de 1939. Signat José Palau Fabre

785 "Doce sonetos de la muerte". És un comentari del llibre de Félix Ros *9 poemas de Valéry y 12 sonetos de la Muerte*, editat a la col·lecció Azor de l'editorial Apolo. Editat a *Solidaridad Nacional,* 23-09-1939.

786 "Madonna poesia". *Butlletí de bibliografia* de l'editorial Apolo. Setembre-desembre 1939.

787 "Primavera en Chinchilla". Editat a *Solidaridad Nacional*, 7-10-1939.

1939	06-11	**Aparició de Faust**[789]	TG
1939	10-12	"Lengua y poesia"[790]	SO
1940		**La nit veneciana o les noces de Lauretta**[791]	inèdit
1940		"Francisco Petrarca"[792]	inèdit
1940		"Veinte poemes"[793]	inèdit
1940		[Un jove][794]	inèdit
1940	10-01	"Elogi de l´aparença"[795] (QaA)	inèdit
1940-46		"Als joves escriptors catalans"[796] (QaA)	inèdit

788 "La poesia patriòtica". Editat a *Solidaridad Nacional.* 29-10-1939. Aquest article va ser reeditat al mateix diari el dia 10 de juliol de 1947, cosa que va ocasionar problemes greus a Palau i Fabre a causa d'un seguit de malentesos. Per aquest tema veure el treball de RAMON SALVO. "Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'Alquimista". *Revista de Catalunya* nº 103. Gener de 1996. En aquest text hi ha una bona aproximació al problemes que Palau i Fabre va tenir amb la majoria d'activistes catalans de l'interior i amb els exiliats catalans que vivien a França.

789 OLC.I. *Aparició de Faust*. Pàgines 503-521. El manuscrit de 1939 té un total de 19 pàgines quartilla. Les dues darreres són unes breus anotacions posteriors a la data. La segona versió, datada el 14 de gener de 1941 són 22 pàgines mecanografiades, les dues primeres de les quals són una portada i una dedicatòria a Karolina Babecka que no consta a l'edició de la peça –Karolina Babecka Palau la va conèixer l'any 1940 a la Universitat de Barcelona, i va ser amiga íntima de l'escriptora Carmen Laforet. Filla de pare polonès i mare catalana, ens consta que Babecka també va ser un gran amor de Palau–. Hi ha també 9 pàgines manuscrites que semblen la versió prèvia al text mecanografiat de 1941. Les 3 primeres pàgines d'aquestes 9 constitueixen el començaments de l'obra, ja amb didascàlies, que no consten al primer text. L'obra va ser revisada per tercera vegada l'abril de 1986. Editat a *L'alfa Romea i Julieta i altres obres*. Teatre. El Galliner. Els llibres de l'escorpí, 124. Barcelona: Edicions 62, 1991.

790 "Lengua y poesia". Editat a *Solidaridad Nacional*, 10-12-1939.

791 *La nit veneciana o les noces de Lauretta.* Inèdita i inacabada. 7 pàgines manuscrit datades la dècada dels quaranta i que són una adaptació lliure i molt compactada de l'homònim d'Alfred de Musset. Hi ha una versió francesa i una catalana que no són iguales.

792 "Francisco Petrarca". Inèdit. Comentari de 3 pàgines del llibre *Sonetos*, de Francisco Petrarca. Traducció i pròleg de J. Ferran i Mayoral. Barcelona, 1940. Ed. Yunque. Poesia en la mano nª 14.

793 "Veinte poemes". Inèdit. 3 pàgines. Comentari del llibre *Veinte poemas* traducidos del catalán, de Sebastián Sánchez Juan. Barcelona, 1940. Ed. Montaner i Simon.

794 [Un jove]. Inèdit. 16 pàgines. Prosa.

795 "Elogi de l´aparença". Inèdit. 2 pàgines mecanografiades amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

796 "Als joves escriptors catalans". Inèdit. 1 pàgina mecanografiada i amb correccions a mà. Palau havia inclòs aquest text en un anomenat Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA), que aplegava textos de 1940 al 1949. Algun textos aplegats en aquest bloc han estat publicats. Els que no tenen data exacta els hem ordenat per la data 1940-46.

1940-46		"Carles Riba"[797] (QaA)	inèdit
1940-46		"Història de la pintura en 3 actes"[798] (QaA)	inèdit
1940-46		"La virtut d´un poema"[799] (QaA)	inèdit
1940-46		"Marià Manent"[800] (QaA)	inèdit
1940-46		"Molts moralistes"[801] (QaA)	inèdit
1940-46		"Narcís" i "La cosa perfecta"[802] (QaA)	inèdit
1940-46		"No sóc meitat sinó ferida" (QaA)	inèdit
1940-46		"Rosselló-Pòrcel"[803] (QaA)	inèdit
1940-46		"Situació de la poesia"[804] (QaA)	inèdit
1941	19-01	"La cosa perfecta"[805] (QaA)	inèdit
1941	08-06	"Moralitat i art"[806] (QaA)	inèdit
1941	06-07	"Estàtica i dinàmica"[807] (QaA)	inèdit

797 "Carles Riba". Inèdit. 11 pàgines manuscrites. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

798 "Història de la pintura en 3 actes". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

799 "La virtut d´un poema". Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

800 "Marià Manent". Inèdit. 1 pàgina manuscrit, paper aprofitat del poema mecanoscrit "Fragment del superhome". Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA)

801 "Molts moralistes". Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

802 "Narcís" i "La cosa perfecta". Inèdit. 1 pàgina manuscrita per les dues cares, paper de color verd. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

803 "Rosselló-Pòrcel". Inèdit. 1 pàgina manuscrita per les dues cares. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA)

804 "Situació de la poesia". Inèdit. 11 pàgines manuscrites, alguns per les dues cares. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

805 "La cosa perfecta". Inèdit. 2 pàgines mecanografiades amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

806 "Moralitat i art". Inèdit. 2 pàgines mecanografiades amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

1940	29-09	"Poesía Popular, Poesía Anònima i Poesía Artística"[808] (QaA)	inèdit
1941	19-10	"Pau Gargallo"[809] (QaA)	inèdit
1941	14-11	"Altrament hi ha autors"[810] (QaA)	inèdit
1941	23-11	EM DONO TOT AQUÍ[811] (QaA)	inèdit
1941	14-12	"Jo crec que en"[812] (QaA)	inèdit
1941-43		L'ALIENAT	PA
1942		"Teoria de les vocals"[813]	QA
1942	26/28-01	**Retaule del dimoni falangista**[814]	inèdit
1942	08-03	"El poeta i la poesia"[815] (QaA)	inèdit
1942	16/21-04	"L´home i la rosa"[816] (QaA)	inèdit
1942	20-06	"Amistat i poesia"[817] (QaA)	inèdit

807 "Estàtica i dinàmica". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

808 "Poesía Popular, Poesía Anònima i Poesía Artística". Inèdit. 4 pàgines mecanografiades amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

809 "Pau Gargallo". Inèdit. 2 pàgines manuscrites sobre paper aprofitat, un d´ells és un poema mecanoscrit. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

810 "Altrament hi ha autors". Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

811 "Em dono tot aquí". Inèdit. Poema mecanoscrit. Està entre els papers dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

812 "Jo crec que en". Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

813 OLC.II. "Teoria de les vocals". Laboratori. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 565-566. Datat a Barcelona, 1942.

814 *Retaule del dimoni falangista*. Farsa lírica en un acte. Inèdita. 13 pàgines, més la del títol. Mecanografiat amb correccions fetes a mà i datat el 26-28 de gener de 1942. Abans duia el títol de *Bandera catalana* i conté el poema "Senyera 1942" aplegat als *Poemes de l'Alquimista*.

815 "El poeta i la poesia". Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

816 "L´home i la rosa". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

1942	23-08	"Explicació d´unes tankes"[818] (QaA)	inèdit
1942	12-10	"Classicisme"[819] (QaA)	inèdit
1942	17-10	"Grècia"[820] (QaA)	inèdit
1942	17-10	"Baudelaire"[821] (QaA)	inèdit
1942	17-10	"Paul Eluard"[822] (QaA)	inèdit
1942	21-10	"A propòsit d'Electra, et Amphitryon 38, de Giradoux"[823]	inèdit
1942-43		"Anotacions [Don Joan]"[824]	inèdit
1943		"El primer Josep Carner"[825]	P
1943		**La comèdia interior**[826]	inèdit
1943		Pensaments[827]	EA
1943		"Poesia 1943"[828]	QA

817 "Amistat i poesia". Inèdit. 2 pàgines manuscrites per les dues cares. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

818 "Explicació d´unes tankes". Inèdit. 3 pàgines manuscrites per les dues cares. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

819 "Classicisme". Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

820 "Grècia". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

821 "Baudelaire". Inèdit. 3 pàgines manuscrit, una per les dues cares. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

822 "Paul Eluard". Inèdit. 2 pàgina manuscrites, una per les dues cares. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

823 "A propòsit d'Electra, de Giraudoux i altres anotacions". Inèdit. 3 pàgines manuscrites. Hi ha un altre text amb el títol "Electre et Amphitryon 38, de Jean Giradoux" amb un total de 7 pàgines també manuscrites.

824 "Anotacions [Don Joan]". Inèdit. 2 pàgines manuscrites. Són unes nites sobre Don Joan preses durant la sessió "Te estudiantil" a l'Hotel Ritz a de Barcelona.

825 OLC.II. "El primer Josep Carner". Poetes i poesia. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 743-744. Havia estat editat a la revista *Poesia* nº 8, signat P. amb el títol *Josep Carner*.

826 *La comèdia interior*. També amb el títol *La comèdia interna*. Inèdita i inacabada. 9 pàgines manuscrits i numerades.

827 *Pensaments.* Melilla: Col.lecció L´Ocell de Paper 3, 1943. Edició clandestina i de l'autor.

1943	01-01	"La quartilla en blanc"[829] (QaA)	inèdit
1943	29-01	"Poemes de l´Alquimista"[830] (QaA)	inèdit
1943	13-03	"Aquest llibre consta de cinc"[831] (QaA)	inèdit
1943	03-06	"El poema èpic i el poema epigramàtic"[832] (QaA)	inèdit
1943	26-06	"Defugir la poesia"[833]	inèdit
1943	24-07/6-08	**Prometeu encadenat**[834]	inèdit
1943	29-12	"Baudelaire 1944"[835]	inèdit
1943-45		CÀNCER[836]	PA
1944		"El poeta i la poesia"[837]	P
1944		"Llull"[838]	P
1944		"Crear, traduir"[839]	P

828 OLC.II. "Poesia 1943 (fragment d'un missatge llegit a un grup d'universitaris, a començaments de 1943)". Dedicat a Joan Anton Sapera, "a casa del qual ho vaig llegir". Pàgines 651-662

829 "La quartilla en blanc". Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

830 "Poemes de l´Alquimista". Inèdit. 1 pàgina mecanografiat amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

831 "Aquest llibre consta de cinc". Inèdit. 1 pàgina mecanografiada amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

832 "El poema èpic i el poema epigramàtic". Inèdit. 10 pàgines manuscrites. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

833 "Defugir la poesia". Inèdit. 1 pàgina mecanografiada.

834 *Prometeu encadenat*. Tragèdia en dos actes. Inèdita. 76 pàgines manuscrits i numerades. També hi ha 10 pàgines manuscrites amb l'esquema de l'obra, 2 pàgines manuscrits soltes, i 9 pàgines manuscrits amb un monòleg, més 2 pàgines mecanografiades de l'esquema de la tragèdia. Dibuix original de Palau i Fabre, que va ser exposat a "La col·lecció d'un poeta. Els dibuixos de la Fundació Palau", inaugurada el 22 de novembre del 2009. Fundació Palau.

835 "Baudelaire 1944". Inèdit. 2 pàgines manuscrites.

836 OLC.I. *Càncer*. Pàgines 89-102. Edició de l'autor l'any 1947.

837 "El poeta i la poesia". Revista *Poesia* nº 1, signat Palau.

838 "Llull". *Poesia* nº 1. Barcelona 1944. Hi ha alguns esborranys anteriors que són datats el 1938.

839 "Crear, traduir". Revista *Poesia* nº 4, signat P.

1944	16-01	"Assaig de crítica indirecta sobre Pau Gargallo"[840] (QaA)	inèdit
1944	18-01	"El mèdium"[841]	P
1944	01-02	"La tragèdia. Un poble sense tragèdia és"[842]	inèdit
1944	14-03	"Paternitat"[843] (QaA)	inèdit
1944	14-03	"Submergir-se en la contradicció"[844] (QaA)	inèdit
1944	14/15-03	"La contradicció"[845] (QaA)	inèdit
1944	11-08	"Baudelaire, cap per avall"[846]	inèdit
1944	25-09	"Memòria de Federico García Lorca"[847]	inèdit
1945		IMITACIÓ DE ROSSELLÓ-PÓRCEL[848]	LS
1945		"L'Atlàntida"[849]	QA
1945		"Les metamorfosis de Crorimitekba"[850]	P

840 "Assaig de crítica indirecta sobre Pau Gargallo". Inèdit. 6 pàgines mecanografiades, amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

841 OLC.II. "El mèdium". Laboratori. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 563. S'hi diu que el text és escrit a Barcelona el 1945, però al manuscrit consta de manera clara la data 18-01-1944. Revista *Poesia* nº 16, signat P.

842 "La tragèdia. Un poble sense tragèdia és…". Inèdit de 3 pàgines mecanografiades. Duu per subtítol "Un poble sense tragèdia és un home sense…". És una anotació poètica que indirectament reflexiona sobre alguns temes relacionats amb la tragèdia, com per exemple l'incest. Un subtítol similar Palau el va usar per referir-se a la necessitat de la tragèdia.

843 "Paternitat". Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

844 "Submergir-se en la contradicció". Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

845 "La contradicció". Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita amb correccions a mà. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

846 "Baudelaire, cap per avall". Inèdit. 54 pàgines manuscrites i tres de proemi amb numeració romana.

847 "Memòria de Federico García Lorca". Inèdit. 5 pàgines manuscrites.

848 "Imitació de Rosselló-Pórcel". La Sirena, Barcelona, 1945. Edició d'autor.

849 OLC.II. "L'Atlàntida" L'apartat Física-Metafísica dels *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 533-560. Consta de 15 notes. La número 6 és la dedica a l'Atlàntida. OLC.II, Pàgina 536-537.

1945		"La poesia femenina"[851]	P
1945		[Hamlet][852]	inèdit
1945	03-01	DON JOAN[853]	AR
1945	10-01	**Llibre de ballets**[854]	inèdit
1945	24-02	"Rosselló-Pòrcel i nosaltres"[855]	inèdit
1945	20-04	"Tratos con la poesia. Anthero de Quental"[856]	inèdit
1945	20-04	"Ordre i desordre"[857] (QaA)	inèdit
1945	04-05	**Evocació de Romeu i Julieta**[858]	inèdit
1945	19-05	"Nota per a precedir una lectura de Verdaguer"[859]	QA
1945	28-07	"El doctor Shakespeare i la mort"[860]	inèdit
1945	tardor	"L'anus de Déu"[861]	inèdit

850 OLC.I. "Les metamorfosis de Crorimitekba". *Poemes de l'Alquimista.* Pàgines 107-111. Un fragment del text amb aquest títol va ser editat a la revista *Poesia*, número 13, signat per Jordi Camps. Datat a Barcelona el 1945.

851 "La poesia femenina". Revista *Poesia* nº 20, signat P.

852 [Hamlet]. Inèdit. 1 pàgina manuscrita.

853 OLC.I. Es tracta del poema del mateix títol aplegat a *Poemes de l'Alquimista*, i escrit el gener de 1945. Pàgina 98. Es va editar per primera vegada a *Ariel* nº 1, maig de 1946.

854 *Llibre de ballets*. Inèdit. El títol conté els guions dels ballets *Les Meninas de Velazquez*, a Manuel de Falla (10-01-45), 3 pàgines; *La baldufa* (16-01-45), 3 pàgines; *La dansa dels Espermatozoides. A Igor Strawinsky* (16-01-45), 6 pàgines; *Dansa de l'Hermafrodita* (París, 20-05-46), 5 pàgines. També hi ha una versió francesa posterior amb el títol de *Trois ballets*.

855 "Rosselló-Pòrcel i nosaltres". Inèdit. Aquest text va ser llegit en una sessió d'homenatge a Rosselló-Pòrcel a casa de la vídua de J.C.

856 "Tratos con la poesia. Anthero de Quental". Inèdit. 7 pàgines mecanografiades amb correccions fetes a mà.

857 "Ordre i desordre". Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

858 *Evocació de Romeu i Julieta*. Diu que és una tragèdia en tres actes. Inèdita i inacabada. 3 pàgines manuscrites. Inclou un dibuix de Palau i Fabre. Datat el 4 de maig de 1945.

859 OLC.II. "Nota per a precedir una lectura de Verdaguer". Física-Metafísica 5. *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgines 535-536.

860 "El doctor Shakespeare i la mort". Inèdit. 12 pàgines manuscrites. És un conte.

1945	23-10	"La decepció"[862]	inèdit
1945	10-11	"Col·laboracionisme"[863]	PC
1945	26-11	"La religió baudelairiana"[864]	inèdit
1945-50		FRAGMENTS DEL LABERINT	PA
1945-52		ATZUCAC	PA

v>

1946		"La desintegració del jo"[865]	inèdit
1946	25-01	"El teatre"[866]	inèdit
1946	25-01	"L'actor"[867]	inèdit
1946	20-02	"Comunisme"[868] (QaA)	inèdit
1946	primavera	Vides de Picasso[869]	VP
1946	00-06	"Faust-Picasso"[870]	AR

861 "L'anus de Déu". Inèdit. 1 pàgina mecanografiada.

862 "La decepció". Inèdit. 1 pàgina mecanografiada

863 "Col·laboracionisme". *Per Catalunya*, 10-11-1945. Aquest article va ser rebut com una agressió, i segurament és l'origen de la venjança que suposà reeditar fragments d'un dels articles de Palau a la *Solidaritat Nacional*.

864 "La religió baudelairiana". Inèdit. 11 pàgines manuscrites.

865 "La desintegració del jo". Inèdit. 5 pàgines i unes ratlles. Diu explícitament "escric això en 1946". Hi un altre text també inèdit, aquest manifestament inacabat, escrit en francès i titulat *Pour la des-integration du moi*, que sembla lleugerament anterior i que va acompanyat d'un índex preparatori, en què parla de Picasso. Segurament és a partir d'aquest apunt que Palau escriurà el text del 1948 *La desintegration du moi*, també inèdit.

866 "El teatre". Inèdit. 7 pàgines manuscrites.

867 "L'actor". Inèdit. 7 pàgines manuscrites.

868 "Comunisme". Inèdit. Plec de 13 pàgines amb els títols "Comunisme", i "La política". Datat a París. Formava part dels anomenats Quadern antic – Quadern de l'Alquimista (QaA).

869 OLC.II. *Vides de Picasso*. Pàgina 11-33. Editat per primera vegada a Barcelona: Pedreira, 1962.

1946	00-07	"Baudelaire-Picasso"[871]	AR
1946	00-07	"Clavé"[872]	AR
1946	00-07	"René Char"[873]	AR
1946	03-09	"Donjoanisme"[874]	inèdit
1946	06-11	"La impaciència"[875]	inèdit
1946	24-11	Picasso i el problema de la identitat	inèdit
1946-47		"Antigone", de Jean Anouilh[876]	inèdit
1947		"Crònica de París: Primera visita a Cocteau"[877]	CA
1947		"De Baudelaire a Picasso"[878]	inèdit
1947		"Fragments del Laberint"[879] (FL)	inèdit

870 OLC.II. "Faust-Picasso". És el diàleg entre Faust i Picasso que consta a *Vides de Picasso*. Pàgina 29 i 30. Signat a París el juny de 1946 com l'Alquimista. Tot i tractar-se d'un diàleg no l'hem considerat una obra teatral ja que la intenció en el context és tota una altra. Editat a *Ariel* nº 21, gener de 1951.

871 OLC.II. "Baudelaire-Picasso". Poetes i poesia. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 831-834. Datat a París el juliol de 1946. *Ariel* nº 7-8, novembre-desembre de 1946.

872 OLC.II. "Clavé". Laboratori. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 571-572. Datat a París el juliol de 1946. *Ariel* nº 7-8, novembre-desembre de 1946.

873 "René Char". Datat a París el juliol de 1946. *Ariel* nº 5 setembre de 1946.

874 "Donjoanisme". Inèdit. 3 pàgina manuscrites. Malgrat la coincidència de títol aquest text no té res a veure amb el que consta a la OLC.II, pàgina 1066.

875 "La impaciència". Inèdit. Text sobre Picasso. 4 pàgines manuscrites.

876 "Antigone". Inèdit. 6 pàgines manuscrits. Es refereix a l'Antigone d'Anouilh estrenada a París el febrero del 1944. Inclou un dibuix de Palau i Fabre. No ha estat possible datar aquest article amb exactitud. D'una banda alguns fulls són de l'Institut Francès de Barcelona, i de l'altra sabem que Palau i Fabre va fer gestions a través de Melcior Font per aconseguir el permís de Jean Anouilh per editar un fragment de l'Antígona a la revista *Ariel,* número 2 de juny de 1946, en traducció de Joan Triadú.

877 OLC.II. "Crònica de París: Primera visita a Cocteau". Articles. *Articles cívics i de combat*. Pàgina 891-892.

878 "De Baudelaire a Picasso". Inèdit. 47 pàgines manuscrites amb una introducció i dues parts. És signat a París el 1947. Es tracta de la resposta de Palau i Fabre al llibre de Sartre sobre Baudelaire.

879 "Fragments del Laberint" (FL). Inèdit. 2 pàgines mecanografiades. signat "L´Alquimista", a París. Palau havia reunit sota aquest mateix títol un plec de set articles breus.

1947		"Ariadna-Minotaure"[880] (FL)	inèdit
1947		"L'art de traduir"[881]	inèdit
1947		"Note sur Rimbaud"[882]	QA
1947		"L'espai metafísic"[883]	inèdit
1947	00-01	"Van Gogh, Magog"[884]	AR
1947	00-01	"El comte Arnau"[885]	inèdit
1947	00-04	"Clavé en el panorama de la pintura actual"[886]	CA
1947	primavera	"Monsieur Ingres qui saigne"[887]	QA
1947	15-05	L'AVENTURA[888]	AR
1947	29-05	"Goethe-Picasso"[889]	CA
1947	30-05	"Mimetisme metafísic"[890]	inèdit
1947	00-06	"Clima de miracle (Picasso il·lustrador)"[891]	AR

880 "Ariadna-Minotaure". Inèdit. 2 pàgina manuscrites en un sol full. Forma part del plec "Fragments del Laberint" (FL).

881 "L'art de traduir". Inèdit. 21 pàgines que inclouen versions de Palau i Fabre de poemes de Paul Éluard, Arthur Rimbaud, Oaul Valèry, Jules Supervielle, Tristan Tzara.

882 OLC.II. "Note sur Rimbaud". Laboratori. A *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 566. Signat a París.

883 "L'espai metafísic". Inèdit. Text sobre Picasso. 6 pàgines manuscrites.

884 OLC.II. "Van Gogh, Magog". Laboratori. A *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 567. Datat a París el gener de 1947. *Ariel* nº 9. Abril de 1947.

885 "El comte Arnau". Inèdit. 10 pàgines manuscrites, en 5 fulls. És una prosa.

886 OLC.II. "Clavé en el panorama de la pintura actual". Laboratori. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 574-577. Signat a París l'abril de 1947 com l'Alquimista. Publicat a la revista *Catalunya* (CA) de Buenos Aires el 1947.

887 OLC.II. "Monsieur Ingres qui saigne". Física-Metafísica 7. *Quaderns de l'Alquimista.* Pàgina 537. Signat a París la primavera de 1947.

888 OLC.I. "L'aventura". *Poemes de l'Alquimista*. Pàgines 120-122. Signat a París el 15 de maig de 1947. Es va publicat a *Ariel* nº 19, juny de 1950. Signat l'Alquimista.

889 OLC.II. "Goethe-Picasso". *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 839-841. Datat a París el 29 de maig del 1961, però havia estat editat l'any 1947 a la revista *Catalunya* de Buenos Aires i signat com l'Alquimista.

1947	00-06	"Notícia d'Apel·les Fenosa"[892]	AR
1947	14-08	"Metropolitanomania"[893]	inèdit
1947	00-10	"Laberint d´estils, d´idees..."[894] (FL)	inèdit
1947	00-10	"L'autre vie"[895]	inèdit
1947	13/17-10	"La Fauna del Café de Flore"[896] (FL)	inèdit
1947	16-10	"Santa Santorum"[897] (FL)	inèdit
1947	00-11	"De la lettre du Voyante à la Lettre à la Voyante"[898] (LlA)	inèdit
1947	00-11	"Antonin Artaud, ou l'invitation à la folie a la follia"[899]	AR
1947	01-11	"El concert"[900] (FL)	inèdit

890 "Mimetisme metafísic". Inèdit. Text sobre Picasso. 7 pàgines manuscrites.

891 "Clima de miracle (Picasso il·lustrador)". Revista *Ariel*, nº 10, juny de 1947.

892 "Notícia d'Apel·les Fenosa". Signat a París com J.Palau. Revista *Ariel* nº 10, juny de 1947.

893 "Metropolitanomania". Inèdit. 2 pàgina mecanografiades amb correccions fetes a mà.

894 "Laberint d´estils, d´idees...". Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Forma part del plec "Fragments del Laberint" (FL).

895 "L'autre vie". Inèdit. 10 pàgines manuscrites, en cinc fulls.

896 "La Fauna del Café de Flore". Inèdit. 6 pàgines manuscrites en tres fulls. Signat a París. Forma part del plec "Fragments del Laberint" (FL).

897 "Santa Santorum". Inèdit. 2 pàgines manuscrites en un sol full. Forma part del plec "Fragments del Laberint" (FL).

898 "De la lettre du Voyante à la Lettre à la Voyante". Inèdit. 3 pàgines manuscrites que són la prefiguració de l'article en català publicat a *Ariel*, nº 15, el febrer de 1948, i del text en francès que s'aplega a OLC.II, pàgines 1199-1210. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA). Aplegava material escrit entre la tardor de 1947 i el març de 1956. Entre aquest material també hi ha la traducció al castellà de 8 pàgines del text d'Artaud sobre el Tarahumaras, titulat *De un viaje al país de los Tarahumaras*.

899 OLC-II. "Antonin Artaud, ou l'invitation à la folie a la follia". Amb el títol català *"Antonin Artaud, o la invitació a la follia"*, i signat "L'Alchimiste", *Quadern de l'Alquimista*. Pàgina 611-614. Datat a París el novembre del 1947. N'hi ha una versió diferent amb títol en francès, entre les pàgines 1199-1210. Va ser publicat en català a la revista *Ariel*, nº 15, el febrer de 1948, signat l'Alquimista. A la pàgina 824 de l'OLC-II., "Un revulsiu anomenat Artaud", Palau concreta que l'article editat a *Ariel* era la "prefiguració d'un assaig més ampli que, amb el mateix títol, vaig escriure en francès". *K. Revue de la Poésie*, 1948. Aquest trànsit de materials exemplifica la profunditat de l'impacte de l'obra d'Artaud i la necessitat que sentia Palau de dir-ne alguna cosa amb urgència.

900 "El concert". Inèdit. 3 pàgines manuscrits. Signat a París. Forma part del plec "Fragments del Laberint" (FL).

1947	07-11	"Subterranis"[901] (FL)	inèdit
1947	11-11	“Fira de Montmartre”[902]	inèdit
1947	13-11	“L’altre”[903]	inèdit
1947	16-11	“Els llunàtics”[904]	inèdit
1947	19-11	“Apollinaire trismegiste”[905]	inèdit
1947	22-11	“La poesia”[906]	inèdit
1947	25-11	[Artaud va au Flore][907] (LlA)	inèdit
1947	00-12	[Ci-Git][908] (LlA)	inèdit
1947	12-12	“Lettre à Antonin Artaud” [909] (LlA)	inèdit
1947	00-12	[Vous m’avez dit][910] (LlA)	inèdit
1947	16-12	“Pour une musique future”[911]	inèdit
1947	26-12	“Lettre decididament et ostensiblement ouverte à Antoni Artaud”[912] (LlA)	inèdit

901 "Subterranis". Inèdit. 6 pàgines manuscrits en tres fulls. Forma part del plec “Fragments del Laberint” (FL).

902 “Fira de Montmartre”. Inèdit. 1 pàgina manuscrita.

903 “L’altre”. Inèdit. 1 pàgina mecanoscrita.

904 “Els llunàtics”. Inèdit. 1 pàgina mecanografiada amb correccions fetes a mà.

905 “Apollinaire trismegiste” . Inèdit. 4 pàgines manuscrita en 2 full. Inclou dibuixos.

906 “La poesia”. Inèdit. 2 pàgines manuscrites en un full.

907 [Artaud va au Flore]. Inèdit. 2 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d’un projectat *Livre Artaud* (LlA).

908 [Ci-Git]. Inèdit. 2 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d’un projectat *Le Livre Artaud* (LlA)

909 “Lettre à Antonin Artaud qui ouverte est fermée et fermée est ouverte sur l’amour et la poesie” . Inèdit. 3 pàgines mecanografiades amb correccions fetes a mà. Signat L’Alchimiste. Conjuntament amb altres textos formava part d’un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

910 [Vous m’avez dit]. Inèdit. 11 pàgines manuscrites en 6 fulls. Conjuntament amb altres textos formava part d’un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

911 “Pour une musique future”. Inèdit. 2 pàgines manuscrites.

1947-48	24-11/10	"Aprentissage du verbe. Phrases"[913]	inèdit

vi>

1948		La desintegration du moi[914]	inèdit
1948	24-01	"La ciència de la mort"[915]	inèdit
1948	27-01	"Carta oberta als amics d'Ariel"[916]	inèdit
1948	00-1/2	[Quel est ce miracle][917] (LlA)	inèdit
1948	00-1/2	[Artaud est le seul][918] (LlA)	C
1948	00-1/2	[En se jettant][919] (LlA)	inèdit
1948	00-1/2	[Mais l'experience][920] (LlA)	inèdit
1948	03-02	"La realitat de Picasso"[921]	inèdit
1948	09-02	"Picasso a trossos"[922]	inèdit

912 "Lettre décididement et ostensiblement ouverte à Antoni Artaud". Inèdit. 14 pàgines manuscrites en 7 fulls. Signat L'Alchimiste. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

913 "Aprentissage du verbe. Phrases". Inèdit. 2 pàgines manuscrites en un full.

914 "La desintegració del jo". Inèdit. 5 pàgines i unes ratlles manuscrites. Veure nota de 1946 amb el mateix títol. També hi ha un full manuscrit amb el mateix títol en el dors d'un certificat d'Emile Dars, director de l'Escole d'Arts Dramatique du Vieux Colombier, de París.

915 "La ciència de la mort". Inèdit. 2 pàgines manuscrites.

916 "Carta oberta als amics d'Ariel". Inèdit. Carta mecanografiada d'1 pàgina i mitja signada Josep Palau Fabre.

917 [Quel est ce miracle]. Inèdit. 2 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

918 [Artaud est le seul]. 4 pàgines manuscrites.. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

919 [En se jettant]. Inèdit. 3 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Livre Artaud* (LlA).

920 [Mais l'experience]. Inèdit. 16 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Livre Artaud* (LlA).

1948	04/07-03	[C'est ici qu'il faut][923] (LlA)	inèdit
1948	07-03	"Revélations d'Antonin Artaud"[924] (LlA)	inèdit
1948	13-03	[Ce n'est pas][925] (LlA)	inèdit
1948	15-03	"Le refus d'Antonin Artaud"[926] (LlA)	inèdit
1948	15-03	[Moi je crois][927] (LlA)	inèdit
1948	18-03	[Ce livre est][928] (LlA)	inèdit
1948	19-03	[Artaud, ARTAUD, artaud][929] (LlA)	inèdit
1948	28-03	"La mort du théatre"[930]	inèdit
1948	03-04	[On peut parler][931] (LlA)	inèdit
1948	13-04	"L'obra de Marià Manent tocada pel silenci"[932]	AR

921 "La realitat de Picasso". Inèdit. Signat L'Alquimista. Inèdit. 1 pàgina mecanografiada amb correccions fetes a mà.

922 "Picasso a trossos". Inèdit. 1 pàgina mecanografiada i datada el 9 de febrer del 1948.

923 [C'est ici qu'il faut]. Inèdit. 8 pàgines. Tot i que no disposem de la data d'aquest text, havia de ser forçosament escrit després de la mort d'Artaud, que va traspassar el 4 de març de 1948. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

924 "Revélations d'Antonin Artaud". Inèdit. 2 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

925 [Ce n'est pas]. Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

926 "Le refus d'Antonin Artaud". Inèdit. 3 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

927 [Moi je crois]. Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

928 [Ce livre est]. Inèdit. 2 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

929 [Artaud, ARTAUD, artaud]. Inèdit. 1 pàgina manuscrita. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

930 "La mort du théâtre". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Datat a París el 28-03-1948, i signat l'Achimiste.

931 [On peut parler]. Inèdit. 8 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

932 "L'obra de Marià Manent tocada pel silenci". *Ariel*, nº 20, novembre de 1950. Signat l'Alquimista. Pel que fa a la data d'escriptura, veure *Epistolari Rosa Leveroni – Josep Palau i Fabre (1940-*

1948	24-04	[Au mois d'avril][933]	inèdit
1948	00-05	"El cas inèdit de Maria Clavé"[934]	AR
1948	04-05	[Printemps, Rimbaud][935]	inèdit
1948	21/28-11	***Le dialogue ou la mort du théâtre***[936]	EA
1948	12-12	[Départ. Pròleg a *Le dialogue*][937]	EA
1948-49		[Je ne peux pas nommer][938] (LlA)	inèdit
1948-50	12-04	***Le rôle d'Auteur***[939]	inèdit
1949		"El temps teatral"[940]	ME
1949		"L'alchimie du bien et du mal"[941]	KRTU

1975) a cura de Natàlia Barenys. Biblioteca Serra d'Or nº199. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. Pàgina 49.

933 [Au mois d'avril]. Inèdit. 8 pàgines manuscrites en quatre fulls. L'11 d'abril, Palau va anar a Charleville per "veure" Rimbaud. Signat L'Alchimiste.

934 OLC.II. "El cas inèdit de Maria Clavé". Laboratori. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 577-579. El manuscrit és signat l'Alquimista. *Ariel* nª 17, maig de 1948.

935 [Printemps, Rimbaud]. Inèdit. 1 pàgina manuscrita.

936 *Le dialogue ou la mort du théâtre.* Inèdit, en francès. Signat "l'Alquimiste". La resta de textos en francès, també inèdits, no porten cap signatura, tret d'*Une aventure de Don Quichotte* que està signada Josep Palau. De *Le dialogue ou la mort du théâtre* se'n va fer una edició no venal de cinccentes exemplars, datada a París el 1950 i on s'anunciaven obres del mateix autor que constitueixen un "Théâtre Alchimique". Eren la que s'editava, i *Microfaust* (1949), *L'Étranger* (1950) i *Rituel Secret du Gran Masturbateur* (1950). En el manuscrit d'aquesta darrera peça hi consta *Rite* a la coberta i Le *Monologue ou Rituel Secret du Gran Masturbateur* a la primera pàgina. Com que la referència a l'obra editada de 1950 és *Rituel*, optem per aquest títol.

937 [Départ. Pròleg a *Le dialogue*]. De la pàgina 9 a la 12 de l'edició de 1950 de *Le dialogue ou la mort du théâtre*.

938 [Je ne peux pas nommer]. Inèdit. 6 pàgines mecanografiades. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

939 *Le rôle d'Auteur.* En francès. Inèdita i inacabada.16 pàgines manuscrites.

940 OLC.II. "El temps teatral". *El mitall embruixat*. Pàgines, 214-216. Al text original hi ha el títol en francès, *Le Temps Théatral.* 5 pàgines mecanografiadess, amb correccions i anotacions a mà i, també, 9 pàgines manuscrites per les dues cares, amb correccions. S'inclou un full amb esquemes de teatres. Datat a Paris 1949.

941 "L'alchimie du bien et du mal". Aquest assaig de l'any 1949 va ser escrit en francès. Va ser llegit com a conferència el dia 23 de novembre de l'any 2006, per inaugurar el VIII Col·loqui Internacional Lautréamont. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, i es va publicar a KRTU en francès i català, amb pròleg i traducció de Ricard Ripoll.

1949		"Sexe de la poésie"[942]	inèdit
1949	28-01	"Il y a dix ans Franco entrait à Barcelone"[943]	C
1949	00-02	"L'analyse spectrale de la folie" (LlA)[944]	K
1949	19-02	[Ne serait pas][945] (LlA)	inèdit
1949	06-04	"La mise à mort du surrealisme"[946]	inèdit
1949	13/15-04	***Microfaust*** [947]	inèdit
1949	27-04	"Le moi-théatre"[948]	inèdit
1949	27-04	[Parce que Baudelaire][949]	inèdit
1949	19-05	"Le théatre futur ou le moi-théatre"[950]	inèdit
1949	30-05	"Epíleg"[951]	inèdit
1949	05-08	"Souvenir sur Federico García Lorca"[952]	C

942 "Sexe de la poésie". Inèdit. 6 pàgines mecanografiades amb correccions festes a mà.

943 OLC.II. "Il y a dix ans Franco entrait à Barcelone". *Articles publicats a França (1947-1959).* Signat XXX. Pàgines 1211-1215. Publicat a *Combat*, 28-01-1949

944 "L'analyse spectrale de la folie". *Revista K* nº 1-2. També a *Combat*, el 3-03-1949. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

945 [Ne serait pas]. Inèdit 3 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

946 "La mise à mort du surrealisme". Inèdit. 3 pàgines manuscrites. Signat l'Alchimiste. Fontenay.

947 *Microfaust.* En francès. Inèdita. 25 pàgines mecanografiades amb correccions a mà. Hi ha un manuscrit signat "l'Alquimiste" i datat a Fontenay, 13-15 d'abril 1949, i a París els mesos de gener i febrer del mateix any.

948 "Le moi-théâtre". Inèdit manuscrit i mecanografiat amb moltes esmenes. 2 pàgines. Datats a Fontenay el 27 d'abril de 1949. Figura com a pròleg de l'obra *Microfaust*. Inicialment duia el títol "Le théâtre du dedans". Hi ha un text manuscrit que és posterior ja que integra les esmenes a mà, i que ja es titula "Le moi-théâtre".

949 [Parce que Baudelaire]. Inèdit. 4 pàgines manuscrites en 2 fulls. Signat a Fontenay.

950 "Le théâtre futur ou le moi-théâtre". Inèdit. 6 pàgines manuscrites. Datat a Fontenay el 19 de maig de 1949.

951 "Epíleg". Inèdit. 2 pàgines manuscrites en un full. Signat a Fontenay

952 "Souvenir sur Federico García Lorca". Palau fa referència a aquest article a l'OLC.II. pàgines 1215-1220. Publicat a *Combat*, 5-08-1949.

1949	07/27-08	"Virginité et prostitution chez Baudelaire"[953]	inèdit
1949	30-09	"On joue, dans mon cerveau, Les Mamelles de Thirésias"[954]	inèdit
1949	00-11	"André Malraux, le désespéré"[955]	inèdit
1949	00-11	"L'exaltació lírica és en mans de Picasso"	CU
1949	11-11	"L'alquimista"[956]	inèdit
1949	22/23-11	"Exposition Henri Michaux"[957]	inèdit
1949	26-11	"Antonin Artaud et l'experiènce de la mort"[958] (LlA)	inèdit
1949	08-12	"L'âme de Sade"[959]	inèdit
1949	09-12	"Sade et la tradition française"[960]	inèdit
1949-1965		La clarté d'Héraclite[961]	ACC
1950		"Hamlet, poète"[962]	inèdit

953 "Virginité et prostitution chez Baudelaire". Inèdit. 3 pàgines mecanografiades amb una pàgina manuscrita amb afegitons on hi consta la data 27 d'agost de 1949.

954 "On joue, dans mon cerveau, Les Mamelles de Thirésias, drame suréaliste". Inèdit. 6 pàgines manuscrits en tres fulls.

955 "André Malraux, le désespéré". Inèdit. 3 pàgines mecanografiades amb correccions fetes a mà.

956 "L'alquimista". Inèdit 4 pàgines en tres fulls manuscrits.

957 "Exposition Henri Michaux". Inèdit. 1pàgines mecanografiada amb correccions fetes a mà. Signat P.

958 "Antonin Artaud et l'experiènce de la mort". Inèdit. 3 pàgines mecanografiat. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

959 "L'âme de Sade". Inèdit. 1 pàgina manuscrita.

960 "Sade et la tradition française". Inèdit. 4 pàgines.

961 *La claredat d'Heràclit*. Editat en traducció catalana de Oriol Ponsatí-Murlà, que també ha tingut cura de l'edició. Girona: Parc Científic i Tecnològic de la Universitat de Girona, 2007. El text original és en francès. S'hi comenten 126 fragments d'Heràclit. No consta la data, però els treballs semblen haver començat l'any 1949 i, després de ser abandonats, devien ser represos l'any 1965, segons es dedueix d'una nota de presentació del propi Palau, que remunta a 1946 la lectura del llibre *Penseurs Grecs avant Socrate*, en traducció de Jean Voilquin. I editat per Garniere Frères. També de mitjans dels anys cinquanta hi ha una carpeta on, abans de l'obra *Esquelet de Don Joan*, que és del 1954, hi ha tot un projecte per fer un assaig històric sobre filosofia. Hi ha alguns fragments escrits, notes, però res que sembli suficientment acabat. El projecte va ser manifestament abandonat.

1950		"Teoria de l'actor"[963]	inèdit
1950		***L'Etranger***[964]	inèdit
1950		"La subhasta"[965]	inèdit
1950	8/9-01	Pròleg (als PA)	PA
1950	18-01	"Le théatre (fragment)"[966]	inèdit
1950	18-01	EDÈN[967]	inèdit
1950	28-02	"Le taureau ibérique" [968]	inèdit
1950	00-03/09	COMIAT	CU
1950	20-03	***Rituel Secret du Gran Masturbateur***[969]	inèdit
1950	14-05	CANT ESPIRITUAL[970]	AR
1950	31-05	"Gènesi i motivacions 1"[971]	QAn
1950	31-05	"Gènesi i motivacions 2"[972]	QAn

962 "Hamlet, poète". Inèdit. Un full manuscrit i un altre de mecanografiat.

963 "Teoria de l'actor" . Inèdit. 1 pàgina manuscrita.

964 *L'Etranger*. En francès. Inèdit. 26 pàgines manuscrites.

965 "La subhasta". Inèdit. 3 pàgines mecanografiades amb correccions fetes a mà.

966 "Le théâtre". Inèdit manuscrit sense data. 8 pàgines. El text queda manifestament tallat. Forma part de les reflexions sobre teatre que Palau realitzava durant aquests anys. Hi ha un altre text amb el mateix títol, de 2 pàgines, que inclou un dibuix i duu la data del 18 de gener del 1950.

967 *Edèn*. Inèdit. 2 pàgines mecanografiades amb correccions a mà. Esta dialogat i en vers, i es podria confondre amb una obra de teatre, però en aquest període Palau escriu el teatre en francès i la poesia en català. Per tant, cal pensar que més aviat és un poema dialogat.

968 "Le taureau ibérique". Inèdit. 2 pàgines mecanografiades amb correccions fetes a mà. Text sobre Picasso.

969 *Rituel Secret du Gran Masturbateur.* En francès. Inèdit. 11 pàgines i un full amb el títol. Tal com hem dit, en el manuscrit hi consta *Rite* a la coberta i Le *Monologue ou Rituel Secret du Gran Masturbateur* a la primera pàgina. Com que la referència a l'edició d'autor de *Le dialogue ou la mort du théâtre* és *Rituel*, optem per aquest títol.

970 OLC.I. "Cant espiritual". *Poemes de l'Alquimista*. Pàgines 131-132. *Ariel* nº 23. Desembre de 1951.

971 OLC.I. "Gènesi i motivacions 1". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 145-146.

1950	00-06	"Gènesi i motivacions 3"[973]	QAn
1950	00-07	"Gènesi i motivacions 4"[974]	QAn
1950	18-07	"Gènesi i motivacions 5"[975]	QAn
1950	00-08	"Paul Eluard ou le clàssiques du surrealisme"[976]	inèdit
1950	03-08	"Gènesi i motivacions 6"[977]	QAn
1950	12-08	"Gènesi i motivacions 7"[978]	QAn
1950	00-08/09	"Notes als poemes"[979]	QAn
1950	00-09	"Verdaguer"[980]	inèdit
1950	05-09	"Biographie"[981]	inèdit
1950	21-10	"Les armes de la nit"[982]	inèdit
1950	21-11	"Le Prince des tenebres"[983]	inèdit
1950	27-11	[Van Gogh és un fenomen][984]	QA
1950	29-12	"Soneto sordo sobre el arte egipcio"[985]	inèdit

972 OLC.I. "Gènesi i motivacions 2". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 146-148.

973 OLC.I. "Gènesi i motivacions 3". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 148-149.

974 OLC.I. "Gènesi i motivacions 4". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 150-151.

975 OLC.I. "Gènesi i motivacions 5". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 151.

976 "Paul Eluard ou le clàssiques du surrealisme". Inèdit. 24 pàgines manuscrites. A més del text del títol, hi ha altres anotacions.

977 OLC.I. "Gènesi i motivacions 6". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 152-153.

978 OLC.I. "Gènesi i motivacions 7". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 153-154.

979 OLC.I. "Notes als poemes". *Poemes de l'Alquimista*. *Notes*. Pàgina 155-163

980 "Verdaguer".Inèdit. 3 pàgines manuscrites en dos fulls.

981 "Biographie" . Inèdit. 2 pàgines manuscrites. Signat l'Alchimiste.

982 "Les armes de la nit". Inèdit. 2 pàgines manuscrites i datat el 21 d'octubre de 1950. Text sobre Jordi Mercadé.

983 "Le Prince des tenebres". Inèdit. 5 pàgines manuscrites i datat el 21 de novembre de 1950.

1950/51	[Sans aucun doute][986]	inèdit

vii>

1951	"Neró i Crist"[987]	TLL
1951	"El teatre elizabetà"[988]	TLL
1951	"El sentiment tràgic i la tragèdia"[989]	TLL
1951	"La racionalització de la tragèdia"[990]	TLL
1951	"La comèdia"[991]	TLL
1951	"El Romanticisme alemany"[992]	TLL
1951	"Els escandinaus"[993]	TLL
1951	"De Puixkin a Majakowski"[994]	TLL
1951	"La tragèdia a Catalunya"[995]	ME

984 OLC.II. [Van Gogh és un fenomen]. Física-Metafísica 4. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 534-535.

985 "Soneto sordo sobre el arte egipcio". Inèdit. 3 pàgines manuscrites.

986 [Sans aucun doute]. Inèdit. 11 pàgines manuscrites. Sense datar, però proposem que va ser escrit entre 1950 i 19551.

987 OLC.II. "Neró i Crist". *El mirall embruixat*. Pàgines 164-165. Com que no ha estat possible datar aquests textos els ordenem de la mateixa manera que ho fa Palau i Fabre a l'OLC: reproduint l'ordenació dels dos volums editats els anys 1961 i 1962. Per contra, són al lloc que els correspon els escrits que ha estat possible de datar amb precisió: "El temps teatral" i "La tragèdia o el llenguatge de la llibertat".

988 OLC.II. "El teatre elizabetà" *El mirall embruixat*. Pàgines 165-167.

989 OLC.II. "El sentiment tràgic i la tragèdia". *El mirall embruixat*. Pàgines 167- 173.

990 OLC.II. "La racionalització de la tragèdia". *El mirall embruixat*. Pàgines 173-175.

991 OLC.II. "La comèdia". *El mirall embruixat*. Pàgines 175-176.

992 OLC.II. "El Romanticisme alemany". *El mirall embruixat*. Pàgines 176-180.

993 OLC.II. "Els escandinaus". *El mirall embruixat*. Pàgines 180-183.

994 OLC.II. "De Puixkin a Majakowski". *El mirall embruixat*. Pàgines 184-189.

995 OLC.II. "La tragèdia a Catalunya. *El mirall embruixat*. Pàgines 190-202.

1951		"Shakespeare en català"[996]	ME
1951		"El riure i la tragèdia"[997]	ME
1951		"Introducció a Plató"[998]	ME
1951		"Vers un teatre pitagòric"[999]	ME
1951		"L'embruix del mirall"[1000]	ME
1951	12-05	"El Clau i l'agulla"[1001]	inèdit?
1951	22-05	"Idees per a un Don Joan"[1002]	TE
1951	28-07	"Don Joan (epíleg)"[1003]	inèdit
1951	19-11	"La tragèdia o el llenguatge de la llibertat"[1004]	TLL
1951	00-12	"NIT DE NADAL" [poema][1005]	ES

996 OLC.II. "Shakespeare en català". *El mirall embruixat*. Pàgines203-206.

997 OLC.II. "El riure i la tragèdia". *El mirall embruixat*. Pàgines 206-208.

998 OLC.II. "Introducció a Plató". *El mirall embruixat*. Pàgines 208-214.

999 OLC.II. "Vers un teatre pitagòric". *El mirall embruixat*. Pàgines 217-221.

1000 OLC.II. "L'embruix del mirall". *El mirall embruixat*. Pàgines 221-228.

1001 "El Clau i l'agulla". Inèdit. 2 pàgines manuscrites. És un conte. Escrit a la data que s'indica, va ser revisat posteriorment per Palau.

1002 OLC.I. "Idees per a un Don Joan". *Teatre de Don Joan*. Pàgines 188-194. Aquest text, escrit el 22 de maig de 1951, figura com a pròleg del cicle *Teatre de Don Joan*. Palau el va dictar com a conferència, amb l'afegitó d'una pàgina que feia de presentació, al amfiteatre de Geologia de la Sorbone, en castellà, el dimarts dia 6 de març de 1956, a les 21,15 hs; duia per títol *Actualidad del mito de don Juan*. L'organització va ser de l'Athénée Hispaniste, i el nom del conferenciant és anunciat com Josep Palau, escriptor. Amb el títol *Idées pour un Don Juan* va ser editada en francès a *La Table Ronde*, nº 119, novembre de 1957, a París. És un número dedicat íntegrament a Don Joan: *Don Juan. Thème de l'art universel*. En el cos dedicat a Don Joan hi ha articles i textos diverses d'Henry de Montherlant, Ortega y Gasset, Esther van Loo, Jean Doresse, René Dupuis, Henri Gouhier, René Pomeau, Henri Guillemin, André Meynieux, Micheline Sauvage, Maurice Pradines, Joseph Palau, Suzanne Lilar, André le Gall, Maria le Hardouin, Henri d'Amfreville, Robert Poulet i Michel Déon.

1003 "Don Joan (epíleg)". Inèdit. 4 pàgines. Manuscrites.

1004 OLC, II. "La tragèdia o el llenguatge de la llibertat". *El mirall embruixat*. Pàgines 155-163. Aquest text va ser escrit a Saint Gilles el 19 de novembre de 1951 i retocat a París el 15 de juny de 1952.

1005 "Nit de Nadal". Poema publicat a Llibre de Nadal. Tomàs Garcés. Ed. Selecta. Biblioteca Selecta 93. Barcelona 1951.

1951	02-12	"Miró"[1006]	inèdit
1951/52		**La tragèdia de Don Joan**[1007]	TE
1952		[Primavera. Rimbaud…][1008]	QA
1952		[Une peut][1009] (LlA)	inèdit
1952	16-02	"La tragèdia de la poesia"[1010]	inèdit
1952	27-02	"La paraula viva"[1011]	QA
1952	2/5-04	**Don Joan als inferns**[1012]	TE
1952	primavera	**La Caverna**[1013]	TE

viii>

1952	10-05	"La poesia endavant"[1014]	inèdit
1952	11-05	"La presència"[1015]	QA
1952	23-05	"Il vaporetto"[1016]	inèdit

1006 "Miró". Inèdit. 2 Pàgines manuscrites en un full.

1007 OLC.I. *La tragèdia de Don Joan*. *Teatre de Don Joan*. Pàgines 195-233. Hi ha versions manuscrites i mecanografiades d'aquesta obra, amb correccions fetes a mà. Porten la data de 1951-1952.

1008 OLC.II. [Primavera. Rimbaud…]. Física-Metafísica 1. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 533. París, 1952.

1009 [Une peut]. Inèdit. 1 pàgina mecanografiada.

1010 "La tragèdia de la poesia". Inèdit. 43 pàgines manuscrites.Un plec és numerat de l'1 al 23, amb el títol, i 20 pàgines més són escrites en 10 fulls.

1011 OLC.II. "La paraula viva". Laboratori. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 563-565. Datat a París.

1012 OLC.I. *Don Joan als inferns*. *Teatre de Don Joan*. Pàgines 235-248. Datat a París, -5 d'abril de 1952. Hi ha una traducció francesa d'aquest text signada per Maurice Molho.

1013 OLC.I. *La Caverna.* Pàgina 331-367. Va ser escrita a París la primavera de 1952 i reelaborada a Grifeu (Llançà) la primavera de 1969. Hi ha un cinquè quadre inèdit i inacabat, manuscrit en 6 pàgines i unes ratlles.

1014 "La poesia endavant". Inèdit. 3 pàgines mecanografiades que estan numerades del 96 al 98.

1015 OLC.II. "La presència". Quadern secret. A *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 617. Datat a París.

1952	01-06	"Vers?, prosa?, poesia?"[1017] (LlA)	inèdit
1952	14-11	"Portrait de Baudelaire"[1018]	inèdit
1952	06-12	"La valse de Ravel"[1019]	inèdit
1953		[El romanticisme][1020]	QA
1953		[Tots aquests rostres][1021]	QA
1953		"Una etapa de l'obra d'en Picasso. El cubisme"[1022]	PO
1953	8-2/14-03	"Ardènia"[1023]	inèdit
1953	13-09	"La génération essentielle"[1024]	inèdit
1953	21-10	"L'art de pintar-se a través d'un retrat"[1025]	inèdit
1954		"Así que pasen cinco años"[1026]	ESP
1954		"La masque de la mort à travers quelque masques cellèbres"[1027]	inèdit

1016 "Il vaporetto. Inèdit. 3 pàgines manuscrites. Prosa.

1017 "Vers?, prosa?, poesia?". Inèdit. 15 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

1018 "Portrait de Baudelaire". Inèdit. 10 pàgines manuscrites i mecanografiat signat Joseph Palau a Combloux, amb data del 14 de novembre 1952. Hi ha una versió sense una pàgina, i mitja de presentació que duu per títol "Baudelaire, revolutionnaire".

1019 "La valse de Ravel". Inèdit. Signat a Combloux. 1 pàgina manuscrita.

1020 OLC.II. [El romanticisme]. Física-Metafísica 2. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina533-534. Signat a París.

1021 OLC.II. [Tots aquests rostres]. Física-Metafísica 3. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina534. Signat a París

1022 "Una etapa de l'obra d'en Picasso. El cubisme". El text és escrit el 1953, però va ser editat a la revista *El Pont* nº 23. Sense data. [1959. Registre número 3887-59]

1023 "Ardènia". Inèdit. Datat a Argentière entre el 8 de febrer i el 14 de març de 1953. És una novel·la de 165 pàgines.

1024 "La génération essentielle". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Signat a Banyuls.

1025 "L'art de pintar-se a través d'un retrat". Inèdit. 4 pàgines manuscrites.

1026 "Así que pasen cinco años". Datat a París el 1954, i publicat a *Esprit*, París, el setembre del 1956.

1027 "La masque de la mort à travers quelque masques cellèbres". Inèdit. Guió per a un film. Hi ha indicacions que suposen textos de Pascal, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Danton, Mallarmé, Eluard, Rilke, Héraclite. Aquests textos serien dits per Roger Blin, Sacha i Carme Pitoëf i Josep Palau. També hi ha 18 fitxes manuscrites sobre temes relacionats amb les màscares.

1954		"Antonin Artaud et le Mexique"[1028] (LlA)	inèdit
1954	31-01	"La filosofia de la sang"[1029]	inèdit
1954	02-03	"Assaig general sobre el cristianisme"[1030]	inèdit
1954	27-11/26-12	**Esquelet de Don Joan**[1031]	TE
1955		"Lorca de François Nourissier"[1032]	RH
1955	2/3-5	"L'obra de Federico García Lorca"[1033]	inèdit
1955	19-08	"Paraules sense cant"[1034]	inèdit
1955	01-11	"L'Espagne et la poésie"[1035]	AN
1955	11/16-12	**Príncep de les tenebres**[1036]	TE
1956		"[Lorsque j'ai affirmé]"[1037] (LlA)	inèdit
1956	00-03	"Ausiàs March, poète féroce"[1038]	LN
1956	00-03	"Les tarahumares, par Antonin Artaud"[1039] (LlA)	LN

1028 "Antonin Artaud et le Mexique". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

1029 "La filosofia de la sang". Inèdit. 5 pàgines manuscrites.

1030 "Assaig general sobre el cristianisme". Inèdit. 14 pàgines manuscrites.

1031 OLC.I. *Esquelet de Don Joan*. *Teatre de Don Joan*. Pàgines 249-278. Escrita entre el 27 de novembre i el 26 de desembre de 1954. En el manuscrit d'aquesta obra, de 51 pàgines, hi consta el títol *Pobre Don Joan*. Hi ha una edició d'autor fet a París amb data de 1957.

1032 "Lorca de François Nourissier". *Revue d'histoire du théâtre*, 1955-II París: Michel Brient, éditeur.

1033 "L'obra de Federico García Lorca". Inèdit. 10 pàgines manuscrites.

1034 "Paraules sense cant". Inèdit. 1 pàgina mecanografiada

1035 "L'Espagne et la poésie". Article publicat a *L'Âge Nouveau*, París, març del 1956.

1036 OLC.I. *Príncep de les tenebres*. *Teatre de Don Joan*. Pàgines 279-307. Signada a Monnetier-Mornex l'11-16 de desembre del 1955.

1037 "[Lorsque j'ai affirmé]". Inèdit. 4 pàgines manuscrites. Conjuntament amb altres textos formava part d'un projectat *Le Livre Artaud* (LlA).

1038 OLC.II. "Ausiàs March, poète féroce". Pàgina 1229. El text va ser editat a *Les Lettres Nouvelles*, nº 36, París, març de 1956, acompanyat de 3 poemes d'Ausiàs March.

1956	00-06	Pensar Maragall. I.-Prolegòmens al centenari de la seva naixença[1040]	QA
1956	00-07	"Destin de la Catalogne en termes de poésie"[1041]	ESP
1956	00-10/12	"El triomf de l'Odissea" [Riba][1042]	VN
1957	00-02	"Federico García Lorca. L'homme, l'oeuvre, par Jean-Louis Schomberg"[1043]	LN
1957	9/21-07	**L'excés o Don Joan foll[1044]**	TE
1957	00-09	"Tàpies"[1045]	inèdit
1957	00-11	"Aigle ou soleil?, par Octavio Paz"[1046]	LN
1957	00-11	"Idées pour un Don Joan"[1047]	TR
1958		"Electra"[1048]	EP
1958		"Antoni Tàpies. A Le jeune école de Paris, de Jean-Clarence Lambert"[1049]	MP
1958	00-02	"Antonin Artaud"[1050]	LN

1039 Aquest text també formava part del recull de textos sobre Artaud que Palau pensava agrupar sota el títol *Le Livre Artaud* (LlA), la majoria dels quals són inèdits.

1040 OLC.II. "Les tarahumares, par Antonin Artaud". Poetes i poesia. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 720-735. Està format de III apartats. L'apartat I és escrit a París el juny de 1956. El II i III porten dates respectivament a París el setembre del 1960 i a Grifeu la primavera del 1966.

1041 OLC.II. "Destin de la Catalogne en termes de poésie". Pàgina 1240-1245. Editat a la revista *Esprit* nº 9. París, 9 de setembre de 1956.

1042 OLC.II. "El triomf de l'Odissea". Poetes i poesia. *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgina 738-741. Datat a París entre octubre i desembre de 1956.

1043 "Federico García Lorca. L'homme, l'oeuvre, par Jean-Louis Schomberg". Editat a la *Revista Lettres Nouvelles* nº 46, de febrer de 1957.

1044 OLC.I. *L'excés o Don Joan foll. Teatre de Don Joan*. Pàgines 309-329. Signat a la platja de Moriani (Còrcega), entre el 9 i el 21 de juliol del 1957.

1045 "Tàpies". Inèdit. 1 pàgina manuscrita.

1046 "Aigle ou soleil?, par Octavio Paz". Editat a la *Revista Lettres Nouvelles* nº 54, de novembre de 1957.

1047 "Idées pour un Don Joan". Table Ronde, novembre de 1957.

1048 "Electra". Revista *El Pont*, nº 16, sense data. [1958. Registre 4866-60]

1049 "Antoni Tàpies. A Le jeune école de Paris, de Jean-Clarence Lambert". Vol. II París: George Fall éditeur. (Le Musée de Poche)

1050 OLC.II. "Antonin Artaud". Pàgina 1246. Editat a *Les lettres Nouvelles*, febrer de 1958.

1958	00-02	"Picasso et le secret d'Antibes"[1051]	inèdit
1958	15-03	"1492, Fernando de Rojas crée le théâtre moderne"[1052]	RT
1958	00-05/06	**Mots de ritual per a Electra**[1053]	TE

ix>

1958	00-11	"Situation actuelle des écrivains catalans"[1054]	inèdit
1959		"Importance de la Celestine, tragi-comédie de Calixte et Melibée"[1055]	inèdit
1959		"Larra et le romanticisme espagnol"[1056]	inèdit
1959		"Asi que passen cinco años [en francès]"[1057]	inèdit
1959		"Don Ramon de la Cruz"[1058]	inèdit
1959	16-01	"Tâtonnements et débuts du théâtre espagnol jusqu'a L. De Rueda"[1059]	inèdit

1051 "Picasso et le secret d'Antibes". Inèdit. 16 pàgines mecanografiades i datades a Antibes el febrer de 1958.

1052 "1492, Fernando de Rojas crée le théâtre moderne: la Célestine". Editat a la revista *Rendez-vou des théâtres du Monde* nº 9, 15 de març de 1958.

1053 OLC.I. *Mots de ritual per a Electra*. Pàgines 369-398. Signada a París i Venècia el maig i juny del 1958. Hi ha un post-escriptum justificatiu datat el 19 d'octubre del 1958. El 1964 Palau va fer una edició d'autor de cent exemplars signats, a Barcelona.

1054 "Situation actuelle des escrivains catalans et de la litterature catalane". 12 pàgines mecanografiades. Da París el novembre de 1958.

1055 "Importance de la Celestine, tragi-comédie de Calixte et Melibée". Inèdit. 3 pàgines mecanografiades amb correccions fetes a mà. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'escriptura ni d'emissió.

1056 "Larra et le romanticisme espagnol". Inèdit. 7 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'escriptura ni d'emissió.

1057 "Asi que passen cinco años [en francès]". Inèdit. 7 pàgines mecanografiades. De fet es tracta del guió d'una taula rodona entre Palau i Fabre, Maurice Jacquemont i Germaine Montero.

1058 "Don Ramon de la Cruz". Inèdit. 5 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'escriptura ni d'emissió.

1059 "Tâtonnements et débuts du théâtre espagnol jusqu'a L. De Rueda". 9 pàgines mecanografiades. La primera emissió es va emetre el 16 de gener del 1959 amb el títol Les Olives, de Lope de Rueda. Aquestes emissions radiofòniques es feien a la Radiodiffusion-Television Française. Les que corresponen als dies 1, 8, 15 i 22 de juny de 1959, es van fer en un programa que duia per títol

1959	22-01	"Double activité de González"[1060]	FO
1959	13-02	"Les "intermedes" de Cervantes"[1061]	inèdit
1959	26-02	"Jeunes peintres japonais à la Cité Universitaire"[1062]	FO
1959	06-03	"Le Donjuanisme de Lope de Vega"[1063]	inèdit
1959	19-05	"Le miroir halluciné d'Artaud"[1064]	inèdit
1959	01-06	"Une parenthese dans le théâtre espagnol du siècle d'or: Alarcon"[1065]	inèdit
1959	08-06	"La vie est un songe et Calderón"[1066]	inèdit
1959	15-06	"Juan Eugenio Hartzenbusch et les amants de Teruel"[1067]	inèdit
1959	30-07	"Un certo parallelo"[1068]	NS
1959	20-08	"L'art de la Catalogne à l'aube du XX siècle"[1069]	FO

L'Heure de Culture Française. La resta, en un programa titulat College des Ondes. Hi ha constància d'altres emissions radiofòniques fetes per Palau l'any 1962, el 22 i 23 de novembre i una altra feta l'any 1968, concretament el dia 13-09-1968 sota el títol "Catalogne et Renaissance artistique".

1060 OLC.II. "Double activité de González". *Articles publicats a França (1947-1959)*. Pàgina 1247-1248. Editat a *France Observateur* el 22 de gener de 1959.

1061 "Les "intermedes" de Cervantes". Inèdit. 6 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

1062 "Jeunes peintres japonais à la Cité Universitaire". Editat a la revista *Frances Observateur*, nº 460, 26-02-1959.

1063 "Le Donjuanisme de Lope de Vega". Inèdit. 10 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

1064 "Le miroir halluciné d'Artaud". Inèdit. 8 pàgines mecanografiades

1065 "Une parenthese dans le théâtre espagnol du siècle d'or: Alarcon". Inèdit. 6 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

1066 "La vie est un songe et Calderón". Inèdit. 5 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

1067 "Juan Eugenio Hartzenbusch et les amants de Teruel". Inèdit. 6 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

1068 "Un certo parallelo". Revista *La Nuova Sardegna*. Nº 180. Sassari.

1069 OLC.II. "L'art de la Catalogne à l'aube du XX siècle". *Articles publicats a França (1947-1959)*. Pàgines 1248-1250. Editat a *France Observateur* nº 485, el 20 d'agost de 1959.

1959	20-08	"Temoignagnes sur Carles Riba"[1070]	FO
1959	11-09	"Le théâtre espagnol contemporain: Miguel de Unamuno"[1071]	inèdit
1959	18-09	"L'oeuvre de Benavente et *Le dourire de la Joconde*"[1072]	inèdit
1959	09-10	"*Visage d'Argent* de don Ramon Maria del Valle-Inclán"[1073]	inèdit
1959	13-10	"Le théâtre espagnol moderne: Federico García Lorca"[1074]	inèdit
1959	20-10	"Lorca et don Perlimplin"[1075]	inèdit

[1070] OLC.II. "Temoignagnes sur Carles Riba". *Articles publicats a França (1947-1959)*. Pàgines 1250-1252. Editat a *France Observateur* nº 485, el 20 d'agost de 1959.

[1071] "Le théâtre espagnol contemporain: Miguel de Unamuno". Inèdit. 7 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

[1072] "L'oeuvre de Benavente et *Le dourire de la Joconde*". Inèdit. 5 pàgines mecanografiades. El mateix text amb diversos títols. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

[1073] "*Visage d'Argent* de don Ramon Maria del Valle-Inclán". Inèdit. 6 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

[1074] "Le théâtre espagnol moderne: Federico García Lorca". Inèdit. 7 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

[1075] "Lorca et don Perlimplin". Inèdit. 7 pàgines mecanografiades. Té l'estructura de les emissions radiofòniques, però no ha estat possible determinar-ne la data d'emissió.

II. Els personatges teatrals en les obres inèdites i publicades de Josep Palau i Fabre

de 1931/34 fins el 1995

any	títol	mite dominant	tipus de mite	hi apareixen	edició	llengua
i)						
31/34	[El Baró]			Baró, Francesc-Boronat, Lluís, Octavi, Rosina, Jacobé, Rafel, Magda, Criada	inèdit	CA
31/34	Pròleg	Ur. Don-Joan	**literari**	Criat, G (professor), X (mare), V (filla)	inèdit	CA
31/34	[Acte primer]			Rosa (mare), Jordi (fill), secretari, criat	inèdit	CA
31/34	[Conseller (Bufó)]			conseller, duquessa, duc, noi, secretari	inèdit	CA
31/34	[En un hotel]			Elvira, Sirvienta, Enrique, Susana, Botones, Galcerán	inèdit	CAS
31/34	[*Sala en casa de A.*]			Adolfo (poeta), Rosina, Carmen, Teresa (actrius), Carlos (amic d'A.)	inèdit	CA
31/34	*Comèdia humana*			Reina, Corina, Llevadora 1 i 2, Rei, Bufó, Foll, Patge, Cardenal, Ministra, Paisà 1 o 2, Pregó, Dames, Almirall, Cavallers, patges, Ministres	inèdita	CA
31/34	*Joc d'amor*			Maria, Joan, Octavi, Tomàs, Sr. I Sra. Piquenyol, Margarideta, Magdalena, Limosner, Mercadal	inèdit	CA
34/35	*Hombre ignorado*			Octavi, M (companya), Director, Senyora, Professor, Soldats, Desconegut, i personatges fantasmes	inèdit	CAS
iv)						
1939	*Aparició de Faust*	Faust	**literari**	Faust i Mefisto	OLC	CA

1942	*Retaule del dimoni…*	Dimoni	**religiós**	Noia, Dimoni, Enric	inèdit	CA
1943	*La comèdia interior*	Dimoni	**religiós**	Autor, Dimoni, empresari	inèdit	CA
1943	*Prometeu encadenat*	Prometeu	**clàssic**	Poder, Força, Prometeu-Josep, escarceller, mare, Carme, Maria, Joana, Confessor, Soldats, Botxí, Obrers	inèdit	CA
1945	*Llibre de ballets*	Hermafrodita	**literari**	espermatozous	inèdit	CA
1945	*Evocació de…*	Romeu-Julieta	**literari**	Romeu i Julieta	inèdit	CA
vi)						
1948	*Le dialogue ou la…*			Clochard, flic, directeur du théâtre auteur, home, femme	E.A	FRA
48/50	*Le rôle d'Auteur*	Com.Arte	**literari**	Colombine, Arlequin, Pierrot, Auteur, femme, guerrier	inèdit	FRA
1949	*Microfaust*	Faust	**literari**	Méphisto, Faust, disciple, Marguerite, visiteur, jeune home, model, mère	inèdit	FRA
1950	*L'Etranger*	Com.Arte	**literari**	Étranger, Garçon, jeune home, paysans, Arlequin, Colombine, Pierrot, invité, femme, Anna, docteur, Précepteur, monsieurs, ami	inèdit	FRA
1950	*Ritual secret du…*	-		Masturbateur	inèdit	FRA
vii)						
51/52	*Tragèdia de Don…*	Don Joan	**literari**	Don Joan, Senyora Gloriós (mare), Elvira (germana), Hermínia, Emília, Maria, Luigi, cor de dones, senyor i senyora Jover, senyor i senyora Pruna, Colombina (Clara), Pierrot, Arlequí, convidats, convidat-dimoni, Personatge, criats	OLC	CA
1952	*Don Joan als…*	Don Joan	**literari**	Don Joan, Antoni, Tristany,	OLC	CA

				Rei Marc, Duc d'Arsudel, Romeu i Julieta, Cleòpatra, Isolda, Isolda de Bretanya, Mariana Alcoforado		
1952	*La Caverna*	La Caverna	**filosòfic**	Mestre, deixeble, Guàrdia vell, Guàrdia jove, Home (Gurt), dona, nen, nena, parelles, demiürg, Veus masculina i femenina, captius, esclaus, demiürg Quadre cinquè, que és inèdit: Ignasi (guardià jove), captius: Salvador, Joanet, Joan. Mullers: Eulàlia (dona del Joan), Fina (germana de l'Ignasi i dona del Joanet), Prudència (dona de l'Ignasi).	OLC	CA
viii)						
1954	*Esquelet de Don…*	Don Joan	**literari**	Don Joan, Don Salvador, Testimoni, Llorenç, Alfons, criat, Elvira, Kati, Rosamunda, Joana, Maria, Mare de Don Joan, Dona, La Dama, Parelles	OLC	CA
1955	*Príncep de les…*	Don Joan	**literari**	Don Joan, Criat-Carcanada, senyora Esporna, La noia, Llucifer, fiscal, defensor, porter, diablessa major, diablessa defensora, Sicorax, Faust, públic	OLC	CA
1957	*L'excés o Don…*	Don Joan	**literari**	Don Joan, Criat-Caracanda, Vell, Jove, doctor Artigues, secretària, Elvira, veus	OLC	CA
1958	*Mots de ritual…*	Atrides	**clàssic**	Pròleg, Electra, Orestes, Egist Clitemnestra, cor d'Erínies	OLC	CA
ix)						
1960	*Miquel Kolhas*	Kolhas	**literari**	Lector, Miquel Kolhas, Guarda, Majordom, Herse, Baró, amics, criat, Oficial major, escrivà, Lisabeta, Esternbald, Emmel, Lindau, Waldmann, Widemann, Abadessa, Senyor, Governador, Martí Luter, Elector de Saxònia, Príncep, Comte	OLC	CA
1971	Homenatge a Picasso			Personificacions, Pintor, model, Presentador, Mademoiselle Llucifer, Recitador, Pere Romeu, Rossinyol, Utrilli, Casas, Mendicant, Organista, Arlequí, dona-pantera, Colombina, Saltimbanqui, Marina, Helena, , Mànagers, xinès, noia americana,	OLC	CA

				Acròbates, Cavall, acordionista, Guitarrista, Flautista, recitants, Màscares, Minotaure, veus, noies		
1982	*El porter i* el…	-		Porter	OLC	CA
1987	*Els mots de Yorik*	Yorik	**literari**	Yorik	OLC	CA
1990	*L'Alfa Romeu i…*	Julieta	**literari**	Julieta i Ramon	OLC	CA
84/85	*Avui, "Romeu…"*	-		Acomodadora, espectador i espectadora, Sr. i Sra Duran, universitàries, espectador sofert, Quimet, Quitèria, Isabel, Jordi	OLC	CA
79/84	*La confessió o…*	-		Mossèn Fortià, Diana, vella	OLC	CA
1995	*L'afrau*	Dimoni	**religiós**	Banyeta i follet	OLC	CA