

La caverna de Josep Palau i Fabre (1952-1969): teatro versus alegoría filosófica para representar e impedir el final trágico y sombrío del luminoso arte de pensar¹

Pau Gilabert Barberà²
Universitat de Barcelona

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

Key words: classical tradition, Plato's cave, allegory, theatre, Greek philosophy, tragedy,
Paraules clau: tradició clàssica, caverna de Plató, al·legoria, teatre, filosofia grega, tragèdia

La relación maestro-alumno ha sido siempre difícil, ya que la misión más noble del primero consiste en no prolongar la minoría de edad intelectual del segundo, sino en favorecer justamente el proceso contrario. Siente entonces el orgullo de haber sabido convertir un mero receptor de teorías ajenas en un auténtico interlocutor dispuesto a plantear y defender las propias, o, lo que sería lo mismo, a pensar por sí mismo y no limitarse a aprender de los demás. Al fin y al cabo, *La Caverna* de Palau i Fabre³ se inspira en la conocida imagen de los primeros capítulos del libro séptimo de la *República* de Platón, uno de sus diálogos más conocidos y trascendentes, y cumple no olvidar que la etimología del término "diálogo" nos habla de las idas y venidas de la palabra (*lógos*) a través del espacio existente (*diá*) entre diversos interlocutores, en principio de la misma talla intelectual. En el texto platónico, con todo, Glaucón sigue básicamente las indicaciones de Sócrates, mientras que el Discípulo anónimo de la obra teatral de Palau i Fabre se muestra desde el inicio poco dispuesto a no replicar a su Sócrates particular, el señor Guilera. Éste, accediendo a su petición: 'Vuelva a leerme la historia de La Caverna' (*Torni'm a llegir la història de La Caverna*), busca la página de su edición y dice: 'Imagina la condición de nuestra naturaleza humana, en relación a la sabiduría o a la ignorancia, comparándola con una situación equivalente a la que ahora te explicaré' (*Imagina la condició de la nostra naturalesa humana, en relació a la saviesa o la ignorància, comparant-la amb una situació equivalent a la que ara t'explicaré*). El Discípulo ha de imaginar entonces unos hombres encadenados desde su infancia, atados por las piernas y por el cuello... y llega a una primera conclusión: 'No podrían vivir así' (*No podrien pas viure així*), de manera que el Maestro se apresura a puntualizarle que 'La historia de la caverna es una alegoría' (*La història de la caverna és una al·legoria*) y, ordenándole buscar la palabra en el diccionario Fabra, el joven

¹ Este artículo es resultado del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español: "Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico" -referencia: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Profesor Carles Miralles Solà, y fue publicado en *ANUARI DE FILOGIA. ANTIQUA ET MEDIEVALIA* (*Anu. Filol. Antiq. Medievalia*) 1/2011, pp. 27-42.

² Profesor titular del *Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona. Teléfono: 934035996; fax: 93403909; correo electrónico: pgilabert@ub.edu; página web personal: www.paugilabertbarbera.com*

³ Seguiré en todos los casos la edición siguiente: Josep Palau i Fabre, 2005, y la numeración entre paréntesis a ella se refiere. Las traducciones al castellano son mías.

lee: ‘Alegoría. Metáfora continuada, proposición o conjunto de proposiciones que presentan un sentido directo y otro figurado’ (*Al-legoria. Metàfora continuada, proposició o seguit de proposicions que presenten un sentit directe i un altre de figurat*) (333).

No me detendré ahora en demostrar que la caverna platónica es una imagen (*eikón* > icono), tal como se deduce del término griego inicial de los capítulos antes mencionados: *apeíkason*⁴. En su momento⁵, señalé ya los inconvenientes de obviar la terminología del filósofo y optar, en cambio, por una retahíla harto caprichosa de términos alternativos: “alegoría”, “mito”, “fábula”, “parábola”, “símil”, “analogía”, “comparación”. Palau i Fabre se inclina porque el Maestro hable de “alegoría”, pero este tropo implica saber situar la mente bajo la literalidad de un texto en el cual se anuncia (*agoreúo*) otro significado (*alla*) que permanece oculto –y a esta figura Platón la llama *hypónoia*, “subintelección”, pero no alegoría, un término tardío-, de modo que, cuando continúa leyendo la “historia-alegoría” de la caverna y exige que se tenga presente el sentido “figurado”, lo lógico sería que el Discípulo dijera que ya lo ha ‘captado’, que ya lo ha ‘entendido’, y no tanto ‘Ya lo veo’ (*Ja ho veig!*) (334), coincidiendo así con Glaucón⁶. En efecto, Sócrates ha pedido a este último que, en la pantalla intangible de su cerebro, cree una imagen mental para, acto seguido, mirarla – como quien contempla un cuadro-; en consecuencia, la respuesta es: ‘lo veo’ (*‘ho veig’ - horô, 514b7*, un verbo de percepción física). Y, si lo subrayo, es porque desde el principio se advierte un *décalage* entre Discípulo y Maestro, habida cuenta de que, para el primero: ‘Todo es como un teatro, en esta alegoría. Quizá sea ésta la razón por la que me gusta tanto... ¿Por qué en lugar de leerla no hacemos que nos la representen?’ (*Tot*

⁴ 514a1 siguiendo la edición de Burnet (1984): ‘Imagínate (*ἀπεικασσον, apeíkason*) con una experiencia como ésta nuestra naturaleza no sólo en lo que se atañe a la educación, sino también a la falta de educación. Mira (*ιδὲ, idè*), pues, unos hombres como en un habitáculo subterráneo en forma de cueva, que en toda su extensión tiene una salida alzándose hacia la luz. Están ahí desde que eran niños, atados no sólo de piernas sino también por el cuello, de manera que permanecen quietos y miran sólo hacia delante. Miralos (*ὄρα, hóra*) sin poder girar la cabeza por causa de las ataduras y, por otro lado, (mira) una luz de fuego ardiendo detrás suyo desde lo alto y desde lejos, y, entre el fuego y los prisioneros en la parte alta, un camino, junto al cual (mira) un pequeño muro construido... Mira (*ιδὲ, idè*), pues, junto a este pequeño muro unos hombres cargando objetos de todo tipo que sobresalen por encima’... ‘Hablas de una imagen (*εἰκόνα, eikóna*) extraña’, decía, ‘y de prisioneros extraños’. ‘Iguales a nosotros. ¿Crees, en efecto, que unos prisioneros de este tipo pueden haber visto, no sólo de sí mismos sino también los unos de los otros, algo que no sean las sombras que por causa del fuego se proyectan sobre la parte de la cueva que tienen enfrente?’. ‘¿Cómo pueden haberlo visto’, decía, ‘si de por vida habrían sido forzados a tener, al menos las cabezas, inmóviles?’... ‘Pues esta imagen (*εἰκόνα, eikóna*)... estimado Glaucón, hay que aplicarla, toda, a lo que se ha dicho antes, comparando... este espacio que se nos muestra por medio de la visión con el habitáculo de la prisión y... la luz del fuego de su interior con la fuerza del sol. A su vez, la subida hacia arriba y la contemplación de lo que allí hay, si la tienes por la ascensión del alma hacia la región inteligible, al menos no te equivocarás respecto de lo que yo espero, ya que tanto deseas saber qué es... Por otra parte, a mí lo que me parece me lo parece así: en el mundo inteligible, la idea del bien me parece la última que vemos y a duras penas; una vez vista, empero, entonces cumple concluir que ella es en todas partes causa de lo que es correcto y bello, puesto que, en el mundo visible, engendró la luz y su señor y, en el inteligible, ella como señora ofreció verdad y conocimiento; y cumple concluir también que, a quien quiera obrar con sensatez tanto en público como en privado, le conviene verla’. ‘Yo también lo creo’, decía, ‘al menos en la medida de mis posibilidades’. ‘¡Ea, pues!’, decía yo a mi vez, ‘piénsalo tú también y no te extrañes de que los que llegaron allí arriba no quieran hacer lo que es propio de los humanos, sino que sus almas se esfuercen por permanecer siempre allí. Pues verosíblemente es más o menos así, si lo pensamos de acuerdo con la imagen (*εἰκόνα, eikóna*) que se ha mencionado antes’ (514a-517d, la traducción es mía).

⁵ Véase: Gilabert 2010.

⁶ Sobre la caverna de Platón, su tradición e influencia, véase a título de ejemplo: Miorelli, 2006; Smith, 2002, y Smythies, J. R., 1994.

és com un teatre, en aquesta al·legoria. Potser és per això que m'agrada tant... ¿Per què en lloc de llegir-la no ens la fem representar?'), mientras que la réplica del segundo es: 'Su finalidad no es la de agradar, sino la de hacer reflexionar, no lo olvides... Es imposible (representarla) (*La seva finalitat no és la de plaure, sinó la de fer reflexionar, no ho oblidis... És impossible -representar-la-*)' (334). Al joven le atribuye, pues, inclinaciones hedonistas, pero se trata de una atribución injustificada, ya que el objetivo o *télos* del teatro y de las artes escénicas en general no es generar placer en la audiencia y en modo alguno reflexión; antes al contrario, es probable que este Discípulo avanzado haya comprendido ya que el filósofo que escribe un diálogo e introduce en él una imagen, cultiva de hecho el arte de la "contemplación" (*theâsthai* > teatro), mezcla excelente de goce visual e invitación a "pensar", puesto que no debemos olvidar que, para Sócrates, aquella 'imagen extraña' (*átupon eikóna*) y aquellos 'prisioneros extraños' (*desmótas atópous*) son 'iguales a nosotros' (*homoíous hemîn -515a,4,5*)⁷.

Mentes libres como la del Discípulo –y como la de Palau i Fabre- abominan de lo que podríamos llamar "fundamentalismo textual", de manera que no puede sorprendernos que, cuando el joven y el Maestro leen, el primero ose apartarse del guión platónico para ponerlo al día: 'Lo actualizaba un poco' (*Ho actualitzava una mica*). En él introduce, pues, algún 'Válgame Dios' (*Valga'm Déu*) (335) o alguna reflexión seria sobre los sentimientos del prisionero liberado hacia sus antiguos compañeros: 'Si su corazón fuera mínimamente sensible, los compadecería' (*Per mica de cor que tingúes, els compadiria*), pero la evidente esclerosis intelectual del segundo genera intransigencia: 'Esto no lo dice Platón... Aquí no hemos venido a jugar. No quiero que te distraigas del texto, porque has sido tú mismo quien lo ha solicitado' (*Això no ho diu Plató... Aquí no hem vingut a jugar. No vull que et distreguis del text, perquè has estat tu mateix que l'ha sol·licitat*). Y he aquí que, si éstas son las reglas del juego, el *lógos* no puede ir y venir a través del uno y del otro, no es "diálogo" (*diá-logos*) *stricto sensu*, tal como, según aguda percepción del Discípulo, tampoco no son auténticos diálogos –excepción hecha de los considerados genuinamente socráticos- gran parte de los que integran el *corpus* del gran filósofo idealista o ideocéntrico: '¿A Usted no le parece que los interlocutores de Platón son puros instrumentos de su finalidad dialéctica?' (*¿No troba que els interlocutors de Plató són purs instruments de la seva finalitat dialèctica?*). La respuesta del Maestro es tan pobre como sintomática: 'Si no te gusta, te aguantas. Tú has querido comenzar y ahora yo quiero acabar' (*Si no t'agrada, t'aguantes. Tu has volgut començar i ara jo vull acabar*') (337).

"Instrumentos": un término clave que desenmascara la pretendida bondad del comportamiento platónico, cuya verdadera naturaleza, por ejemplo, deviene diáfana en el ámbito erótico, cuando advertimos que el ser amado (*erómenos*) no es sino un mero instrumento o palanca para que el amante (*erastés*) haga el gran salto hacia el mundo ideal. Y no lo menciono ahora como quien introduce una breve digresión, sino porque "amante y amado" –el hecho de amar, en suma- para Platón, tienen ambos género masculino, mientras que la pulsión filógina es tan sólo deseo de procrear y pervivir en los hijos. Pues bien, el Discípulo de *La Caverna* de Palau i Fabre opina que Platón es 'muy unilateral' (*molt unilateral*), porque su universo 'es exclusivamente masculino' (*és exclusivament masculí*), y no le vale que el Maestro le recuerde que al fin y al cabo es una alegoría y que, 'si ahí dentro pones una mujer ya la hemos liado' (*si aquí dins hi fiques una dona ja està tot enredat*). El joven, natural y afortunadamente, ni se lo cree,

⁷ "El Dr. Zubiri, el primer día de clase de metafísica en la universidad comenzó a explicar el mito de la caverna. Inmediatamente vi que allá había una obra de teatro" (*"El Dr. Zubiri, el primer dia de classe de metafísica a la universitat va començar a explicar el mite de la caverna. De seguida vaig veure que allà hi havia una obra de teatre"* -García 1993, p. 80).

ni claudica: ‘Lo que ocurre es que todo sería diferente, la alegoría cambiaría de signo’ (*‘El que hi ha és que tot fóra diferent, l’al·legoria canviaria de signe’*). En el ámbito teórico todo deviene quizá algo nebuloso, pero el Discípulo lo ve todo mucho más claro cuando es ‘representado’ (*‘representat’*). Él quiere interlocución real, contraste, dialéctica entre polos opuestos –¿por qué no empezar por masculino/femenino?-, y la representación ayuda a visualizar, primero, y a comprender, después. Le importa muy poco que el Maestro afirme que ‘Esto sería teatro y no filosofía’ (*‘Això fóra teatre i no filosofia’*). En efecto, si es ‘un mito, una alegoría... por el mismo camino podemos llegar a la representación’ (*‘un mite⁸, una al·legoria... pel mateix camí podem arribar a la representació’*). ‘Esto ya no sería Platón’ (*‘Això ja no fóra Plató’*), responde el Maestro, pero la mente libre y filoteatral del Discípulo no cede: ‘¡Al contrario! Sería llevarlo a las últimas consecuencias. ¿No quería ser un poeta trágico, Platón? ¿No ve que en el mito de la caverna se quedó a medio camino?’ (*‘Al contrari! Seria dur-lo a les últimes conseqüències. ¿No volia ser un poeta tràgic, Plató? ¿No veu que en el mite de la caverna es va quedar a mig camí?’*).

Palau i Fabre cierra aquí el prólogo de su “tragedia”. Tragedia, sí, porque, lejos de dejarse anonadar –o instrumentalizar, en un cierto sentido- por un texto cualquiera y su larga tradición, ha decidido que al género dramático no le repugna mezclarse con la filosofía de Platón, sino todo lo contrario⁹. Efectivamente, el prisionero liberado del que habla su texto¹⁰ –y que Maestro y Discípulo han leído-, una vez superada toda una vida de apariencias en la oscuridad mientras contemplaba las sombras de la caverna, accederá al fin a la realidad luminosa de las cosas. El de *La Caverna* de Palau i Fabre tiene, además, un corazón compasivo y, de nuevo cautivo en la cueva, intentará anunciar el evangelio de la luz física –e intelectual- a quienes no han tenido la suerte de verla. Irónica y trágicamente, empero, pagará con la vida un gesto tan noble. A fuerza de leer el texto de Platón –es decir, acomodándose al imperativo *apeikason-*, el Discípulo ha ‘ido imaginándolo todo de un modo muy diferente... Yo imagino’ (*‘ha anat imaginant tot molt diferent... Jo imagino’*) (338-39).

Comienza, pues, la representación y pasamos sin dificultad de la filosofía al teatro. El Cuadro primero nos muestra una explanada, “una gran roca, con la boca de una caverna” (*‘un gran roquissar, amb la boca d’una caverna’*). La dialéctica Maestro-Discípulo se reproduce ahora en la oposición Guardia Viejo/Guardia Joven, ambos

⁸ El término “mito” aparece ahora por primera vez en el texto de Palau i Fabre, sin justificación alguna, pero, como he señalado antes, ha sido tradicionalmente uno de los términos alternativos de “imagen”.

⁹ Esteve Gau escribe un artículo sobre Josep Plau i Fabre que lleva por título precisamente: “De cómo la tragedia es una constante en la obra de...” (*‘De com la tragèdia és una constant en l’obra de...’*): “Basta con ver el teatro de Josep Palau i Fabre para darnos cuenta de que estamos ante un mecanismo de creación muy parecido al que usaban los autores griegos. Éstos hablaban de mitos y de situaciones míticas conocidas tanto por ellos como por todos los espectadores... JPF hace lo mismo, pero sus mitos pertenecen a la cultura europea. Así nos encontramos con el mito de Electra... la alegoría de la Caverna... son mitos de vigencia constante en la cultura europea y, por tanto, en la nuestra. Todos son elegidos a conciencia para hablar, bien metafóricamente, bien abiertamente, de la situación social y política del país o incluso de temas en los que el autor está directamente involucrado” (*‘Només cal mirar el teatre de Josep Plau i Fabre per tal d’adonar-nos que estem davant un mecanisme de creació molt semblant al que usaven els autors grecs. Aquests parlaven de mites i de situacions mítiques conegudes tant per ells com per tots els espectadors... En JPF fa el mateix, però els seus mites són pertanyents a la cultura europea. Així ens hi trobem el mite d’Electra... l’al·legoria de la Caverna... són mites de constant vigència a la cultura europea i, per tant, a la nostra. Tots són agafats a consciència per tal de parlar, bé metafòricament, bé obertament, de la situació social i política del país o fins i tot de temes que toquen directament l’autor’* –en Guillamon, 2000, pp. 155-56). Véase también: Coca 1991, 2000 i 2003).

¹⁰ 515c6-517a6

vigilando la entrada de la cueva. Uno de los cautivos está a punto de ser liberado y el Guardia Joven supone que es para ‘licenciarlo’ (*llicenciar-lo*); al fin y al cabo, él cuenta ‘los días cada día’ (*els dies cada dia*) que faltan para que lo licencien, y no comprende que su compañero no tenga ‘deseos de volver a casa’ (*ganes de tornar a casa*). Al Guardia Viejo, por contra, pese a que hace diez años que sirve, le molesta que sólo se piense en la licencia; a él no le importa esperar hasta que muera, la ‘Licencia absoluta’ (*Llicència absoluta*), y lamenta que ‘Todos marchen después de haber pagado el aprendizaje’ (*Tots guilleu després d’haver pagat l’aprenentatge*). ‘O antes de embrutecernos’ (*O abans d’embrutir-nos*), replica el joven, pero su compañero ve claro que, en esta vida, hay que elegir alguna forma de embrutecimiento. A él, por ejemplo, no le faltará jamás lo esencial y, si hubiera una guerra, estaría cubierto: ‘¡Mujeres de vez en cuando, dinero para el tabaco y la bebida y buenas noches!. Nuestros padres nos pusieron en el mundo y hemos de fingir que nos divertimos’ (*Dones, de tant en tant, diner per al tabac i la beguda i bona nit! Els nostres pares ens van posar al món i hem de fer veure que ens hi divertim*) (340-42). Ergo, ambos Guardias están evidentemente fuera y no dentro de la caverna, pero, pese al triste conformismo del viejo, sus últimas palabras revelan que, en la vida de los humanos, hay también cavernas exteriores y doradas en las que place permanecer por la seducción que sobre ellos ejerce la posesión de algunos bienes y el disfrute de algunas comodidades. Palau i Fabre nos prepara, de todos modos, para que cuando su tragedia finalice percibamos que el pensamiento esclerótico, endurecido por la naturaleza pétreo de las convicciones inamovibles –con muros invisibles pero ciertos- es en buena medida el origen de muchos dramas humanos.

En el Cuadro segundo, uno de los cautivos es sacado con violencia de la caverna – ¿por qué debería querer salir de ella, si es todo lo que ha conocido? Su nueva experiencia se desarrolla en cuatro tiempos: 1) consternación; 2) danza; 3) exaltación lírica y 4) palabra. El primero viene justificado por la desconfianza hacia lo que, “solo y libre” (*sol i llibert*), siente ahora “como un animal amedrentado” (*com una bèstia atemorida*), aunque de estar aterrorizado pasará pronto a estar “maravillado” (*meravellament*). El segundo responde a la “desorientación del cuerpo respecto de los cuatro puntos cardinales, hasta dar un gran salto al aire” (*desorientació del cos cap als quatre punts cardinals, fins que fa un gran salt enlaira*), seguido del “salto con los pasos laterales” (*salt amb els passos laterals*) y una “vuelta completa” (*giravolta*) (333-34). El tercero obedece al deseo de saltar y chillar “hasta la convulsión” (*fins a la convulsió*) (334), y el cuarto permite que el cautivo liberado verbalice lo que piensa y siente.

Palau i Fabre nos invita, pues, a situarlo de hecho –a situarnos- en la aurora de los tiempos, cuando la incipiente racionalidad del hombre le garantiza que no se distanciará lo suficiente de la tierra para objetivarla y verla como algo diferente a sí mismo. Al contrario, la palabra del hombre convertida en himno da voz a todo: ‘No sé qué grita más en mí: / si aquellos pájaros / o estas flores en mis ojos, / o este perfume de tierra húmeda’ (*No sé què crida més en mi: / si aquests ocells / o aquestes flors en els meus ulls, / o aquest perfum de terra molla*). La identificación con la Naturaleza es total: ‘También soy árbol, y siento, / bajo mis pies, / la savia cómo trabaja para nutrirme’ (*També sóc arbre, i sento, / sota els meus peus, / la saba com treballa per nodrir-me*). Sabe reconocer que es hijo de un único vientre: ‘Ventre materno, oh Tierra, / nutre al recién nacido, arrópallo en tu ancho seno. / ... todo nace de ti; / yo me sé tu hijo’ (*Ventre matern, oh Terra, / nodreix el nounat, agombola'l en la teva ampla sina. / ... tot neix de tu; / jo em sé el teu fill*) (344). Pero le acecha un peligro evidente: el de

olvidar que partíamos de un diálogo que queríamos real entre interlocutores diferentes, de modo que este nuevo liberto no sabe cómo lo alumbró la Tierra, pero no le cabe la menor duda de que fue en colaboración con el padre Sol: ‘... ¿Por qué proceso tan largo / habéis llegado a concebirme? / ¿Cuándo y en qué lugar se produjo vuestra unión?... ¡Todo me habla de ti, oh Padre, oh Sol! / ¡Todo me habla de ti, oh Madre, oh Tierra! / Todo me habla de vuestra unión’ (‘... *¿Per quin procés tan llarg / heu arribat a concebre’m? / ¿Quan i en quin lloc fou la vostra unió?... Tot em parla de tu, oh Pare, oh Sol! / Tot em parla de tu, oh Mare, oh Terra! / Tot em parla de la vostra unió*’). Este ser libre ha acabado, por tanto, con la unilateralidad masculina de Platón. O, dicho de otro modo, el prisionero liberado de *La Caverna* de Palau i Fabre no parece estar llamado a menospreciar radicalmente el polo inferior –el de la *phýsis*- para elevarse hacia el único Polo verdadero –el Bien- de acuerdo con la siempre vertical geometría ética idealista o ideocéntrica. No, él bendice la unión del padre Sol con la madre Tierra: ‘Bendita la fuerza que os une / el uno al otro. / Por ella yo soy...’ (‘*Beneïda la força que us aferra / l’un a l’altre. / Per ella jo sóc...*’). Reconoce, sí, que: ¿por ella me elevo, como todos los árboles, / ... / Y puedo subir más alto que los pájaros / ... / con mi pensamiento’ (‘*Per ella em dreço amunt, com tots els arbres, / ... / I puc pujar més alt que els ocells / ... / amb el meu pensament*’), pero su pensamiento nace de las raíces: ‘¡También en mí las raíces deben de ser más profundas! / ¡¿Dónde nacen, de dónde arrancan, para que yo pueda / volar tan alto?!’ (‘*També en mi les arrels deuen ser més pregones! / ¿On neixen, d’on arrenquen, perquè jo pugui / volar tan alt!*’) (345)¹¹. En cualquier caso, el sentido de Todo no viene dado tan sólo por la presencia de un Polo superior y la ausencia o marginación del otro, del inferior, sino que: ‘Vuestra respuesta es esta presencia poderosa’ (‘*La vostra resposta és aquesta presència poderosa*’). Y lo que es más importante aún: este cautivo liberado quiere tener interlocutores: ‘Padre, Madre, amores míos, / dadme siempre otros hermanos, goce de mis ojos y de mis manos’ (‘*Pare, Mare, amors meus, / doneu-me sempre altres germans, gaudi dels ulls i de les meves mans*’) (346).

Una vez superada la racionalidad incipiente y el himno como forma poética de expresión, el hombre pasa a formular “lógica y prosaicamente” las grandes preguntas, las de ahora mismo, las de siempre:

¹¹ Palau i Fabre considera que su obra tiene una ambición metafísica: “La caverna, intento de escenificar el mito de la caverna de Platón, debe de ser una de las pocas obras con ambición metafísica en el teatro catalán” (‘*La caverna, intent d’escenificar el mite de la caverna de Plató, deu ser una de les poques obres amb ambició metafísica al teatre català*’ -en García 1993, p. 80). “La Idea puede desprenderse de la tragedia y volar tan alto como le plazca. ¡Extraño dramaturgo!” (‘*La Idea pot desprendre’s de la tragèdia i volar tan alta com li plagui. Estrany dramaturg!*’ -Palau i Fabre, 1961, p. 55). Personalmente, le objetaría que el Liberto puede volar muy alto, más alto que los pájaros, pero la metafísica platónica menosprecia *stricto sensu* las raíces, el mundo material, un mero simulacro de la Realidad de las Ideas hacia donde el alma asciende gracias a la anámnesis. Interpreto, pues, las palabras de Palau como la convicción firme de que, en el ámbito del pensamiento, hay que ir siempre más allá y no detenerse, pero yo discreparía de Coca (2000, pp. 115-16): “Su interés por el ser que busca la libertad en la verdad desocultada es ontológico, es una parte de su interés por la metafísica” (‘*El seu interès per l’èsser que recerca la llibertat en la veritat desocultada és ontològic, és una part del seu interès per la metafísica*’) – “desocultada” porque relaciona el pensamiento de Palau con el de Heidegger en *De la esencia de la verdad*. Creo advertir en sus palabras una contradicción en el sentido de que toda verdad ontológica ha de ser por definición unilateral, unívoca, debe comenzar y acabar en ella misma, y jamás puede estar en guerra consigo misma. A mi entender, *La caverna* de JPF conecta mucho mejor, como veremos pronto, con la sabiduría heraclítica. Coincido, en cambio, con Coca cuando, en relación a la libertad predicada por Palau, afirma: “Es una posibilidad... y la posibilidad, por lo que tiene de tanteo, incluye una dialéctica agónica y la idea de camino, de proceso, de tránsito” (143).

“¿Qué quiere decir todo esto? ¿Por qué estoy, ahora, aquí? ¿Por qué he estado allí hasta ahora?... ¿Cómo se explica este cambio?... ¿Es para mí todo este espectáculo? ¿Ha sido montado para maravillarme?... ¿Estoy yo en él, o él está en mí, espejismo? ¿Soy la música o soy el instrumento? ¿Quién es el ejecutante de este concierto? ¿Por qué lo dan, y para qué? ¿Y para quién lo dan?... ¿Quién, sino yo, lo puede gozar?... ¡Todo, todo es para mí!”

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

Estamos, por consiguiente, ante un hombre crecido, pero “el día ha ido declinando y la noche cae sobre el HOMBRE, que se abate de nuevo como un animal” (“*el dia ha anat declinant i la nit cau damunt l'HOME, que es torna a abatre com una bèstia*”) (346). Ahora bien, el grito de auxilio –por descontado de nuevo poético- no lo dirigirá al Polo supremo, sino a los dos a quienes es consciente que debe la vida: ‘¡Oh Padre! ¡Oh Sol! / No dejes a tu hijo, no lo abandones. / Oh madre, acógelo. Acógeme, defiéndeme, protégeme’ (“*Oh Pare! Oh Sol! / No deixis el teu fill, no l'abandonis. / Oh Mare, acull-lo. Acull-me, defensa'm, protegeix-me*”). Las estrellas brillan en el cielo y su ‘abrigo inmenso’ (“*abric immens*”) (347) oculta al hombre de sí mismo y lo funde en sí mismo; inmerso en la oscuridad otra vez, nuestro liberto concilia al fin el sueño y descansa, puesto que al día siguiente le aguardan nuevas experiencias.

Estamos ahora en el Cuadro tercero. El gran teatro de la vida y la conciencia que el hombre libre tiene de su doble y opuesto origen, paterno y materno, han mantenido, por así decir, la tensión dialéctica. No obstante, en lo que a él concierne, podría creerse solo y caer en la fatídica unilateralidad masculina, de manera que habrá que prepararle una representación –el teatro entra pues en el teatro-, para que el polo opuesto al hombre, con la relevancia que da siempre estar sobre un escenario, le haga ver que él también forma parte de una necesaria relación dialéctica con la “otrA”¹²:

“Al alzarse el telón aparece, dentro del escenario, otro escenario más pequeño, con las cortinas corridas. EL HOMBRE, solo, en el centro de la escena y de espaldas al público, contempla este segundo teatro, que se abre unos instantes

¹² En realidad, para Palau i Fabre, la mujer es su dios y el único dios: “No es que la mujer sea mi dios; es que es el único dios. Al menos, al margen de creencias, es la única vía posible de acceso a lo absoluto” (“*No és que la dona sigui el meu déu; és que és l'únic déu. Almenys, al marge de creences, és l'única via possible d'accés a allò absolut*” -Feliu, 2009, p. 98). O bien: “Sólo a través de la mujer se puede acceder a la experiencia última de la vida. La mujer, en el universo de Palau i Fabre, es un ser de naturaleza divina, tanto si se trata de una enamorada como si es una madre, la mujer existe para que el hombre la adore y la haga suya, dándose a su vez, a sí mismo, la vida llena... Conocer a la mujer, la única, la completa, la total. La diosa. La encarnación de todas las mujeres del mundo. Poseer a todas las mujeres es sentirse inmortal, poseer la diosa es convertirse en dios, un dios que ha depositado su simiente en el vientre engendrador que lo perpetúa” (“*Només a través de la dona es pot accedir a l'experiència última de la vida. La dona, en l'univers de Josep Palau i Fabre, és un ésser de naturalesa divina, tant si es tracta d'una enamorada com si és una mare, la dona existeix perquè l'home l'adori i la faci seva, donant-se alhora, a si mateix, la vida plena... Conèixer la dona, l'única, la completa, la total. La deessa. L'encarnació de totes les dones del món. Posseir totes les dones és sentir-se immortal, posseir la deessa és esdevenir déu, un déu que ha dipositat la seva semença en el ventre engendrador que el perpetua*” - Zgustová, en Guillamón, 2000, pp. 180-81).

después. Una MUJER, envuelta en muchos velos, está en el centro de este segundo teatro”.

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

Efectivamente, la representante de esta benéfica oposición se presenta con orgullo: ‘Soy tu otra mitad, la que tú no puedes ser’ (*‘Sóc l’altra meitat teva, la que tu no pots ser’*), la que vive ‘en tu deseo’ (*‘en el teu desig’*) y la que teje la vida con el hilo de los sentidos del hombre (348). Muestra acto seguido su rostro, y el cautivo liberado percibe el vacío personal que debe llenar con la mejor parte de sí mismo –y que paradójicamente es distinta-: ‘Oh, visión, oh mujer, oh rostro; / Oh libertad de la prisión, / Oh de nosotros nuestra mejor parte, / me vacías de mí y me llenas: / me llenas de ti, que no soy yo’ (*‘Oh, visió, oh dona, oh rostre; / Oh llibertat de la presó, / Oh de nosaltres la millor part nostra, / em buides de mi i m’omples: / m’omples de tu, que no sóc jo’*). La mujer se desprende después de uno de los velos que la cubren y, tal como afirmábamos, la contemplación (*theâsthai*) hace que el hombre comprenda que a él le corresponde reproducir el diálogo creativo Sol-Tierra: ‘Oh Padre, oh Sol... / La luz me llega al pensamiento / ... / Ella es la Tierra y yo soy tú’ (*‘Oh Pare, oh Sol... / La llum m’arriba al pensament / ... / Ella és la Terra i jo sóc tu’*) (349). Ni que decir tiene que el hombre se adentra entonces en el segundo escenario y, cuando el telón se alza de nuevo, la mujer mece ya un bebé.

El Sol y la Tierra humanos tienen ya una doble descendencia, un niño y una niña, y el teatro que les corresponde –porque también los niños lo necesitan- es el de títeres que ahora aparece en el fondo del segundo teatro: “Dos niños juegan sobre el suelo... el HOMBRE, de espaldas al público, como en la escena anterior, contempla el teatro del fondo, fascinado” (*“Dos infants juguen per terra... l’HOME, d’esquena al públic, com en l’escena anterior, contempla el teatre del fons, fascinat”*) (350). Siendo aún muy niños, evidentemente no han tenido oportunidad alguna de leer a Platón, pero todo parece indicar que el niño consideraría la unilateralidad masculina la mejor de las Repúblicas posibles. En efecto, él quiere ser el rey y no quiere que Mariona sea la reina; quiere ‘jugar a matar y a hacer prisioneros’ (*‘jugar a matar i a fer presoners’*), y tampoco piensa defender al niño que tiene su hermana. Mariona, en cambio, cree en la multilateralidad –¡es, pues, rabiosamente contemporánea!- y pretende hacerle entender que ‘Tú eres el rey, yo la reina, y él el príncipe’ (*‘Tu ets el rei, jo la reina, i ell és el príncep’*). La réplica de este pequeño-gran ególatra es totalmente previsible: ‘Yo también soy el príncipe’ (*‘Jo també sóc el príncep’*), de tal suerte que al Hombre no le queda otra opción que salir de su ensimismamiento y procurar restablecer la sana tensión dialéctica entre los géneros, aunque con escasas posibilidades de éxito, ya que él, cuando era un niño, dado que no conocía todavía a su madre, jugaba ‘a bolos o con la pelota... con otros niños’ (*‘a bitlles o amb la pilota... amb altres nens’*) (350-51).

La acotación nos dice que “Desaparecen todos menos el HOMBRE” (*“Desapareixen tots menys l’HOME”*) (351), el cual se dispone a declamar poéticamente un monólogo tan largo como el sinfín de preguntas sin respuesta que nace de la soledad absoluta que a menudo sienten y han sentido los humanos de todos los tiempos:

‘¡Cuántas preguntas! Y he de darles respuesta. / Tantas preguntas que hay en mí, erectas, / y que no sé a quién hacerlas, y finjo / que respondo a las tuyas. / ¿Son mis preguntas tan pueriles / para otros oídos, como las tuyas me lo parecen? /

¿Soy, quizá, yo, todavía más pueril? / ¿Por qué, si mis preguntas son oídas, / nadie las responde? / Ellos se calman, a veces, con mis respuestas... / Pero ¿por qué a mí ninguna voz / jamás viene a consolarme? / ... / ¿Son demasiado pretenciosas mis preguntas? / ... / ¿Por qué antes que nuestras preguntas hayan sido / resueltas, / vienen nuestros hijos a importunarnos con las tuyas? / ... / ¿Es la pregunta la sola respuesta a la pregunta? / ... / ¿Por qué no juegan las personas mayores? / ¿Es nuestro jugar el que explica el suyo / o bien su juego nos explica a nosotros? / ¿Quién es, aquí, la explicación de quién? / ¿No soy, todo yo, una pregunta viva? / ¿Será la muerte, una respuesta muerta? / ¿Por qué la vida nos hace morir a preguntas, / y ¿por qué vive la muerte en las respuestas?'

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

La lucha, normalmente entre buenos y malos, predomina en el teatro de títeres, y el de *La Caverna* de Palau i Fabre no se aleja del repertorio habitual, aunque aquí el combate entre bandos enfrentados tiene un significado profundo. Una vez corridas las cortinas: “Aparecen, moviéndose rítmicamente, los elementos masculinos, en forma de pequeñas lanzas, triángulos y conos hacia arriba, por un lado. En el otro, con un ritmo más ondulante, los elementos femeninos, en forma de dentado, triángulos y conos hacia abajo” (*‘Apareixen, movent-se rítmicament, els elements masculins, en forma de llancetes, triangles i cons per amunt, a una banda. A l’altra, amb un ritme més ondulant, els elements femenins, en forma de dentats, triangles i cons per avall’*). De nuevo, pues, se impone la dialéctica oposición de contrarios, pero, en este apartado, el gran maestro es Heráclito y no Platón, de tal suerte que el final de la acotación anterior es hartamente previsible: “Guerra entre los elementos masculinos y los elementos femeninos, que terminan mezclándose” (*‘Guerra entre els elements masculins i els elements femenins, que acaben barrejant-se’*). Las dos voces, masculina y femenina, que surgen del fondo del teatro de títeres proclaman esta verdad incontestable y, si la primera dice: ‘Todos a favor y todos en contra. / Todos contra todos. / ...’, (*‘Tots a favor i tots en contra. / Tots contra tots. / ...’*), la segunda lo confirma: ‘Uno contra todos, todos contra uno. / Cada uno contra él mismo. / ...’ (*‘Un contra tots, tots contra un. / Cada u contra ell mateix. / ...’*) (352).

Que Palau i Fabre no tenía a Heráclito por un filósofo oscuro (*skoteinós*) sino todo lo contrario, lo demuestra el título del ensayo que le dedicó, *La claridad de Heráclito (La claredat d’Heràclit)*, donde ve los fragmentos conservados como las respuestas a las preguntas que el pensador se hacía a sí mismo. No es éste el lugar ni el momento, empero, de someterlo a análisis crítico, sino de presentar los fragmentos que a mi entender tomó probablemente como referencia al redactar *La Caverna*. En relación a lo que acabamos de leer –y gran parte de lo que vendrá– cumple recordar sin duda los frs.

53 DK: “La guerra es el padre de todas las cosas y el rey de todas las cosas...” (“*La guerra és el pare de totes les coses i el rei de totes les coses...*”)¹³ respondiendo a la pregunta: “¿El mundo no funcionaría mejor sin la guerra, si la guerra es el origen de todos los males?” (“*El món no funcionaria millor sense la guerra, si la guerra és l’origen de tots els mals?*”)¹⁴ (81); el fr. 80: “Cumple saber que la guerra es común, la justicia discordia, que todo se hace y se destruye por discordia” (“*Cal saber que la guerra és comuna, la justícia discòrdia, que tot es fa i es destrueix per discòrdia*”)¹⁵, respondiendo a la pregunta: “¿Por qué hemos de ensalzar a nuestros guerreros y a nuestros caudillos, si son injustos y malvados los unos con los otros?” (“*¿Per què hem de lloar els nostres guerrers i els nostres caps, si són injustos i malvats tant els uns com els altres?*”) (105), y el fr. 8: “Lo que es contrario es útil, y es de lo que se halla en lucha que nace la armonía más bella: todo se hace por discordia” (“*Allò que és contrari és útil, i és d’allò que es troba en lluita que en neix l’harmonia més bella: tot es fa per discòrdia*”)¹⁶, respondiendo a la pregunta. “¿Cómo afrontar las luchas y las iras que desencadenan los hombres y los pueblos?” (“*Com afrontar les lluites i les iras que desencadenen els homes i els pobles?*”) (35)¹⁷.

La acotación siguiente demuestra, a su vez, que nuestro dramaturgo ha decidido corregir a Platón: “Se detiene el juego. Sale, de detrás del teatro de títeres, el DEMIURGO, con la mitad del cuerpo masculina y la otra mitad femenina” (“*S’atura el joc. Surt, de darrere el teatre de titelles, el DEMIÜRGO, amb la meitat del cos masculina i l’altra meitat femenina*”) (352). Ergo ya no tenemos aquí al dios inferior y artesano del *Timeo* que, a partir del caos preexistente, modela el mundo visible siguiendo el patrón de las Formas ideales, eternas e inmutables, el resultado de cuya acción es el mundo visible, el mejor posible. Aunque su status, ontológica y axiológicamente, es inferior al de las Formas, el demiurgo platónico trabaja por así decirlo en favor de la primacía unilateral de la Forma superior, el Bien, y el mundo visible jamás alcanzará la categoría de Polo opuesto *inter pares* en un combate ciertamente imposible. Por contra, este demiurgo de Palau i Fabre, a mi juicio de clara inspiración heraclitea, si ha de introducir algo en el mundo para que en él se enraíce, es la benéfica oposición de

¹³ “πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς” (Diels-Kranz, 1951, rpr.1966, para todos los frs.).

¹⁴ El interés por Heráclito se remonta al verano de 1946 cuando lee *Penseurs Grecs avant Socrate*, traducido por Jean Volquin, edición de Garniere Frères. En 1965 Garnier-Flammarion lo reeditó. El ensayo, que no fue incluido en la edición de la *Obra Literària Completa* de Galàxia Gutemberg (2005), lo escribió en francés, *La clarté d’Héraclite*, a finales de la década de los sesenta y adoptó la traducción de Volquin. La edición catalana de 2007, a la cual se refiere la numeración entre paréntesis, se limita a pasar al catalán (a cargo de Oriol Punsatí-Murlà) la versión francesa de Volquin –catalán que yo he traducido a su vez al castellano. Personalmente, no coincido siempre con las traducciones de Volquin, pero, en todo caso, creo que aquí cumple presentar aquellas en las que se basó Palau i Fabre. Sobre los fragmentos de Heráclito, comentario e interpretación, véase entre otros: Montes, 2011; Gianvittorio, 2010; Mouraviev, 2006; Marcovich, 2001; García Calvo, 1999; Diano, 1994; García Quintela, 1992; Robinson, 1987; Conche, 1986; Kahn, 1981; Colli, 1980 y Bollack, 1972.

¹⁵ “εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν πόλεμον ἕντα ξυνόν, καὶ δίκεν ἕριν, καὶ γινόμενα πάντα κατ’ ἕριν καὶ χρεών”.

¹⁶ “τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν καὶ πάντα κατ’ ἕριν γένεσθαι”.

¹⁷ Merece la pena en esta ocasión adjuntar el comentario de Palau i Fabre: “La respuesta de Heráclito es muy nítida. La lucha, los antagonismos, son la esencia misma de la naturaleza y el devenir. Pero, para nosotros, a partir del cristianismo, esta lucha nos sorprende, o parece sorprendernos e intentamos, casi siempre en vano, superarla, mientras que Heráclito acepta el universo con la dualidad que según él le es inherente” (“*La resposta d’Heràclit és molt nítida. La lluita, els antagonismes, són l’essència mateixa de la natura i de l’esdevenir. Però per nosaltres, a partir del cristianisme, aquesta lluita ens sorprèn, o sembla sorprendre’ns i intentem, gairebé sempre en va, de superar-la, mentre que Heràclit accepta l’univers amb la dualitat que segons ell li és inherent*” -35).

contrarios, garantía cierta de una interlocución y diálogo reales entre las partes constitutivas de un Todo¹⁸. O, dicho de otro modo y comenzando por la oposición entre géneros: el andrógino del discurso de Aristófanes del *Simposio* de Platón no sería en absoluto una broma, sino la resolución de un enigma.

Dejemos, sin embargo, que el mismo demiurgo nos lo explique: ‘En mí se unen los dos sexos, / claridad de enigma. / El bien y el mal en mí se confunden / y se necesitan’ (*‘En mi s’uneixen els dos sexes, / claror d’enigma. / El bé i el mal en mi es confonen / i es necessiten’*) (352-53), que podemos comparar con el fr. 58 DK de Heráclito: “Bien y mal son todo uno” (*‘Bé i mal són tot un’*)¹⁹ (87), o con el 59 y 60 sobre la identidad única de todo: “El camino que va recto y el que se desvía son uno y el mismo” (*‘El camí que va pel dret i el que fa marrada són un i el mateix camí’*); “El camino de arriba y el de abajo son uno y el mismo” (*‘El camí de dalt i el camí de baix són un i el mateix’*)²⁰ (88-89). El demiurgo dirá después: ‘¿Qué es masculino? ¿Qué es femenino? / Todo es igual y todo distinto’ (*‘Què és masculí? ¿Què és femení? / Tot és igual i tot distint’*) (353), que, *mutatis mutandis*, podríamos referir al fr. 10 DK: “... de todas las cosas una y, de una, todas las cosas” (*‘... de totes les coses, una i, d’una, totes les coses’*)²¹ (37). La guerra, padre de todo, se adivina igualmente en: ‘Odio y amor son los que engendran, porque se aman y se detestan’ (*‘Odi i amor són els qui engendren, perquè s’estimen i es detesten’*) (353). Dice también: ‘Todo es contrario a sí mismo / antes que contrario a otro’ (*‘Tot és contrari a si mateix / ans que contrari a un altre’*) (353), y en Heráclito, fr. 51 DK leemos: “No entienden cómo aquel que lucha consigo mismo puede ponerse de acuerdo; movimientos en sentido contrario, como sucede con el arco y la lira” (*‘No entenen com aquell que lluita amb si mateix pot posar-se d’acord; moviments en sentit contrari, com succeeix amb l’arc i la lira’*)²² (79). Y añade aún: ‘Todo nace cuando muere y muere cuando nace / en este espectáculo’ (*‘Tot neix quan mor i mor quan neix / en aquest espectacle’*) (353), que nos hace pensar, por ejemplo, en el fr. 36 DK: “Para las almas, morir equivale a convertirse en tierra; para el agua, morir equivale a convertirse en tierra; pero de la tierra viene el agua, y del agua viene el alma” (*‘Per les ànimes, morir equival a convertir-se en aigua; per a l’aigua, morir equival a convertir-se en terra; però de la terra en ve l’aigua, i de l’aigua en ve l’ànima’*)²³ (61). El eco de la guerra, padre de todo, es perceptible una vez más en: ‘Mira que tierno soy y fino / por un lado, / y que feroz y anguloso / por este otro. / ¿Quién mueve la guerra entre ambos?’ (*‘Mira que tendre sóc i fi / per una banda, / i que*

¹⁸ Recordemos, por ejemplo, los frs. 23 DK: “Si no hubiera injusticia, ignoraríamos incluso el nombre de la justicia” (*‘Si no hi hagués injustícia, ignorariem fins i tot el nom de la justícia’* -48) (“δικης ὄνομα οὐκ ἂν ἴδεσαν, εἰ ταῦτα μὴ ἦν”); 111: “Es la enfermedad, la que hace la salud agradable; el mal, el que engendra el bien; el hambre, la que hace desear la saciedad, y la fatiga el reposo” (*‘És la malaltia, que fa la salut agradable; el mal, que engendra el bé; la fam, que fa desitjar la sacietat, i la fatiga el repòs’* -131) (“νοῦσος ὑγιεῖν ἐποίησεν ἡδὺν καὶ ἀγαθόν, λιμὸς κόρον, κάματος ἀνάπαυσιν”); 102: “Para Dios todo es bello, bueno y justo; los hombres tienen algunas cosas por justas y otras por injustas” (*‘Per Déu tot és bell, bo i just: els homes tenen algunes coses per justes i altres per injustes’* -123) (“τῶι μὲν θεῶι καλὰ πάντα καὶ ἀγαθὰ καὶ δίκαια, ἄνθρωποι δὲ ἅ μὲν ἄδικα ὑπειλήφασιν, ἅ δὲ δίκαια”), y 67: “Dios es día y noche, invierno y verano, abundancia y miseria” (*‘Déu és dia i nit, hivern i estiu, abundància i misèria’* -96) (“ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμὸς”).

¹⁹ “καὶ ἀγαθὸν καὶ κακὸν ἓν ἐστίν”.

²⁰ “γναφείωι ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιή μία ἐστί; ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ωὔτη”.

²¹ “ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα”.

²² “οὐ ξυνιασιν ὅκως διαφερόμενον ἐωπτῶι ὁμολογέει παλίντροπος ἀρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης”.

²³ “ψυχήσιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι, ὕδατι δὲ θάνατος γῆν γενέσθαι. ἐκ γῆς δὲ ὕδωρ γίνεται ἐξ ὕδατος δὲ ψυχή”.

ferotge i angulós / per aquesta altra. / ¿Qui mou la guerra entre tots dos?') (353). Y, a su vez: 'Matarás a tus padres, a los hijos devorarás: / ellos te roban la fuerza y son tu secreto. / Serás hijo de tus hijos y a los padres parirás, / Nacerás, entonces, si quieres, de ti mismo' ('Occiràs els teus pares, els fills devoraràs: / ells et roben la força i són el teu secret. / Seràs fill dels teus fills i els pares pariràs, / Naixeràs aleshores, si vols, de tu mateix') (353-54), que, pese a basarse en la guerra omnipresente, podríamos compararlo, siempre *mutatis mutandis*, con el fr. 62 DK: "Inmortales, mortales; mortales, inmortales; nuestra vida es la muerte de los primeros y su vida es nuestra muerte" ("*Immortals, mortals; mortals, immortals; la nostra vida és la mort dels primers i la seva vida és la nostra mort*")²⁴ (91). Diremos finalmente que esta proclama demiúrgica es anular, de tal suerte que la reiteración final es inevitable: 'En mí se unen los dos sexos, / claridad de enigma. / El bien y el mal en mí se confunden / y se necesitan. / Odio y amor son los que engendran / porque se aman y se detestan. / Y vida y muerte son apariencias' ('*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'estimen i es detesten. / I vida i mort són aparences*') (354).

El Demiurgo desaparece ahora y la visión ha fascinado al Hombre. Él querría '¡Más! ¡¡Más!! ¡¡¡Más!!!' ('*Més! Més !! Més!!!*') y se acerca al teatro de títeres para retener la visión, "pero de él surge un gran rayo de luz que lo ciega y que le hace recular... como golpeado mortalmente... se van corriendo las cortinas de los sucesivos teatros, hasta que cae delante de los espectadores" ("*però en surt un gran raig de llum que l'encega i que el fa recular... com colpit mortalment... es van tancant les cortines dels successius teatres, fins que cau davant la dels espectadors. Obscuritat*") (354). Naturalmente, los espectadores no podrán ver nada hasta que las cortinas de vuelvan a abrir, pero todo indica que nuestro liberto, siguiendo fielmente el modelo platónico, está ahora bien preparado para, cuando lo "encavernen" de nuevo, intentar el rescate de sus antiguos compañeros. Merece la pena que estos mismos espectadores comprendan, no obstante, que la iluminación que aquél ha recibido no tiene tanto que ver, como apuntaba antes, con el ascenso vertical hacia la única e inteligible Realidad Ideal, como con el viaje horizontal por el mundo visible de los hombres, donde impera la guerra entre polos opuestos y a la vez convergentes.

El Cuadro cuarto nos deja contemplar el interior de la caverna donde permanecen los otro cuatro cautivos, sentados de cara al público en un gran banco, con un espacio vacío en medio que ocupaba el cautivo ausente, cuyo nombre oímos ahora por primera vez: Gurt. Al igual que en la caverna platónica²⁵, juegan a adivinar el orden en que pasarán las sombras que se reflejan sobre el muro que tienen enfrente –es decir, sobre la pantalla ficticia que aparecería entre ellos y el público–, sombras proyectadas por un fuego que hay detrás suyo y que a su vez está ante la pendiente por donde se mueven unos esclavos que transportan objetos diversos. Sin embargo, hoy no han pasado siguiendo el orden habitual, sino que Joroba Grande –con un saco sobre sus espaldas– se ha adelantado a Traviesa –con un tablón a cuestras– y en tercer lugar han visto, como siempre, la sombra de Uña –con un pico en la espalda. No entienden este cambio de orden y lamentan la ausencia de Gurt, que era quien mejor sabía interpretar lo que él mismo definió como "Grandes Presencias Ausentes" ("*Grans Presències Absents*") –no olvidemos que sólo contemplan sombras–, si bien discutieron largamente "si eran Grandes Presencias Ausentes o Grandes Ausencias Presentes" ("*si eren Grans Presències Absents o Grans Absències Presents*") (356-57) –también les llaman "los

²⁴ "ἀθάνατοι θνητοί, θνητοί ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες".

²⁵ 516c7-517a6.

Silentes” (*“els Silents”*). En cualquier caso, todos ellos piensan que Gurt hace demasiado tiempo que está fuera, que debe de haberlos olvidado y que debe de haber perdido el contacto con su realidad; por tanto, más les vale que su mejor amigo, Teix – el cautivo quinto- le substituya, ya que ‘ha estado siempre aquí. Ha vivido nuestras peripecias, nuestros afanes, nuestros males, cada día’ (*‘ha estat sempre aquí. Ha vivit les nostres peripècies, els nostres afanys, els nostres mals, cada dia’*) (357)²⁶. De repente, empero, la gran sorpresa: aparecen los dos guardias de antes con Gurt y lo dejan atado donde había estado siempre. “Atónito, intenta conocer el lugar donde se encuentra y, ante la mirada de sus compañeros, agacha la cabeza... asustado” (*“Atònit, intenta conèixer el lloc on es troba i, a la vista dels seus companys, acota el cap... esglaiat”*), pero los otros cautivos, algo molestos porque parece que no los reconoce y porque no dice nada, “se echan a reír con risas groseras” (*“esclaten a riure amb riallades grolleres”*) (358). Pronto alguien hará la más lógica de las preguntas: ¿Dónde has estado todo este tiempo? (*‘¿On has estat totes aquestes ventrades’*), y el Hombre iluminado del cuadro tercero intenta ponerse a su nivel, sin olvidar, con todo, la nueva realidad para la cual debería rescatarlos:

‘Cuando aquí nos dormimos, después nos contamos los sueños, donde se mezcla todo: cosas que nos gustan y cosas que no nos gustan. Pues allí todavía se mezclan más cosas. Pero no en el sueño, sino en la realidad: cosas que se pueden coger y tocar, como nuestros peroles, nuestras cucharas...’.
(‘Quan aquí ens adormim, després ens contem els somnis, on es barreja tot: coses que ens agraden i coses que no ens agraden. Doncs allí encara s’hi barregen més coses, moltes més coses. Però no en el somni, sinó en la realitat: coses que es poden agafar i tocar, com els nostres perols, les nostres culleres...’)
 (359).

De momento, no le dejan explicar nada más, porque los esclavos vuelven a pasar en sentido contrario y ellos han de pronunciar unos conjuros de invención propia, *‘Tribi, catribi, ucapa’*, a fin de que ‘sean Traviesa, Joroba Grande y Uña otra vez’ (*‘siguin Travessa, Gran Gep i Unglot altra vegada’*) (359). El choque entre realidades diversas es ya inevitable, y Gurt les explica por qué no ha querido seguir a Teix y pronunciar él también el conjuro: ‘Es que para mí, Traviesa, Joroba Grande y Uña no son nada’ (*‘És que per a mi, Travessa, Gran Gep i Unglot no són res’*). Puede negarlos, sí, pero los otros le advierten que se contradice: ‘Te contradices con lo que nos habías dicho sobre Las Presencias Ausentes y las Ausencias Presentes. ¿Cómo quieres que te creamos?’ (*‘Contradius el que ens havies dit sobre Les Presències Absents i les Absències Presents. ¿Com vols que et creguem?’*) (360).

Hasta ahora, el diálogo entre el resto de cautivos y el que conoció la libertad es posible, precisamente porque hay una oposición de pareceres fluida y libre, pero Gurt sabe que la visión de las cosas de sus compañeros es unilateral, condicionados como están por su condición de prisioneros “vitalicios”. Tan imaginativamente como puede – es decir, esperando que se hagan con la imagen-, les explica que a él no lo sacaron simplemente de esta sala para pasar a otra más grande, sino que ha estado ‘Fuera de todas las salas’ (*‘Fora de totes les sales’*), ya que ‘Hay un lugar, no muy lejos de aquí... sin más paredes. Donde, por mucho que avances, no llegas a encontrar el límite’ (*‘Hi ha*

²⁶ “Tiene también mucho que ver con la vida de JPF. Está 15 años en el extranjero y cuando vuelve y explica su punto de vista se le considera subversivo” (*“Té també molt a veure amb la vida de JPF. S’està 15 anys fora i quan torna i explica el seu punt de vista se’l considera subversiu”* -Gau, en Guillamon, 2000, p. 158).

un lloc, no massa lluny d'aquí... sense més parets. On, per més que avancis, no arribes a trobar el límit). Una precisión en verdad inútil, porque, para quienes han vivido siempre incardinados por unos muros que en un cierto sentido no pueden sino percibir como protectores y definidores de su identidad, las palabras de Gurt son casi blasfemas. Por consiguiente, primero se limitan a comentar que 'Quiere hacerse el interesante' (*Es vol fer l'interessant*) o que 'Se ríe de nosotros' (*Es riu de nosaltres*), pero, cuando Gurt osa insinuar que 'Comparado con aquello, todo lo de aquí...' (*Comparat amb allò, tot això d'aquí...*), la réplica deviene amenaza: 'Cuidado, no seas malhablado' (*Alerta, no malparlis*) (361).

Gurt insiste con la mejor de las voluntades: 'Todo lo que comemos aquí... el agua incluso... es tan abundante y buena que llenaría miles de salas como ésta... Pero... la verdadera vida, es mucho más todavía' (*Tot això que aquí mengem... l'aigua mateixa... és tan abundant i bona que ompliria mils de sales com aquesta... Però... la veritable vida, és molt més encara*). La mayor osadía, sin embargo -y por razones obvias-, es anunciarles que son víctimas de la unilateralidad de género y que, en consecuencia, están faltos de una mitad que siempre les ha sido vetada: 'Hay otra manera de ser que nos es opuesta, pero con la que nos hemos de unir para completarnos' (*Hi ha una altra manera de ser que ens és oposada, però amb la qual ens hem d'ajuntar per a completar-nos*) (362). Jamás han visto a mujer alguna, pero les hablará de la luz que pueden haber intuido por las sombras: 'Y hay la luz. No este tenue reflejo de aquí dentro, sino la verdadera luz. Al principio os heriría, como me ocurrió a mí. Después no podríais soportar su ausencia' (*I hi ha la llum. No aquesta mica de reflex d'aquí dins, sinó la veritable llum. De primer us feriria, com em passà a mi. Després no podríeu suportar la seva absència*). Da igual; ellos desconfían: 'Si aquello era tan bello, ¿por qué no te quedabas allí' (*Si allò era tan bell, ¿per què no t'hi quedaves?*), y, cuando Gurt les dice que lo han devuelto los mismos que lo sacaron de la cueva, entonces se sienten incluso heridos: 'Quieres decir pues que de haber sido por ti no habrías vuelto con nosotros' (*Així vols dir que si hagués estat per tu no hauries tornat amb nosaltres*). Servirá de muy poco, pues, que les muestre su lado más humano y altruista: 'Cuando estaba allí arriba, pensaba que a vosotros también os gustaría verla... De cuanto que allí gozaba, quisiera que hubierais participado' (*Quan era allí dalt, pensava que a vosaltres també us agradaria de ser-hi. Quan veia la llum, pensava que a vosaltres també us agradaria de veure-la... De tot el que allí gaudia, hauria volgut fer-vos participar*), porque la reacción termina siendo muy parecida a la del conformista Guardia Viejo del Cuadro primero, es decir, ¿por qué deberían poner en riesgo la seguridad de la comida por un futuro incierto y desconocido?: 'Se agradece la intención' (*S'agraeix la intenció*), responde el cautivo quinto, y el segundo añade: 'Pero con ello no tendremos más comida' (*Però amb això no tindrem pas més tall*) (363).

Palau i Fabre continuará optando a lo largo del cuadro por un diálogo tan verosímil como previsible. Gurt les propone finalmente intentar salir todos juntos de la caverna, porque 'Lo que no puede uno solo lo pueden muchos a la vez' (*El que no pot un de sol ho poden molts alhora*); les repite 'Que todo esto es falso, y que sólo saliendo de aquí lo podréis comprender' (*Que tot això és fals, i que només sortint d'aquí ho podreu comprendre*); les asegura que allí arriba todos serán mucho más de lo que son ahora. Pero los cautivos no lo ven claro, ya que 'Es extraño que te hayan dejado volver' (*És estrany que t'hagin deixat tornar*); lo que explica es 'incluso demasiado bonito' (*Massa bonic i tot*), y, además, quieren una 'prueba' (*prova*) que no sea él mismo (364-65).

Si Gurt, si el antiguo cautivo enamorado ya para siempre de la libertad, no estuviera llamado a ser un héroe, el drama podría terminar con un conformismo y claudicación totales. Pero el dramaturgo lo ha concebido en verdad como un héroe y éste se enfrentará a su destino trágico proclamando el deber insoslayable de no detener jamás el acto de pensar. Él sabe, en efecto, que sólo así la mente puede preservar la agilidad y evitar la esclerosis; sólo así puede rehuir el endurecimiento propio de convicciones y certezas inamovibles²⁷. Si la mente de sus compañeros ha de ser dialéctica, necesita oposición, y, sobre todo, si finalmente han descubierto el polo contrario, han de hacerle la guerra con coraje y converger con él de alguna forma, pero jamás pretender no ya instrumentalizarlo sino someterlo a su criterio, porque entonces no puede haber diálogo real, sino visión unilateral de las cosas.

El verbo “pensar” se impone, por consiguiente, en las dos últimas páginas del drama. Los cautivos quieren que Gurt les deje tranquilos, porque antes estaban muy bien, pero él ha de intentar curarles la ignorancia: ‘Pensad un poco en lo que os he dicho y me responderéis transcurrido un tiempo’ (*Penseu una mica el que us he dit i em respondreu més endavant*). La réplica evidencia inmovilismo: ‘No te responderemos ni ahora ni nunca’ (*No et respondrem ni ara ni mai*). Lo intenta con el Cautivo Primero, llamado Crom, y a lo que parece algo más proclive a cultivar el intelecto; sus compañeros, sin embargo, le recuerdan que no ha de hacer nada ‘sin recibir la orden de Teix’ (*sense l’ordre d’en Teix*). Gurt quiere ganar tiempo: ‘No me respondas ahora. Tú ves pensando en lo que te he dicho’ (*No em responguis per ara. Tu ves pensant el que t’he dit*), y entonces el Cautivo Quinto le interpela directamente como causante de toda esta tensión para él innecesaria: ‘¡No pienses más en ello, Gurt!’ (*No hi pensis més, Gurt!*). Pero Gurt insiste: ‘Crom, ves pensando’ (*Crom, ves pensant*), y el opositor también: ‘Te he dicho que no pienses más en ello’ (*T’he dit que no hi pensis més*). Quizá se había rendido demasiado pronto y no había sido todo lo combativo que la situación exigía:

‘¡No pienses más en ello, no pienses más en ello! ¡Es fácil decirlo! ¿Y si me place pensarlo? ¿Y si me place sentir que pienso y que no podéis adivinar lo que pienso? Porque lo primero que allí arriba se aprende es la superioridad del pensamiento, al que nadie tiene acceso, y que puede trabajar contra vosotros sin que tengáis constancia de ello... Basta, por el momento. Pero todo continúa por dentro, por el pensamiento’.

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

Nada es posible ya; el pensamiento de los cautivos no quiere crear con el de Gurt una tensión saludable, como la de las cuerdas del arco y la lira, sino que prefiere detener el proceso: ‘Rectifica lo que piensas’ (*Rectifica el que penses*). Gurt: ‘No rectifico nada: pienso’ (*No rectifico res: penso*). Cautivo Quinto: ‘¡Piensas contra nosotros!’ (*Penses contra nosaltres!*). Gurt: ‘Pienso sin vosotros, ya que os queréis quedar a oscuras’ (*Penso sense vosaltres, ja que us voleu quedar a les fosques*). Cautivo Cuarto: ‘Gurt nos quiere echar a perder’ (*En Gurt ens vol perdre*). Han desaparecido, pues, las

²⁷ “Vivir, humanamente hablando, es sobre todo, una capacidad de abarcar las zonas más distantes y diversas de la conciencia” (*“Viure, humanament parlant, és abans que res, una capacitat per abastar les zones més distants i diverses de la consciència”* -Palau i Fabre, en Guillamon, 2000, p. 105).

dudas: hay que actuar antes de que la situación no les sea adversa. Le dicen que hay una chinche sobre su rodilla, él no la ve y:

“Mientras Gurt agacha la cabeza para fijar la atención, el Cautivo Segundo y el Cautivo Cuarto, con una mano cada uno, inmovilizan el brazo de Gurt que tienen más a su vera, mientras con la otra lo asfixian conjuntamente, mientras baja el telón se oye aún la voz de Teix, que dice: ‘¡Piensa Gurt, piensa!...’ ”.

“*Mentre Gurt acota el cap per a fixar l’atenció, el Captiu Segon i el Captiu Quart, amb una mà cada u, immobilitzen el braç d’en Gurt que els queda més a la vora, mentre amb l’altra mà escanyen conjuntament aquest*²⁸, *mentre va baixant el teló i encara se sent la veu d’en Teix, que diu: ‘Pensa, Gurt, pensa!...’ ” (367).*

El héroe ha hecho todo lo que como tal podía exigírsele. Explicando los detalles de su inesperada experiencia en el mundo exterior y dejándose llevar por un sincero altruismo y un gran sentido de la camaradería, ha intentado que sus compañeros imaginen una vida luminosa más allá de los muros de su caverna oscura y protectora. Nobles han sido sus propósitos y mucha la insistencia. Merecía, pues, el éxito, pero ha perdido la vida, irónica y trágicamente. Hemos ido al teatro y hemos visto la representación del drama; lo hemos podido contemplar todo con mucha CLARIDAD y a la vez reflexionar, y no se nos ha pedido tan sólo leer un texto en soledad, más allá de cuya literalidad se escondía un sentido figurado. Palau i Fabre se ha dejado cautivar por la caverna de Platón²⁹, ha preferido el teatro a la alegoría y, con la ayuda de Heráclito, casi ha dejado al margen el ideocentrismo en favor de una preeminente oposición de contrarios. El resultado ha sido un drama con final trágico, concebido como catarsis, como revulsivo eficaz para rehuir la fatalidad³⁰ y generar la tensión o aquel flujo ilimitado de pensamiento capaz de no detenerse jamás. O, lo que sería lo mismo, pese a haber escrito una tragedia metafísica, el Gurt de *La Caverna* personal de Palau i Fabre, en coherencia con todo lo que hemos leído, tampoco debería convertirse en esclavo de la Idea. Estoy plenamente convencido de ello, ya que, si no nos ha llevado al teatro con esta intención, quizá habría que leer entonces, sólo leer, el texto de Platón una y otra vez hasta afirmar con él que, al menos en este mundo, los humanos estarán siempre a oscuras, porque la Verdad, la Luz, siempre ha ocupado otro ámbito superior, completamente ajena a este mundo nuestro, sombrío y aparente.

Referencias bibliográficas completas:

²⁸ Compárese con Platón. *R.* 517^a4-6: “καὶ τὸν ἐπιχειροῦντα λύειν τε καὶ ἀνάγειν, εἴ πως ἐν ταῖς χερσὶ δύναιντο λαβεῖν καὶ ἀποκτείνειν, ἀποκτείνουσι ἄν;” (“¿Y no diríamos también que, a quien intentara liberarlos y hacerlos subir, si pudieran ponerle las manos encima y matarlo, lo matarían?” –la traducción es mía, siguiendo la edición de Burnet, 1984).

²⁹ Como tantos otros; pensamos, por ejemplo, en *La caverna* de Rodolf Sirera (1995) y en *A Caverna* de José Saramago (2000). Para un análisis de ambas obras desde la perspectiva de la Tradición Clásica, véase Gilabert (1999 y 2008, respectivamente).

³⁰ “Mi preocupación actual más importante es la tragedia, que es lucha contra la fatalidad” (“*La meva preocupació actual més important és la tragèdia, que és lluita contra la fatalitat*” –Palau i Fabre, citado por Gallén, 1987, p. 35). “A inicios de los años cincuenta... Palau i Fabre inauguró una nueva dirección en el inseparable lazo de unión entre su trayectoria humana y la correspondiente artística; esta dirección le conduciría al mundo teatral. A la tragedia” (“*A inicis dels anys cinquanta... 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*” –Gallén, 1987, p. 35).

- . Bollack, Jean; Wissmann, Heinz. *Héraclite ou la separation*. Paris: Éditions du Minuit, 1972.
- . Burnet, Ioannes. *Platonis Opera*. Vol. 4. Oxonii e typographeo clarendoniano, 1984 (1901, 1ª ed.).
- . Coca, Jordi. *Aproximació al primer teatre de Josep Palau i Fabre: 1939-1958. Treball de recerca de suficiència investigadora per al doctorat en Arts escèniques* –tutor: Dr. Jaume Mascaró. Bellaterra: UAB, Departament d'Art, 2000.
- . Coca, Jordi. “Josep Palau i Fabre i la necessitat de la tragèdia”. Barcelona: *Serra d'Or*, nº 383, 1991, pp. 9-11.
- . Coca, Jordi. “Sobre el teatre de Josep Palau i Fabre”. Barcelona: *Serra d'Or*, nº 519, 2003, pp. 56-58.
- . Colli, Giorgio. *La sapienza greca. Vol III, Eraclito*. Milan: Adelphi, 1980.
- . Conche, Marcel. *Héraclite. Fragments*. Paris: Presses universitaires de France, 1986.
- . Diano, Carlo; Serra, Giuseppe. *Eraclito. I frammenti e le testimonianze*. Verona: Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1994.
- . Diels, H.-Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966 .
- . Feliu Llansa, Ponç. *L'hostal de l'estrella. Converses amb Josep Palau i Fabre*. Girona: Accent Editorial, 2009.
- . Gau, Esteve. “De com la tragèdia és una constant en l'obra de Josep Palau i Fabre”, a Guillamon, 2000, pp. 155-59.
- . Gallén, Enric. “Palau i Fabre i el teatre en els anys cinquanta”, a *Palau i Fabre*. Barcelona: PPU; Institut de Ciències de l'Educació (ICE) de la Universitat de Barcelona. Col·lecció Quaderns del Finestral, nº 3, 1987, pp. 33-41.
- . García Calvo, Agustín. *Razón común: edición crítica, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito*. Madrid: Lucina, 1999.
- . García Ferrer, J. M.-Rom, Martí (eds.). *Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1993.
- . García Quintela, Marco V. *El rey melancólico. Antropología de los fragmentos de Heráclito*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.
- . Gianvittorio, Laura. *Il discorso di Eraclito: un modello semantico e cosmologico nel passaggio dall'oralità alla scrittura*. Hildesheim: Olms, 2010.
- . Gilabert, Pau. “La “imagen” de la caverna y la tentación constante de corregir a Platón: Benjamin Jowett como ejemplo”. *Estudios Clásicos*. Anejo 1, 2010, 105-115.
- . Gilabert, Pau. “Tot sortint de la caverna per cercar la vida (Lectura classicitzant de *La caverna* de Rodolf Sirera). *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 14-15, 1999, 119-138.
- . Gilabert, Pau. “*La caverna* de José Saramago: imatge platònica versus metafísica”. *Auriga*, 51, 2008, 10-15.
- . Guillamon, Julià (ed.). *Josep Palau i Fabre. L'Alquimista*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Fundació Caixa de Girona, 2000.
- . Kahn, Charles H. *The Art and Thought of Heraclitus. An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*. Cambridge: C. U. P., 1981.
- . Marcovich, Miroslav. *Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2001.
- . Miorelli, A. *Ancora nella caverna: riscritture narrative tardo-novecentesche del mito platonico della caverna*. Trento: Dipartimento de filosofia, storia e beni culturali (*Labirinti* 93), 2006.
- . Montes, Ángel Cristóbal. *Repensar a Heráclito*. Madrid: Trotta, 2011.

- . Mouraviev, Serge N. *Les fragments du livre d'Héraclite d'Ephèse*. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2006.
- . Palau i Fabre, Josep. *Obra Literària Completa I. Poesia, teatre i contes*. Edició de l'autor. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Cercle de Lectors, 2005.
- . Palau i Fabre, Josep. *La claredat d'Heràclit*. Girona: Accent Editorial, 2007.
- . Palau i Fabre, Josep. Cap.: "introducció a Plató", a *El mirall embruixat*. Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1961.
- . Robinson, T. M. *Heraclitus. Fragments. A Text and Translation with a Commentary*. Toronto & London: University of Toronto Press, 1987.
- . Saramago, José. *A Caverna*. Lisboa: Caminho, 2000.
- . Sirera, Rodolf. *La caverna*. Barcelona: Editorial Lumen, Teatre Català Contemporani. Els Textos del Centre Dramàtic, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1995.
- . Smith, A. D. *The Problem of Perception*. London: Harvard University Press, 2002.
- . Smythies, J. R. *The walls of Plato's cave: the science and philosophy of brain, consciousness and perception*. Aldershot: Avebury, 1994.
- . Zgustová, Monika. "En l'aigua sagrada, com en un llit d'amor. El món femení de Josep Palau i Fabre", a Guillamón, 2000, pp. 179-181.