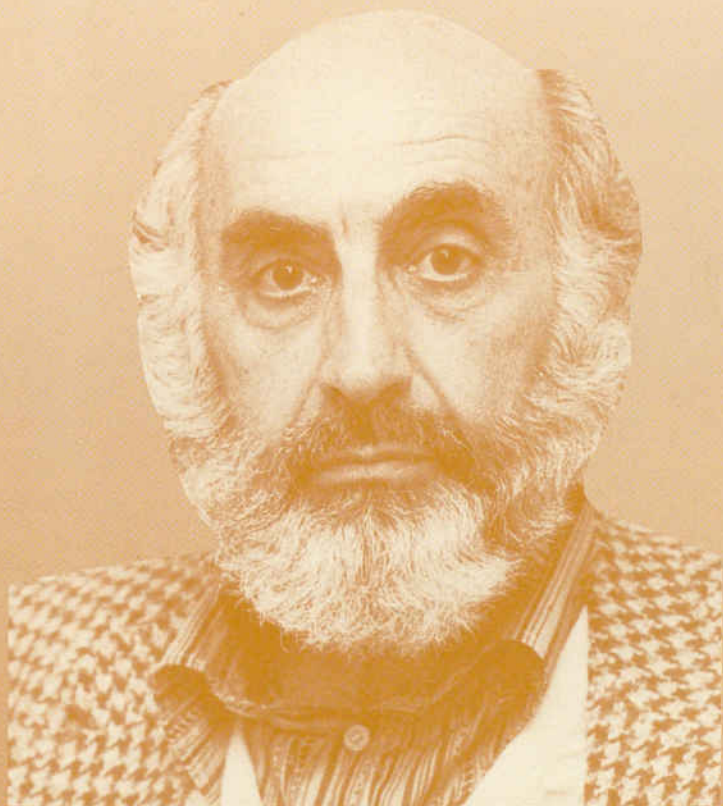


PALAU I FABRE



Palau i Fabre

INSTITUT DE CIÈNCIES
DE L'EDUCACIÓ
UNIVERSITAT DE BARCELONA
ice

Col·lecció Quaderns del Finestral N.º3

21/5/79
P. 6.54

6924

PALAU I FABRE

PRU
1980

PALAU I FABRE

PPU
1987

Introducció
Enric Alcega

La poesia de Josep Palau i Fabre
Albert Riera

Palau i Fabre: el text i el context
Enric Galán

Metàfora i lírica
Julià

La lírica i el text: el cas de Josep Palau i Fabre
Pau Padrós

Palau i Fabre
Josep Palau i Fabre

PALAU I FABRE



PALAU I FABRE

- © Publicacions de l'ICE., Universitat de Barcelona,
Col·lecció Quaderns del Finestral n.º 3
Director: MIQUEL SIGUAN
- © PPU
Promocions Publicacions Universitàries, S. A.
Marqués de Campo Sagrado, 16 - 08015 Barcelona
- I.S.B.N.: 84-7665-079-5
Dipòsit Legal: B-20729-87
Imprès a: Novo press sa
1.ª edició, maig 1987.

INDEX

Introducció	9
Sam Abrams	
La poesia de Josep Palau i Fabre	23
Alfred Badia	
Palau i Fabre i el Teatre en els anys cinquanta	33
Enric Gallén	
Mefistòfil, el filòsof	43
Julià Guillamon	
Palau i Fabre, estudiador de Picasso	55
Pilar Parcerisas	
Poemes	63
Josep Palau i Fabre	

INTRODUCCIO

The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be the beginning of an introductory paragraph, possibly discussing the author's background or the nature of the work. The words are too light to transcribe accurately.

The text in this section is also extremely faint and illegible. It continues the introductory text, but the content is completely unreadable due to the low contrast of the scan.

The text in this section is faint and illegible. It appears to be the end of the introductory section, possibly containing a closing statement or a reference to the main text.

The text in this section is faint and illegible. It appears to be a final note or a signature block at the end of the page.

Aquest «Simposi-homenatge a Josep Palau i Fabre» té una triple finalitat que es podria resumir amb tres mots: celebració, reconeixement, encoratjament. Celebració perquè aquest any 1986 Josep Palau i Fabre celebra dos aniversaris importants: el dia 1 de març de 1936, ara fa cinquanta anys, Josep Palau publicà a la premsa barcelonina el seu primer poema intitulat «Els versos començats»; i, el 17 de febrer de 1961, ara fa vint-i-cinc anys, tornava del seu exili voluntari a París per instal·lar-se definitivament a Catalunya. Reconeixement perquè, ara, als cinquanta anys dels seus començos literaris, podem contemplar la seva vasta, important i acurada contribució a la literatura catalana, a la qual hem d'afegir la seva gran tasca cultural, no prou reconeguda fins ara. Encoratjament perquè als seus seixanta-nou anys no ens trobem amb un Palau i Fabre afeblit i minvat, sinó que ens trobem amb un Palau i Fabre en plena febre creadora i tres obres de teatre inèdites, un recull de contes inèdit, un aplec d'assaig inèdit, i un llibre nou sobre Picasso, tots ells d'escriptura recent, en són la prova clara. Estem aquí, doncs, per celebrar dues dates importants; per reconèixer la importància i l'abast d'una obra; per encoratjar un gran escriptor.

Josep Palau i Fabre va néixer a Barcelona el 21 d'abril de 1917. A causa d'una misteriosa i inexplicable desavinença entre mare i fill, desavinença que es podria qualificar de biològica, el nen és portat a dida a Badalona durant els primers dos anys de vida. Així, des del principi, el comportament irremeiablement contradictori de la seva família, la devoció del pare i la malfiança de la mare, marcà indeleblement el seu caràcter: per una banda equilibri, sensibilitat, lirisme, tendència idealitzant i contemplativa, i per l'altra banda desequilibri afectiu, capacitat alucinatoria, alineació, irascibilitat. És precisament aquesta dualitat inicial, després convertida en multiplicat, el que més tard serà la base de la seva poètica. Després dels dos anys a Badalona torna a casa i al cap de dos anys més comença el seu pas per diversos col·legis: primer, dels 4 als 5 anys, a les Monges de Cluny del carrer Bruc/Mallorca i després, dels 5 als 7, al «Liceo de Santo Tomàs de Aquino». Després, dels 8 als 14, vénen els sis anys d'internat als «Hermanos de las Escuelas Cristianas», una època que ha recordat, anys més tard, en dos escrits autobiogràfics, el primer de l'any 1952:

«Després de la nebulosa dels primers anys i d'alguns records molts concrets de la primera edat, ve en la meua vida un període de sis anys, que recordo com l'infern: l'internat en un col·legi religiós de la Bonanova.»¹

i el segon de l'any 1978:

1. *Vuit poetes*, Ossa Menor, 1952, p. 37.

«Els sis anys, sobretot, passats als «hermanos», foren per a mí una veritable alineació de la qual potser encara no m'he refet del tot.»²

Al final del seu darrer any als «hermanos», el curs 1930-1931, als catorze anys, llegeix Shakespeare i es desvetlla definitivament la seva vocació literària. Ell mateix ens ho explica:

«Als catorze anys, durant una convalescència, em cau a les mans el *Hamlet* de Shakespeare, que devoro catorze vegades i que opera la revolució que es preparava en mí, unida a la de la pubertat i ajudada pels esdeveniments exteriors del país. Som al 1931. Crisi religiosa. Escepticisme. Però la meua vocació d'escriptor queda marcada indefectiblement. Poesia, teatre, filosofia, són activitats no contradictòries i que neixen d'una mateixa rel.»³

En el món dels llibres i l'escriptura troba refugi i defensa contra la misèria i la buidor de l'ambient on vivia, i des d'aquest món privat traça un pla ambiciós de fer-se escriptor trilingüe: català, francès, castellà; català i francès, les llengües de casa (cal recordar que el seu avi era francès, «l'avi Fabre, de Provença») i castellà, la llengua de formació; i, aquest autor políglot havia de projectar-se en una gran diversitat de gèneres: poesia, assaig, teatre, narrativa, etc. Momentàniament la seva ambició literària es resolia es un desgavell de lectures i una febre creadora inusitada. Havia iniciat un camí i encara que no era un esforç del tot dirigit, hi havia la intuïció que el guiava.

El curs 1931-1932 van prevaler els criteris més lliberals del seu pare i dels 14 als 18 anys acabà els seus estudis secundaris d'internat a l'Institut Tècnic Eulàlia, una escola laica. Aquests quatre anys van ser «un període de recobriment progressiu» durant el qual es va fixar i consolidar la seva vocació literària. Tan forta i tan clara era la seva devoció al món de les lletres que havia decidit, ja feia temps, de no fer cap mena de carrera universitària per poder dedicar-se de ple a la literatura un cop havia acabat els estudis secundaris. I va ser així mateix: sortí de l'Institut Tècnic Eulàlia el mes de juny i el dia 7 de setembre de 1935 apareix el seu primer escrit en lletra impresa: un article de crítica literària publicat a «La Humanitat». El dia 7 de setembre de 1935 es formalitzà una vocació literària, un compromís a ultrança amb la cultura i la literatura. Les seves col·laboracions eren crítiques o entrevistes amb escriptors (cal recordar l'entrevista amb Lorca el 4 d'octubre del 35) i duraren fins la supressió de la secció literària arran del començament de la guerra. Gràcies a aquestes col·laboracions comença a moure's en cercles literaris i d'aquesta manera coneix Riba, Foix i Sagarra, entre d'altres. Per mitjà de Foix inicia les seves col·laboracions a «La Publicitat» a principis del 36, col·laboracions que durarien fins l'any 1937. Entre les seves contribucions a les pàgines de «La Publicitat», hem de recordar el

2. *Nous quaderns de l'Alquimista*, El Mall, 1983, p. 114.

3. *Vuit poetes*, pp. 37-8.

seu primer poema imprès, publicat el dia 1 de març de 1936. Tant els articles de «La Humanitat» com els de «La Publicitat», escrits entre els 7 i els vint anys, versen sobre clàssics i moderns de la literatura, castellana i universal, i palesen l'ample ventall de registres i tendència universalista que sempre ha caracteritzat el nostre autor. Engegada definitivament la seva carrera literària, entre la tardor del 36 i la primavera del 36, s'embarca cap a Eivissa el dia 13 de juliol amb la vaga idea d'instal·lar-se en aquell paradís primigeni i dedicar-se al conreu de la literatura. Amb l'aixecament torna a Barcelona el mes d'agost.

A la tardor de 1936 instal·lat de nou a Barcelona, fa un descobriment literari que serví de catalitzador del poeta incipient: fa la seva primera lectura de *L'aire daurat*, les primeres versions de poesia xinesa de Marià Manent publicades l'any 1928. En un text de l'any 79 Palau i Fabre ens descriu el que significà per ell aquesta lectura:

L'aire daurat fou un llibre decisiu en la meua adolescència. Alguna cosa de molt pregon convenia, en ell, els meus dinou anys, que és l'edat que jo tenia quan el vaig llegir per primera vegada. Tot i l'admiració que sentia per altres poetes nostres, especialment per Carles Riba i les seves *Estances*, fou el llibre de Manent el qui m'ajudà a sortir de mi mateix, a realitzar-me com a poeta. No em refereixo tant a una qüestió d'ordre jeràrquica com al problema de la *simpatia*, en el sentit més profund del terme. Els primers poemes meus «salvats», que figuren en els *Poemes de l'Alquimista*, són uns quants epigrames, fruit d'aquest contacte, que per això anomeno «Epigrames daurats».

He d'afegir encara, per escandalós que resulti, que aquesta troballa —aquesta lectura— vaig fer-la durant la tardor del 1936, quan tot conspirava contra la meua integritat interior, quan tot podia ajudar-me a naufragar, a perdre'm o a periclitar. Dos elements interiors, estètica i sensualitat creixent, ben travats, són prou per a crear un principi de cohesió, un principi d'identitat. Sí: enmig del gran terrabastall, que jo seguia amb angoixa creixent, *L'aire daurat* aconseguit de crear-me, potser per contrast, un espai interior que jo preservava perquè sentia que ell, a la vegada, em preservava. De qui i de què? De tot. De la família, dels amics, dels coneguts, dels esdeveniments mateixos. Un espai interior a partir del qual jo podia començar a existir i, per tant, a refer el món, que tot semblava voler enderrocar. Recordo encara lúcidament aquelles hores, aquells dies viscuts amb aquella doble dimensió, que era gairebé com una doble identitat, aparentment tan dissemblants l'una de l'altra: enfondiment interior i esfondrament exterior, afirmació i enfortiment de cara endins, negació i afebliment progressiu de cara enfora. Era, potser, l'afebliment exterior, la meua manca d'identitat de cara a uns esdeveniments que em desbordaven i per als quals jo lamentava de no trobar-me preparat, de no trobar-me a l'altura, allò que em facilitava l'endinsament en mí mateix? És ben possible. No trac-

to de constatar un fet i de retre, amb ell, tribut a un llibre que m'ajudà en aquell moment; un fet que posa de relleu el molt que pot arribar a ser i a fer un llibre en la nostra vida, en la vida de cadascú. La idea —que ja duia a dins— que jo havia de fer també, algun dia, un llibre servible per a altres, se'm confirmà i se'm consolidà a partir d'aquest moment; començà a prendre cos a partir d'aquella tardor.»⁴

Ja havia nascut la idea del que seria anys més tard l'aplec *Poemes de l'Alquimista*. Un llibre unitari, un llibre servible, un llibre que ha fet molt en la vida de molts.

D'aquesta època eufòrica Palau ens parla en el pròleg de *Contes despullats*:

«Als vint anys creia que tot m'era permès, que tot m'era possible. Com a escriptor, vull dir. Poeta, dramaturg, assagista, contista, novel·lista... No veia límits a la meua possibilitat creadora.»

Però després vingué l'ensulsiada i el poeta novell hagué de replegar-se sobre ell mateix, i aquí neix el gran escriptor que nosaltres coneixem. La discrepància entre «enfondiment interior i esfondrament exterior» que existia a l'època de la lectura de Manent va canviar radicalment: l'any 1939 hi ha esfondrament interior i exterior. En Palau, com en la figura del Rei Pescador de la llegenda del Graal, s'havia produït una identificació entre home i terra: esfondrament i fragmentació col·lectiva produeix esfondrament i fragmentació en l'interior del poeta. La guerra civil era una mostra més de la crisi que travessava l'home occidental del segle vint, una crisi de valors i d'identitat. La identitat individual i col·lectiva inequívoca i irrevocable havia quedat destruïda. Palau va reaccionar davant d'aquesta crisi d'identitat bandejant el monolitisme circumspecte del noucentisme i hissant la bandera de l'alquímia. A l'any 1979, al pròleg de l'edició en castellà de *Poemes de l'Alquimista*, explicava la seva concepció de la poesia en aquells moments:

«Los *Poemas del Alquimista* son un intento quimérico de conquista del absoluto. Una forma y una fórmula personales de traducir esta ambición (...) Experimentar, compulsar, hacer combinaciones insólitas con los materiales que la vida ponía a mi disposición, me pareció la tarea que me era encomendada en aquellos momentos difíciles. Mi poesía tenía que ser un vasto laboratorio donde hallaran cabida las más inesperadas fórmulas expresivas y los materiales humanos más diversos, desde los más elevados hasta los más repulsivos. (...) El libro me aparecía, por de pronto, como el lugar en el cual tenía que condensar todas las formas posibles de expresión poética: asonancias, consonancias, canciones, baladas, sonetos,

4. *Nous Quaderns de l'Alquimista*, pp. 140-2.

poemas en prosa, epigramas, aires èpicos, acentos líricos, intimismo, descripció objetiva, etcétera.»

Només faltava un element per tenir els fonaments sobre els quals descansa l'obra poètica, i l'obra en general, de Palau i Fabre. Aquest element arribà amb una altra lectura important: em refereixo a la lectura d'*Imitació del foc* on el nostre poeta va veure traslladat a la pràctica el concepte de la diversitat essencial. En resum: la guerra i una sèrie de lectures (Manent, Lull, Rimbaud, Rosselló-Pòrcel) feren aflorar la concepció dels *Poemes de l'Alquimista*, la guerra, la desintegració del jo; Manent, la poesia servible, veraç; Lull i Rimbaud, la poesia com a exploració; Rosselló-Pòrcel, el mimetisme, el desdoblar-se la diversitat essencial. Així la poesia no seria un fi en ella mateixa sinó un mitjà d'exploració per poder, a través de la multiplicitat, abastar l'absolut: el poeta és alhora experiment i experimentador, objecte i subjecte. Així les dues claus dels poemes de Palau són la desintegració del jo i el mimetisme: per una banda ha explorat tots els seus múltiples jos i per l'altra banda ha desdoblat la personalitat per poder adherir-se als diversos credos ètics i estètics de la nostra civilització. Amb la poesia de Palau la poesia catalana dona un salt vers la modernitat situant-se al bell mig del corrent principal de la lírica del segle xx a partir de Pound i Eliot. També de la mà de Palau la poesia catalana esdevé més veraç, més sincera, més real perquè sempre ha obrat sota la consigna goethiana de poesia i veritat. Ara bé, al mateix temps que encetava aquesta nova línia poètica es posava en marxa com a activista cultural. Ell mateix ho explica en una entrevista de l'any 85:

«En aquell moment no volia quedar-me sol i fer la meua obra isolat. Semblava molt important tenir un instrument mínim de treball per a tots aquells que estàvem contra la situació imperant. Aquesta voluntat col·lectiva era central per a mi aleshores, vaig entrar a la Universitat l'any 39 amb aquesta intenció. Era impossible de fer res pel país des de la perspectiva del carrer i l'únic que es podia fer era intentar salvar unes èlites, uns grups que el dia de demà servissin.»⁵

D'acord amb aquesta idea es matriculà a filosofia el curs 1939-1940 i acabà la carrera als 26 anys, al final del curs 1942-1943. Durant aquesta època entra en contacte amb gent jove com Perucho, Romeu, Triadú, entre d'altres, i després serveix d'enllaç entre aquestes noves promocions i la generació dels grans: Foix, Riba, Sagarra, Manent, gent que havia tractat gràcies a la seva precoç col·laboració als diaris d'abans de la guerra. També d'acord amb aquesta idea d'activisme va restaurar les reunions dels «Amics de la Poesia». Les primeres dues sessions van tenir lloc a casa de Palau al carrer Bruc l'any 1941: el mes de març una lectura de poemes de Miquel Dolç i el mes d'abril una segona lectura dedicada a fragments de la *Divina Comèdia* traduïda per Sagarra. Altra vegada servia d'enllaç entre generacions mentre intentava una sensació de continuïtat a la cultura catalana. Fou figura clau en instituir, l'any 1941-1942,

5. «Avui», 6 de gener de 1985, p. 5.

els primers «Estudis Universitaris Catalans: un curs de llengua donat per Aramon i un curs de literatura donat per Rubió. Així, de nou servia d'enllaç entre generacions.

L'any 1943, per obra d'Andreu C. Bossoms, apareix a Melilla el primer llibre de Palau i Fabre: una edició clandestina de vint-i-cinc exemplars d'una sèrie de poemes que duen per títol «Balades amargues». L'any 44 Palau féu un seguit de coses importants: pel que fa a la seva obra, publica, amb data falsa de 1943, el que nosaltres coneixem com el seu primer llibre, *L'aprenent de poeta* que conté poemes escrits entre 1936 i 1942; com a activista fundà i dirigí entre el març de 1944 i el desembre de 1945, la revista «Poesia» que Francesc Vallverdú ha qualificat com «el primer intent seriós de rompre el silenci que s'havia imposat als poetes catalans». Aquesta revista també va servir d'enllaç entre les generacions: aquí es va publicar per primera vegada «Es quan dormo que hi veig clar» de Foix al costat dels primers poemes en català de Joan Perucho. A més a més de literatura catalana «Poesia» publicava gran quantitat de traduccions perquè Palau creia que la clandestinitat podia fer que la cultura catalana es tornés provinciana. També en el marc del seu activisme, l'any 44 va publicar en edició clandestina la primera edició de *Versiones de Hölderlin* de Ribà i *Sonets*, el primer llibre de Josep Romeu. L'any 1945 publica un nou recull de poemes: propis: *Imitació de Roselló-Pòrcel* que més tard passa a ser la segona part del llibre *L'alienat* que recull poemes de 1941-1943. També l'any 45 és co-fundador de la revista «Ariel». Poc després rep del govern francès una beca d'ampliació d'estudis i se'n va a París el mes de desembre, intoxicat per la manca de oxígen en l'ambient reclosit de la cultura catalana.

Palau i Fabre estigué a París de 1945 a 1960. Aquests quinze anys es poden dividir en tres èpoques: 1945-1947, l'època universitària, els dos anys de beca; 1948-1953, l'època de misèria durant la qual treballà de professor d'espanyol, periodista, vigilant nocturn, cambrer, extra de cinema, assistent de teatre de Sacha Pitoëf, escrivent de sobres per cases comercials i porter de diumenges, entre altres coses; 1954-1960, l'època de la «Casa de México» on treballà de secretari-administrador-bibliotecari. Un cop instal·lat a París la primera cosa que fa és auto-definir-se: l'any 1946 renúncia al seu passaport i agafa papers de refugiats. Els anys de París van ser durs però extremadament fructífers. Per començar, va ampliar la seva ja vasta cultura, com denota un exemple: entre desembre del 47 i febrer del 48, escrigué el primer assaig llarg que es coneix sobre l'obra d'Antoni Artaud, en vida del propi Artaud i publicat més tard a «K. Révue de la Poesie».

Pel que fa a la seva obra de creació, va publicar el dia 20 d'octubre del 46 *Càncer*, el tercer llibre de *Poemes de l'Alquimista*, que aplega poemes escrits entre 1943 i 1945. A la capital francesa va elaborar el llibre quart, *Laberint* que aplega poemes escrits entre 1940 i 1950 i el llibre cinquè, *Atzacac*, que recull poemes de 1945 a 1952. Després fa l'ordenació definitiva i la primera edició dels cinc llibres aplegats sota el títol unitari surt a Barcelona l'any 1952 en edició privada de dos-cents exemplars amb fals peu d'impremta de París.

Així s'havia acabat el primer estadi del procés d'alineació, de desdobra-

ment, de desintegració del jo, però abans de tancar aquest cicle, el de la poesia formal (1936-1952), obre els altres cicles que vindrien a continuació. Amb els assaigs i (crítica) publicats a «Poesia» iniciava el cicle de *Quaderns de l'Alquimista* que encara no s'ha acabat. Amb una nota inèdita del dia 31 d'agost de 1944, ara farà 42 anys, iniciava el cicle picassià que encara no s'ha acabat tampoc. Amb «Les metamorfosis de Crorimitekba», escrit a Barcelona l'any 45 i publicat després a *Laberint*, iniciava el cicle de la narrativa que tampoc no s'ha acabat. Amb *La tragèdia de Don Joan*, escrit entre Provença i París l'any 51, iniciava el cicle del teatre que tampoc no s'ha tancat. Això és una cosa que cal entendre bé: la poesia formal s'acaba amb els *Poemes de l'Alquimista*, però el procés poètic o la poètica de *Poemes de l'Alquimista* segueix en el teatre, la narrativa, l'assaig i, de manera suprema, en l'obra picassiana.

Els poemes, el teatre, l'assagística, la narrativa i l'obra picassiana formen un tot orgànic, cosa que es veurà clarament amb la publicació de les obres completes de Palau i Fabre.

Però anem per parts i tornem a la primavera del 46 quan Palau escriu el seu primer llibre sobre Picasso, *Vides de Picasso*, que restaria inèdit durant 16 anys. Una i altra vegada Palau ha establert una relació entre la seva obra poètica i Picasso. Un parell d'exemples serà suficient: en un qüestionari de l'any 68 afirma:

«...crec que en la poesia dels meus poemes sóc el qui a Catalunya ha dut més enllà el fenomen modern de la desintegració del jo, supremament representat per Picasso i Strawinski»⁶

L'any 50, en parlar de la crisi d'identitat que es converteix en riquesa i veritat de l'Alquimista constata la relació entre poesia alquímica i Picasso quan afirma que «Rimbaud i Picasso són els dos genis que d'una manera més autèntica han encarnat aquesta crisi i han cercat de donar una resposta a aquesta pregunta.»⁷ L'any 78, en parlar de Rosselló-Pòrcel, diu:

«—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 grau centuplicat i més alt, i en el camp de la plàstica, en l'obra de Picasso: la diversitat essencial.»

O sia: Picasso és l'encarnació més alta de la poètica del propi Palau i per això, amb el pas dels anys i per obra del mimetisme, aquest Palau-Picasso o Picasso-Palau s'ha convertit en l'epicentre de l'obra de Palau i des d'aquest punt de referència Palau parteix per emprendre els diferents camins de la seva obra (teatre, assaig, narrativa) i és a aquest epicentre que torna abans de reemprendre una aventura en una nova direcció, de manera que l'obra de Palau ha esdevingut un tot orgànic radial i no una successió

6. Antologia d'homenatge a Pompeu Fabra, «Les Hores Extres», 1968, p. 61.

7. *Poemes de l'Alquimista*, Ossa Menor, 1977, p. 129.

rectilínia. També a París, ja ho hem dit, formalitzava la seva contribució al món del teatre: per un costat les obres en sí i per l'altre els escrits teòrics sobre teatre, gairabé els primers en llengua catalana, sobretot si s'haguessin publicat en el moment de la seva escriptura entre 1947 i 1959, i no fragmentàriament al cap de molts anys. La seva producció teatral comença amb un cicle de cinc obres sobre el personatge de Don Joan, escrites entre el 51 i el 57. Després ve, l'any 58, *Mots rituals per a Electra* seguit de *La caverna*, iniciada l'any 52 i acabada 17 anys més tard. De totes aquestes obres només una es publicaria durant l'època de París: *Esquelet de Don Joan* a cent exemplars l'any 57. I, malauradament, de totes només una, *Electra*, es va estrenar la nit del 13 de febrer del 1974.

L'aportació de Palau al teatre crec que es podria resumir en tres conceptes: poesia, alliberament i temps teatral. Poesia perquè Josep Palau i Fabre i Agustí Bartra, pels mateixos anys, però separadament, van reconciliar el món de la poesia i el món del teatre, allunyant el teatre del drama naturalista-realista en prosa com van fer Eliot i MacLeish en el món anglosaxó. Palau aboca al teatre tot el treball eufònic de la llengua i tota la tensió i compressió lírica dels *Poemes de l'Alquimista*. Per Palau no hi ha «unes fronteres clares i tallants entre poesia i teatre», el que és més: la llengua poètica és imprescindible per un teatre com Déu mana, prenys de profunditat i densitat. En el seu teatre Palau porta el plantejament d'alienació de *Poemes de l'Alquimista* a la màxima conseqüència: l'objectivació. En el seu teatre l'alienació centripeta de la poesia formal es torna alienació centrífuga. Pel que fa a l'alliberament citaren de *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat* (1961) del propi Palau:

«Cantar és alliberar-se d'alguna cosa —qui canta son mal espanta, diu el proverbi popular, fer que aquesta cosa no quedi en nosaltres, on pot esdevenir nociva; fer que es desprengui com un humor sobrant que l'organisme necessita expulsar. La poesia —el cant— és la forma més elemental i més universal d'alliberament. El teatre n'és una forma més complexa. El teatre suposa, a més de la funció alliberadora, la facultat d'objectivació. En el cant ens despremем d'alguna cosa, ens traiem de sobre un pes o ens expandim. En el teatre obliguem aquesta cosa a comparèixer davant nostre, a presentar-nos comptes, a explicar-se. Perquè el fenomen teatral es produeixi no n'hi ha prou amb tenir alguna cosa a dir i la capacitat d'abocar-la; cal ésser també capaç de mirar-la de cara, d'enfrontar-s'hi. Un gran dramaturg suposa sempre una gran consciència que ha sabut encarar-se als problemes que se li han posat al davant i que ha sabut donar-los la solució.»

Pel que fa al temps teatral, Palau proposa una revolució perquè troba que el temps teatral de la tragèdia grega i el del teatre del Renaixement, en una paraula: el temps teatral de la tradició occidental no respon a la vida de l'home modern. Per això a *El mirall embruixat* (1962) fa la següent afirmació:

«(...) cal un teatre on la unitat teatral no sigui l'acte (com la part d'un tot), sinó la *visió* (com un tot compost d'una o moltes parts); on la durada no sigui la d'una successió en el temps, ans una irrupció a l'interior del temps: un teatre-espasme, en suma, durant el qual la nostra consciència sigui precipitada o treta brusquement dels seus abismes, per a contemplar-se a la llum incandescent de la pròpia nuesa. Tot —durada, organització dels espectacles, conformació de la sala— pot ser modificat a partir d'aquí. Només un teatre així pot respondre al ritme trepidant de la vida que vivim.»

Tota l'obra de Palau respon a aquest concepte d'«espasme» perquè es caracteritza per la seva intensa brevetat, per ocupar poc espai vital, i és per això, precisament, que molta gent pensa que Palau és només autor d'un llibre de poemes i un grapat de llibres sobre Picasso.

De l'obra assagística i narrativa parlarem més endavant.

També durant l'època Parisenca fa d'activista cultural: envia col·laboracions a «Ariel» i altres publicacions del país; l'any 47, juntament amb Josep Pallach i Heribert Barrera, organitza la primera Universitat Catalana d'Estiu a Prada; el mateix any organitza amb Pallach i Benet, en nom de l'AFNEC, una projecció sencera de «L'espoir» al Pavelló Internacional de la Ciutat Universitària, amb l'assistència del propi Malraux; l'any 53 publica la versió francesa del *Llibre d'Amic e Amat* feta en col·laboració amb Guy Lévis de Mano; publica en versió francesa, feta d'ell mateix, poemes d'Ausias March, Jordi de Sant Jordi, Riba, Salvat-Papasseit, Rosselló-Pòrcel i Espriu, entre d'altres; fa articles i conferències en francès sobre cultura catalana, castellana i francesa; l'any 59 fa emissions radiofòniques sobre teatre a «France-culture»; tot això només per esmentar algunes de les seves activitats.

A finals del 1960 deixa «La casa de México» i París i el dia 17 de febrer del 61 torna a Catalunya, on s'instaurarà definitivament a Grifeu, Llançà, el mes d'abril de 1962. Fins l'any 75 viu a Grifeu amb curtes estades a Barcelona i a partir del 75 viu a Barcelona amb estades a Grifeu. A l'arribar publica de seguida els seus dos llibres de teoria teatral: *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat* i *El Mirall embruixat*, 1961 i 1962, respectivament. L'any 62 publica *Vides de Picasso* encetant un seguit de publicacions sobre el pintor malagueny:

Doble assaig sobre Picasso, 1964 (Premi YXART, 1963).

Picasso, 1965.

Picasso a Catalunya, 1967.

Picasso per Picasso, 1970.

Picasso i els seus amics catalans, 1971.

L'extraordinària vida de Picasso, 1971.

Pare Picasso, 1977.

El Gernika de Picasso, 1979

Picasso 1981 (490. exemplars).

El secret de «Les Menines», de Picasso, 1981.

Picasso vivent: 1881-1907 (traduït a 7 llengües).

Una aventura anomenada cubisme: 1907- 1916 (segon volum de l'obra anterior).

Tretze llibres que l'acrediten com un dels màxims especialistes mundials sobre Picasso.

Al marge d'aquesta tasca ha tingut temps de publicar la seva *Electra*, 1964, i de lliurar-nos cinc obres més: dues publicades (*Homenatge a Picasso*, 1972 i *La tràgica història de Miquel Kolhas*, 1978, basada en la novella de von Kleist) i tres d'inèdites: *La confessió* (1979-1984), *El porter y el penal* (1982) i *Avui, Romeo i Julieta* (1984-1985). A més va acabar *La caverna* l'any 69.

També ens ha lliurat traduccions al català: *11 poemes de Lao-Tze*, 1965; *Una temporada a l'infern i Il·luminacions de Rimbaud*, 1966; *Versions d'Antonin Artaud*, 1977 i estan a punt d'aparèixer: *Cartes d'amor de Mariana Alcoforado* (1982-1983) i *L'obra mestra inconeguda de Balzac* (1979-1980).

L'any 1972 publica la primera edició comercial de *Poemes de l'Alquimista* i, immediatament, Palau i Fabre és reivindicat per poetes joves com Bru de Sala, Pinyol, Desclot, Urpinell, Altaió, entre d'altres. Aquest nou interès per l'obra de Palau facilita la publicació, l'any 77, d'una tercera edició, revisada i augmentada, de la seva obra poètica i d'un volum que reuneix el seu teatre fins aquella data. També facilita la publicació de dos volums que apleguen els seus assaigs des de l'any 37: *Quaderns de l'Alquimista*, 1976, i *Nous quaderns de l'Alquimista*, 1978, mentre resta inèdit encara un tercer volum: *Quaderns inèdits de l'Alquimista* (1944-1985). Pel que fa a l'assagística Palau també fa una aportació a la literatura: crea en llengua catalana, l'assaig d'especulació, l'assaig incisiu, allunyat del jou de l'academicisme, un assaig a la manera de James Balwin, Gore Vidal i Vladimir Nabokov.

Només ens resta parlar breument de l'obra narrativa, d'escriptura recent, que consta de dos reculls publicats, *Contes despullats*, 1983 i *La tesi doctoral del diable*, 1984, i un d'inèdit *Amb noms de dona* (1984-1985). En aquests contes Palau s'allunya de la tradició naturalista-realista on impera l'acció i el relat per anar-se'n cap el conreu del conte filosòfic, el conte de reflexió, una línia poc tractada a Catalunya però molt prevalent a la literatura nòrdica.

Al marge d'aquesta intensa activitat creadora i editorial Palau, durant aquests darrers 25 anys, ha trobat temps per fer alguns articles escadussers per les revistes del país; temps per donar un curset sobre Artaud, l'any 73, que es convertí en un llibre: *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, 1976; temps per prolongar les obres dels altres; temps per fer de president del PEN club català (1976-1978); temps per organitzar una exposició, «L'edat de ferro de l'escultura catalana, a París l'any 77 i temps per anar a molts indrets d'Europa per fer conferències sobre Picasso. En resum: 5 llibres de poemes; 12 obres de teatre; 3 llibres sobre el món del teatre; 13 llibres sobre Picasso; 3 volums de contes, 3 volums d'assaig; 5 traduccions; i deixem de banda tota l'obra no recollida. Llibres que l'acrediten com un dels escriptors més fecunds de la literatura catalana moderna, 41 llibres a través dels quals ha fet una contribució original a tots els gèneres que ha conreat. I, a

tot això, hem d'afegir la seva contribució com a activista cultural. Amb raó Joan Perucho deia: «Josep Palau i Fabre ha donat sentit a una generació.»⁸ Jo diria que a més d'una!

8. «Ariel», desembre 1947.

LA POESIA DE JOSEP PALAU I FABRE

Els poetes no acostumen a parlar gaire de la pròpia poesia. Deu ser un pudor, o l'esma profunda de deixar intactes llurs secrets, per a martiri dels crítics de qualsevol gruix que s'aventuren a solcar la mar sense ribes del poemes. Pensem, per exemple, en un Salvador Espriu, esfinx constant de les seves paraules poètiques, com molt bé ens ho podrien dir un Josep M. Castellet, un Joan Fuster o un Joan Teixidor. Però si n'hi ha alguns que no s'estan de contar-nos què entenen per poesia, com escriuen la llur, quines experiències la provoquen, quins sentiments els envaeixen, quines fantasies els travessen, quina metafísica els rosega: n'hem de fer gaire cas? La pregunta no és ociosa, en intentar confegir un comentari mínimament vàlid de la poesia de Josep Palau i Fabre. Perquè aquest és un poeta que revela les seves trifulgues de creador verbal, els seus problemes, les seves lluites, els seus sofriments i les seves joies entorn de la pròpia poesia. I encara més: que té la preparació intel·lectual i la claredat de ment per a fer-ho d'una manera tan il·luminadora com suggestiva. Aleshores, en provar d'entrar en la poesia de Palau, hi ha el risc de fer simplement d'amplificador o glossador del que ell en diu. La temptació és radical, perquè, en aparença: ¿qui millor que el mateix poeta, que explica, glossa o comenta la seva poesia, per a parlar d'aquesta? El comentarista o el crític creu que trepitja terreny ferm, i encara que sent que la seva actitud l'eximeix massa fàcilment de contreure responsabilitats, pot ocórrer que vulgui fugir de tot perill, mitjançant un recurs que pensa que no li pot ser combatut.

Tanmateix també és rotundament cert que quan hom topa amb una poesia autèntica —i un dels trets característics de la de Palau és precisament l'autenticitat— l'encís profund que li produeix el mena ineludiblement a fer-ne la seva interpretació, el que ara s'acostuma a anomenar la lectura personal. Si després resulta que ha de comunicar a d'altres el judici que creu que aquesta poesia li mereix, és obvi que no pot fer més que dotar la seva lectura d'una fonamentació crítica que aspiri a justificar-lo. Aleshores, siguin quins siguin els signes valoratius de la seva interpretació, la crítica objectivadora amb què n'articula la significació, no té més remei que acudir a la visió que el poeta té d'ell mateix; i indispensablement, quan aquesta visió és tan autèntica, tan explosivament sincera com la mateixa poesia de què s'ocupa. El que pot sortir d'aquest acostament, implica, en el cas del nostre poeta, un compromís considerable per al crític. Perquè, en Palau i Fabre, el procés d'ideació, creixença i eixida de la seva poesia és alhora un procés d'alliberament radical que sorgeix d'una manera ardent, arravatada i obsessiva, i que la seva formació filosòfica li permet de conceptualitzar en una metafísica. Palau escriu uns Quaderns de l'Alquimista, els editats el 1952 i els que ho foren el 1983, en què s'advera com un metafísic original, portador, fins i tot, d'una mena de doctrina de salvació. Hi ha moments en què parla gairebé com un Zarathustra català, no menys «profètic» que el de Nietzsche. ¿Què cal pensar d'aquesta fuga, alhora glossa d'ell mateix i lliçó antropològica? ¿En quina mesura traeix el malestar d'una crisi o és un missatge de veritat? I si hi ha una crisi, fou simplement personal o la crisi de tota una cultura, la cultura del nostre occident? Potser la millor

manera de sortir d'aquesta indeterminació és intentar penetrar en el cor bategant de la seva metafísica, contar-ne la terrible inquietud. Preguntem-nos, doncs: Quina és aquesta metafísica?

El poeta la presenta en els seus primers Quaderns de l'alquimista com a notes íntimament unides als seus poemes, i no se'n desdiu en el pròleg de les successives edicions d'aquests, ni en els Nous Quaderns de l'alquimista ni en el seu Mirall embruixat, ni, en general, sempre que parla de poesia i de la seva poesia. L'elaboració de la seva metafísica no és fruit solament d'un pensament especulatiu. Tot el seu ésser hi intervé, la seva vida mateixa hi és jugada als daus de la destrucció. En l'objectivació intel·lectual de les experiències que el travessaren, Palau es veu ell mateix no ja com el simple protagonista individual d'una aventura interior, sinó com una mena de profeta del que ell anomena el retorn a l'Orient de l'home de la civilització occidental. Els seus Poemes de l'Alquimista en són el fruit verbal, la decantació en paraula poètica. Palau es troba escrivint poesia mogut per un desfici investigador, per un afany de conèixer que neix del fons mateix de la seva experiència d'home en desconcert i que troba en la paraula l'instrument de més precisió que li és possible de fer servir. La paraula neix d'un alè creador, del sentiment que hi ha un secret essencial profund que no sap què és, però que intueix que la paraula pot rescatar. No una paraula qualsevol, és clar, sinó una paraula capaç d'obrir l'àmbit inconegut on radica el secret, la paraula poètica. Surt d'un silenci profund i hi retorna, es combina de múltiples maneres en virtut d'afinitats i contrastos màgics, l'acompanya una música de poder demiúrgic. Palau combina, assaja, enregistra. És el que ell anomena alquímia, alquímia verbal, a semblança del que els medievals enderiats feien amb els elements i compostos químics usats a l'època, que anomenaven signes alquímics, a fi de trobar la pedra filosofal que els permetria trasmudar els metalls baixos en plata i or.

El secret que ell cercava reculava sempre amb les descobertes que tanmateix se li presentaven adesiara, perquè es tractava, per a ell, d'una Realitat Superior que no sabia si l'ultrapassava o si era un ell mateix desconegut instal·lat alhora dins i fora del seu cos. En certes fases d'aquesta experiència, la poesia esdevenia un mitjà de destrucció del món sensible tal com la seva crisi li feia sentir i doncs un poder del qual s'havia d'alliberar; altres vegades era, per a ell, una vida més real que la que vivia, en oposició al món que el rodejava, a la formació que havia rebut, i, quan esclatà la guerra civil, a l'atmosfera de violència, amenaça i desfeta en què li calia de moure's. La poesia era, així, la seva vida, i la vida aparentment real, la seva ficció.

Les, diguem-ne, categories que el poeta arbitrà per a comprendre aquesta experiència, ens donen la clau de la seva metafísica. Ell les anomena la *desintegració del jo*, vivència que predica no sols d'ell en concret sinó de l'home en general del futur, sobretot de l'occidental; el *mimetisme*, entès com a projecció de bocins del seu ésser a l'exterior, com a alienació en sentit estricte; i el somni, porta oberta, corredor misteriós des d'on i per on, ell o una part d'ell arribava al llindar de la regió superior desconeguda, allà on els mots esdevenien per a ell, *verb*, és a dir, ésser bategant darrera la llengua concreta, aquest límit infranquejable de l'expressió humana.

Tot aquest procés, que ara presentem amb el llenguatge de la metafísica del nostre poeta, admet, és clar, una versió psicoanalítica. Tanmateix seria fer-li un tort de situar aquesta versió en les coordenades de Freud. I no sols perquè Palau és un poeta que, tot i haver navegat per les zones abissals humanes, es malfia amb raó, com féu Rilke, d'aquesta psicoanàlisi, sinó perquè d'altres direccions més actualitzades de l'ésser humà concret poden donar-ne raó sense reduir l'experiència poètica de l'autor a interpretacions encara mecanicistes. Aquestes vies més actuals de la psicoanàlisi, en especial les de Melanie Klein i de Donald Meltzer, proporcionen uns models més delicats, més subtils, de la vida mental, pel fet de considerar que l'emoció n'és l'experiència fonamental, i el somni, el mitjà que li atorga significació en llenguatge visual i verbal. Fins i tot aquests models són articulables amb certs enunciats de l'existencialisme heideggerià, sense que tanmateix això signifiqui que corresponen al mateix esquema antropològic. Potser l'ús discret de llurs esquemes ens permetran entrar una mica en les ideacions del poeta.

Pel que fa a la desintegració, l'afinitat amb les experiències del yoga superior són manifestes, si la sabem veure com l'altra dimensió del seu mimetisme i aquest com a via del somni creatiu i obert. Ens trobem aquí amb un tipus d'experiència tan terrible com fascinant. Allò que el poeta, meravellat i estremit, investiga, és el problema de la identitat, de la seva identitat. La via és llarga i difícil, les troballes que hi recull, sovint enigmàtiques però molts cops sagaces.

Ens sembla que aquest problema cal que sigui enfocat en un doble aspecte fonamental. En terminologia hegeliana, es tracta de la identitat-per-a-si i de la identitat-en-si, i en llenguatge de psicologia analítica, respectivament la vivència que hom té de la pròpia identitat —la vivència i no sols la consciència— i la identitat ella mateixa. Diguem que fou la vivència conscient de la seva identitat, la identitat-per-a-si, allò que es desintegrava en el poeta, però no pas en bocins inorgànics, sinó traslladant-se, projectant-se als éssers del món sensible i intel·ligible que es trobava estimant. Era el seu «mimetisme». Els bocins que sentia que es desprenien d'ell eren els que l'alienaven, és a dir els que el feien altri, altres ens. El poeta —ho conta ell mateix— se sentia arbre, ocell, estrella, Llull, home de les cavernes, etc. a través d'un procés que si hem de fer cas de Melanie Klein, consisteix en el fet d'identificar-se, fer-se un amb aquests ens, penetrar-los psíquicament. Si es desintegrava, si doncs arribava a preguntar-se si ell era algú, era perquè aquesta desintegració equivalia per a ell a ser realment arbre, ocell, estrella, Llull, home de les cavernes, és a dir, una multiplicitat d'éssers. És el que aquesta autora anomena identificació projectiva, una sortida de la identitat-per-a-si en bocins projectats a les coses. Però aquest procés anava acompanyat d'un disseny de coneixença, aquell que paradoxalment l'afirmava en ell mateix, mitjançant la paraula, en expressar-lo com a altre. En termes heideggerians, aquesta afirmació del seu ésser concret, del seu Dasein en aparent desintegració era l'afirmació de l'ésser general que el fonamenta, obrint-se en el llenguatge. En termes del propi Palau, coincidint agudament amb la psicoanàlisi de Meltzer, el somni, un somni aquí no pas cap producció

onírica al servei de la satisfacció dels desigs com Freud entén, sinó un procés creatiu profund, una mena de fantasia inconscient. L'experiència emocional profunda del subjecte la pensa, la crea o elabora, originàriament en un llenguatge intern visual i de seguida en un llenguatge verbal dotat de música, significació i comunicabilitat.

El que en aquesta explicació és fonamental és el fet que Meltzer entengui les emocions no a la Freud, com a simples manifestacions de significació sinó com a revelació significativa ella mateixa, que es representa en el somni creador. Es tractaria d'un procés continu en la ment, com és contínua l'emocionalitat, un procés que pot arribar a hipostatitzar el somni, enllà dels éssers amb els quals el somniador s'identifica —i Palau segurament ho feia—. Enllà d'arbre, ocell, estrella, Lull o home de les cavernes, i a través del somni creador i verbalitzat, batejava, sigui l'àmbit significatiu del somni de Meltzer, sigui l'ésser general de Heidegger, sigui la Realitat Superior de Palau i Fabre, segons la versió interpretativa que adoptem.

I aquí és on cal admirar més la metafísica del nostre poeta, assagista d'ell mateix. En el seu llenguatge plàstic, ell ens diu que en aquesta experiència seva de percaçar el secret superior d'ell en altri, d'ell en ell i d'ell davant del somni, va morir *realment*. Potser no és cap error entendre que en l'acte de coneixença realitzat mitjançant la paraula poètica —la que temptejant cercava la substància mateixa del somni—, ell evacuava en la poesia tot el seu ésser identificat projectivament en les coses per a refer amb una altra mena d'identificació la seva identitat-per-a-si. Així s'entendria que pogués arribar a dir en un moment decisiu: «El problema de la identitat s'ha resolt a favor meu». En termes de Melanie Klein, s'havia produït la identificació que aquesta autora anomena introjectiva, la identificació salvadora. El poeta retornava a ell mateix després de «morir», de buidar-se en la poesia, sageta llançada a l'ésser profund, incopsable en la seva essència plenària o, si voleu, perenne objecte del frustrat intent poètic revelador. I hi tornava al llarg de quinze anys de treball obstinat, reintegrat en la vivència de la seva identitat i enriquit amb una seguretat paradoxal: vivia la profunda decepció de no poder atènyer la Realitat Superior, però se sentia conhortat. Ara tenia l'evidència que aquell més enllà existia i donava sentit a la seva vida, el fecundava amb els seus indicis bategants, baldament fos inabastable, car havia pogut enunciar-ne el misteri amb la seva poesia, que era allà, patida, torturada, en el seu llibre. Com ell mateix hi diu en el pròleg: «Sóc jo qui perdura gràcies a ella», s'entén com a consciència de sí mateix, com a identitat-per-a-si. Havia pogut vèncer la follia, el desdoblament, l'esquizofrènia. I encara més, sabia una altra cosa salvadora, que ell era una identitat-en-si, és a dir, que no sols se sentia ell sinó que *era* ell. En ell hi havia un nucli de vida i activitat, ell era, com ja havia dit Plató a l'alba d'una filosofia que alhora és poesia, *el mateix respecte a ell mateix*.

I aquest *ell mateix*, destruïts els llaços que el vinculaven al món de fora, ja no ha tornat a escriure més poesia —o gairebé— d'ençà d'aleshores, perquè en ell la poesia és una experiència única i irrepetible. Ja és

mort el qui esdevenia pedra, peix, foc, en els poemes. Ja s'ha desalienat el qui esdevindrà aviat el dramaturg, el contista, l'assagista lúcid, el tractadista incomparable del gran Picasso. Li resta la noció que l'home és diversitat essencial, que la desintegració del jo és l'anunci d'un home nou, anticipat en les figures d'un Rosselló-Pòrcel, d'un Rimbaud i sobretot d'un Picasso, però ara s'ho mira de fora estant com a observador d'altri. Ens queda de la seva allucinant peripècia *Els Poemes de l'Alquimista*, escrits en el transcurs de molts anys, un llibre que és una aventura única en la poesia catalana moderna. Correspon la qualitat d'aquesta poesia a les terribles peripècies de l'aventura que l'engendrà?

Cal dir, per a situar les coses, que en el cos d'aquest llibre s'apleguen cinc plaquettes de poesia escrites en temps diversos i que tingueren per nom, *L'aprenent de poeta*, *L'alienat*, *Càncer*, *Laberint*, *Atzucac*. Si en la ment de l'autor constitueixen una entitat definida, és perquè tots obeeixen al mateix criteri d'alquímia verbal que el títol genèric acredita. Tanmateix, encara que tots els poemes clouen llur existència en la turmentada peripècia que els féu néixer, resulten identificables, almenys algunes de les inflexions internes del text. Hi trobem en successió temporal irregular, tempteigs recercadors, una creixença exasperada, vagabundeigs erràtics, la vivència desesmada del terme de la seva experiència. Tractarem, de seguida, d'explicar-ho.

Convé aquí, recórrer al que ell mateix, anys més tard, ens conta de la seva iniciació a la poesia. Ens diu que, dotat d'una tendència idealitzant i contemplativa, descobreix Shakespeare als catorze anys, el qual, segons que es complau a recordar, li ensenyà *tot* de la vida però dramàticament. Quant el 1936, als seus 19 anys es troba vivint el trauma ferotge de la guerra civil i la burxada creixent, exacerbada, de la seva sensualitat, llegeix un llibre que serà decisiu en aquest període, *L'aire daurat* de Marià Manent, aquesta càlida, diu Palau, versió de poesia xinesa. Desbordat pels esdeveniments exteriors (només els qui vam viure aquella època en coneixem els efectes devastadors), distanciat de la família i dels amics, el poeta viu aleshores en una doble dimensió angoixosa, l'esfondrament exterior i l'enfondiment interior. També el Carles Riba de les *Estances* el colpeix i en una certa mesura, el Josep Lleonart d'*Odes i ciutats de visió*. Cal subratllar aquestes lectures com a més influents en aquest període, perquè Palau hi troba allò que l'esteticisme de la poesia catalana dels anys trenta no podia donar-li. Ni Sagarra —el que pretén refinar-se amb la seva Rosa de Cristall—, ni Carner, ni López-Picó, ni el Carles Riba de les *Tres Suites*, poetes importants, que, tanmateix, diu ell, segueixen un camí artificios, un camí que els aparta del poble, no poden ajudar el seu procés d'interiorització. Verdader, veu alhora mascle i femella, li queda llunyà en la seva grandesa. Maragall, tot i la seva intuïció «d'una major naixença», renuncia a l'aventura vital i prefereix, com Palau diu, la seva salvació individual a la salvació col·lectiva. El llibre primer de d'aprenent de poeta, de *Poemes de l'Alquimista* dels anys 1936 i 1937 és escrit sota aquests auspicis. Però ja en aquest període apareix en el nostre poeta el sentit de la responsabilitat dels mots que no l'abandonarà més, l'esma de dir en poques paraules el que ha de

dir, l'anhel de trobar el seu accent. En aquests versos primerencs apareixen aires de cançó i hi suren encara meravellements romàntics, però també hi batega una sensualitat que apunta a l'espiritualitat, la complaença en imatges surrealistes d'un macabre esperpèntic, mimetismes amb obres plàstiques de diversos pintors...

Durant el darrer període de la guerra civil —els anys 1938-1939—, al poeta li fou impossible d'escriure ni un sol mot. El seu buit era immens, l'eixutesa, total. Tanmateix és en aquesta fase d'angoixa que concep la idea de l'alquímia poètica i es proposa d'escriure així que pugui una poesia alliberadora i capaç de projectar-se a les coses, la poesia que anomena de la *diversitat essencial*. És la poesia que li serà donat d'escriure a partir de 1940. El disparador fou *La imitació del foc* de Rosselló-Pòrcel, llibre aparegut el 1938, que el subjuguà completament. En aquest llibre, Palau hi creu descobrir una permeabilitat davant les coses superior a la tradicional. Rosselló fa més que *imitar* el foc, *esdevé* foc, i encara foc-substància, un dels principis de la cosmologia pre-socràtica, pensa Palau. Era aquella identificació amb els éssers que anava cercant i que per a ell suposava la que anomenava desintegració del jo. Posteriorment cregué trobar-la també en Apollinaire, Stravinsky, Rimbaud i sobretot, sobretot Picasso. L'estímul capaç d'arrencar-lo de la seva eixutesa s'havia presentat. I consegüent amb el caràcter modèlic que li atribueix. Palau hi veu l'anunci d'un home nou alliberat de tabús, l'home que Picasso prefigura. El Palau filòsof generalitza aquí la seva experiència.

Els poemes que Palau començarà a escriure ara pertanyen ja plenament a l'aventura de l'alliberament abans contada. El poeta es concentrarà dies i dies mirant una pedra a l'hora que la illumina el sol i d'aquesta experiència, en sortirà el poema Pedra; es mirarà en el mirall dels mots i sentirà que hi mor, és a dir, que s'obre al somni. Els poemes li surten breus i, com volia Rilke, neixen d'aquestes experiències del seu viure, més que no pas de sentiments. La paraula hi és transfigurada com en Salvat-Papasseit, clara, intel·ligible, però sovint amarga. Quan el poema surt fascinat, reclama l'èxtasi. Però més sovint hi ha l'alquímia: els seus mots esdevenen matèria escultòrica, gest, colors que ho expressen tot, música pura, la recerca de la identitat amb l'objecte. L'embadaliment o bé s'endinsa en la sensualitat o bé apunta a vivències d'amor sense adjectius. Quan l'esforç alquímic guanya la partida, el poeta crea una poesia d'experimentació, una poesia que no vol ser modernista ni noucentista, de vegades en la línia postsimbolista, de vegades àgilment impressionista o cruament expressiva, sempre esmoladament lírica. La construcció formal no el preocupa. De vegades li passa a segon terme, de vegades els versos apareixen tallats a la perfecció. El llibre segon del seu *Aprenent de poeta* i *L'Alienat* es mouen preferentment en aquesta línia. Hi destaquen sobretot els poemes d'imitació a Rosselló-Pòrcel, intent desigualment reeixit d'aconseguir la síntesi de popularisme i metàfora audaç del poeta mallorquí.

El 1945, quan el poeta va a París, ja ha llegit molts superrealistes francesos, Eluard, Breton, Aragon, Péret, però encara no sap res d'Artaud. Quan el descobrirà, també se li farà imprescindible. La influència del nou medi,

les lectures superrealistes i la de l'autor del *Teatre i el seu doble*, contribuiran a augmentar les variants literàries de l'erotisme desenfrenat del nostre poeta, fins aleshores tot just iniciades. Aquest tomb, en absoluta dissonància respecte a les reserves, pudibundeses i excelsituds de la poesia catalana d'aleshores, és el que li ha donat una més ambigua i falsa fama de poeta maleït. Combinat el seu erotisme sense vels amb el caràcter aparentment blasfem d'algunes de les seves referències al sagrat cristià, una part dels poemes que apareixen a *Càncer i Laberint* pogueren semblar obertament provocatius. Ja el 1943, abans, doncs, de la seva partida a París, escriví alguns dels poemes que produïren un ben orquestrat escàndol en els reduïts nuclis locals on la poesia catalana sobrevivia enfront de la repressió franquista. El poema *La sabata*, per exemple, en què el poeta Palau diu que el cor se li podria a les mans és un dels exponents màxims del suposat desvergonyiment verbal que originà les reprovacions dels qui entenien que la poesia havia d'ignorar o idealitzar el sexe. *Les metamorfosis de Crorimitebka*, poema en prosa on Palau presenta el mitjà amb què l'home de la seva ficció destrona Déu, un ésser hermafrodita, ampliarà la reprovació de les consciències formades en la religiositat catòlica tradicional. I no parlem de la seva concepció del poema-espasme de què parla en el seu *Mirall embruïxat* de l'any 1962, intel·lectualització preceptiva de l'apex de la sexualitat en acte. Un Josep Palau libidinós i atroç, una mena de poeta elemental i destructiu, exhibidor de la pura instintivitat animal de l'home, anterior a tota repressió moralitzant, passa a ocupar el lloc del finíssim, eteri alquimista, capaç de desintegrar un poema en música, argument, paraules, llum, gest i somni.

Caldrà que ens entretinguem a dir que el suposat poeta maleït és un dels nostres més angèlics experimentadors de poesia? Caldrà repetir que el poeta cerca sempre la música, les sinestèsies, la màgia? Projectat a la seva magnífica heterosexualitat, com, si s'esqueia, a un peix o a una pedra, Palau penetra en els paroxismes del sexe i els expressa poèticament sense eufemismes. Tanmateix la seva capacitat d'anàlisi li permet d'adonar-se que l'erotisme humà és ambivalent i doncs, que tant pot apropar-se a la sexualitat més frenètica, com a l'amor més sublimat. Que l'Eros, oblidat de la sexualitat, pot arribar a identificar-se amb l' enamorament que s'extasia guaitant els ulls d'una dona com el Bernat de Ventadorn de l' alosa, és una afirmació explícita del poeta, tant com una manifestació freqüent en els seus poemes. —També ho exigeix, no ho oblidem, la diversitat essencial de l'art que preconitza—. L'erotisme de Palau és, doncs, ric de variants. Fins i tot, ocorre, a vegades, que l'exhibeix amb una clara consciència de vulneració. Al costat de totes les variants arravatades, mòrbides, dolces o frenètiques de la sexualitat desinhibida o bé de l'erotisme que se sent com la força còsmica que assegura la perdurança de l'espècie, hi ha, de vegades, en els seus poemes d'aquesta fase la presència d'un Eros carnal que es veu degradat i envilit en el seu fisiologisme, un Eros sotjat per la mort invisible, d'alguna manera adverdada de pecat, com en certs moments de Baudelaire. No és possible que s'esvaeixi, així com així, el rastre de la formació infantil tradicional cristiana.

Anàlogament, la seva suposada provocació blasfema contra un Déu de clara tradició cristiana, és de fet, com l'explosió d'un ressentiment d'arrels no massa profundes. També apareix com un experiment d'un superrealisme pansexualista, anàleg, a títol d'experiment, als seus assaigs sinestèsics o als seus exercicis d'escriptura automàtica. Només cal llegir el seu *cant* espiritual, amarat de dalt a baix d'una intencionalitat de fe, invulnerable a la negació, per a descobrir en el nostre poeta el sentiment d'una transcendència, no per frustrat menys diferent de l'autèntica vivència de rebuig excel·lent, posem per exemple d'un Genet o d'un Sartre.

I aquesta turmentada disponibilitat del poeta s'obre sense reserves en un espai on ni la ira, ni la contradicció ni la idea del no-res, no tenen entrada, l'espai del servei al seu país. Ja en el moment en què s'inicià en la literatura, se li forjà i consolidà la idea que havia d'escriure un llibre que pogués servir a la gent de la seva terra. Durant el període de la seva poesia d'alliberament i en tota la seva obra literària posterior, Josep Palau i Fabre ha estat fidel a la convicció que en ell revivia, no per abreujada menys real, l'evolució sencera de la literatura del seu país. Aleshores el que ell anomena el seu espai vital literari s'ha obert amb l'esforç de trobar el seu accent o la seva veu entre totes les veus autèntiques que han sorgit a Catalunya, però només en ella i per a ella, per a Catalunya. Aquest espai l'ha defensat sense defallença, aferrissadament i no sols escrivint en català, sinó fundant revistes i editant poesia amb tots els riscos que aquesta feina comportava en l'època més perillosa de la persecució franquista. Josep Palau i Fabre resulta així un escriptor engatjat amb Catalunya, un intel·lectual que ha servit sempre la identitat de la llengua amb què ha expressat els dubtes sobre la seva identitat personal.

I és en aquesta llengua que la poesia de Palau, al marge de la peripècia que l'ha creada, al marge de tota metafísica, apareix amb el seu poder de veritat, amb el misteri de la seva gràcia. Si ara sabem que és inútil de demanar al poeta que hi retorni, no podem sinó lamentar-nos del que Catalunya i la seva literatura hi perden. Per a tot lector sense prejudicis ella mereixia una major creixença.

La lectura del poema amb què clouré de seguida aquesta presentació en donaran un tast així com un eco de la seva obertura al somni. És el que traçà la seva aventura lírica, la seva aventura vital, les cinc variacions que escriví sobre un poema de Rimbaud, aquelles en què descobrí la seva identitat.

PALAU I FABRE I EL TEATRE EN ELS ANYS CINQUANTA

La seva obra teatral, amb un caràcter d'evolució, és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida. El seu treball és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida. El seu treball és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida.

En l'evolució teatral de Palau i Fabre, podem observar un canvi de actitud respecte al públic, des d'un primer moment de distància fins a un moment de plena identificació amb el públic. Aquesta evolució es reflecteix en la seva obra teatral, que passa de ser un espectacle elitista a un espectacle popular i accessible a tots.

La seva obra teatral, amb un caràcter d'evolució, és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida. El seu treball és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida.

La seva obra teatral, amb un caràcter d'evolució, és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida. El seu treball és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida.

La seva obra teatral, amb un caràcter d'evolució, és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida. El seu treball és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida.

La seva obra teatral, amb un caràcter d'evolució, és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida. El seu treball és el resultat d'una sèrie de processos que es desenvolupen al llarg de la seva vida.

Que la literatura dramàtica a Europa visqué una de les etapes de renovació més intenses, poc després d'acabada la segona guerra mundial, no em sembla que es pugui negligir fàcilment: a la immediata renovació empresa per l'*agit-pop* de Piscator i Brecht en els anys trenta, no suficientment coneguda ni divulgada a l'Europa occidental fins als anys cinquanta, hom incorporà progressivament les derivades de l'existencialisme, Artaud, el teatre americà, i, just a l'inici dels anys cinquanta, també, l'aparició del fenomen avui conegut com el teatre de l'absurd; manifestacions que tingueren, a més, París com a principal centre de llur projecció.¹

En l'immediat context, de postguerra, Palau i Fabre arribà el mes de desembre de 1945 a París, una ciutat que esdevingué, de nou, al llarg de més d'una dècada, un essencial instrument de recepció i de producció culturals de caràcter universal. L'estada inicial de Josep Palau i Fabre de dos anys es perllongà fins a 1961; a l'endemig, Palau publicà, el 1952, *Poemes de l'Alquimista*, compilació de poemes escrits entre 1936 i 1950. El mateix any, 1952, en el recull *Vuit poetes* expressà la seva voluntat de tancar una etapa en la seva vida i obra literària per tal d'obrirne una altra: «La poesia és alquímia; és a dir: experimentació immediata i desordenada de la vida sobre el paper, en oposició a la química, que és la filosofia, i que és exposició sistemàtica i ordenada de l'univers. Són dos mètodes de coneixença complementaris. Unint-los, la tragèdia. La meva preocupació actual més important és la tragèdia, que és lluita contra la fatalitat.»²

A inicis dels anys cinquanta, doncs, Palau i Fabre inaugurà 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. Per què cap a la tragèdia? Quina actitud adoptà Palau i Fabre davant la pròpia tradició teatral en un context de transformacions i canvis del teatre estranger?

Com encarar-se amb la pròpia tradició teatral migrada i malmesa, i més encara amb el llarg parèntesi de més de deu anys de recíproca pèrdua de contacte entre l'autor dramàtic i el públic teatral?³ Palau i Fabre, de

1. Vegeu, per exemple, Jean Duvignaud-Jean Lagoutte, *Le théâtre contemporain. Culture et contre-culture*, París, Librairie Larousse, 1974.

2. *Vuit poetes*, Barcelona, Llibres de l'Ossa Menor, 13, 1952, pàg. 38.

3. Fins al punt que, amb motiu de la represa del teatre català, 1946, Bartolomé Barba, governador civil de Barcelona, afirmà cínicament: «La gente no acudió en tropel al primer estreno, ni siquiera manifestó entusiasmo, como hubiera podido, tal vez, esperarse después del tiempo durante el cual no habían sido representadas en catalán obras teatrales, e incluso parece ser que los resultados económicos obtenidos por las compañías no eran muy brillantes. De todos modos, la autorización del teatro catalán privó a los elementos catalanistas de la única bandera fácil y popular que les quedaba, fue un paso hacia la normalidad y, por otra parte, no fue acogida con ninguna manifestación extraordinaria de entusiasmo por el público, lo que daba a entender que la masa de población no hace ni pretende hacer bandera de combate de su lengua, como quisieran los cuatro agitadores que aún quedan flotando sin punto posible de apoyo después de estas disposiciones», *Dos años al frente del Gobierno Civil de Barcelona y varios ensayos*, Madrid, Javier Morata, editor, 1948, 2.^a ed., p. 29.

París estant, s'hi enfrontà, de fet, amb la mateixa decisió i lucidesa amb què ho féren, per exemple, Sagarra a *Galatea* (1948), Espriu a *Primera història d'Esther* (1948) o Brossa a *Nocturns encontres* (1947) o *La xarxa* (1953) a la mateixa època, tot i que amb distinta fortuna. La reflexió que es féu Palau i Fabre no distà gaire de la sentència formulada pocs anys després per Joan Oliver: «I avui podem dir exagerant una mica la nota perquè tothom se n'adoni que el teatre català és un magnífic solar: runa, pedregam, no poques barraques i algun quiosc de guix, d'estil vagament balcànic. Caldria ara procedir a netejar el terreny, a aplanar-lo, a preparar la excavació dels fonaments.»⁴

Palau i Fabre, doncs, contribuï, abans de la crida de Joan Oliver, a l'edificació d'un nou solar semblant a l'intentat per Sagarra, Espriu o Brossa; és clar, amb uns altres procediments i amb uns objectius diferents. L'home que, segons Joan Triadú, era l'hereu directe i més audaç de l'experiència de Rosselló-Pòrcel, en el camp de la poesia de postguerra⁵, i que, anys a venir, havia de retrobar en els contes filosòfics de Diego Ruiz un punt de referència per a la pròpia línia narrativa, es trobà del tot orfe en el camp de la literatura dramàtica: «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 aquella cosa elemental, que constitueix el primer pas per a crear un teatre, i que s'anomena un *repertori* (...)»⁶

Palau i Fabre tenia, en definitiva, ben clar que els models dramàtics a seguir calia buscar-los en una altra direcció: «Per què no intentar pensar cap on haurà d'anar el teatre de demà i per què no avançar en aquesta via, en lloc d'entestar-se a seguir la rutina i els motlles vells? Per què no intentar posar-se a l'avantguarda de la revolució teatral?»⁷

La tragèdia fou, així, doncs, el model conscientment triat per Palau i Fabre a inicis dels anys cinquanta. I això, sobretot, per dues raons: de primer, per la personal i subjectiva concepció que Palau i Fabre atorgà a la tragèdia com a llenguatge implícit de la llibertat mitjançant el diàleg;⁸ i, segonament, per la identificació-alineació, al capdavant, de Palau i Fabre amb la figura de Don Juan.

4. Joan Oliver, *Quatre paraules* dins *Pigmalió*, adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw, Barcelona, Editorial Nereida, Biblioteca Gresol, 25, 1957, p. 8.

5. Joan Triadú, *Antologia de la poesia catalana 1900-1950*, Barcelona, Editorial Selecta, 78, 1951, p. 271.

6. Vers un teatre pitagòric dins *El mirall embruixat*, Palma de Mallorca, Biblioteca Raixa, 58, 1962, p. 77.

7. *Ibidem*, p. 78.

8. «Aquesta tesi s'oposa a la idea que correntment hom té de la tragèdia, per a la majoria de la gent la tragèdia es encara el llenguatge de la fatalitat, és a dir, de la manca de llibertat, de la negació de la llibertat. És assimilada, en conseqüència, a tot el que significa orbesa, fosquedat, impotència, desastre. Però, ben mirat, aquesta fatalitat o falta de llibertat extrema que la tragèdia aparenta i que la seva vestidura ens mostra, delata i condueix, pel seu propi excés, a l'extrem oposat», *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, Panorama actual de les idces, 5, 1961, p. 7.

Vegem-ho: en el seu assaig *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat* (1961), exposà clarament la seva discrepància dels qui identificaven tragèdia amb «llenguatge de la fatalitat, és a dir, de la manca de llibertat, de la negació de la llibertat». ⁹ Assenyala, a més, una sèrie de referents pròxims, segons ell, a la seva concepció de la tragèdia: el teatre de Schiller: «Totes les seves obres de teatre giren entorn d'aquest problema: *Don Carlos* (Espanya), *Maria Stuart* (Anglaterra), *La verge d'Orleans* (França), *Guillem Tell* (Suïssa), etc. A les mans de Schiller la tragèdia esdevé un instrument de proselitisme subversiu i voluntari. La idea de llibertat no es desprèn de l'obra, com una conseqüència, sinó que és dreçada com una bandera al pal major.» ¹⁰ O la *Mort d'Empèdocles* de Hölderlin, i, fins i tot, el teatre de Strindberg, matisadament: «Les tragèdies d'aquest gran dramaturg que és Strindberg serien tragèdies, a tot estirar, de la societat burgesa en el sentit pejoratiu del mot, en el sentit de societat tancada sobre ella mateixa i limitada als seus propis horitzons.» ¹¹

Car, per a Palau i Fabre, calia entendre la tragèdia més en funció del seu contingut que no pas del seu continent. El cas és que, més enllà de la requalificació de la tragèdia des d'un punt de vista formal o del contigut, Palau i Fabre es proposà d'oferir un teatre que, essencialment, plantegés una revolució en el tractament del temps teatral. Una revolució que, no ens hem d'enganyar, té les seves arrels en la poesia i, concretament, en el *poema-espasme* d'Edgar Allan Poe imposat a Europa per Baudelaire. Així: «El teatre-espasme, visionari més que no racional, eliminarà també el *com* de l'acció, la concatenació formal dels esdeveniments, per a no donar-nos més que els elements essencials —el punts de referència— d'aquesta acció.» ¹²

Només cal que fem la prova com a lectors del seu teatre: peces breus, mancades d'una articulació cronològica dels fets, no dividides ni en actes ni en escenes convencionals; a representar sense interrupció i proveïdes,

9. *Ibidem*

10. *Ibidem.*, pp. 38-286.

11. *Ibidem.*, pp. 44-292. Pel que fa la tradició tragedial a Catalunya, Palau i Fabre pren només tres obres en consideració: *Mar i cel*, d'Àngel Guimerà, *Nausica*, de Joan Maragall, i *Antígona*, de Salvador Espriu. Vegeu: *La tragèdia a Catalunya* dins *El mirall embruixat*, op. cit., pp. 12-34. No ha d'estranyar, en aquest sentit, l'íntima i sentida aspiració de Palau i Fabre de completar i cobrir, tot modernitzant-la, aquesta minsa tradició amb el seu teatre: «Quants pobles, quants homes, resisteixen aquesta prova? La pregunta esdevé aclaparant, si ens la posem d'una manera més directa: quantes tragèdies posseeix Catalunya? Quantes obres, que mereixin el nom de tragèdia, podem exhibir a la faç del món?», *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, op. cit., p. 54.

12. *El temps teatral* dins *El mirall embruixat*, op. cit., pp. 68-69.

13. És el cas, sobretot, de *La tragèdia de Don Joan*, on Palau i Fabre divideix la sisena situació dramàtica en dues meitats: «La primera meitat, a primer terme, molt il·luminada, amb entrades, a dreta i esquerra. La segona meitat, més elevada, forma una mena de teatre a l'interior de la primera, amb una petita porta, amb cortines, a cada banda. Aquest escenari o teatret restarà en la penombra. Al fons d'aquest segon teatre, un teatre de titelles, amb l'obertura molt il·luminada por dins. Així s'obtindrà una alternança de llum i ombra. En alçar-se les cortines s'alcen quasi simultàniament, les cortines del segon teatre i, com propulsades per aquest ritme, les del teatre de ti-

en més d'un cas, d'una ambiciosa i complexa estructura escenogràfica.¹³ Del que es tracta, doncs, és d'arribar a un teatre de síntesi, on el temps teatral sigui breu, intens i l'acció concentrada. Que aquest model de teatre-espasme comptava amb uns referents anteriors és més que evident. El mateix Palau i Fabre els assenyalà: *Woyzeck* de Büchner, *Amor de Perlimpín con Belisa en su jardín* de García Lorca, o *Huis clos* de Jean-Paul Sartre i *La Iliçó* de Ionesco, per exemple.¹⁴ Quina relació més estreta no s'estableix entre *Huis clos* i el *Don Juan als inferns* de Palau i Fabre!¹⁵

Deia, però, més amunt que l'altre aspecte que arrossegà Palau i Fabre cap a la tragèdia fou la seva identificació-alienació amb la figura de Don Joan. L'obsessió pel personatge ja venia d'abans. Don Joan havia estat objecte d'un sonet escrit el 3 de gener de 1945, publicat al primer número de la revista «Ariel», el maig de 1946, i incorporat amb lleus retocs a *Càncer* (1946), un dels llibres de què es compon *Poemes de l'Alquimista*. El poema fixava, de fet, el caràcter de Don Joan que retrobem en el seu teatre:

La seva mèdulla és obscura
i el seu arrop fosforescent.
Dins la tenebra, fosc de vent,
palpa la llum a la ventura.

I tota carn és claror dura
on es clivella el seu turment;
escriu estrofes de sement
en murs de sang que transfigura.

La vida viu estasiada,
i ell, amb el glavi impietós
d'arcàngel foll, cerca redós

—amb aleteig de carn alçada—
per un blau-verd anguniós,
al Paradís sense arribada!¹⁶

telles. En començar l'acció tots els personatges són a la primera sala. El segon teatre és buit. A l'ampit del teatre de titelles jueuen dos o tres titelles», *Teatre de Josep Palau i Fabre*, Barcelona, Aymà, S. A., Editora, Quaderns de Teatre, 29, 1977, p. 33.

14. Vegeu nota 12 *supra*.

15. Més enllà de qualsevol coincidència de caràcter argumental, temàtic o filosòfic, hi ha, però, una dada significativa: Don Joan, com els personatges d'*Huis clos*, sap que és mort. La seva devallada i estada a l'Infern li permet ara adonar-se de manera conscient d'un comportament moral social diferent al desenvolupat en el Món. Rebutjat per la dona, simbolitzada en personatges històrics o de ficció —Cleopatra, Isolda, Julieta, Sor Mariana Alcoforado—, resta sol. Inútilment espera que les dones arribin. Es vol occir, però ha fet tard: «Sóc impotent per occir-me? Dec estar ben bé mort per no poder-me suïcidar! Ah!, qui pogués viure, qui pogués tornar a viure, per poder donar-se la mort una i altra vegada: així, i així, i així!», *Teatre de Josep Palau i Fabre*, *op. cit.*, p. 67.

16. *Poemes de l'Alquimista*, Barcelona, Edicions Proa, Llibres de l'Óssa Menor, 1972, pp. 60-61.

Don Joan es convertí, així, en el tema de les cinc obres teatrals escrites entre 1951 i 1957: *La tragèdia de Don Joan* (1951), *Don Joan als inferns* (1952), *Esquelet de Don Joan* (1954), *Príncep de les tenebres* (1955) i *L'excés o Don Joan foll* (1957), respectivament. La figura de Don Joan, doncs, li permetia a Palau i Fabre, de París estant, parlar de l'Amor de manera concreta i sense abstraccions. De l'Eros d'un personatge que a *Don Joan als inferns* manifestà: «Jo no sóc un desig, jo sóc un acte; sóc l'acte del desig.»¹⁷

Esgarrifa de pensar que a l'època en què Palau i Fabre escrivia sobre Don Joan, aquí, a Barcelona, hom bescantava públicament per atrevida i irreverent l'escenografia que Salvador Dalí havia fet el 1950 al *Don Juan* de Zorrilla interpretat per una companyia oficial madrilenya. I, encara més, aquelles vanes imprecacions del crític Josep Maria Junyent a «El Correo Catalán» quan l'anyal celebració de Tots Sants demanava de les autoritats governamentals la prohibició de representar-lo per immoral.¹⁸ Si assenyalo tot això és perquè, sens dubte, el personatge de Don Joan Gloriós, creat per Palau i Fabre, tot i la distància geogràfica amb què fou concebut, sorgeix inequívocament d'aquell context de repressió, com mostren clarament algunes de les peces intel·ligentment ubicades per l'autor a la Barcelona dels anys quaranta i cinquanta. Escoltem, per exemple, el diàleg entre el personatge de Don Joan i el Dr. Artigues, un psicoanalista a *L'excés o Don Joan foll*:

Don Joan: —Només digui'm una cosa: ¿Com és que tothom blasma la meva conducta i que tothom fa, sorneguerament, les mateixes coses que jo, o pitjors?

Dr. Artigues: —Li ho diré, ja que m'ho pregunta: 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: —Així, en definitiva, el que em demanen és que jo els faci el joc, que faci com ells.

Dr. Artigues: —Si vol.¹⁹

El caràcter revulsiu que trobem en el tractament de Don Joan és, al cap i a la fi, el mateix que el lector pot copsar tot llegint *Poemes de l'Alqui-*

17. *Teatre de Josep Palau i Fabre, op. cit.*, p. 63.

18. O, quan el mateix Claudio Colomer Marqués, director d'«El Correo Catalán» anatematisava: «(...) Hemos nacido en una cuaresma de Europa; el carnaval ha pasado ya. Por ello no podemos comprender ni justificar de la abdicación de la función pensante que realizan sectores considerables de la juventud. Hay que vivir en constante entrenamiento social, si no queremos que nos cojan desprevenidos. He aquí por qué, además de los motivos de índole moral, hay que luchar contra el actual "donjuanismo". Por qué hemos de aislar, como apestados, violentamente, groseramente, si es preciso, a los contagiosos "donjuanes". De mandarles a paseo con sus estúpidas bravatas y su cálida vanidad. Hoy más que nunca: ¡Muera «Don Juan»!, ¡Muera Don Juan!, "El Correo Catalán", 1-XI-1949.

19. *Teatre de Josep Palau i Fabre, op. cit.*, p. 137.

mista, que, com és sabut, fou motiu de certa polèmica a l'època.²⁰ Palau i Fabre, en definitiva, es crea a través del personatge de Don Joan. Una relació clarament «mediúmnica». Don Joan/Josep Palau i Fabre lluita, per tant, per la llibertat dels seus instints en un marc que li és hostil. Com assenyala lúcidament el nostre autor, Don Joan «té una força eròtico-poètica, és el personatge que em serveix per a aconseguir una diversificació de la veu: per una banda em permet acceptar un diàleg, i, per altra banda, és un vehicle de l'erotisme».²¹ Un erotisme tan present, per altra banda, en la seva obra poètica.

No voldria passar tampoc per alt els ressons maragallians que s'apunten en el personatge; el lector ho pot anotar, fins i tot, en situacions concretes i en determinats comportaments de Don Joan. En la relació, per exemple, entre Elvira i Don Joan en els diverses situacions plantejades, ¿no hi veiem transpolaritzades les relacions entre Adalaisa i Arnau?²²

Palau i Fabre pot, així doncs, negar perfectament la migrada tradició teatral catalana; no pot, però, deslligar-se'n de la poètica.

Ara bé, a diferència de l'Arnau maragallià, el Don Joan de Palau i Fabre no pot aspirar a la redempció, tal vegada potser perquè com indicà ell mateix a *Idees per a un Don Joan*: «Don Joan és un Faust sens Margarida, sense redempció possible.»²³ O, com ha estat també dit, perquè Don Joan «es va sobreposant a ell mateix fins que s'autotranscendeix, aleshores esdevé el vessant irracional del poder fàustic».²⁴

El caràcter revulsiu, amb tot, no és exclusiu de la figura de Don Joan, també el trobem a altres peces: *Mort de ritual per a Electra* i a *La caverna on*, com havia expressat a *Introducció a Plató* del seu assaig *El mirall embriuat* (1962), plasmà teatralment el mite de la caverna, òbviament «des d'unes nocions i a partir d'unes vivències meves actuals».²⁵

La valoració que podem fer, el 1986, d'un teatre fonamentalment escrit en els anys cinquanta —deixo, a propòsit de banda, per tant, *Homenatge a Picasso* (1971) i *La tràgica història de Miquel Kolhas* (1961-1974— no pot ser més positiva en el marc d'aquella renovació general del teatre a la immediata postguerra europea de què parlava al començament. Palau i Fabre, com Brossa o Espriu o el Sagarra de *Galatea*, reexí a renovar la pròpia tradició teatral sense la possibilitat, però, com en el cas, en gran part, de Joan Brossa,

20. Així, en el text-presentació a l'edició facsímil de *Poesia*, el 1976, Josep Palau i Fabre indicà, a tall d'exemple, que fou advertit «per algú del país, en nom d'un grup benpensant, que si continuava la inserció de certs textos escabrosos —em sembla molt que fou a propòsit de *Paradis atroç* que se'm féu l'amonestació—, haurien de renunciar a l'adquisició de la revista».

21. Ruth Galve-Tomás Nofre, *Josep Palau i Fabre, l'aventura de la identitat*, «Ratlles (Quatre», núm. 3, març 1985, p. 5.

22. Vegeu, per exemple, la relació entre Elvira i Don Joan a *La tragèdia de Don Joan* dins *Teatre de Josep Palau i Fabre*, op. cit., pp. 45-53.

23. *Teatre de Josep Palau i Fabre*, op. cit., p. 97. Per cert que Josep Palau i Fabre a *Vides de Picasso. Assaig de biografia pura*, Barcelona, Les Quatre Estacions/OM, 1962, hi incorporà un curiós diàleg teatral *Faust-Picasso*, pp. 61-66.

24. Vegeu nota 21 *supra*.

25. *Josep Palau i Fabre* dins Antoni Bartomeus, *Els autors de teatre català: Testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, La mata de jonc, 1976, p. 338.

de veure accedir als escenaris d'una manera pública uns textos dramàtics escrits de París estant.²⁶ És clar que, tal vegada, el caràcter revulsiu i subversiu del seu plantejament hauria fet inviàble la seva representació a l'època.

L'originalitat del teatre de Palau i Fabre rau, així doncs, d'una banda, en aquesta relació mediúmnica que s'esdevé amb els seus personatges —Don Joan, Picasso—, i, de l'altra, en la formulació feta en el seu assaig *El mirall embuixat* (1962) d'un model teòric: el *teatre-espasme* que configura, en materialitzar-se, el conjunt del seu teatre: el cicle de Don Joan, però també *La caverna*, *Mots de ritual per a Electra* i *Homenatge a Picasso*. Un *teatre-espasme* que implicà, a més, una manifesta revolució del temps teatral.

Devem, finalment, a Palau i Fabre un important paper en l'esquifit panorama de l'assaig teatral de postguerra que culmina —una altra relació mediúmnica!— en el seu estudi *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern* (1976).

I acabo, si se'm permet, amb un prec més que obvi: el millor homenatge que podem oferir a Palau i Fabre en tant que home de teatre, el 1986, és la representació pública sense ambages de la seva obra dramàtica. La resta com diria Pere Quart, és literatura. La resposa, com sempre!, la tenen les nostres institucions i entitats teatrals, tant fa que siguin públiques com privades.

26. Que jo sàpiga, només s'han representat: *Mots de ritual per a Electra*, el 13 de febrer de 1974, per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, al desaparegut Teatre Don Juan, i *Homenatge a Picasso*, el 19 d'octubre de 1971, per un grup dirigit per J. A. Codina a la Cova del Drac.

JULIÀ GUILLAMON

MEFISTOFIL, EL FILÒSOF

(VIDA IMAGINARIA)

«No és bonic
que un gran senyor tracti amb tan bona cara
el dimoni enemic?»

J. W. GOETHE: *Faust*

Pere Tió, en un assaig aparegut a la revista «Clot» el 1984, va remarcar, en motiu de l'aparició de *La tesi doctoral del diable*, segon volum de l'obra narrativa de Josep Palau i Fabre, alguns dels trets característics d'una activitat literària que s'allunya, des dels seus inicis, dels models comuns de la tradició del relat breu a Catalunya. Segons la tesi exposada en aquell article, els contes de l'autor estarien relacionats de manera més o menys estreta amb el corrent que sorgeix a l'Alemanya romàntica, amb E. T. A. Hoffmann, que perviu en els poemes en prosa de Charles Baudelaire, i que és reelaborat per simbolistes, decadents i escriptors frenètics francesos, i de retruc, per algunes figures marginals del tombant del segle català: Alfons Maseras (amb els seus *Contes fatídics*) i Diego Ruiz, l'autor de *Contes d'un filòsof*, un recull que va merèixer un abrandat elogi de Palau a «La Publicitat», en els inicis de la seva trajectòria, arrel de la reedició de aquest llibre a la sèrie «Quaderns literaris», que dirigia Josep Janés i Olivé. En un article precedent jo mateix vaig exposar també detingudament alguns aspectes de la relació que s'estableix entre els dos primers reculls de narracions de Palau i Fabre i l'obra de Diego Ruiz, especialment en relació al conte «Germana patata», que desvetllava el record de «El boig Macbeth, sacerdot», de Ruiz i que remetia d'alguna manera el corpus d'autors que hem referit, atesa la similitud de plantejament entre aquest text i «El jutge Harbottle», de l'irlandès Joseph Sheridan Le Fanu, un escriptor immers de ple en el magma de la literatura crepuscular. A propòsit d'aquell mateix relat de *La tesi doctoral del diable*, Pere Tió referia encara el nom de M. G. Lewis i assenyalava la coincidència en la idea de la corrupció d'allò que és sent, amb un altre escriptor il·lustre, Gustave Flaubert, i amb la seva *Temptació de San Antoni*. A posteriori, el conte fa pensar, a més, en «El mal monjo» de Baudelaire, en la figura del canonge Docre a *Là bas* de J.-K. Huysmans, o en la formidable novella de James Hogg *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*.

Tot aquest complex trellat de referències, que esdevé encara més vast en els articles que hem esmentat, es completa ara amb dues consideracions noves. La primera, a propòsit dels orígens de l'activitat de Palau com a narrador. En el pròleg a *Contes Despullats*, el 1980, l'autor declarava que el seu gust pel relat breu es va materialitzar, molts anys enrera, en algunes provatures que mai no van arribar a veure la llum, i assenyalava que la seva obra literària havia viscut, després de la guerra civil, un progressiu despullament, que l'havia fet renunciar a la novel·la, al conte, al teatre, l'assaig i la poesia. El seu retrobament amb aquests gèneres, a París, als anys cinquanta, segueix una progressió que postposa el relat breu fins el 1964, l'any que redacta el primer text del llibre, «Els noms de Liliana». El lector, tanmateix, descobreix un parany en aquest raonament. L'autor oculta entre

la seva obra picassiana un títol, *Vides de Picasso*, datat a París la primavera de 1946, i editat a Barcelona en dues trameses limitades, el 1962 i el 1979. *Vides de Picasso*, en la seva versió definitiva, conté catorze textos de classificació incerta, que fluctuen entre l'article assagístic («Primer Picasso»), el poema en prosa («Record de l'Olimp»), el conte («L'home de les caver-nes»), la composició en vers lliure («Picasso pur») o el diàleg dramàtic («Faust-Picasso»). El llibre s'encapçala amb una breu introducció on es proclama la necessitat d'«explicar» la vida de l'artista a partir de l'obra, defugint d'una manera rotunda l'anècdota. Per a Palau, «viure, humanament parlant, és, abans que res, una capacitat per abastar les zones més distants i diverses de la consciència, que és passat i futur, conegut i inconegut»: el paisatge que hom ateny interiorment. Més endavant l'escriptor rebla el clau de la descripció del que ell anomena «biografia pura»: «una obra d'art no vol dir tant anar-se'n d'un lloc —d'aquest on som, de la nostra vida habitual— com penetrar en un altre», i conclou: «és partint d'aquesta base que hem retrobat algunes de les vides que Picasso ha viscut; car la majoria de les seves obres no són explicables *des d'aquí*. Ens hem deixat conduir on elles han volgut i des d'on esdevenen explicables».

Ara el parany el concep el crític, quan afirma la identitat del procedi-ment d'aquestes *Vides de Picasso* subtítolades «Assaig de biografia pura» i el d'un llibre clàssic del decadentisme francès, de les darreries del se-gle XIX: *Vides Imaginàries*, de Marcel Schwob. No debades l'autor de *La livre de Monelle* declarava en el prefaci d'aquell text uns mots que hagués pogut escriure Palau: «L'art del biògraf consisteix precisament en la se-lecció. No s'ha de preocupar per ser veritable; ha de crear, enmig del caos, trets humans. Leibniz diu que Déu, per fer el món, va escollir el millor entre totes les coses possibles. El biògraf, com a divinitat inferior, sap escollir, entre totes les coses humanes possibles, aquella que és única». La recerca d'allò que és únic, singular, aboca Schwob a la creació d'una vasta galeria de personatges, emblemàtics de les infinites formes de l'es-perit humà, a través de la creació, del falsejament; i llença Palau i Fabre a la reconstrucció constant de la biografia de Picasso, desvinculada de la història, de la cronologia, i projectada en una multitud d'existències excep-cionals.

No s'aturen aquí les semblances. El tercer volum de contes de l'autor, *Amb noms de dona*, remet també a Schwob, a *Le livre de Monelle* i a alguns contes de *Coeur double*, on una psicologia femenina esdevé el centre de la narració. La font originària és, tanmateix, Edgar Allan Poe: «Berenice», «Morella», «Ligeia», «Eleanora», i tota la literatura que aquests relats van generar: «Vera» de Villiers de l'Isle Adam i les *Pricesses d'Ivoire et d'Ivresse*, de Jean Lorrain. La dinàmica de la narrativa de Josep Palau i Fabre no deixa lloc al dubte: la seva adhesió als postulats del decadentisme francès sembla absoluta, i el Mal es presenta, en aquest context, com a una preocupació compartida, que apropa la seva obra a la d'alguns dels escrip-tors més destacats del vuitcents. Però el crític esdevé insidiós i desconfia d'una evidència fràgil, aparent. Perquè sota un nom de dona, Liliana o Be-renice, s'amaguen, de fet, dues realitats molt distintes, i perquè, d'altra

banda, el corrent que sorgia de Hoffmann, amb l'antecedent explícit de Lewis i la referència implícita a la novella gòtica, que culmina amb Schwob i el seu cercle, abasta més d'un segle, i potser esdevé massa simple de voler establir la identitat completa de les peces que componen aquest univers. Res no fa pensar que la perversió dels hipnotitzadors de Hoffmann sigui la mateixa dels estetes finiseculars ni que respongui a un mateix arquetip.

Si analitzem de manera acurada els contes de Palau i Fabre, ens adonarem, seguint això, del punt d'arbitrarietat que subjau en les consideracions que hem dut a terme de bon començament. Cal desmuntar la teoria allà on la seva formulació semblava més sòlida: a propòsit de «Germana patata». Revisem la llarga relació de clergues malèfics de la tradició literària, i atenem ara a les diferències de tractament entre les diverses versions del tema. Ambrosio, el monjo de Lewis, és un ésser purament pervers, que es fon amb el seu paisatge: un Madrid inquisitorial solcat de catacombes. Un personatge que es rebeja en l'execució de les torures a les quals l'autoritza un poder suprem: és la projecció d'una determinada idea de l'edat mitjana en un país exòtic, i, a la vegada, l'objecte d'una oposició simple entre una heroïna pura i l'antítesi de tot sentiment elevat, que s'encarna en l'oracle de Déu a la terra. El plantejament de Huysmans és diferent: el clergue satànic, més impúdic i grotesc, apareix a París, en l'època contemporània, i esdevé la prova tangible del renaixement de l'ocult en el món modern, de la seva pervivència en un temps marcat pel positivisme que proclama la ciència i que infesta la literatura del naturalisme tardà contra el qual l'autor de *A Rebours* es rebel·la. Però *Là bas* introdueix a més un element inèdit: el contrast que s'estableix entre les aparences i la realitat: l'església francesa no justifica, òbviament, els procediments del canonge Docre. La màxima moral sorgeix quan es constata la depravació dels serfs de déu, que dissimulen el seu capteniment sinistre sota el purpura cardenalici, sota els atributs de l'ordre establert.

Quan Hogg reelabora el motiu a *Confessions*, la perspectiva varia notablement. Ara, és el fanatisme, com una follia, el que aboca el protagonista, Robert, a l'assassinat. El personatge creu que ha estat designat per l'altíssim per a dur a terme «grans i terribles accions, executades amb el poder, i per comissió del cel», convençut que no és a través dels actes que accedirà a la salvació, atès que està predestinat a assolir la vida eterna, segons els preceptes de Johannes Agricola, deixeble de Luter en els primers anys de la reforma protestant. Aquest plantejament està íntimament relacionat amb el de Diego Ruiz a «El boig Macbeth sacerdot». André Gide, prologuista d'una de les edicions de Hogg, assenyalava tanmateix, sense saber-ho, les discrepàncies entre els dos autors, quan afirmava: «l'heroi de Hogg, però, no és foll; projecta els seus crims a plena consciència; els realitza amb una satisfacció lúcida. No és foll, però està posseït; el veiem que se sotmet poc a poc a la persuasió d'un amic poderós en qui reconeix, només quan ja és massa tard, el mateix diable...». En el conte de Ruiz som per contra davant un cas patològic. Macbeth s'enfronta amb un problema similar al de Robert: l'excès de zel el du a l'assassinat com a purificació, i l'aparat

mèdic ocupa ara el lloc de la doctrina d'Agrícola, que raonava el captament del personatge de Hogg. Tan aviat el relat teològic com el discurs mèdic justifiquen l'acció, i a la vegada, introdueixen per primer cop la consciència fatal de pecat, que en el cas de *Confessions* es materialitza en el diable i en el de *Contes d'un filòsof* en la maldat essencial de Macbeth, que no es troba relacionada amb cap força exterior, i que esdevé així humana,

Quin és però el tractament de Josep Palau i Fabre, a «Germana patata», na, abastable.

del tema del clergue corrupte? Es podria descriure com la màxima fidelitat als referents amb el marge més generós de transgressions admissible. D'entrada, em sembla obvi que l'antecedent directe d'aquest conte és l'humanisme pervers de Ruiz. L'escriptor filòsof posava en boca del seu personatge uns mots sorprenents que hauran d'esdevenir extraordinàriament significatius: «Fou precis que jo veiés “la sang” per a desvetllar-me a la consciència dels meus crims. La sang, sí, em feu conèixer que, en tot aquell misticisme nou que jo provava hi havia el Mal (...) i era la Verge, la Santa Verge, la Puríssima Verge Maria, Mare de Déu, “la que em feia fer”... Jo obeïa. Ella somreïa. Somreïa com el primer dia que vaig oficialar». No és doncs debades que la Verge es fa present en les visions obscenes del mal monjo de Palau. Un altre fragment de «El boig Macbeth sacerdot» dona la clau de l'ús que fa l'autor de *La tesi doctoral del diable* de les doctrines teològiques. Macbeth es regenera, malgrat la impossibilitat de ser redimit, a través del franciscanisme.

«La lluna és germana!... Germanes les estrelles!... Germanes les aigües i les flors... Els animals són germans nostres. Això és cert. Oh!, sí, molt cert. Mireu, mireu com ve... allà... Germana aigua! Germana rosa! Arbre germà... Totes les coses em comprenen... Ara sóc bo...»

«Ara sóc bo». Aquest és el punt de partida paradoxal de Palau. No es tracta de presentar una situació conflictiva que apareix de bon començament amb tota la seva complexitat, sinó de relatar el pecat d'un monjo que es veu abocat al Mal pel seu candor franciscà: l'heretgia i el sacrilegi apareixen en un context inesperat, contra tot pronòstic, com a resultat d'una manifestació religiosa poc susceptible de fanatisme. Les diferències respecte als textos clàssics que hem esmentat em semblen òbvies, i abasten dos àmbits distints: d'una banda l'ambient, lluminós i clar en el conte de Palau, no té res a veure amb els laberints de la novel·la gòtica i els seus epígons. De l'altre, el pecat no és la conseqüència d'un crim de sang, d'una terrible abominació, sinó d'un acte tan insignificant com pelar patates. És estrictament mental, intel·lectual, no físic. Es limita a una refinada voluptuositat secreta. La luxúria del pare Francesc és més subtil que no la d'Ambrosio o en canonje Docre perquè és interior, i més perversa que la de Robert o Macbeth, perquè neix en un cervell racional, en una intel·ligència preclara, i no en la ment d'un fanàtic o d'un foll. El Mal no té aquí excusa possible.

Una cosa semblant es podria dir d'un text que contradiu —en la seva carnalitat— la tesi que acabem d'exposar: «Lucrècia». Palau i Fabre hi refereix la realització d'una missa negra que té com a protagonistes Alexan-

dre i Lucrècia Borja, i ho fa, a través d'una carta de la filla al seu pare on es rememoren les sensacions de la noia. A través, en definitiva, d'una recreació intel·lectual dels fets. Lucrècia fingeix que desconeix els objectius del seu pare, i tot i que la redacció de la carta es produeix després de la missa, manté per al lector la incògnita sobre las maquinacions del clergue. És només la descripció cànvida de les accions que aquest du a terme, que comprenen el misticisme d'Alexandre Borja. El conte es diferencia d'aquesta manera, clarament, de l'episodi de la missa negra de *Là bas*, on l'observador és absolutament conscient de l'heretgia que està presentant, i on l'experiència es presenta com a quelcom basardós i terrible. Ens enfrontem amb això, amb un tractament singular del tema del Mal: el pecat és descrit a la mesura de l'home, com una realització més de la seva essència, i no com a catarsi, apocalípticament. La seva presència és, com la del Bé, purament ideal, espiritual. És després de la tosca materialitat dels actes i les coses i es du a terme, exclusivament en la ment: el gran pecat de Lucrècia Borja no és l'incest ni el sacrilegi (els fets consumats), sinó haver sentit plaer en el Mal, haver-ne fet una aspiració mítica.

La prepotència de l'imaginat, de l'ideal, és de fet, una constant de tota la narrativa de Josep Palau i Fabre. En destacaré dos exponents privilegiats, deslligats del tractament de la perversió. El primer, «La taverna de Londres» (*La tesi doctoral del diable*), és la història d'una mutació de personalitat. El protagonista entra a «Sir Lorenz», una taverna del temps de Shakespeare, es transforma inesperadament en Caliban, i comença a captenir-se com aquesta figura dramàtica, actuant de manera matussera i covarda, víctima d'un embrutiment que no es pot explicar. El relat presenta un seguit de coincidències amb un altre text clàssic de J.-K. Huysmans, *A Rebours*. Des Esseintes, el protagonista, es disposa a viatjar a Londres, i mentre espera l'hora de prendre el ferrocarril que l'ha de dur a Callais, entra en una taverna, a prop del Loeuvre, que es transfigura, als seus ulls, en un establiment genuïnament anglès. L'experiència de Londres és tan vívida que el personatge renuncia a prendre el tren, i s'entorna a casa seva com si acabés d'arribar d'un llarg viatge, que només s'ha dut a terme en la seva imaginació, i que esdevé superior a qualsevol desplaçament físic. En un altre conte de Palau, «Els noms de Liliana» (*Contes despullats*), l'espiritualitat es manifesta a través de les infinites personalitats imaginàries de les dones que sorgeixen del mot «Liliana»: «Lilí», «Lília», «Lia», «Anna», «Li», «Liana». «Liliana», com «Vera» en el conte de Villiers, desvetlla tot un món interior, és capaç d'allunyar el protagonista de la vida corrent i de transportar-lo a una altra dimensió. De fet, gairebé totes les protagonistes de *Amb noms de dona* estan recreades per la imaginació del narrador, a partir d'uns símbols exteriors: els objectes d'un moneder («Teresa, Rosa i Ernestina [sense oblidar la Trina]»), un nom de desvetlla el ressó d'una ciutat clàssica que esdevé l'ideal estètic de la noia («Florència»), o d'una determinada actitud en les visites al pedicur («Sofia»). Trets isolats, anècdotes que es converteixen, pel seu caràcter excepcional similar al que reclamava Schwob, en categoria.

Ha arribat el moment d'assajar un primer balanç provisional. D'una

banda, hem descobert la insuficiència del mètode crític que pretenia la relació unívoca dels contes de Palau i Fabre amb la gran literatura de la fi de segle, i hem assenyalat la necessitat de cercar especificitats i diferències allà on només s'havien trobat, fins a aquest moment, similituds. Això ens ha permès de sondejar la concepció particular del tema del Mal en l'autor, i descobrir l'elaboració d'un ideal místic de la perversió, de natura espiritual. El Mal apareix com a categoria i no com a anècdota, com a quelcom essencial, nuclear, en la vida d'un ésser. Com allò que el caracteritza més absolutament. La revisió de l'espiritualitat dels personatges de Palau, de la importància d'allò somniat, de l'ideal, en la seva descripció; ens ha permès veure que la major part de la seva obra està bastida sobre conceptes, i no sobre situacions. Això remet plenament a un text conegut de la seva bibliografia que es presenta normalment al marge de la narrativa i que ens ha servit per a reformar encara més, la seva vinculació amb el decadentisme: *Vides de Picasso*, i a la idea de la biografia pura que s'hi conté. Amb tot això som en condicions de destriar l'element més important de la narrativa de l'escriptor, allò que la justifica i la sosté: el fet que cadascun dels seus contes sigui un breu assaig filosòfic, que els seus relats es puguin anomenar, com els de Ruiz, contes d'un filòsof. Amb això es desfà un equívoc evident: no es el tractament del Mal el que relaciona aquestes narracions amb la tradició que prové de Hoffmann, sinó el caràcter filosòfic de les reflexions de l'autor, la seva natura intel·lectual.

Aquesta constatació resol alguns conflictes greus a l'analista. Un conte com «Vacances a Venècia», per exemple, difícilment es podia relacionar amb el cos principal de la narrativa de Palau, a causa del seu marcat idealisme, o un altre relat de *Contes despullats*, «El censor», implicava una sèrie de problemes, atès el seu tall realista, que no es podia concebre en la foscuria del crepuscle de la literatura francesa del segle passat. Fins i tot un conte com «La llegenda dels ulls de sirena», fantàstic i paganitzant resultava il·lògic en una visió tan restringida de l'obra de l'autor: resultava excessivament idíl·lic, les febleses humanes hi eren representades de manera molt deficient. En aquests tres relats hi subjau tanmateix, malgrat les diferències de realització, una base comuna. En un cas, el narrador elabora una fantasia futurista sobre l'ideal femení i urbanístic encarnat per Venècia, en els altres dos es critica la hipocresia que domina el món contemporani, i la pèrdua de consciència d'una vida anterior, infinitament més lliure, que es localitza abans de la implantació del cristianisme a occident. En les tres narracions som davant una alegoria, que imposa una manera determinada de concebre l'existència, contrària a totes les convencions.

Cal assenyalar que la idea del conte filosòfic es realitza de formes diverses en els relats de Palau i Fabre, talment com es desprén de l'anàlisi dels textos que acabem de citar. A grans trets la narrativa de l'autor presenta quatre grans models:

CONTE FILOSÒFIC PUR
AL·LEGORIA

(Rousseau és una illa)
(Una dosi de felicitat)

CATEGORIA

EXEMPLE	(La carambola)	ANECDOTA
PARADOXA	(Germana patata)	

El conte filosòfic «pur» es concreta en alguns relats formidables de *Contes Despullats*: «Els rellotges de Ginebra», «Rousseau és una illa» i «La carrera dels homúnculs», i en «La tesi doctoral del diable» en el recull del mateix nom. Aquesta forma es caracteritza per l'existència d'una tesi enunciada directament en el text o de diverses teories sobre el món que creen una dialèctica. En la major part dels casos aquest caràcter programàtic del relat provoca l'aparició del món acadèmic i universitari que serveix de teló de fons a la discussió filosòfica. A «La carera dels homúnculs» per exemple, una recerca en el domini de la genètica desvetlla una reflexió sobre la condició humana, que es completa a mesura que se succeeixen les rèpliques i contrarèpliques dels principals especialistes en el tema: l'animalitat de l'home es posa en relació amb la lluita aferrissada dels espermatozous per fecundar l'òvul, amb un seguit d'implícacions morals: aquell que traïx la convivència social és qui assoleix al capdavant la victòria. A «Rosseau és una illa» l'autor exposa la història de l'estudiós que refà, vivencialment, la trajectòria de Jean Jacques Rousseau per tal de poder assimilar correctament la seva obra, en contacte amb la mateixa realitat que el filòsof va viure. Aquesta intenció peculiar implica forzosament el sojorn a l'illa Rousseau, des d'on es pot arribar a comprendre en la seva totalitat el geni del pensador: quelcom que no és vist amb bons ulls per la Confederació Helvètica, que dificulta, i impedeix finalment, l'experiència de Josep Santjoan, el protagonista. L'objectiu del relat és així doble: d'una banda es postula la necessitat d'identificació absoluta de l'investigador amb el seu tema d'estudi, que implica un trasvassament de personalitat; de l'altre, es mostra com aquesta identificació pot arribar a límits inaudits: Santjoan s'enfronta amb la mateixa incomprensió, a Suïssa, que Rosseau va patir en el seu temps.

Un altre grup de contes s'enquadra en allò que anomenarem, desafiant la complexitat d'una definició precisa, «allegoria». En aquest cas Palau posa en funcionament els recursos de la simbolització. No es tracta d'exposar un seguit d'idees filosòfiques, sinó de bastir una història amb figures que depassen la condició de personatges de ficció. L'exemple més precís d'allegoria en l'obra de l'autor és sens dubte «Una dosi de felicitat», en el seu primer llibre. El relat descriu la reacció dels viatgers d'un compartiment de ferrocarril davant un vell impertorbable que xucla lentament un biberó, com si es tractés d'un infant de bolquers. La presència d'aquest ésser enigmàtic provoca la temptativa per part del protagonista de desxifrar l'enigma i el du a afirmar: «veia aquest home com una reminiscència de la vella Provença. La sensualitat terral del provençal empeltada amb el racionalisme gal». I encara més endavant: «la llet que engolia parsimoniosament, situatament, era la quinta essència de l'elixir del seu país». Així doncs l'aventura no es pot llegir literalment sense el perill de decantar el seu sentit veritable: cal saber desxifrar els símbols. Aquest plantejament esdevé habitual a la narrativa de l'autor.

Guillem i Cristina, els protagonistes de «Zooaddictes» esdevenen l'en-

carnació d'una idea: les seves relacions sexuals, que imiten el capteniment de les diferents espècies zoològiques, representen la necessitat d'un retorn als orígens. De la mateixa manera, l'actitud del personatge central de «Vacances a Venècia» esdevé també un símbol: la necessitat de la fusió de l'obra de l'home amb la natura, que s'encarna en la imatge de la sirena, habitant d'una ciutat colgada sota les aigües.

Però si el conte filosòfic i l'allegoria implanten la preponderància de les idees sobre l'acció, dos models estructurals permeten l'elaboració de l'anècdota: la paradoxa i l'exemple. La natura filosòfica d'aquestes formes, en oposició a la ficció pura, ve donat pel seu caràcter exemplar, que apareix explícitament en la denominació d'una de les dues, la més extesa. Palau no es deixa dur per una valoració poc matissada del fet curiós, insòlit. Quan aquest es fa present ho fa amb una forta càrrega de significació. Analitzem alguns casos de paradoxa. «El censor» és sens dubte una de les narracions més incòmodes de l'autor. El crític, que pretenia la relació de *Contes despullats* i *La tesi doctoral del diable* amb la literatura del darrer vuitcents s'enfrontava, en arribar a aquest relat, amb unes constants del tot anòmales: una voluntat explícita de copsar la realitat, era un moment històric determinat, un caràcter de crònica de fet viscut. El lector es demanava quina mena de contacte hi podia haver entre aquesta història i, posem per cas, «Germana patata». I naturalment restava indefens, perquè la semblança no estava en la història, sinó en la seva enunciació. En un cas, el tema era la corrupció d'un personatge adherit a una determinada manera d'entendre el bé —casta i intransigent—, en l'altre, la descoberta que el Mal, com el Bé, emana d'un principi espiritual. La similitud es troba en el caràcter paradoxal del capteniment dels protagonistes: Juan Sanchis escriu lletres de cuplet com a conseqüència del seu rigor com a censor, el pare Francesc s'aboca al sacrilegi pres d'una indeturable passió mística.

La paradoxa es troba íntimament relacionada amb l'exemple pel joc amb l'anècdota i pel seu caràcter de màxima moral, de paràbola. La realitat quotidiana basteix, en aquest darrer model, la base per a reflexions que tenen com a objecte una modificació efectiva del capteniment. Així, a «La carambola», una partida de billar permet de descobrir al personatge l'extraordinària transcendència que una dona entrevista en el joc pot tenir en la seva vida, i l'aboca a la recerca d'aquest arquetip femení. «Gargallo nocturn» elabora el tema de la incapacitat dels sentits per a abastar l'ideal: un cec aconsegueix una relació èrótica amb l'escultura de Gargallo, que li proporciona un plaer estètic molt superior al que s'aconsegueix amb la visió, i assenjala al protagonista la via de la imaginació com a porta d'accés al coneixement profund de l'art. La relació sexual d'una dona amb la tramuntana, a «Sofia», dins *Amb noms de dona*, esdevé també exemplar: només a través del contacte íntim amb la natura l'home pot assolir la seva plenitud.

La delimitació d'aquestes quatre grans categories no implica forzosament la seva impermeabilitat. El caràcter exemplar, més o menys explícit, és una constant de tots els contes, i els elements de natura filosòfica, en forma de judici o de reflexió, apareixen en textos que s'encabeixen en el domini de l'exemple o de la paradoxa. Tota classificació implica la necessi-

tat de prescindir-ne. Una mostra de la fallibilitat d'un excés de zel taxonòmic l'ofereix «La llengua del diable», un conte de caràcter marcadament faústic. Un organisme individual, el mateix Palau i Fabre, conversa amb una entitat superior, el diable. Mefistòfil mostra a l'autor una lectora apassionada dels seus versos i extreu conclusions universals sobre la coneixença íntima a través de la lectura. Més endavant el Maligne s'atribueix la paternitat de la vocal neutra, que ell anomena so bifrodita o bisexual, i assenyalava que aquest so, bandejat pel noucentisme, encarna la personalitat de la llengua i dels seus parlants. Cap dels models prescrits no pot encabir el relat, que d'alguna manera s'encavalla entre tots quatre, i difusament es concep la possibilitat d'incrementar la morfologia de la narrativa de Palau amb el diàleg filosòfic, que es nodriria d'elements procedents de les altres quatre fórmules.

Quina és però la filosofia que es manifesta a través de la successió i combinatòria d'aquestes estructures? A grans trets les tesis de Palau es poden concretar en cinc idees bàsiques. En primer lloc la força indeturable de l'esperit que es projecta a través de la imaginació, i que permet l'accés a l'Ideal. Aquest tema apareix a «Gargallo nocturn» a *Contes despullats*, a «La taverna de Londres» dins *La tesi doctoral del diable* i a «El mirall de Venus» i «Sofia» a *Amb noms de dona*, i es ramifica en dos més: l'amor i la dona com a purificació, que es troba desenvolupat a «Vacances a Venècia» o «De com Silvia esdevingué dona»; i el Mal com a emanació de l'esperit, que es formula a «Germana patata» i «Lucrècia». En quart lloc cal remarcar la importància del motiu de la regressió, del trànsit vers un primitivisme que —com l'amor— purifica l'home. La regressió adquireix formes molt diverses. Esdevé l'aplicació d'una teoria filosòfica a «Rousseau és una lla», un retorn a la infantesa («Una dosi de felicitat»), la imitació de la natura («Zooaddictes»), o la fusió amb les forces tellúriques («L'Agustina»), i encara l'assumpció del paganisme («La llegenda dels ulls de sirena» i «Virgínia cristiana, Virgínia pagana»). Per últim, el darrer motiu recurrent, és de natura crítica, i posa d'amunt el paper tot allò que enterboleix la realització completa de l'home ideal: la hipocresia («El censor», «Joguines per a Missenyora la Mort»), la depredació despietada («La carrera dels homúnculs»), i el desdoblament («La Dra. Jekyll i Mrs. Hyde»).

Amb tot això la narrativa de Josep Palau i Fabre apareix ara sota una nova llum: com un projecte ambiciós de prospecció de la realitat i de l'Absolut que només a través d'indicis dispersos s'insinua en els fets de cada dia. Resten alguns elements importants per tractar: el joc amb la biografia excepcional, única, que reapareix després de *Vides de Picasso* en els tres volums de contes posteriors, la significació de les ciutats d'ensomni que són descrites en alguns relats gairebé com a organismes vius, l'ús d'elements folklòrics o fantàstics en relació al món mariner, o encara la filiació que íntueixo decisiva de la reflexivitat de l'obra de Palau amb autors que se situen al marge dels referents que hem establert. Penso, molt concretament, en Honoré de Balzac i Thomas Mann. Una primera aproximació crítica permet tanmateix d'assegurar, de moment, a l'espera d'un estudi més aprofundit, que amb l'aparició de *Contes despullats*, el panorama de la narrativa

breu catalana s'incrementa amb una veu absolutament original. Una veu que dóna cabuda per primera vegada al conte filosòfic, que esdevé atenta a les implicacions i els delmes del coneixement científic, i a les profundes modulacions de l'esperit romàntic. Talment com si es tractés d'una insospitada revelació mefistofèlica a la voracitat elucubradora d'un Faust apassionat i vitalista.

PALAU I FABRE, ESTUDIADOR DE PICASSO

S'ha parlat, en el marc d'aquest Simposi, de Palau i Fabre com a poeta, dramaturg i narrador, i avui parlarem de la seva activitat com a estudiós de Picasso. Aquest camí paral·lel a l'obra literària, encetat fa més de trenta anys i que ens ha llegat una dotzena de publicacions més nombrosos articles, ha estat considerat sovint una «desviació» de la seva tasca poètica i creativa. Res més lluny de la realitat, ja que pensem que en el conjunt global de la seva tasca, la investigació sobre la vida i obra de Picasso, té tan pes específic com la resta de la seva obra literària i que un camí no es pot separar de l'altre, ja que estan íntimament relacionats. Si per simplificar, haguéssim de separar-los, diríem que sota aquests dos camins subjau una causa comuna: la humanística, l'exploració de l'home, i Picasso n'és el model, el seu mostruari més complet.

La familiaritat de Palau i Fabre amb Picasso ve de lluny. Es remunta a la seva infantesa, quan en el marc d'un ambient plàstico-literari viscut a través de l'experiència del seu pare com a pintor, el nom de Picasso és esmentat amb freqüència en converses i tertúlies. Els primers Picassos els va veure reproduïts en el *D'Ací d'Allà* i sobretot en la revista *Art*; però el seu primer escrit sobre Picasso, avui encara inèdit, data del 31 d'agost del 1944. Poc més d'un any més tard, al desembre del 1945, Palau i Fabre marxa a París, on hi romandrà fins el febrer del 1961, en què torna a Catalunya. París serà el lloc des d'on comença a endinsar-se en aquest tema. Li influeixen sobretot els llibres *Picasso*, de Jean Cassou, del 1940 i *A Pablo Picasso*, de Paul Eluard, del 1944 i veu obra original del pintor principalment a les exposicions de la Galerie Louis Carré. Als anys quaranta, Picasso està pràcticament per descobrir. Pocs són els escriptors o estudiosos que hagin formulat abans d'aquesta dècada algun treball sobre Picasso. Podríem esmentar Apollinaire o Christian Zervos, però no serà fins més tard que sorgiran altres estudiosos, com per exemple Roland Penrose o Pierre Daix; per tant, Palau i Fabre és dels primers en encarar-se a l'obra colossal d'aquest artista i és l'únic que ho fa des d'un punt de vista que no és ni el literari ni el de la crítica d'art, i és l'únic també que s'ha esforçat en demostrar i donar proves de la catalanitat de Picasso, cosa que plaïa al mateix artista i que així li ho va demostrar al llarg de la seva relació, dilatada en el temps i concretada en més de vint-i-vinc visites.

És a la primavera del 1946 que Palau i Fabre escriu a París *Vides de Picasso*, un llibre que no veurà la llum fins el 1962, al seu retorn a Barcelona. En aquest «assaig de biografia pura», com l'autor el subtitula, és a través de l'obra de Picasso que intenta trobar resposta a una pregunta cabdal: ¿què és la vida? Així, ens diu: *Viure, humanament parlant, és sobretot, una capacitat per abastar les zones més distants i diverses de la consciència, que és passat i futur, conegut i inconegut. Les obres d'art són, per tant, els testimoniatges irrefutables d'haver efectuat aquestes visites, després de les quals, l'artista resta de nou estranger a la seva obra.* Per primera vegada, Palau i Fabre tracta d'accedir a Picasso acceptant la seva diversitat i des de la plataforma d'allò viscut. Per això, ens continua dient: *És partint d'aquesta base que hem retrobat algunes de les vides que Picasso ha viscut... i... aquestes vides no són successives i ordenades, sinó simultànies i desordena-*

des, intermitents i contradictòries. És, doncs, amb aquest esperit obert i apassionat per la càrrega humana i vivencial de l'obra de Picasso que Palau i Fabre es llança de ple a explorar en l'aventura de la vida, tot capbussant-se en els racons més amagats de l'experiència humana, en el laberint de la vida de l'ésser.

Aquesta forma atípica de penetrar en l'obra de Picasso aporta sens dubte un punt de vista únic, insòlit i extraordinàriament ric a la complexitat de l'obra picassiana que ens arriba així amb tota la seva calidesa i allunyada de la fredor amb què ens la presenten els estudis estrictament històrics, estètics o crítics. Palau i Fabre conjuga el rigor dels fets amb la interpretació humanística del treball de Picasso, i ens el mostra viu, amb tots els seus valors de passat, de present i de futur.

En el *Doble assaig sobre Picasso*, Premi Yxart 1963, publicat per Selecta el 1964, Palau i Fabre encapçala aquest assaig tot dient: *L'home és una animal que es busca.* En aquest llibre, inicia una introspecció filosòfica sobre què és l'home a partir de l'obra de Picasso. Aquesta li proporciona les respostes que buscava. Palau i Fabre també es busca, també cerca la seva identitat humana i, en Picasso, s'hi troba i s'hi reconeix com a home. En aquest assaig, però, hi ha també una preocupació científica, per explicar científicament l'aportació filosòfica de l'obra de Picasso. Per això, ens diu: *Entre les experiències majors que els homes han emprès per saber què és l'home, o com és l'home, cap no ens sembla tan rica, tan reveladora, tan abassegadora i alhora tan estimulante com la de Picasso... l'obra de Picasso val, per damunt de tot, com a punt de referència humana, com a punt de referència humanística... l'obra de Picasso ens proposa... un mètode d'investigació i d'exploració de l'home, que és un mètode empíric, experimental.* Palau i Fabre considera que Picasso explora en aquesta pregunta filosòfica cabdal amb un llenguatge nou, diferent, que no és el de la filosofia ni el de la paraula. I així, en aquest pròleg del *Doble assaig*, tan revelador, ens continua dient: *La investigació de Picasso, la seva revolució, acusa una crisi de la paraula, de l'instrument i mètode d'investigació tradicional. La figura de Picasso no és comprensible... sense tenir en compte la crisi de la filosofia occidental.* Per a Palau i Fabre, l'obra de Picasso va més enllà de l'estètica per penetrar en la metafísica i li dona les respostes que ell busca entorn de l'home. Dit d'una altra manera, Picasso és l'home concret a través de l'obra del qual podem conèixer l'home i conèixer-nos nosaltres mateixos. Per això, el poeta admira del gran pintor la seva magnífica riquesa interior, que és expressada plàsticament de manera que ens permet mesurar la pròpia dimensió humana. Palau i Fabre es va demanar ¿què és l'home? i la pregunta se li transmutà en ¿qui és Picasso? La resposta l'hem anat trobant al llarg dels diferents assajos i de les minucioses descripcions i interpretacions que Josep Palau i Fabre ens ha fet una per una de les obres picassianes, tot intentant d'esbrinar-ne el secret interior. En aquest sentit, el quadre *La Vida*, del 1903, en el qual Palau i Fabre ha esmerçat molts esforços per desxifrar el seu enigma, seria l'exemple més palès d'una obra densa en contingut humà i de síntesi argumental i pictòrica d'aquesta *devallada als inferns* que és l'època blava, segons el mateix Palau i Fabre. En aquesta pintura, inspirada a partir del suïcidi

del seu amic Casagemas, plàstica i metafísica s'hi troben unides indeslligablement i és per això que aquesta obra s'erigeix en paradigma d'aquell pou inesgotablement humà i vital que és l'obra de Picasso.

Després d'aquests dos llibres: *Vides de Picasso* i *Doble assaig sobre Picasso*, Palau i Fabre ha dibuixat molt bé els camins des dels quals abordaria la seva anàlisi i que són pràcticament els que hem descrit fins ara. Les bases de la seva investigació es troben ja assentades i és a partir d'aquest moment que pot anar desplegant i enriquint a la vegada totes les seves hipòtesis i troballes.

Ja instal·lat novament a Catalunya, es publicarà el llibre *Picasso*, per l'editorial Alciades el 1965 i un any més tard, el 1966, els fruits de la seva investigació sobre un tema encara inèdit aleshores i que avui hem incorporat sens dubte a la nostra visió de Picasso com un fet habitual. *Picasso en Catalunya* és el títol d'aquest llibre editat per Polígrafa que explica d'una manera clara la relació de Picasso amb el nostre país i especialment la seva relació creativa amb els diferents llocs i indrets: Horta de Sant Joan, Gòsol, Cadaqués, Céret, Perpinyà... Per primera vegada, Picasso és vist més enllà de la seva vinculació amb Barcelona i es reivindica clarament la seva catalanitat. La qüestió catalana en l'obra de Picasso serà ampliada més tard en l'estudi *Picasso i els seus amics catalans*, publicat ja el 1971 i que és fruit de les investigacions que duu a terme en vistes a l'obra magna del *Picasso Vivent*, que es publicarà amb motiu del Centenari del naixement de l'artista. Entre aquests dos llibres, hi ha tota una dècada de recerca constant, en la qual veuran la llum, en primer lloc, el *Picasso per Picasso*, del 1970. Es aquest un llibre que recull la visió que Picasso tenia d'ell mateix en diferents moments de la seva vida fins l'any 1918 en què interromp aquesta pràctica visionària. Palau i Fabre veu en aquests autoretrats que Picasso s'hi reflecteix autobiogràficament d'una forma molt més acusada que en la resta de la seva obra. Ens parla que són un veritable diari íntim que ens deixen penetrar en molts dels secrets de la vida interior de Picasso. Allò que admira en aquesta sèrie d'autoretrats és la capacitat de l'artista per traduir «els seus estats d'ànims, les seves passions, les seves quimeres, els seus anhels, els seus canvis d'humor i de sensibilitat», etc. En aquest sentit, hi veu l'artista afaïçonat per les circumstàncies i, sobretot, hi veu un esperit heraclitià que fa que Picasso sàpiga captar el pas fugisser del temps. La plàstica continua essent un mitjà de coneixement de l'home i, en el cas de l'autoretrat, de coneixença d'ell mateix.

Al llarg de la dècada dels setanta, Palau i Fabre encara ens oferirà noves aportacions al descobriment d'aquesta figura única en l'art del segle XX. *Pare Picasso* és un llibre que constitueix un estudi monogràfic de l'època de Maria-Thérèse i que confirma una vegada més l'elevada vitalitat de Picasso, tant humana com artística, sobretot en els retrats de Mata i en el seu espontani retorn a la infantesa, a través de la seva filla, clarament endut per les circumstàncies. Tot això no ho podríem dir si Palau i Fabre no ho hagués llegit en aquestes obres i no ens ho hagués explicat amb la seva mirada introspectiva i penetrant.

Els primers anys setanta són fèrtils en publicacions de Palau i Fabre

sobre Picasso. *L'extraordinària vida de Picasso*, del 1971, anirà seguida d'una breu obra de teatre, *Homenatge a Picasso* publicada l'any següent, que ens demostra una vegada més com els estudis de Picasos sovint s'encavalquen amb la seva obra literària. Aquesta peça, que es va estrenar a la Cova del Drac el 19 d'octubre del 1971, dirigida per Josep A. Codina, va portar la plàstica picassiana a l'escenari. Més tard, dos estudis monogràfics precediran l'obra sintetitzadora per excel·lència que serà el *Picasso Vivent*, avui en fase de trobar continuïtat en la investigació que sobre l'època cubista es publicarà pròximament. Aquests dos llibres són *El Guernika de Picasso* i *El Secret de les Menines de Picasso*, on Palau i Fabre emprèn un viatge profund i detallat, tot esbrinant la raó última d'aquestes obres.

Els estudis de Palau i Fabre sobre Picasso són fruit d'una clara voluntat que fossin part de la pròpia recerca i, en aquest sentit, ell mateix creu que aquesta tasca l'ha ajudat molt literàriament. Si bé un poema ha de venir, un conte ha de venir també... treballar sobre Picasso és una cosa volguda, en la que no intervé l'atzar.

Palau i Fabre es reconeix en la complexa identitat cultural i artística de Picasso. Ambdós són formats a cavall de tres cultures: la catalana, l'espanyola i la francesa, i han hagut de triar. Palau i Fabre ens ha dit que ja de jove sentia aquest problema de la identitat. Fill de mare francesa i pare català, troba que la seva consciència es fragmenta una mica, desintegració que encara s'acusarà més en una inicial doble vocació d'escriptor i de pintor, nascuda al si d'un ambient familiar marcat per l'activitat plàstica del pare, en què, finalment, seran les lletres, la via canalitzadora de les inquietuds del futur poeta, narrador, dramaturg i assagista picassià.

Palau i Fabre i Picasso tenen en comú la diversitat, un punt de contacte que passa per la disgregació del jo; i el poeta veu en el gran artista l'ésser esmicolat del segle xx. Així ens diu en parlar dels autoretrats: *Som en els temps moderns i l'home ha estat trasbalsat fins a les arrels més íntimes, començant per les nocions que tenia d'ell mateix. Picasso és el pintor d'aquest home.*

Palau i Fabre descobreix en Picasso una nova personalitat que contradia la idea tradicional d'identitat i de coherència. Admira la seva capacitat de fer obres dissemblants, que un primer moment el van desorientar molt, però on, finalment, hi ha pogut albirar una gran riquesa humana i alhora les contradiccions i el caràcter destructiu de l'obra moderna.

En la diversitat i dissemblança del treball de Picasso, ell hi ha reconegut la seva pròpia disparitat. Picasso és el mirall que li ha aclarit dubtes psicològics, personals, íntims i àdhuc metafísics i s'hi ha vist també reflectit en el seu agnosticisme de portes obertes i en seu heraclitisme vital en què tot passa, s'esdevé, i no podem tornar enrere. Així ens ho fa saber en el pròleg dels *Poemes de l'alquimista*, quan ens diu: *Les rectificacions veritables no literària que defujo d'introduir esmenes en aquests poemes. El meu passat les fem en la vida. És, per tant, en la mesura que són una obra viscuda i no el puc rectificar, o només el puc rectificar en el meu possible futur.* Palau i Fabre entén la poesia com a una alquímia, com a un mitjà d'exploració o d'experimentació, com a l'Edat mitjana s'empraven els metalls, i

també com Picasso entén la pintura. *Poemes de l'Alquimista* són «desintegració», «mimetisme», «destrucció», «anul·lació», «dubte», «experiment», i un posar a prova la màgia de la paraula. El poeta es demana si és l'autor o l'actor de la seva pròpia vida i troba resposta en fer de si mateix el seu propi experiment. Picasso també ens aporta els resultats d'experimentar amb si mateix i, com Rimbaud, se'ns presenta com un gran alquimista de tots els temps.

Difícilment podríem trobar dos homes en què fossin tan autèntics els seus lligams comuns com entre Palau i Fabre i Picasso. Per això, la importància dels estudis picassians de Palau i Fabre, ultra el seu rigor historicista al qual devem dades originals de cabdal importància, rau en anar més enllà del mateix Picasso i mostrar-se'ns ell mateix com a aquest animal que es busca i en el qual tots ens hi podem sentir identificats. I, per acabar, crec que el millor homenatge que podem retre a Palau i Fabre és agrair-li haver-nos fer descobrir aquesta capacitat alquímica que té l'home a través dels seus estudis sobre Picasso.

POEMES

CANT ESPIRITUAL

No crec en tu, Senyor, però tinc tanta necessitat de creure en tu, que sovint parlo i t'imploro com si existissis.

Tinc tanta necessitat de tu, Senyor, i que siguis, que arribo a creure en tu —i crec que crec en tu quan no crec en ningú—.

Però després em desperto, o penso que em desperto, i m'avergonyeixo de la meva flebesa i et detesto. I parlo contra tu que no ets ningú. I parlo mal de tu com si fossis algú.

Quan, Senyor, estic despert, i quan sóc adormit? ¿Quan estic més despert i quan més adormit? ¿No serà tot un son i, despert i adormit, somni la vida? ¿Despertaré algun dia d'aquest doble son i viuré, lluny d'aquí, la veritable vida, on la vetlla i el son siguin una mentida?

No crec en tu, Senyor, però si ets, no puc donar-te el millor de mi si no és així: sinó dient-te que no crec en tu. Quina forma més estranya i més dura! Quin mal em fa no poder dir-te: crec.

No crec en tu, Senyor, però si ets, treu-me d'aquest engany d'una vegada; fes-me veure ben bé la teva cara! No em vulguis mal pel meu amor mesquí. Fes que sens fi, i sense paraules, tot el meu ésser pugui dir-te: Ets.

París, 14 de maig del 1950.

CANTO ESPIRITUAL

No creo en ti, Señor, pero tengo tanta necesidad de creer en ti, que a menudo hablo y te imploro como si existieras.

Tengo tanta necesidad de ti, Señor, y de que seas, que llego a creer en ti —y creo que creo en ti cuando no creo en nadie.

Pero después me despierto, o pienso que me despierto, y me avergüenzo de mi flaqueza y te aborresco. Y hablo contra ti que no eres nadie. Y hablo mal de ti como si fueras alguien.

¿Cuándo, Señor, estoy despierto y cuándo estoy dormido? ¿Cuándo estoy más despierto y cuándo más dormido? ¿No será todo un sueño y, despierto y dormido, sueño la vida? ¿Despertaré algún día de este doble sueño para vivir, allende, la verdadera vida, donde sueño y vigilia sean una mentira.

No creo en ti, Señor, pero si eres, no puedo darte lo mejor de mí si no es así: diciéndote que no creo en ti. ¡Qué forma de amor tan extraña y tan dura! Qué mal me hace no poderte decir: creo.

No creo en ti, Señor, pero si eres, sácame de este engaño de una vez. ¡Hazme ver bien tu cara! No tengas en cuenta mi mezquino amor. Haz que sin fin, y sin palabras, todo mi ser pueda decirte: Eres.

París, 14 de mayo de 1950.

Traducción castellana del autor

CHANT SPIRITUEL

Je ne crois pas en toi, Seigneur, mais j'ai tellement besoin de croire en toi que souvent je parle et je t'invoque comme si tu existais.

J'ai tellement besoin de toi, Seigneur, et que tu sois, qu'il m'arrive de croire en toi; et je pense que je crois en toi lorsque je ne crois à personne.

Mais après je me reveille (ou je pense que je me reveille), et j'ai honte de ma faiblesse et je te déteste, et je parle contre toi qui n'est personne, et je parle mal de toi comme si tu étais quelqu'un.

Quand, Seigneur, suis-je éveillé et quand suis-je endormi? Quand suis-je le plus éveillé et quand le plus endormi? Ne serait-ce tout qu'un rêve et, éveillé aussi bien qu'endormi, la vie serait-elle un songe? Echapperai-je un jour à ce double sommeil pour vivre, loin d'ici, la véritable vie, où la veille et le songe soient devenus mensonge?

Je ne crois pas en toi, Seigneur, mais si tu es, je ne peux te donner ce qu'en moi il y a de mieux qu'en te disant que je ne crois pas en toi. Quelle forme d'amour si étrange et si dure! Comme il me fait du mal de ne pas pouvoir te dire: je crois.

Je ne crois en toi, Seigneur, mais si tu es, arrache-moi pour toujours à ce mensonge, montre-moi ton visage face à face, ne m'en veuille pas à cause de mon amour mesquin. Fais que sans fin, et sans paroles, tout mon être puisse te dire: tu es.

Paris, 14 mai 1950.

Traduction française de l'auteur

SPIRITUAL CANTICLE

I do not believe in you, Lord, but I have such a need of believing in you that I often speak and plead with you as if you existed.

I have such a need of you, Lord, a need of your existing, that I come to believe in you —and believe that I believe in you when I believe in no one.

Yet afterwards I awaken, or think that I awaken, and I feel ashamed of my weakness and detest you. And I speak out against you who are no one. And I speak poorly of you as if you were someone.

When, Lord, am I awake, and when am I asleep? When am I most awake and when most asleep? Is it not all sleep and life, whether awake or asleep, a dream? Will I awaken some day from this double sleep and, far from here, lead the real life where sleeplessness and sleep are but a lie?

I do not believe in you, Lord, but if you exist, I cannot give you the best of me if it is not in this fashion: by telling you I do not believe in you. What a strange and harsh form of love! How it hurts me not to be able to tell you: I believe.

I do not believe in you, Lord, but if you exist, lead me away from this delusion once and for all; make me see your face clearly! Do not bear malice against me for my small-minded love. Enable my whole being, endlessly and wordlessly, to say to you: You exist.

Paris, May 14, 1950.

English version by D. SAM ABRAMS

MONOLEG DEL DEMIÛRG

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 que engendren
perquè s'estimen i es detesten.
I vida i mort són aparences.

Estima més, si pots.
Odia més, si vols.
Fes bé, fes mal;
l'un val per l'altre.
Fes més de bé, fes més de mal,
fes el que vulguis, però més.
L'excés és el que compta.
Tot és contrari a si mateix
ans que contrari a un altre.
Tot neix quan mor i mor quan neix
en aquest espectacle.
Els sexes no es penetren,
tampoc no se separen,
estan units d'arrel
per alguna altra banda.
Què és masculí? Què és femení?
Tot és igual i tot distint.
Si ho endevines tot en mi
farem un pacte.

Mira que tendre sóc i fi
per una banda,
i que ferotge i angulós
per aquesta altra.
Qui mou la guerra entre tots dos?
El que ens uneix i el que ens separa.
M'estimo a mi perquè sóc jo;
l'altre també l'estimo així.
Joia i dolor són simulacres.
Seny i follia demà es casen.

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.

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 qui engendren
perquè s'odien i es detesten.
I vida i mort són aparences.

De *La caverna* (París, 1952)

MONÓLOGO DEL DEMIURGO

En mí se unen los dos sexos,
fulgor de enigma.
El bien y el mal en mí se aunan
y se reclaman.
Odio y amor son los que engendran
porqué se quieren y aborrecen.
Son aparentes vida y muerte.

Ama más, si es que puedes.
Odia más, si lo quieres.
Haz el bien, haz el mal,
haz lo que gustes, pero haz más.
Sólo el exceso cuenta.
Todo es contrario a sí mismo
antes de serlo a otro.
Todo nace al morir y muere cuando nace
en este gran teatro.
Los sexos no se adentran,
tampoco se separan,
están siempre engarzados
por algún otro lado.
¿Qué es masculino? ¿Qué es femenino?
Todo es igual siendo distinto.
Si lo adivinas bien en mí
cerraremos un pacto.
Mira qué tierno soy y fino
por un costado,
y qué feroz y qué anguloso
por el contrario.

¿Quién mueve guerra entre los dos?
Lo que nos une y nos separa.
Me quiero a mí porque soy yo
y al otro yo le quiero igual.
Gozo y dolor son simulacros,
sensatez y locura se desposan mañana.

Matarás a tus padres, devorarás tus hijos:
ellos roban tu fuerza y son tu gran secreto.
De tus hijos el hijo, tus padres parirás.
Entonces nacerás, si quieres, de ti mismo.

En mí se unen los dos sexos,
fulgor de enigma.
El bien y el mal en mí se aunan
y se reclaman.
Odio y amor son los que engendran
porqué se quieren y aborrecen.
Son aparentes vida y muerte.

De *La caverna* (París, 1952)
Traducción castellana del autor

GERNIKA

Era dia de mercat. Els infants jugaven a guerra. Les dones triaven les verdures, els ous, l'aviram, les patates. El repertori era una mica limitat, perquè era temps de guerra. Era dia de mercat.

Dos quarts de cinc de la tarda. Els infants jugaven a guerra quan de sobte, del cel, d'on vénen, diuen, els àngels i els ocells, queia un xàfec de foc, el cel era l'infern, l'ordre s'havia capgirat.

Tres hores durà l'eternitat, i aquell joc s'extingia. Els infants ja no jugaven a guerra: la guerra els havia exterminat. Ara tothom pensava igual, perquè tots els cadàvers pensen el mateix. I així començava la gran uniformitat,

Mil sis-cents cinquanta-quatre morts i vuit-cents vuitanta-nou ferits. Quina gesta, senyors, quina gesta! Que el món prengui model, ja sap el que l'espera. ¿No habitaven els Andes, els dónadors? ¿Per què escolleixen aquestes contrades?

L'arbre allí, al bell mig, també nafrat, però dempeus. I encara no ressuscitat!

Grifeu, tardor del 1971
D.Homenatge a Picasso

GERNIKA

Era día de mercado. Los niños jugaban a la guerra. Las mujeres escogían las verduras, los huevos, las aves, las patatas. El repertorio era un tanto limitado por ser tiempo de guerra. Era día de mercado.

Las cuatro y media de la tarde. Los niños jugaban a la guerra cuando de pronto, del cielo, de donde vienen, dicen, ángeles y pájaros, caía una tromba de fuego, el cielo era el infierno, el orden se había permutado.

La eternidad duró tres horas, y aquel juego cesó. Los niños ya no jugaban a la guerra: la guerra los había exterminado. Ahora todos pensaban igual, puesto que los cadáveres piensan todos lo mismo. Y así empezaba la gran uniformidad.

Mil seiscientos cincuenta y cuatro muertos y ochocientos ochenta y nueve heridos. ¡Qué gran gesta, señores, qué gran gesta! Que el mundo tome ejemplo, ¡ya sabe a qué atenerse! ¿No vivían en los Andes, los cóndores? ¿Por qué habrán encogido estos parajes?

Y el árbol plantado allí, herido también, pero erguido. ¡Y no resucitado aún!

Grifeu, otoño de 1971
De Homenatge a Picasso
Traducción castellana del autor

GERNIKA

C'était jour de marché. Les enfants jouaient à la guerre. Les femmes triaient les légumes, les ocufs, la volaille, les pommes de terre. Le choix était restreint, car c'était temps de guerre. C'était jour de marché.

Quatre heures et demi du soir. Les enfants jouaient à la guerre lorsque du ciel, d'où viennent, dit-on, les anges et les oiseaux, une trombe de feu s'est abattue, le ciel devint l'enfer, l'ordre était renversé.

L'éternité dura trois heures, jusqu'à la fin du jeu. Les enfants ne jouaient plus à la guerre: la guerre les avait exterminés. Tout le monde maintenant pensait pareil puisque tous les cadavres pensent la même chose. Ainsi commençait la grande uniformité.

Mille six cent cinquante quatre morts et huit cent quatre-vingt neuf blessés. Quel exploit, mes amis, quel exploit! Que le monde s'y mire, il sait ce qui l'attend. Les condors n'habitent-ils pas les Andes? Pourquoi ont-ils choisi cette contrée?

Et l'arbre là, au beau milieu, blessé lui aussi, mais debout —et pas encore ressuscité!

Grifeu, 1971

De la pièce *Hommage à Picasso*
Traduction française de l'auteur

GERNIKA

It was market day. The children were playing war. The women were picking and choosing vegetables, eggs, poultry, potatoes. The selection was rather limited, because it was wartime. It was market day.

Four-thirty in the afternoon. The children were playing war when suddenly, from heaven, where, from what they say, angels and birds come from, a shower of fire came pouring down, heaven was hell, the order had been reversed.

Three hours like an eternity and the game was over. The children were no longer playing war: war had exterminated them. Now everyone had the same thoughts, because all dead bodies think alike. And, thus, the great uniformity began.

One thousand six hundred fifty-four dead and eight hundred eighty-nine wounded. What a feat, ladies and gentlemen, what a feat! Let the world pattern itself after the model, now it know what lies ahead. Didn't condors inhabit the Andes? Why did they choose this part of the world?

And there, in the very center, the tree, wounded as well, but still standing. Though not resurrected yet!

Grifeu, fall, 1971

English version by D. Sam Abrams
From the play *Homenatge a Picasso*

COMENÇAMENT I FI

...I arribaràs al final del camí
com si tot just l'haguessis encetat.
Després de tant bregar i de tan delir,
en un no res esdevindràs no nat.

Barcelona, 23-XI-1978

COMIENZO Y FINAL

...Y alcanzarás el final del camino
como si sólo andaras desde ayer.
Después de tanto engaño y tanto desatino
en un cerrar de ojos sabrás el desnacer.

Barcelona, 23-XI-1978
Traducción castellana del autor

COMMENCEMENT ET FIN

...Ainsi tu parviendras au bout de ton chemin
comme si tu venais juste de l'entamer.
Après tant d'illusions, après tant de chagrins
d'un clin d'oeil imprévu tu deviendras mort-né.

Barcelona, 23-XI-1978
Traduction française de l'auteur

DD

7 6928

PPU