

**LA CAVERNA DE JOSEP PALAU I FABRE (1952-1969):
TEATRE VERSUS AL·LEGORIA FILOSÒFICA
PER A REPRESENTAR I IMPEDIR EL FINAL TRÀGIC I FOSC DEL
LLUMINÓS ART DE PENSAR**

PAU GILABERT BARBERÀ¹
Universitat de Barcelona
pgilabert@ub.edu

A Carles Martí Jufresa

RESUM

Quin sentit té representar el mite de la caverna del llibre VII de la *República* de Plató? Josep Palau i Fabre considera que, en els diàlegs de Plató, els interlocutors són mers instruments al servei de la seva finalitat dialèctica. L'objectiu d'aquest article es mostrar com, tot convertint el mite en una tragèdia i recolzant en el conflicte o guerra entre contraries d'Heràclit, el dramaturg reïx a afavorir un tipus de pensament que no és ni sectari ni unívoc. Ans al contrari, a *La caverna* de Palau i Fabre, el presoner alliberat transformat per la llum de la Realitat i finalment escanyat pel seus companys de presó –després d'haver estat “encavernat” de bell nou i d'haver intentat rescatar-los de la seva ignorància, és a dir, de les ombres-, els llega, tanmateix, la seva poderosa experiència del pensar “agonísticament”, que podria donar fruit en l'esdevenidor.

PARAULES CLAU: tradició clàssica, caverna de Plató, al·legoria, teatre, filosofia grega, tragèdia.

THE CAVE (LA CAVERNA) BY JOSEP PALAU I FABRE (1952-1969): THEATRE VERSUS PHILOSOPHICAL ALLEGORY IN ORDER BOTH TO PERFORM AND STOP THE TRAGIC AND DARK END OF THE BRIGHT ART OF THINKING

ABSTRACT

What is the use of performing the myth of the cave from book VII of the *Republic* by Plato? Josep Palau i Fabre, considers that, in Plato's dialogues, the speakers are mere instruments at the service of his dialectical goal. The aim of this article is to show how, by turning the myth into a tragedy and also by relying on Heraclitus's conflict or war of opposites, the playwright succeeds in favoring a sort of thought which is not one-sided or univocal. On the contrary, in Palau i Fabre's *La Caverna*, the tragic hero, that is, the released prisoner transformed by the light of Reality and finally killed by his “cavemates” -after having been imprisoned again and having tried to rescue them from their ignorance or shadows-, still leaves to them his powerful experience of the *agonistikos* thought, which might bear fruit in their life to come.

KEY WORDS: classical tradition, Plato's cave, allegory, theatre, Greek philosophy, tragedy.

¹ Aquest article és resultat del projecte d'investigació finançat pel “Ministerio de Educación y Ciencia” espanyol: “Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico” -referència: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Professor Carles Miralles Solà.

La relació mestre-alumne ha estat sempre difícil, car la missió més noble del primer consisteix a no allargar la minoria d'edat intel·lectual del segon, sinó a provocar justament el procés contrari. Sent aleshores l'orgull d'haver sabut convertir un mer receptor de teories alienes en un autèntic interlocutor disposat a plantejar i defensar les pròpies, o, el que fóra el mateix, a pensar pel seu compte i no limitar-se a aprendre d'altri. Al capdavant, *La caverna* de Palau i Fabre² recolza en la coneguda imatge del llibre setè de la *República* de Plató, i cal no oblidar que l'etimologia del terme "diàleg" ens parla de les anades i vingudes de la paraula (*lógos*) a través de l'espai existent (*diá*) entre diversos interlocutors, en principi de la mateixa alçada intel·lectual. En el text platònic, però, Glaucó segueix bàsicament les indicacions de Sòcrates, mentre que el Deixeble anònim de l'obra teatral de Palau i Fabre es mostra de bell antuvi poc disposat a no replicar el seu Sòcrates particular, el senyor Guilera. Aquest, atenent el seu prec: "Torní'm a llegir la història de La Caverna", cerca la pàgina de la seva edició i diu: "Imagina la condició de la nostra naturalesa humana, en relació a la saviesa o la ignorància, comparant-la amb una situació equivalent a la que ara t'explicaré". El Deixeble s'ha d'afigurar aleshores uns homes encadenats des que eren infants, lligats per les cames i pel coll... i arriba a una primera conclusió: "No podrien pas viure així", de manera que el Mestre s'apressa a puntualitzar-li que "La història de la caverna és una al·legoria" i, tot fent-li cercar la paraula en el diccionari Fabra, el jove llegeix: "Al·legoria. Metàfora continuada, proposició o seguit de proposicions que presenten un sentit directe i un altre de figurat" (333). No em detindré ara a demostrar que la caverna platònica és una imatge (*eikón* > icona), tal com s'infereix del terme grec inicial: *apeíkason*.³ En el seu moment,⁴ ja vaig assenyalar els inconvenients d'obviar la terminologia del filòsof i optar, en canvi, per un ventall força capriciós de termes alternatius: al·legoria, mite, faula, paràbola, símil, analogia, comparació. Palau i Fabre es decanta perquè el Mestre parli d'al·legoria, però aquest trop implica saber situar la ment sota la literalitat d'un text on

² Palau i Fabre 2005; la numeració entre parèntesis es referirà en tots els casos a aquesta edició.

³ 514a1 seguint l'edició de Burnet 1984: "Imagina't (*ἀπεικασον, apeikason*) amb una experiència com aquesta la nostra naturalesa no només pel que fa a l'educació, sinó també a la manca d'educació. Mira (*ἰδὲ, idè*), doncs, uns homes com en un habitacle soterrani en forma de cova [...] 'Parles d'una imatge (*εἰκόνα, eikóna*) estranya', deia, 'i de presoners estranys'. 'Iguals a nosaltres'. '¿Creus, en efecte, que uns presoners d'aquesta mena poden haver vist, no només de si mateixos sinó també els uns dels altres, res que no sigui les ombres que per causa del foc es projecten sobre la part de la cova de davant seu? [...] Doncs aquesta imatge (*εἰκόνα, eikóna*)... estimat Glaucó, cal aplicar-la, tota, al que s'ha dit abans, tot comparant [...] aquest espai que se'ns mostra per mitjà de la visió amb l'habitable de la presó i [...] la llum del foc del seu interior amb la força del sol. Al seu torn, la pujada cap amunt i la contemplació del que s'hi troba, si suposes que és l'ascensió de l'ànima vers la regió intel·ligible [...] pensa-ho tu també i no t'estranyis que els qui van arribar allí dalt no vulguin fer el que és propi dels humans, sinó que les seves ànimes maldin per romandre-hi sempre. Car versemblantment és més o menys així, si s'hi pensa segons la imatge (*εἰκόνα, eikóna*) que s'ha mencionat abans" (514a-517d, la traducció és meva).

⁴ Vegeu: Gilabert 2010.

s'anuncia (*agoreúo*) un altre significat (*alla*) que resta ocult –i, d'això, Plató en deia *hypónoia*, sotsintel·lecció, i no pas *allegoria*, un terme tardà–, de manera que, quan continua llegint la història-al·legoria de la caverna i demana que es tingui present el sentit figurat, el lògic fóra que el Deixeble digués que ja l'ha "copsat", que ja ho ha "entès", i no tant "Ja ho veig!" (334), coincidint així amb Glaucó.⁵ En efecte, Sòcrates ha demanat a aquest darrer que, en la pantalla intangible del seu cervell, hi creï una imatge mental per a, tot seguit, mirar-la –talment com qui contempla un quadre–; en conseqüència, la resposta és: "ho veig" (*horô*, 514b7, un verb de percepció física). I, si ho remarco, és perquè des d'un bon començament s'adverteix un *décalage* entre Deixeble i Mestre, puix que, per al primer: "Tot és com un teatre, en aquesta al·legoria. Potser és per això que m'agrada tant... ¿Per què en lloc de llegir-la no ens la fem representar?", mentre que la rèplica del segon és: "La seva finalitat no és la de plaure, sinó la de fer reflexionar, no ho oblidis... És impossible (representar-la)" (334). Al jove li atribueix, doncs, inclinacions hedonistes, però és una atribució injustificada, ja que enlloc està escrit que l'objectiu o *télos* del teatre i de les arts escèniques en general sigui generar plaer i no pas reflexió en l'audiència; ans al contrari, és probable que aquest Deixeble avançat hagi comprès ja que el filòsof que escriu un diàleg i hi introdueix una imatge, s'apropa –i molt!– a l'art de la contemplació (*theâsthai* > teatre), conjuminació excel·lent de gaudi visual i invitació a pensar, car no oblidéssim mai que, per a Sòcrates, aquella "imatge estranya" (*átupon eikóna*) i aquells "presoners estranys" (*desmótas atópous*) són iguals a nosaltres (*homoíous hemîn* -515a,4,5).⁶

Ments lliures com la del Deixeble –i com la de Palau i Fabre– abominen allò que podríem anomenar "fonamentalisme textual", de manera que no ha de sorprendre que, quan el jove i el Mestre llegeixen, el primer gosi apartar-se del guió platònic per posar-lo al dia: "Ho actualitzava una mica". Hi introdueix aleshores algun "Valga'm Déu" (335) o alguna reflexió seriosa sobre els sentiments del presoner alliberat envers els seus antics companys: "Per mica de cor que tingués, els compadiria", però l'evident esclerosi intel·lectual del segon genera intransigència: "Això no ho diu Plató... Aquí no hem vingut a jugar. No vull que et distreguis del text, perquè has estat tu mateix que l'ha sol·licitat". I heus aquí que, si aquestes són les regles del joc, el *lógos* no pot anar i venir a través de l'un i de l'altre, no és *diá-logos stricto sensu*, talment com, segons aguda percepció del Deixeble, tampoc no són autèntics diàlegs –llevat dels considerats més genuïnament socràtics– bona part dels que integren el *corpus* del gran filòsof idealista o ideocèntric: "¿No troba que els interlocutors de Plató són purs instruments de la seva finalitat dialèctica?". La resposta del Mestre és tan pobre

⁵ Sobre la caverna de Plató, la seva tradició i influència, vegeu a títol d'exemple: Miorelli 2006; Smith 2002 i Smythies 1994.

⁶ "El Dr. Zubiri, el primer dia de 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" (García 1993: 80).

com simptomàtica: “Si no t’agrada, t’aguantes. Tu has volgut començar i ara jo vull acabar” (337).

“Instruments”: un terme clau que desemmascara la pretesa bondat del capteniment platònic, la veritable naturalesa del qual, per exemple, esdevé diàfana en l’àmbit eròtic, quan ens adonem que l’ésser estimat (*erómenos*) no és sinó un mer instrument o palanca perquè l’amant (*erastés*) faci el gran salt vers el món ideal. I no ho mento ara com qui introdueix una petita digressió, sinó perquè “amant i estimat” –el fet d’estimar, en suma–, per a Plató, tenen ambdós gènere masculí, mentre que la pulsio filògina és només desig de procrear i perviure en els fills. Doncs bé, el Deixeble de *La Caverna* de Palau i Fabre troba Plató “molt unilateral”, perquè el seu univers “és exclusivament masculí”, i no li val que el Mestre li recordi que tot plegat és una al·legoria i que, “si aquí dins hi fiques una dona ja està tot enredat”. El jove, naturalment i sortosa, ni s’ho creu, ni claudica: “El que hi ha és que tot fóra diferent, l’al·legoria canviaria de signe”. En l’àmbit teòric potser sí que tot esdevé un xic boirós, però el Deixeble ho veu tot molt més clar quan és “representat”. Ell vol interlocució real, contrast, dialèctica entre pols oposats –per què no començar per masculí/femení?–, i la representació ajuda a visualitzar, primer, i a comprendre, després. Li importa molt poc que el Mestre afirmi que “Això fóra teatre i no filosofia”. Al capdavall, si és “un mite⁷, una al·legoria [...] pel mateix camí podem arribar a la representació”. “Això ja no fóra Plató”, respon el Mestre, però la ment lliure i filoteatral del Deixeble no cedeix: “Al contrari! Seria dur-lo a les últimes conseqüències. ¿No volia ser un poeta tràgic, Plató? ¿No veu que en el mite de la caverna es va quedar a mig camí?”.

Palau i Fabre clou aquí el pròleg de la seva “tragèdia”. Tragèdia, sí, perquè, lluny de deixar-se aclaparar –instrumentalitzar, en un cert sentit– per qualsevulla text i la seva feixuga tradició, ha decidit que el gènere dramàtic no repugna de mesclar-se amb la filosofia de Plató, sinó tot el contrari.⁸ Efectivament, el presoner alliberat de què parla el seu text⁹ –i que Mestre i Deixeble han llegit–, un cop superada tota una vida d’aparences en la foscor contemplant les ombres de la caverna, accedirà a la fi a la realitat lluminosa de les coses. El de *La Caverna* de

⁷ El terme “mite” apareix ara per primer cop en el text de Palau i Fabre, sense cap mena de justificació, però, com he assenyalat abans, ha estat tradicionalment un dels termes alternatius d’“imatge”.

⁸ Esteve Gau escriu un article sobre Josep Palau i Fabre que s’intitula precisament: “De com la tragèdia és una constant en l’obra de JPF”: Només cal mirar el teatre de Josep Palau i Fabre per tal d’adonar-nos que estem davant un mecanisme de creació molt semblant al que usaven els autors grecs. Aquests parlaven de mites i de situacions mítiques conegudes tant per ells com per tots els espectadors [...] En JPF fa el mateix, però els seus mites són pertanyents a la cultura europea. Així ens hi trobem el mite d’Electra [...] l’al·legoria de la Caverna [...] són mites de constant vigència a la cultura europea i, per tant, a la nostra. Tots són agafats a consciència per tal de parlar, bé metafòricament, bé obertament, de la situació social i política del país o fins i tot de temes que toquen directament l’autor” (a Guillamon 2000: 155-56). Vegeu també: Coca 1991, 2000 i 2003).

⁹ 515c6-517a6

Palau i Fabre té, a més, un cor compassiu i, de bell nou tancat a la caverna, intentarà anunciar l'evangeli de la llum física –i intel·lectual– als qui no han tingut la sort de veure-la. Irònicament i tràgica, però, pagarà amb la vida un gest tan noble. A força de llegir el text de Plató –és a dir, acomodant-se a l'imperatiu *apeíkason*–, el Deixeble ho ha “anat imaginant tot molt diferent... Jo imagino” (338-39).

Comença, doncs, la representació i passem sense dificultat de la filosofia al teatre. El Quadre primer ens mostra una esplanada, “un gran roquissar, amb la boca d'una caverna”. La dialèctica Mestre-Deixeble es reproduïx ara en l'oposició Guàrdia Vell/Guàrdia Jove, tots dos vigilant l'entrada de la cova. Un dels captius és a punt d'ésser alliberat i el Guàrdia Jove suposa que és per a “llicenciar-lo”; al capdavant, ell compta “els dies cada dia” que manquen perquè el llicenciïn, i no comprèn que el seu company no tingui “ganes de tornar a casa”. Al Guàrdia Vell, per contra, tot i fer deu anys que serveix, li molesta que només es pensi en la llicència; a ell ja li està bé esperar fins que es mori, la “Llicència absoluta”, i lamenta que “Tots guilleu després d'haver pagat l'aprenentatge”. “O abans d'embrutir-nos”, replica el jove, però el seu company té clar que, en aquesta vida, cal triar alguna forma d'embrutiment. A ell, per exemple, no li faltaria mai l'essencial i, si venia una guerra, ja estaria col·locat: “Dones, de tant en tant, diner per al tabac i la beguda i bona nit! Els nostres pares ens van posar al món i hem de fer veure que ens hi divertim” (340-42). Ergo, ambdós Guàrdies són evidentment fora i no pas dintre de la caverna, però, malgrat el trist conformisme del vell, les seves darreres paraules revelen que, en la vida dels humans, hi ha també cavernes exteriors i daurades on plau de romandre per la seducció que sobre ells exerceix la possessió d'alguns béns i el gaudi d'algunes comoditats. Palau i Fabre ens prepara, de tota manera, perquè a la fi de la seva tragèdia ens adonem que el pensament escleròtic, endurit per la naturalesa pètria de les conviccions inamovibles –amb murs invisibles però certs– és en bona mesura la mare de molts drames humans.

En el Quadre segon, un dels captius és tret amb violència de la caverna –perquè hauria de voler sortir-ne, si mai no ha conegut res de diferent? La seva nova experiència passa per quatre temps: 1) consternació; 2) dansa; 3) exaltació lírica i 4) paraula. El primer ve justificat per l'anorreament i malfiança envers tot allò que, “sol i llibert”, sent ara “com una bèstia atemorida”, per bé que del terror passarà aviat al “meravellament”. El segon és provocat per la “desorientació del cos cap als quatre punts cardinals, fins que fa un gran salt enlaire”, seguit del “salt amb els passos laterals” i la “giravolta” (333-34). El tercer obeeix al desig de saltar i xisclar “fins a la convulsió” (334), i el quart permet que el captiu alliberat verbalitzi finalment el que pensa i sent.

Palau i Fabre ens convida, doncs, a situar-lo de fet –a situar-nos– en l'albada dels temps, quan la incipient racionalitat de l'home li garanteix que no es distanciarà prou de la Mare Terra per a objectivar-la i veure-la com a quelcom diferent a si mateix. Ben al contrari, la paraula de l'home convertida en himne

dóna veu a tot: “No sé què crida més en mi: / si aquests ocells / o aquestes flors en els meus ulls, / o aquest perfum de terra molla”. La identificació amb la Natura és total: “També sóc arbre, i sento, / sota els meus peus, / la saba com treballa per nodrir-me”. Sap reconèixer que és fill d’un únic ventre: “Ventre matern, oh Terra, / nodreix el nounat, agombola’l en la teva ampla sina. / [...] tot neix de tu; / jo em sé el teu fill” (344). Però hi ha un perill evident: el d’oblidar que partíem d’un diàleg que volíem real entre interlocutors diferents, de manera que aquest nou llibert no sap com l’infantà la Terra, però no té cap dubte que fou en col·laboració amb el pare Sol: “[...] ¿Per quin procés tan llarg / heu arribat a concebre’m? / ¿Quan i en quin lloc fou la vostra unió?... Tot em parla de tu, oh Pare, oh Sol! / Tot em parla de tu, oh Mare, oh Terra! / Tot em parla de la vostra unió”. Aquest ésser lliure ha acabat, per tant, amb la unilateralitat masculina de Plató. O, dit altrament, el presoner alliberat de *La Caverna* de Palau i Fabre no sembla estar cridat a menystenir radicalment el pol inferior –el de la *phýsis*– per enlairar-se vers l’únic Pol vertader –el Bé– d’acord amb la sempre vertical geometria ètica idealista o ideocèntrica. No, ell beneeix l’aferrament del pare Sol i la mare Terra: “Beneïda la força que us aferra / l’un a l’altre. / Per ella jo sóc [...]”. Reconeix, sí, que: “Per ella em dreço amunt, com tots els arbres, / ... / I puc pujar més alt que els ocells / [...] / amb el meu pensament”, però és un pensament que neix de les arrels: “També en mi les arrels deuen ser més pregones! / ¿On neixen, d’on arrenquen, perquè jo pugui / volar tan alt!” (345).¹⁰ En qualsevol cas, el sentit del Tot no ve donat només per la presència d’un Pol superior i l’absència o marginació de l’altre, de l’inferior, sinó que: “La vostra resposta és aquesta presència poderosa”. Ah! I, a més, aquest captiu alliberat vol gaudir d’interlocutors: “Pare, Mare, amors meus, / doneu-me sempre altres germans, gaudi dels ulls i de les meves mans” (346). Un cop superada la racionalitat incipient i l’himne com a forma poètica d’expressió, l’home passa a formular lògicament i prosaica les grans preguntes, les d’abans i les d’ara, les de sempre:

¹⁰ Palau i Fabre considera que la seva obra té una ambició metafísica: “La caverna, intent d’escenificar el mite de la caverna de Plató, deu ser una de les poques obres amb ambició metafísica al teatre català” (a García 1993: 80). “La Idea pot desprendre’s de la tragèdia i volar tan alta com li plagui. Estrany dramaturg!” (Palau i Fabre 1961: 55). Personalment, li objectaria que el Llibert pot volar molt alt, més alt que els ocells, però la metafísica platònica menysprea stricto sensu les arrels, el món material, un mer simulacre de la Realitat de les Idees cap on l’ànima s’enlaira gràcies a l’anàmnesi. Interpreto, doncs, les paraules de Palau com la convicció ferma que, en l’àmbit del pensament, cal anar sempre més enllà i no aturar-se, però jo discreparia de Coca (2000: 115-16): “El seu interès per l’ésser que recerca la llibertat en la veritat desocultada és ontològic, és una part del seu interès per la metafísica” –“desocultada” perquè lliga el pensament de Palau amb el de Heidegger a De l’essència de la veritat. Hi crec advertir una contradicció en el sentit que tota veritat ontològica ha de ser per definició unilateral, unívoca, comença i acaba en ella mateixa, i mai no pot estar en guerra amb si mateixa. A parer meu, La caverna de JPF connecta molt millor, com veurem ben aviat, amb la saviesa heraclítica. Coincideixo, en canvi, amb Coca quan, pel que fa a la llibertat predicada per Palau, afirma: “És una possibilitat [...] i la possibilitat, pel que té de tempteig, inclou una dialèctica agònica i la idea de camí, de procés, de trànsit” (143).

“¿Què vol dir tot això? ¿Per què sóc, ara, aquí? ¿Per què era allí fins ara? [...] ¿Com s’explica aquest canvi? [...] ¿És per a mi tot aquest espectacle? ¿Ha estat muntat per a meravellar-me? [...] ¿Sóc jo en ell, o és ell en mi, miratge? [...] ¿Sóc la música o bé sóc l’instrument? ¿Qui és l’executant d’aquest concert? ¿Per què és donat, i per a què? ¿I per a qui és donat? [...] ¿Qui, sinó jo, el pot assaborir? [...] Tot, tot és per a mi!” (346).

Som, consegüentment, davant d’un home engrandit, però “el dia ha anat declinant i la nit cau damunt l’HOME, que es torna a abatre com una bèstia” (346). Ara bé, el crit d’auxili –per descomptat de bell nou poètic– no l’adreçarà al Pol suprem, sinó als dos als qui és conscient que deu la vida: “Oh Pare! Oh Sol! / No deixis el teu fill, no l’abandonis. / Oh Mare, acull-lo. Acull-me, defensa’m, protegeix-me”. Les estrelles s’han encès en el cel, i la nit i el seu “abric immens” (347) amaga l’home de si mateix i el fon en si mateix; de ple en la foscor un altre cop, el nostre llibert s’adorm i descansa, perquè l’endemà l’esperen noves experiències.

Som ara al Quadre tercer. El gran teatre de la vida i la consciència que l’home lliure té del seu doble i oposat origen, patern i matern, han mantingut, per dir-ho així, la tensió dialèctica. Nogensmenys, quant a si mateix, podria creure’s sol i caure en la fatídica unilateralitat masculina, de manera que caldrà preparar-li una representació –el teatre entra doncs en el teatre–, perquè el pol oposat a l’home, amb la rellevància que dóna sempre ésser dalt d’un escenari, li faci veure que ell també forma part d’una necessària relació dialèctica amb l’altra:¹¹

“En alçar-se el teló apareix, dins de l’escenari, un altre escenari més petit, amb les cortines closes. L’HOME, sol, al centre de l’escena i d’esquena al públic, contempla aquest segon teatre, que s’obre pocs moments després. Una DONA, embolcallada en molts vels, és al centre d’aquest segon teatre” (348).

Efectivament, la representant d’aquesta benèfica oposició es presenta amb orgull: “Sóc l’altra meitat teva, la que tu no pots ser’, la que viu ‘en el teu desig’ i la que teixeix la vida amb el fil dels sentits de l’home (348). Deixa veure tot seguit el seu rostre, i el captiu alliberat s’adona de la buidor personal que ha d’omplir amb la millor part de si mateix –que paradoxalment és diferent–: “Oh, visió, oh dona, oh rostre; / Oh llibertat de la presó, / Oh de nosaltres la millor part nostra, /

¹¹ De fet, per a Palau i Fabre, la dona és el seu déu, l’únic déu: “No és que la dona sigui el meu déu; és que és l’únic déu. Almenys, al marge de creences, és l’única via possible d’accés a allò absolut” (Feliu 2009: 98). O bé: “Només a través de la dona es pot accedir a l’experiència última de la vida. La dona, en l’univers de Josep Palau i Fabre, és un ésser de naturalesa divina, tant si es tracta d’una enamorada com si és una mare, la dona existeix perquè l’home l’adori i la faci seva, donant-se alhora, a si mateix, la vida plena... Conèixer la dona, l’única, la completa, la total. La deessa. L’encarnació de totes les dones del món. Posseir totes les dones és sentir-se immortal, posseir la deessa és esdevenir déu, un déu que ha dipositat la seva semença en el ventre engendrador que el perpetua” (Zgustová, a Guillamón 2000: 180-81).

em buides de mi i m'omples: / m'omples de tu, que no sóc jo". La dona es desprèn tot seguit d'un dels vels que l'embolcallen i, tal com afirmàvem, la contemplació (*theâsthai*) fa que l'home compregui que a ell li pertoca de reproduir el diàleg creatiu Sol-Terra: "Oh Pare, oh Sol... / La llum m'arriba al pensament / ... / Ella és la Terra i jo sóc tu" (349). No cal dir que l'home s'endinsa aleshores en el segon escenari i, quan el teló s'alça novament, la dona bressa ja un infant de bolquers. El Sol i la Terra humans tenen ja una doble descendència, un nen i una nena, i el teatre que els correspon –perquè també els infants el necessiten– és el de titelles que ara apareix en el fons del segon teatre: "Dos infants juguen per terra... l'HOME, d'esquena al públic, com en l'escena anterior, contempla el teatre del fons, fascinat" (350). Petits com són, evidentment no han tingut temps de llegir Plató, però tot sembla indicar que el nen consideraria la unilateralitat masculina la millor de les Repúbliques possibles. En efecte, ell vol ser el rei i no vol que la Mariona sigui la reina; vol "jugar a matar i a fer presoners", i tampoc no pensa defensar el nen que té la seva germana. La Mariona, per contra, creu en la multilateralitat –és, doncs, rabiosament contemporània!– i pretén fer-li entendre que "Tu ets el rei, jo la reina, i ell és el príncep". La rèplica d'aquest petit-gran egòlatra és totalment previsible: "Jo també sóc el príncep", de manera que a l'Home no li queda cap altre remei que sortir del seu entotsolament i mirar de restablir la sana tensió dialèctica entre els gèneres, bé que amb escasses possibilitats de reeixir-hi, car ell, quan era petit, donat que encara no coneixia la mare, jugava "a bitlles o amb la pilota... amb altres nens" (350-51). L'acotació ens diu que "Desapareixen tots menys l'HOME" (351), el qual es disposa a declamar poèticament un monòleg tan llarg com el seguit de preguntes sense resposta que neix de la soledat absoluta que sovint senten i han sentit els humans de tots els temps:

"Quantes preguntes! I els he de dar resposta. / Tantes preguntes que hi ha en mi, erectes, / i que no sé a qui fer-les, i faig veure / que responc a les seves. / ¿Són les meves preguntes tan puerils / a una altra oïda, com les seves m'ho semblen? / ¿Sóc, potser, jo, encara més pueril? / ¿Per què, si les meves preguntes són oïdes, / ningú no les respon? / Ells s'aquieten, a voltes, amb les meves respostes [...] / Però ¿per què a mi cap veu / mai no ve a consolar-me? / [...] / ¿Són massa pretensioses les preguntes? / [...] / ¿Per què abans que les nostres preguntes hagin estat / resoltes, / vénen els nostres fills a importar-nos amb les seves? / [...] / És la pregunta la sola resposta a la pregunta? / [...] / ¿Per què no juguen les persones grans? / ¿És el nostre jugar el que explica el seu / o bé el seu joc ens explica a nosaltres? / ¿Qui és, aquí, l'explicació de qui? / ¿No sóc, tot jo, una pregunta viva? / ¿Serà la mort, una resposta morta? / ¿Per què la vida ens fa morir a preguntes, / i per què viu la mort en les respostes?" (352).

La lluita, normalment entre bons i dolents, predomina en el teatre de titelles, i el de *La Caverna* de Palau i Fabre no s'aparta del repertori habitual, encara que aquí el combat entre bàndols enfrontats amaga un significat pregon. Un cop les cortines s'han obert: "Apareixen, movent-se rítmicament, els elements masculins, en forma de llancetes, triangles i cons per amunt, a una banda. A l'altra, amb un

ritme més ondulant, els elements femenins, en forma de dentats, triangles i cons per avall". De bell nou, per tant, s'imposa la dialèctica oposició de contraris, però, en aquest apartat, el gran mestre és Heràclit i no pas Plató, de manera que el final de l'acotació anterior és força previsible: "Guerra entre els elements masculins i els elements femenins, que acaben barrejant-se". Les dues veus, masculina i femenina, que surten del fons del teatre de titelles proclamen aquesta veritat incontestable i, si la primera diu: "Tots a favor i tots en contra. / Tots contra tots. / [...]", la segona ho rebla: "Un contra tots, tots contra un. / Cada u contra ell mateix. / [...]" (352).

Que Palau i Fabre no tenia Heràclit per un filòsof fosc (*skoteinós*) sinó tot el contrari, ho demostra el títol de l'assaig que li dedicà, *La claredat d'Heràclit*, on veu els fragments conservats com les respostes a les preguntes que el pensador es feia a si mateix. No és aquest el lloc ni el moment, però, de fer-ne l'anàlisi crítica, sinó de presentar els fragments que al meu entendre prengué probablement com a referència en redactar *La Caverna*. Pel que fa al que acabem de llegir –i bona part del que vindrà–, cal recordar sens dubte els frs. 53 DK: "La guerra (*πόλεμος*) és el pare de totes les coses i el rei de totes les coses...";¹² el fr. 80: "Cal saber que la guerra (*πόλεμον*) és comuna, la justícia discòrdia (*ἔρις*), que tot es fa i es destrueix per discòrdia" i el fr. 8: "Allò que és contrari (*τὸ ἀντίξουν*) és útil, i és d'allò que es troba en lluita (*ἐκ τῶν διαφερόντων*) que en neix l'harmonia (*ἁρμονίαν*) més bella: tot es fa per discòrdia (*ἔρις*)".¹³

L'acotació següent demostra, al seu torn, que el nostre dramaturg ha resolt corregir Plató: "S'atura el joc. Surt, de darrere el teatre de titelles, el DEMIÛRG, amb la meitat del cos masculina i l'altra meitat femenina" (352). Ergo ja no tenim aquí el déu inferior i artesà del *Timeu* que, a partir del caos preexistent, afaïçona el món visible seguint el model de les Formes ideals, eternes i immutables, el resultat de l'acció del qual és el món visible, el millor possible. Encara que el seu status, ontològicament i axiològic, és inferior al de les Formes, el demiürg platònic

¹² Edició Diels-Kranz 1951, rpr.1966, per a tots els frs. L'interès per Heràclit de Palau i Fabre es remunta a l'estiu del 1946 quan llegeix *Penseurs Grecs avant Socrate*, traduït per Jean Volquin, edició de Garniere Frères. El 1965 Garnier-Flammarion el va reeditar. L'assaig, que no va ser inclòs en l'edició de l'Obra Literària Completa de Galàxia Gutemberg (2005), el va escriure en francès, *La clarté d'Héraclite*, a finals de la dècada dels seixanta i adoptà la traducció de Volquin. L'edició catalana del 2007, a la qual es refereix la numeració entre parèntesis, es limita a bolcar al català (a càrrec d'Oriol Punsatí-Murlà) la versió francesa de Volquin. Personalment, no coincideixo pas sempre amb les traduccions de Volquin, però, en tot cas, crec que aquí cal presentar aquelles en les quals es basà Palau i Fabre. Sobre els fragments d'Heràclit, comentari i interpretació, podeu veure, entre d'altres: Montes 2011; Gianvittorio 2010; Mouraviev 2006; Marcovich 2001; García Calvo 1999; Robinson 1987; Conche 1986; Kahn 1981; Colli 1980 i Bollack 1972.

¹³ Segons Palau i Fabre, Heràclit respondria aquí a la pregunta: "Com afrontar les lluites que desencadenen els homes i els pobles?". I escriu: "La resposta d'Heràclit és molt nítida. La lluita, els antagonismes, són l'essència mateixa de la natura i de l'esdevenir. Però per nosaltres, a partir del cristianisme, aquesta lluita ens sorprèn, o sembla sorprendre'ns i intentem, gairebé sempre en va, de superar-la, mentre que Heràclit accepta l'univers amb la dualitat que segons ell li és inherent" (35).

treballa per dir-ho així en favor de la primacia unilateral de la Forma superior, el Bé, i el món visible mai no assolirà la categoria de Pol oposat *inter pares* en un combat certament impossible. Per contra, aquest demiürg de Palau i Fabre, a parer meu de clara inspiració heraclitea, si ha d'introduir quelcom al món perquè hi arrelhi, és la benèfica oposició de contraris, garantia certa d'una interlocució i diàleg reals entre les parts constitutives d'un Tot.¹⁴ O, dit altrament i començant per l'oposició entre gèneres: l'androgin del discurs d'Aristòfanes del *Simposi* de Plató no seria en absolut una broma, sinó la resolució d'un enigma. Deixem, però, que el mateix demiürg ens ho expliqui: "En mi s'uneixen els dos sexes, / claror d'enigma. / El bé i el mal en mi es confonen / i es necessiten" (352-53), que podem comparar amb el fr. 58 DK d'Heràclit: "Bé i mal són tot un (καὶ ἀγαθὸν καὶ κακὸν ἓν ἐστίν)" (87), o amb el 59 i 60 sobre la identitat única de tot: "El camí que va pel dret i el que fa marrada són un i el mateix camí (μία ἐστὶ)"; "El camí de dalt i el camí de baix són un i el mateix (μία καὶ ὡυτή)" (88-89). Més endavant el demiürg dirà: "Què és masculí? ¿Què és femení? / Tot és igual i tot distint" (353), que, *mutatis mutandis*, podríem referir al fr. 10 DK: "[...] de totes les coses, una i, d'una, totes les coses (ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα)" (37). La guerra, pare de tot, s'endevina igualment a: "Odi i amor són els qui engendren, perquè s'estimen i es detesten" (353). Diu també: "Tot és contrari a si mateix / ans que contrari a un altre" (353), i a Heràclit, fr. 51 DK llegim: "No entenen com aquell que lluita amb si mateix pot posar-se d'acord (διαφερόμενον ἑωυτῶι ὁμολογέει); moviments en sentit contrari, com succeeix amb l'arc i la lira" (79). I encara afegeix: "Tot neix quan mor i mor quan neix / en aquest espectacle" (353), que ens fa pensar, per exemple, en el fr. 36 DK: "Per les ànimes, morir equival a convertir-se en aigua (ψυχῆισιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι); per a l'aigua, morir equival a convertir-se en terra; però de la terra en ve l'aigua, i de l'aigua en ve l'ànima" (61). El ressò de la guerra, pare de tot, és perceptible una vegada més a: "Mira que tendre sóc i fi / per una banda, / i que ferotge i angulós / per aquesta altra. / ¿Qui mou la guerra entre tots dos?" (353). I, al seu torn: "Occiràs els teus pares, els fills devoraràs: / ells et roben la força i són el teu secret. / Seràs fill dels teus fills i els pares pariràs, / Naixeràs aleshores, si vols, de tu mateix" (353-54), que, tot i recolzar en la guerra omnipresent, podríem comparar-ho, sempre *mutatis mutandis*, amb el fr. 62 DK: "Immortals, mortals; mortals, immortals; la nostra vida és la mort dels primers i la seva vida és la nostra mort" (ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες) (91). Direm finalment que aquesta proclama demiúrgica és anular, de manera que la reiteració final és inevitable: "En mi s'uneixen els dos sexes, / claror d'enigma. / El bé i el mal en mi es confonen / i es necessiten. / Odi i amor són els

¹⁴ Recordem, per exemple, els frs. 23 DK: "Si no hi hagués injustícia, ignoraríem fins i tot el nom de la justícia" (48); 111: "És la malaltia, que fa la salut agradable; el mal, que engendra el bé; la fam, que fa desitjar la sacietat, i la fatiga el repòs" (131); 102: "Per Déu tot és bell, bo i just: els homes tenen algunes coses per justes i altres per injustes" (123), i 67: "Déu és dia i nit, hivern i estiu, abundància i misèria" (96).

qui engendren / perquè s'estimen i es detesten. / I vida i mort són aparences" (354).

El Demiürg desapareix ara i la visió ha fascinat l'Home. En voldria "Més! Més !! Més!!!" i s'acosta al teatre de titelles per retenir la visió, "però en surt un gran raig de llum que l'encega i que el fa recular... com colp mortament... es van tancant les cortines dels successius teatres, fins que cau davant la dels espectadors. Obscuritat" (354). Naturalment, els espectadors no podran veure res fins que les cortines es tornin a obrir, però tot indica que el nostre llibert, seguint fidelment el model platònic, resta ara ben preparat per, quan "l'encavernin" de bell nou, intentar el rescat dels seus antics companys. Paga la pena que aquests espectadors compreguin, tanmateix, que la il·luminació que aquell ha rebut no té tant a veure, com apuntava abans, amb l'ascens vertical vers l'única i intel·ligible Realitat Ideal, com amb un viatge horitzontal pel món visible dels homes, on impera la guerra entre pols oposats i alhora convergents.

El Quadre quart ens deixa contemplar l'interior de la caverna on romanen els altres quatre captius, asseguts de cara al públic en un gran escó, amb un espai buit al mig que ocupava el captiu absent, el nom del qual és dit ara per primer cop: Gurt. Talment com en la caverna platònica (516c7-517a6), juguen a endevinar l'ordre en què passaran les ombres que es reflecteixen sobre el mur situat davant seu –és a dir, sobre la pantalla fictícia que apareixeria entre ells i el públic–, ombres projectades per un foc que hi ha darrere seu i que alhora és davant del pendent per on es mouen uns esclaus que transporten objectes diversos. Nogensmenys, avui no han passat seguint l'ordre habitual, sinó que Gran Gep –amb un sac a l'esquena– s'ha avançat a Travessa –amb un tauló al damunt– i en tercer lloc han vist, com sempre, l'ombra d'Unglot –amb un picot a l'esquena. No entenen aquest canvi d'ordre i lamenten l'absència d'en Gurt, que era qui millor sabia interpretar el que ell mateix va definir com a "Grans Presències Absents" –no oblidem que només contemplen ombres–, bé que van discutir llargament "si eren Grans Presències Absents o Grans Absències Presents" (356-57) –també els anomenen "els Silents". De tota manera, tots ells pensen que en Gurt fa massa temps que és fora, que deu haver-los oblidat i que deu haver perdut el contacte amb la seva realitat; per tant, més val que el seu millor amic, en Teix –el captiu cinquè– el substitueixi, car "ha estat sempre aquí. Ha seguit les nostres peripècies, els nostres afanys, els nostres mals, cada dia" (357).¹⁵ De sobte, però, la gran sorpresa: apareixen els dos guàrdies d'abans amb en Gurt i el deixen lligat on havia estat sempre. "Atònit, intenta conèixer el lloc on es troba i, a la vista dels seus companys, acota el cap... esglaiat", però els altres captius, una mica molestos perquè sembla que no els reconegui i perquè no diu res, "esclaten a riure amb riallades grolleres" (358). Aviat algú fa la més lògica de les preguntes: "¿On has

¹⁵ "Té també molt a veure amb la vida de JPF. S'està 15 anys fora i quan torna i explica el seu punt de vista se'l considera subversiu" (Gau, a Guillamon 2000: 158).

estat totes aquestes ventrades?", i l'Home il·luminat del quadre tercer intenta posar-se al seu nivell, sense oblidar, tanmateix, la nova realitat per a la qual els hauria de rescatar:

"Quan aquí ens adormim, després ens contem els somnis, on es barreja tot: coses que ens agraden i coses que no ens agraden. Doncs allí encara s'hi barregen més coses, moltes més coses. Però no en el somni, sinó en la realitat: coses que es poden agafar i tocar, com els nostres perols, les nostres culleres..." (359).

De moment, no li deixen explicar res més, perquè els esclaus tornen a passar en sentit contrari i ells han de pronunciar uns seus conjurs, "Tribi, catribi, ucapa", per tal que "siguin Travessa, Gran Gep i Unglot altra vegada" (359). El xoc entre realitats diverses és ja inevitable, i en Gurt els explica per què no ha volgut seguir en Teix i conjurar ell també: "És que per a mi, Travessa, Gran Gep i Unglot no són res". Els pot negar, sí, però els altres li fan veure que es contradiu: "Contradius el que ens havies dit sobre Les Presències Absents i les Absències Presents. ¿Com vols que et creguem?" (360). Fins ara, el diàleg entre la resta de captius i el que conegué la llibertat és possible, justament perquè hi ha una oposició de parers fluïda i lliure, però en Gurt sap que la visió de les coses dels seus companys és unilateral, condicionats com estan per la seva condició de presoners vitalicis. Tan imaginativament com pot –és a dir, esperant que se'n facin la imatge–, els explica que a ell no el van treure simplement d'aquesta sala per passar a una altra de més gran, sinó que ha estat "Fora de totes les sales", ja que "Hi ha un lloc, no massa lluny d'aquí... sense més parets. On, per més que avancis, no arribes a trobar el límit". Una precisió de fet inútil, car, per aquells que sempre han viscut incardinats per uns murs que en un cert sentit no poden sinó percebre com a protectors i definidors de la seva identitat, les paraules d'en Gurt són gairebé blasfemes. Conseqüentment, de primer es limiten a comentar que "Es vol fer l'interessant" o que "Es riu de nosaltres", però, quan en Gurt gosa insinuar que "Comparat amb allò, tot això d'aquí [...]", la rèplica esdevé amenaça: "Alerta, no malparlis" (361). Gurt insisteix amb la millor de les voluntats: "Tot això que aquí mengem... l'aigua mateixa... és tan abundant i bona que ompliria mils de sales com aquesta... Però... la veritable vida, és molt més encara". El més agosarat, però –i per raons òbvies–, és anunciar-los que són víctimes de la unilateralitat de gènere i que, en conseqüència, manquen d'una meitat que sempre els ha estat vedada: "Hi ha una altra manera de ser que ens és oposada, però amb la qual ens hem d'ajuntar per a completar-nos" (362). De dona, certament no n'han pogut veure mai cap, però els parlarà de la llum que poden haver intuït per les ombres: "I hi ha la llum. No aquesta mica de reflex d'aquí dins, sinó la veritable llum. De primer us feriria, com em passà a mi. Després no podríeu suportar la seva absència". Tant és, ells se'n malfien: "Si allò era tan bell, ¿per què no t'hi quedaves?", i, quan en Gurt precisa que l'han tornat els mateixos que el van treure, aleshores se senten fins i tot ferits: "Així vols dir que si hagués estat per tu no hauries tornat amb nosaltres".

Servirà de molt poc, doncs, que els mostri el seu vessant més humà i altruista: “Quan era allí dalt, pensava que a vosaltres també us agradaria de ser-hi. Quan veia la llum, pensava que a vosaltres també us agradaria de veure-la... De tot el que allí gaudia, hauria volgut fer-vos participar”, perquè la reacció acaba essent molt semblant a la del conformista Guàrdia Vell del Quadre primer, és a dir: per què haurien d'arriscar la seguretat del menjar a taula per un futur incert i desconegut?: “S'agraeix la intenció”, respon el captiu cinquè, i el segon ho rebla: “Però amb això no tindrem pas més tall” (363).

Palau i Fabre continuarà optant tot al llarg del quadre per un diàleg tan versemblant com previsible. Gurt els proposa finalment intentar sortir tots junts de la caverna, perquè “El que no pot un de sol ho poden molts alhora”; els repeteix “Que tot això és fals, i que només sortint d'aquí ho podreu comprendre”; els assegura que allí dalt tots seran molt més que no són pas ara. Però els captius no ho veuen pas clar, ja que “És estrany que t'hagin deixat tornar”; el que explica és “Massa bonic i tot”, i, a més, volen una “prova” que no sigui ell mateix (364-65).

Si en Gurt, si l'antic captiu per sempre més enamorat de la llibertat, no estigués cridat a ser un heroi tràgic, el drama podria acabar amb un conformisme i claudicació totals. Però el dramaturg l'ha concebut certament com un heroi i acararà ferm el seu destí tràgic proclamant l'indefugible deure de no aturar mai l'acte de pensar. Ell sap, en efecte, que només així la ment pot preservar l'agilitat i evitar l'esclerosi; només així pot defugir l'enduriment propi de conviccions i certeses inamovibles.¹⁶ Si la ment dels seus companys ha de ser dialèctica, necessita oposició, i, sobretot, si finalment han descobert el pol contrari, han de fer-li la guerra amb coratge i convergir-hi d'alguna forma, però mai pretendre no ja instrumentalitzar-lo sinó sotmetre'l, perquè aleshores no hi pot haver diàleg real, sinó visió unilateral de les coses.

El verb “pensar” s'imposa, consegüentment, en les dues darreres pàgines del drama. Els captius volen que en Gurt els deixi tranquils, perquè abans estaven molt bé, però ell ha d'intentar guarir-los la ignorància: “Penseu una mica el que us he dit i em respondreu més endavant”. La rèplica palesa immobilisme: “No et respondrem ni ara ni mai”. Ho intenta amb el Captiu Primer, anomenat Crom, i pel que sembla un xic més procliu a desenvolupar l'intel·lecte; els seus companys, tanmateix, li recorden que no ha de fer res “sense l'ordre d'en Teix”. En Gurt vol posar-hi temps: “No em responguis per ara. Tu ves pensant el que t'he dit”, i aleshores el Captiu Cinquè l'interpel·la directament com a causant de tot aquest enrenou per a ell innecessari: “No hi pensis més, Gurt!”. Però en Gurt hi torna: “Crom, ves pensant”, i l'opositor també: “T'he dit que no hi pensis més”. Potser s'havia rendit massa aviat i no havia estat prou combatiu:

¹⁶ “Viure, humanament parlant, és abans que res, una capacitat per abastar les zones més distants i diverses de la consciència” (Palau i Fabre, a Guillamon 2000: 105).

“No hi pensis més, no hi pensis més! Aviat està dit! ¿I si em plau, de pensar-hi? ¿I si em plau de sentir que penso i que no podeu endevinar el que penso? Car la primera cosa que allí dalt s’aprèn és la superioritat del pensament, on ningú no té accés, i que pot treballar contra vosaltres sense que en tingueu esment[...] Prou, de moment. Però tot continua per dins, pel pensament” (366).

Res no és possible ja; el pensament dels captius no vol crear amb el d’en Gurt una tensió saludable, com la de les cordes de l’arc i la lira, sinó que prefereix aturar el procés: “Rectifica el que penses”. Gurt: “No rectifico res: penso”. Captiu Cinquè: “Penses contra nosaltres!”. Gurt: “Penso sense vosaltres, ja que us voleu quedar a les fosques”. Captiu Quart: “En Gurt ens vol perdre”. S’han acabat, doncs, els dubtes: cal actuar de pressa abans la situació no se’ls giri en contra. Li diuen que pari esment que té una xinxa sobre els genolls, ell no la veu i:

“Mentre Gurt acota el cap per a fixar l’atenció, el Captiu Segon i el Captiu Quart, amb una mà cada u, immobilitzen el braç d’en Gurt que els queda més a la vora, mentre amb l’altra mà escanyen conjuntament aquest¹⁷, mentre va baixant el teló i encara se sent la veu d’en Teix, que diu: ‘Pensa, Gurt, pensa! [...]’ ” (367).

L’heroi ha fet tot el que com a tal se li podia exigir. Explicant els detalls de la seva inesperada experiència en el món exterior i endut per l’altruisme i un gran sentit de la camaraderia, ha maldat perquè els seus companys imaginessin una vida lluminosa enllà dels murs de la seva caverna fosca i protectora. Els seus propòsits han estat nobles i molta la insistència. Mereixia, doncs, haver-hi reeixit, però hi ha perdut la vida, irònicament i tràgica. Hem anat al teatre i hem vist la representació del drama; ho hem pogut contemplar tot amb molta CLAREDAT i pensar-hi alhora, i no se’ns ha demanat només de llegir en solitud un text, més enllà de la literalitat del qual s’hi amagava un sentit figurat. Palau i Fabre s’ha deixat captivar per la caverna de Plató,¹⁸ ha preferit el teatre a l’al·legoria i, amb l’ajut d’Heràclit, gairebé ha arraconat l’ideocentrisme en favor d’una preeminent oposició de contraris. El resultat final ha estat un drama amb final tràgic, concebut com a catarsi, com a revulsiu eficaç per a defugir la fatalitat¹⁹ i generar la tensió o aquell flux il·limitat de pensament capaç de no aturar-se mai. O, dit altrament, malgrat haver escrit una tragèdia metafísica, el Gurt de *La Caverna* personal de

¹⁷ Compareu-ho amb Plató. *R.* 517^a4-6: “καὶ τὸν ἐπιχειροῦντα λύειν τε καὶ ἀνάγειν, εἴ πως ἐν ταῖς χερσὶ δύναιντο λαβεῖν καὶ ἀποκτείνειν, ἀποκτείνονται ἄν;” (“¿I no es diria també que, a qui intentés alliberar-los i fer-los pujar, si podien posar-li les mans a sobre i matar-lo, el matarien?” –la traducció és meua, seguint l’edició de Burnet, 1984).

¹⁸ Com tants d’altres; pensem, per exemple, en *La caverna* de Rodolf Sirera (1995) i *A Caverna* de José Saramago (2000).

¹⁹ “La meua preocupació actual més important és la tragèdia, que és lluita contra la fatalitat” (Palau i Fabre, citat per Gallén 1987: 35). “A inicis dels anys cinquanta... Palau i Fabre inaugurarà un nou tombant en l’indestriable lligam entre la seva trajectòria humana i la corresponent artística; el decantament l’havia de conduir cap al món teatral. Cap a la tragèdia” (*ibidem*).

Palau i Fabre, en coherència amb tot el que hem llegit, tampoc no hauria d'esdevenir esclau de la Idea. N'estic plenament convençut, car, si no ens ha dut al teatre amb aquesta intenció, potser caldrà llegir aleshores, només llegir, el text de Plató un cop i un altre fins a afirmar com ell que, si més no en aquest món, els humans sempre romandran a les fosques, perquè la Veritat, la Llum, sempre ha estat en un àmbit superior, completament aliena a aquest món nostre, ombrívol i aparent.

BIBLIOGRAFIA

- BOLLACK, J. / WISSMANN, H. (1972), *Héraclite ou la separation*, Paris, Éditions du Minuit.
- BURNET, I. (1984 [1901]), *Platonis Opera*. Vol. 4, Oxonii e typographeo clarendoniano.
- COCA, J. (2000), *Aproximació al primer teatre de Josep Palau i Fabre: 1939-1958. Treball de recerca de suficiència investigadora per al doctorat en Arts escèniques* –tutor: Dr. Jaume Mascaró, Bellaterra, UAB, Departament d'Art.
- _____ (1991), "Josep Palau i Fabre i la necessitat de la tragèdia", *Serra d'Or*, 383.
- _____ (2003), "Sobre el teatre de Josep Plau i Fabre", *Serra d'Or*, 519.
- COLLI, G. (1980), *La sapienza greca. Vol III, Eraclito*, Milan, Adelphi.
- CONCHE, M. (1986), *Héraclite. Fragments*, Paris, Presses universitaires de France.
- DIELS, H. / KRANZ, W. (1966 [1951]), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Zurich, 1966.
- FELIU, P. (2009), *L'hostal de l'estrella. Converses amb Josep Palau i Fabre*, Girona, Accent Editorial.
- GAU, E. (2000), "De com la tragèdia és una constant en l'obra de Josep Palau i Fabre", a GUILLAMON (2000).
- GALLÉN, E. (1987), "Palau i Fabre i el teatre en els anys cinquanta", a *Palau i Fabre*, Barcelona, PPU, Institut de Ciències de l'Educació (ICE) de la Universitat de Barcelona, Col·lecció Quaderns del Finestral, nº 3, pp. 33-41.
- GARCÍA CALVO, A. (1999), *Razón común: edición crítica, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA, J. M. / ROM, M. (eds.). (1993), *Josep Palau i Fabre*, Barcelona, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- GIANVITTORIO, L. (2010), *Il discorso di Eraclito: un modello semantico e cosmologico nel passaggio dall'oralità alla scrittura*, Hildesheim, Olms.
- GILABERT, P. (2010), "La "imagen" de la caverna y la tentación constante de corregir a Platón: Benjamin Jowett como ejemplo", *Estudios Clásicos*, Anejo 1, pp. 105-115.
- GUILLAMON, J. (ed.). (2000), *Josep Plau i Fabre. L'Alquimista*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Fundació Caixa de Girona.
- KAHN, C. H. (1981), *The Art and Thought of Heraclitus. An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*, Cambridge, C. U. P.
- MARCOVICH, M. (2001), *Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary*, Sankt Augustin, Academia Verlag.
- MIORELLI, A. (2006), *Ancora nella caverna: riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*, Trento, Dipartimento de filosofia, storia e beni culturali.
- MONTES, A. C. (2011), *Repensar a Heráclito*, Madrid, Trotta.

- MOURAVIEV, S. N. (2006), *Les fragments du livre d'Héraclite d'Ephèse*, Sankt Augustin, Academia Verlag.
- PALAU I FABRE, J. (2005), *Obra Literària Completa I. Poesia, teatre i contes*, Edició de l'autor, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Cercle de Lectors.
- _____ (2007), *La claredat d'Heràclit*, Girona, Accent Editorial.
- _____ (1961), "introducció a Plató", a *El mirall embriuat*, Palma de Mallorca, Editorial Moll.
- ROBINSON, T. M. (1987), *Heraclitus. Fragments. A Text and Translation with a Commentary*, Toronto & London, University of Toronto Press.
- SARAMAGO, J. (2000), *A Caverna*, Lisboa, Caminho.
- SIRERA, R. (1995), *La caverna*, Barcelona, Editorial Lumen, Teatre Català Contemporani, Els Textos del Centre Dramàtic, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- SMITH, A. D. (2002), *The Problem of Perception*, London, Harvard University Press.
- SMYTHIES, J. R. (1994), *The walls of Plato's cave: the science and philosophy of brain, consciousness and perception*, Aldershot, Avebury.
- ZGUSTOVÀ, M. (2000), "En l'aigua sagrada, com en un llit d'amor. El món femení de Josep Palau i Fabre", a GUILLAMÓN (2000).