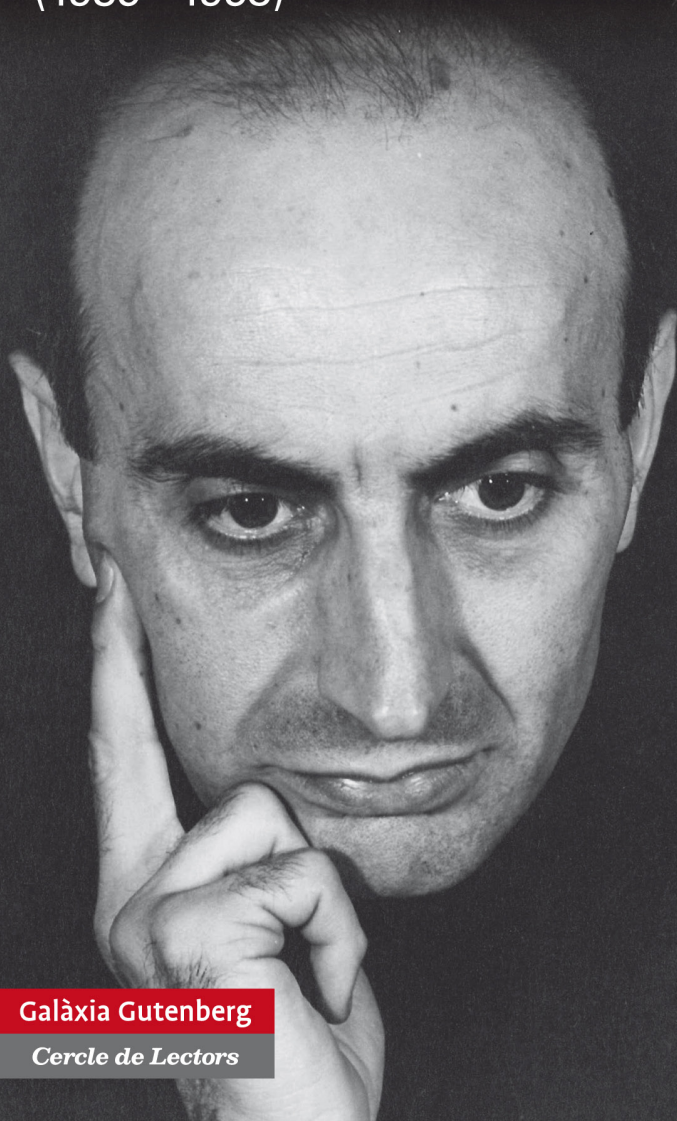


Jordi Coca

El teatre de Josep
Palau i Fabre

Alquímia i revolta
(1935 - 1958)



Galàxia Gutenberg

Cercle de Lectors

Jordi Coca

El teatre de Josep Palau i Fabre

Alquímia i revolta
(1935 - 1958)



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

palau

FUNDACIÓ PALAU
CENTRE D'ART
Caldes d'Estrac



Galàxia Gutenberg

Cercle de Lectors

Aquest llibre deriva de la tesi de doctorat que vaig llegir a la Universitat Autònoma de Barcelona el 3 de febrer de l'any 2012, i que duia per títol *El laberint del jo. Fonaments per a la interpretació del primer teatre de Josep Palau i Fabre (1935-1958)*. La tesi va ser dirigida pel doctor Jaume Mascaró i en va ser tutor el doctor Francesc Foguet i Boreu. Formaven el tribunal les doctores Maria Teresa Clavo (presidenta), Núria Santamaria (secretària), i el doctor Xavier Antich. Eren suplents la doctora Eulàlia Vintró i el doctor Víctor Martínez. La tesi va obtenir la màxima qualificació *cum laude*, i va ser possible gràcies a una ajuda de la Fundació Palau i del suport de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Tant la tesi de doctorat com aquest treball d'ara són dedicats a la memòria de Xavier Fàbregas, mestre inoblidable; a l'Hermann Bonnín, que sempre ha recolzat la meva feina; a Jordi Sarsanedas, que em suggerí d'ampliar un article sobre Palau i Fabre; a Frederic Roda, que dotà el teatre català d'elegància i d'imaginació; a Ricard Salvat, que no va tenir el tracte que es mereixia; al benvolgut amic Joan Rabascall; al meu enyorat gat, el Núvol, que m'ha acompanyat tantes hores de feina; a la Viqui estimada, que sempre m'ha ofert un suport incondicional; i a la meva meravellosa filla Aina.

També vull regraciar Alícia Vacarizo, companya de Palau i Fabre durant els darrers anys de la seva vida, que en tot moment em va facilitar l'accés als materials d'aquest i una cordial complicitat.

Una aventura lírica autèntica és una aventura vital.

JOSEP PALAU I FABRE

I

Aproximació a la dramaturgia
de Josep Palau i Fabre

1. L'obra dramàtica

En l'*Obra literària completa* (OLC)¹ de Josep Palau i Fabre, editada en dos volums l'any 2005, hi ha un llarg capítol dedicat als textos estrictament teatrals. Va de la pàgina 183 a la 608 del volum I i inclou setze peces diferents, totes elles escrites en català². Això de banda, i en tant que publicada, també caldria tenir en compte *Le dialogue ou la mort du théâtre*, escrita en francès l'any 1948 i editada el 1950 a compte de l'autor, però que no apareix a l'OLC³. A aquestes obres originals s'hi hauria d'afegir la traducció de tres títols d'August Strindberg, feta en col·laboració amb Hillevi Mellgren i editada com a *Tres obres en un acte*⁴.

Tanmateix, entre els papers de Palau i Fabre dipositats a la Fundació Palau, s'han localitzat fins ara un seguit de textos teatrals inèdits, escrits en períodes molt diferents i de característiques desiguals, dels quals cal deixar-ne constància. Alguns són treballs estrictament escolars fets a l'Institut Tècnic Eulàlia, escrits en castellà o en català, sovint inacabats i mai no revisats per l'autor, sense títol i no datats, però que són anteriors al 1934. D'altres són textos igualment dramàtics escrits en francès o en català, manuscrits o mecanografiats, en estats diferents d'elaboració i de correcció, que entren de ple en el període 1935-1958 de què ens ocupem en aquest estudi. Amb les dades que tenim avui, si apleguem les obres inèdites i les publicades del període que va del 1931-34 al 1958, en resulta que a les setze obres que consten a l'OLC i a les versions d'Strindberg, nosaltres hi afegim fins el 1958 vint textos

inèdits i un que s'havia publicat en edició de l'autor: *Le dialogue ou la mort du théâtre*⁵. Atenent a la llengua en què van ser escrites i singularitzant la que no és original, sinó una traducció o una versió d'una obra d'Alfred de Musset, *La nit veneciana o les noces de Lauretta*, en resulta el següent: set títols inèdits en català fins al 1935, tres títols inèdits en castellà fins al 1935, cinc títols inèdits en català entre el 1935 i el 1958, quatre títols inèdits en francès entre el 1935 i el 1958, una versió inèdita en català i en francès d'una obra de Musset entre el 1935 i el 1958⁶, un títol en francès que va ser editat per l'autor i no consta a l'OLC.

Cal dir de seguida que l'any 1961 Palau edita *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, un llibre amb treballs teòrics que es complementa el 1962 amb *El mirall embuixat*⁷ –ambdós, però, escrits com a molt tard el 1951–, i en els quals desenvolupa temes relacionats amb la tragèdia i altres qüestions dramaturgiques. Això de banda, i editats posteriorment, encara hi ha dos llibres més on Palau s'ocupa directament de teatre des d'un punt de vista teòric: un és *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*⁸, i l'altre *Picasso, dels ballets al drama, 1917-1926*⁹, que esmentem en la mesura que tant el tema de Picasso com el d'Artaud formen part dels interessos fonamentals de Palau. A més d'això, trobem escrits sobre temes relacionats indirectament o de manera directa amb l'escena en alguns dels assaigs aplegats als *Quaderns de l'Alquimista*¹⁰, alguns dels quals són posteriors a les dates que estudiem, i una bona colla d'assaigs i articles inèdits que tracten de teatre o hi estan indirectament vinculats i que pertanyen als anys que estudiem. En són un bon exemple els assaigs i els textos curts inèdits sobre Baudelaire, o els escrits igualment inèdits sobre Artaud, que bàsicament són dels anys 1947 i 1948. En total, entre el 1937 i el 1959 aportem les referències fins ara desconegudes de: noranta-dos articles o assaigs en català que són inèdits, cinquanta-cinc articles o assaigs en francès que són inèdits, quinze articles en francès inèdits però retransmesos per ràdio, quatre articles o assaigs en castellà que són inèdits.

I això sense tenir en compte l'origen teatral de poemes com «Fragment del superhome», que segons comenta Palau en un text igualment inèdit que segurament és de l'any 1963, «era un inici d'obra de teatre que s'havia quedat en monòleg a causa d'això [de no tenir referents en el teatre català del seu moment que ell trobés acceptables], que no havia pogut prosperar per falta d'un sòl adequat. Fins que un dia vingué, sol, impensable, un diàleg, un petit diàleg –que espero retrobar– del fons de mi mateix. Era una criatura elemental, neulida, que potser només se sustentava en mi mateix o en alguna cosa de mi que jo havia oblidat i que ara emergia com d'un passat secular. Aquest diàleg s'anomenava *Aparició de Faust*¹¹». Una mica més endavant se'ns diu que hi ha dos poemes més que, en un primer moment, també eren obres de teatre: «Un o dos anys després sorgia, amb gran esforç, però d'una manera que pretenia també ser autònoma, una altra obreta, aquesta vegada en vers, de tres personatges, un petit retaule del qual només considero vàlids dos fragments que he salvat en tant que poemes: les *Imprecacions del diable* (*Les imprecacions del diable*, que formen part de *L'alienat*¹²) i *A una banderola catalana*», que segurament és «Senyera 1942»¹³ i que a l'OLC trobem immediatament després del primer¹⁴.

Tenint en compte aquest material inèdit i la reordenació del conjunt de les obres de Palau i Fabre, aquest llibre vol ser una nova aproximació a les claus interpretatives de l'obra escènica de l'Alquimista. Tal com hem dit, el treball abasta tant els textos dramàtics com les reflexions teòriques, els articles i qualsevol altra referència dramaturgica produïda per Palau en el període que va del 1935 al 1958, hagin estat o no inclosos a l'*Obra literària completa*. La data del 1935 es proposa sobre la base del primer article sobre teatre editat per Palau i Fabre: «D'una conversa amb García Lorca», el 4 d'octubre de 1935, a *La Humanitat*, i la de l'any 1958 perquè l'Alquimista escriu *Mots de ritual per a Electra*¹⁵ que clou un període de la seva obra dramàtica. Tanmateix, també hem dit que a la relació d'obres de Palau i Fabre que aportem hi consten algunes peces teatrals de l'etapa escolar datades als anys trenta i majo-

ritàriament inacabades, i set articles publicats als anys 1933, 1934 i 1935. També hem inclòs alguns textos sobre teatre que són del 1959 i eren destinats a ser difosos per ràdio.

Durant el període 1935-1958 Palau escriu el gruix més significatiu de la seva obra per a l'escena i desenvolupa el que podríem anomenar la seva teoria dramàtica, bàsicament centrada en *El mirall embruixat*, però que té precedents en treballs on es refereix al teatre espasme, al teatre laboratori, a *le moi-théâtre*, i a altres denominacions que passen per una interpretació personal dels conceptes de temps teatral i de mimesi. També és durant aquests anys quan Palau modifica substancialment la seva idea de bellesa, quan concreta l'opinió sobre les propostes escèniques d'Artaud –per bé que el treball més complet sobre l'escriptor francès sigui de força anys després¹⁶–, quan defineix de manera teòrica la funció de la tragèdia i quan introdueix l'ús de diversos mites.

Centrar-nos en el període que va del 1935 al 1958 –i per tant referint-nos a un Palau i Fabre que passa dels 18 als 41 anys– no suposa menystenir la seva obra dramàtica posterior, ni implica que en aquest període s'exhaureixin les possibilitats d'estudi que ofereix el seu tetare. La intenció és únicament endinsar-nos en els anys d'aprenentatge d'un poeta que des de ben jove maldava per ser dramaturg, que a Catalunya no trobava models escènics que l'atraguessin prou, que se sentia sense context en el teatre català del segle xx, i que en uns moments difícils de la seva vida, des de la radicalitat que caracteritza tot Palau, assajava una lectura personal del passat i unes solucions pròpies que acaben desenvolupant tota una dramaturgia.

Pel que fa a la manca de referents escènics que li fossin útils, cal tenir en compte unes paraules del propi Palau extretes de l'article inèdit de l'any 1963 «Poesia i teatre»¹⁷: «En intentar escriure teatre en català em trobava amb un problema d'absència de precedents o, dit més exactament, em trobava *orfe*, no tenia cap veu a la qual acudir, a la qual poder atribuir la paternitat. Ja he explicat, en altres llocs, com l'accent en la poesia se'm va donar gràcies a Marià Manent, a

través d'aquest poeta, encara que després poguéis distanciar-me'n. No em cal insistir en això. En canvi, cap dels autors [teatral] que jo podia llegir en la meua llengua, en català –i no cal citar noms perquè prou s'endevina que, amb el que estic dient, hi entren tots– no em satisfieia, no em servia de trampolí, no m'era un estímul.» El text continua i explica que el to, la veu, no li podia venir de Shakespeare, de Goethe o de Sòfocles, per molt que llegís aquests autors universals i li agradessin. Eren veus d'altres temps i ell en necessitava una de contemporània i pròpia que també li permetés apropiarse als clàssics de manera personal.

No volem avançar cap conclusió, però tot parlant de l'escriptura del primer títol del cicle de Don Joan, Palau hi expressa un fet significatiu: «En aquest fragment vaig sentir que m'ajudava, encara que transformada, l'empremta de Lorca, que jo tant havia admirat i rellegit.»¹⁸ A *Lorca-Picasso*¹⁹ Palau explica la importància que el poeta García Lorca va tenir a la seva vida. Recorda haver-ne sentit parlar quan era intern a l'Institut Tècnic Eulàlia i haver comprat el *Romancero gitano* segurament el 1935, l'any que el va conèixer personalment i el va entrevistar²⁰. Amb tot, la peça clau pel que fa a Lorca i la tragèdia va ser un article de Guillem Díaz-Plaja al setmanari *Mirador* el 10 de gener de 1935, en què es comentava l'estrena de *Yerma* a Madrid. Aquest article va fer reflexionar Palau sobre el concepte de tragèdia i va contribuir que el 17 de setembre de 1935 assistís a l'estrena de l'obra de Lorca a Barcelona.

En un altre sentit, no podem oblidar que la vida de Josep Palau i Fabre fins a l'any 1958 es desenvolupa, primerament, en una societat influïda pel noucentisme i que passa de la dictadura de Primo de Rivera a la República. Posteriorment vénen el cop d'estat feixista, la revolució anarquista i la guerra, i una postguerra acarnissadament injusta que el durà a una llarga estada a París. No ens proposem entrar en qüestions biogràfiques, però els canvis en aquest període són tan enormes que, d'una manera o l'altra sí que caldrà referir-se ni que sigui breument als fets més significatius que forcen Palau a

prendre determinades decisions o a plantejar-se algunes qüestions transcendents. Efectivament, el jove intel·lectual que a partir del 1935 començava a col·laborar regularment a la premsa –abans ho havia fet a la revista de l'Institut Tècnic Eulàlia– deixa pas al jove perplex a causa de la guerra i, més endavant, al resistent que des del 1939 ja s'arborava contra la dictadura i s'obliga a dur a terme diverses i ben conegudes iniciatives en defensa de la cultura catalana, tot passant ara per alt el trist incident dels articles editats al diari la Soli a què ens referirem més endavant. Dit d'una altra manera: l'adolescent interessat des de ben aviat per Baudelaire i Rimbaud, per Goethe i per Picasso, pel teatre, per la narrativa i per l'assaig, veu frustrades les seves expectatives i ha de reajustar completament el seu projecte vital²¹. En aquest sentit, a l'entrevista «Palau i Fabre: l'embruix del mirall», de Francesc Foguet i Joaquim Noguero, se'ns informa de la passió que Palau sentia pel teatre des d'abans de la guerra i del fet que a l'Institut Tècnic Eulàlia, Adrià Gual li fes veure la importància de l'art dramàtic. Se'ns diu en paraules de Palau mateix que és gràcies a Gual que s'allunyà del realisme i que va intuir una «simplificació moderna». A l'entrevista també se'ns parla de les lectures de Shakespeare, de la tradició castellana del Segle d'Or, de les actuacions de La Barraca de García Lorca, de Josep Maria de Sagarra, del teatre que va veure a França, de la impressió que li va fer el *Woyzeck* de Büchner, de l'ús dels mites...²²

Tanmateix, les reaccions i les adaptacions conceptuals de Palau no són únicament a causa del desenllaç de la guerra i les imposicions del franquisme. El terme revolta i/o revolució serà una de les qüestions determinants en l'actitud de Palau i Fabre amb relació a Baudelaire, a la lectura que Sartre fa d'aquest i a les exigències de l'alquímia. Si es llegeix la seva obra poètica fins a *Càncer*, que és del 1945, i l'article «Col·laboracionisme», publicat el 10 de novembre del mateix any a la revista *Per Catalunya* –on rebutja el possibilisme d'una part significativa de la burgesia catalana– queda clar que Palau també reacciona com a mínim contra els valors morals i estètics del que, segurament de manera imprecisa, s'ha anome-

nat neonoucentisme. Tot i això, i malgrat la transformació que Palau experimenta amb relació al concepte de bellesa i als valors morals dominants, res no impedeix que mantingui unes respectuoses i significatives fidelitats personals cap a homes com Carles Riba, al qual en algunes coses concretes també critica. En tot cas, poemes com «La sabata» o «La rosa» illustren perfectament allò que el separa d'uns determinats models i fins a quin punt el camí de l'Alquimista és estrictament personal. No és el camí de les avantguardes històriques i el trencament, sinó el d'algú que no vol renunciar a una certa tradició i que defensa la modernitat i els posicionaments avantgardistes de cada moment històric. Vegi's, entre altres treballs, «Per què l'avantguarda?», «Defensa de l'avantguarda», «Avantguarda o decadència»²³. I en aquest concepte d'avantguarda tant hi entren els innovadors del segle XIX o del segle XX com Ramon Llull i Ausiàs March.

A finals de l'any 1945, ofegat per les circumstàncies personals, per l'ambient familiar, per la dictadura i per la moral i l'estètica dominants, Palau opta per desplaçar-se a París, on viu fins l'any 1961. El 1947 es produiran uns fets greus que l'alteren i el precipiten cap a una profunda crisi. Tanmateix, a començaments dels anys cinquanta tanca la seva obra poètica i concentra les seves energies en la producció dramàtica, a la recerca d'una veu i una poètica escènica pròpies. Però l'any 1958, quan Palau aconsegueix concretar el llenguatge escènic que buscava –nosaltres creiem que el procés culmina plenament en escriure *Mots de ritual per a Electra*–, falta ben poc perquè prengui la decisió de tornar a Catalunya i de tancar-se a Grifeu per dedicar-se, preferentment, a la gran recerca picassiana, que passa a ser el seu eix creatiu a partir d'aleshores. El teatre, doncs, a partir d'un moment determinat –i precisament quan semblava tenir-ho tot des del punt de vista escènic: la reflexió teòrica, el model tràgic, el domini de la dialogació, l'ús dels mites i la funció dels caràcters des d'una perspectiva no realista ni psicològica–, esdevé una opció de segon nivell.

2. La tossuda coherència de l'Alquimista

No hi ha dubte que per capir adequadament la personalitat de Josep Palau i Fabre, hem de considerar que la seva producció escrita –la poesia, les diverses modalitats d'assaig, el teatre, el periodisme, les traduccions, les versions lliures–, l'activisme cultural que va desenvolupar en etapes diverses de la seva vida, i fins i tot la creació de la Fundació Palau, inaugurada l'any 2003 però acaronada i pensada des de molts anys abans, formen part d'un conjunt perfectament coherent. Aquesta coherència essencial Palau la va manifestar a Àlex Broch entre el 7 i el 12 d'abril de 1971 quan aquest li preguntà quina era la raó última del seu interès per Picasso. Palau li va respondre que Picasso «resumeix tota l'estètica i [la] problemàtica del segle xx»²⁴. La unitat indiscutible de l'obra palaufabriana també es posa de manifest en el catàleg de l'exposició «Josep Palau i Fabre, l'Alquimista», a través de textos de Julià Guillamon, Ruth Galve o Perejaume, segons el qual en Palau i Fabre «tot ens sembla escrit pressentint un resultat final»; Tomàs Nofre hi manifesta que en descobrir el Palau narrador s'adonà que ja el coneixia, i Joaquim Sala i Sanahuja en parlar de la traducció en l'obra de Palau la qualifica d'hipertextual. I encara hi ha apreciacions similars de Ricard Salvat, de Lluís Permanyer, de Monika Zgustova i de Joan Noves. Dient-ho en un sentit que no nega les especificitats de cada camp, les diferències entre el poeta que signa com l'Alquimista i l'estudiós de Picasso són només aparents, com ho són igualment les que separen el narrador del traductor o l'adaptador d'obres alienes de l'activista cultural.

Segons això, Palau i Fabre sempre va concebre l'obra com una totalitat i, efectivament, per dir-ho amb les seves paraules, «poesia, teatre, filosofia, són activitats no contradictòries i que neixen d'una mateixa rel²⁵». Aquesta voluntat de ser moltes coses i que finalment totes n'esdevinguin una de sola, es remunta com a mínim al 1931, quan a catorze anys ja aspi-

rava a ser un escriptor trilingüe –en català, castellà i francès– i disposat a treballar paral·lelament en els camps de la poesia, el teatre, la narrativa i l'assaig. Ell mateix ho ha manifestat així en diverses entrevistes i en notes personals, a més de fer-ho a les memòries que porten per títol *El monstre*, escrites l'any 1985 però publicades per primera vegada en el volum II de l'OLC el 2005²⁶. En cap d'aquestes declaracions o en els comentaris que susciten no hi hem sabut veure l'ambició exagerada i ingènua d'un jove escriptor, sinó l'emergència primera d'un caràcter que aleshores ja necessitava i que ha seguit necessitant després, expressar-se des de l'arrel més íntima i sincera, però a través de formes i activitats diverses, algunes de les quals han estat abandonades de manera parcial o completa en etapes posteriors.

En conjunt, Palau ha acabat fent a la vida el que havia programat des de l'inici, és a dir, esdevenir un intel·lectual complet, cada part de l'obra del qual era únicament un aspecte del projecte sencer. Tanmateix, i tal com dèiem, la guerra de 1936-1939 i les conseqüències polítiques, socials, culturals i humanes del desenllaç d'aquest conflicte van suposar que el seu projecte es concretés amb dificultats i dilacions no previstes d'antuvi. Però en cap cas no es poden menystenir les relacions profundes que lliguen l'home d'acció, l'assagista, el poeta, el prosista i el dramaturg, i, en un altre sentit, els conceptes de revolta i alquímia.

Naturalment, hi ha diverses concepcions possibles d'aquesta idea d'unitat i de les relacions entre cada part. La concepció més forta, la que ens duu al cor de l'obra de Palau i Fabre, i que desenvoluparem més endavant, té a veure efectivament amb l'alquímia²⁷ i, per tant, amb l'aparició de l'àlter ego de Josep Palau i Fabre, l'Alquimista, que s'ha de tenir en compte durant tota la vida de l'autor, fins i tot quan aquesta apellació –cal avançar que es tracta més d'un procediment que no pas d'un pseudònim– ja semblava en bona mesura superada. Tal com assenyala Enric Balaguer a *Poesia, alquímia i follia*, «pocs escriptors han exposat la seua concepció intel·lectual i artística d'una forma tan coherent i atractiva

com Palau i Fabre. Aquesta es resumeix, tant pel que fa a la poesia com pel que fa a la resta de la seua obra, en l'aplicació del que l'autor anomena "mètode alquímic"»²⁸.

Cap de les possibles idees d'unitat a què ens referim no nega l'evolució de l'obra palaufabriana al llarg dels anys, com tampoc no nega la diversitat de registres possibles segons els períodes, ni la caracterització determinant dels gèneres o els diferents graus de proximitat entre unes peces i altres. Pel que fa al teatre, el conjunt constitueix una veritable dramaturgia on la teoria i la pràctica es donen la mà, cosa no gaire habitual en la nostra producció escènica²⁹, i, de fet, tot queda tenyit tant pel principi alquímic com per un profund sentit de revolta i pel que anomenarem el trasbals de la bellesa que Palau experimentà en uns determinats moments de la seva vida, i molt especialment el 1938. D'aquí, d'aquest procés, se'n derivaran després la necessitat de la tragèdia i un ús concret dels mites³⁰.

Però Palau i Fabre no va escriure teatre per un impuls patriòtic d'aportar a la nostra escena unes determinades tendències teatrals modernes, tal com possiblement va fer Manuel de Pedrolo³¹. Tampoc no en va escriure per corporitzar els seus poemes ni per demostrar que l'escenari és una capsa màgica en què es poden menystenir les estructures enganyadores dels gèneres convencionals –o jugar-hi des d'un esperit que vincula les formes populars i l'avantguarda–, com va fer Joan Brossa³². Palau més aviat buscava realitzar la imatge d'intellectual complet i trilingüe somiat durant la primera joventut. En una tossuda recerca de la màxima coherència possible, va iniciar un llarg camí –pràcticament tota la vida– a la fi del qual i malgrat els entrebancs, hauria construït un jo paradoxal que es basa en el principi baudelairià i també nietzscheà, de la desintegració del jo i en la voluntat de posseir mimèticament el model desitjat fins a confondre-s'hi. Per tant, d'alguna manera el jo esdevé un laberint i Picasso, el model a imitar; un dels models a imitar, ja que Picasso, efectivament, és a base de no ser, a base de negar-se. És *un* perquè, és molts alhora. I Picasso és únicament un dels casos que Palau considerarà mo-

dèlics al llarg de la seva vida, naturalment amb intensitats diferents i objectius diversos.

Això de banda, també hi ha un posicionament particular de Palau i Fabre davant d'aquest oceà que anomenem existencialisme i que tanta influència va tenir en la seva generació, especialment en Manuel de Pedrolo i Maria Aurèlia Capmany, tot i que el fenomen és clarament extensible a autors de tota l'àrea catalana³³. Avancem que, en tot cas, i malgrat les enormes diferències que hi ha entre els teatres de Pedrolo i de Palau i Fabre, ambdós coincideixen a no tenir una idea reductora de l'ésser humà. L'Home no és únicament un animal racional, social, psíquic o biològic. El seu ésser és un constituir-se a si mateix, i d'aquí la importància de la llibertat. Tot i que, en rigor, s'hauria de parlar de l'evolució del concepte de llibertat tant en Heidegger com en Sartre, ja que entre «el pes del món» i el «ser responsable del món» de Sartre³⁴ i «l'exposició a la reveleïtat de l'ens com a tal» i l'*Abgrund* (abisme) de Heidegger, hi ha més que matisos. Però en aquest capítol serà suficient assenyalar alguns aspectes com per exemple que l'ésser humà de Pedrolo i el de Maria Aurèlia Capmany són perfectament comprensibles des d'una òptica sartriana, i que, en canvi, el del primer període teatral de Palau i Fabre només el podem entendre si partim de Heidegger, i especialment del segon Heidegger, el que aprofundeix i replanteja els conceptes d'ontologia i metafísica.

Dit d'una altra manera: durant la seva estada a França, Palau i Fabre troba molts motius essencials per no apropar-se a Sartre, especialment quan el 1947 aquest publica l'estudi sobre Baudelaire, que Palau llegeix i rebutja de seguida³⁵. Palau hauria estat més a prop de la lectura que el 1939 Walter Benjamin havia fet del poeta francès, però aleshores aquest text encara era inèdit³⁶. Tanmateix, i potser per això que acabem de dir, hi ha una història possible de la percepció que Palau tenia de l'existencialisme. En aquest sentit aportem un article inèdit sobre l'*Antigone* de Jean Anouilh, que pot ser del 1946 o de començaments del 1947³⁷, en què Palau es refereix a «l'actual moviment existencialista francès que, depas-

sant el camp de la pura filosofia (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre) ha envaït els terrenys de la poesia (Michaux, Emmanuel), de la novella (Kafka, Sartre, Camus) i del teatre (Sartre, Camus, Anouilh), convertint-se així en un vast –potser el més vast– moviment espiritual i artístic actual». Després de llegir el *Baudelaire* de Sartre això canviarà, si més no en part.

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

Aquesta acollida desigual probablement té causes diverses. En aquest sentit, cal aclarir que aquí no entrarem en la recepció de l’obra dramàtica de Palau i Fabre. Tampoc no ens endinsarem en la crítica literària, no farem l’edició dels seus textos inèdits, ni ponderarem les variants mítiques que apareixen a la seva obra. En canvi, ja hem assenyalat que constatarem la transcendència d’alguns dels textos inèdits que Palau i Fabre no va incloure en l’*Obra Literària Completa*; aquestes obres, fins ara desconegudes, ens ajuden a reforçar la idea essencial d’unitat i coherència que estem tractant. Si ho centrem en l’àmbit del teatre i de certs temes que hi estan essencial-

ment relacionats, la magnitud de l'obra no publicada, i la seva importància, encara són més evidents. En el període que va del 1931 al 1959 hi ha com a mínim cent noranta-set referències inèdites. Ja hem dit que alguns d'aquest textos —com per exemple els primers intents dramàtics d'adolescència, acabats o no— és lògic que no siguin a l'OLC; en canvi d'altres són útils per determinar l'aparició de conceptes com ara la necessitat de la tragèdia, el temps teatral, l'ús dels mites o el rebuig de la psicologia, la intriga i el realisme que tractarem en el capítol IV. Reconstruir la profunda i coherent evolució dramaturgica de Palau i Fabre també ens permet situar les obres teatrals d'aires absurdistes, escrites en francès, que són prèvies a l'eclosió de les diferents tendències d'aquest moviment, i constatar que des, de ben aviat, l'Alquimista buscava un teatre d'idees i poètic alhora; un teatre que havia de ser necessàriament polític però sense imposicions ideològiques ni adoctrinaments; un teatre que rebutjava ser evasiu, que no es volia burgès ni admetia que la forma tancada del drama fos una solució suficient, un teatre que introduís la forma tràgica no des de l'arqueologia sinó des d'una tragicitat moderna, que ell veia possible a través del teatre de García Lorca³⁸.

En una conferència a la Universitat de Barcelona, Palau i Fabre va tractar aquest problema del teatre català amb relació a la tragèdia i va dir: «Em sembla molt que els països, com els individus, són grans en la mesura que saben veure els problemes que els assetgen i que saben escometre'ls de cara. Em temo que un dels defectes de Catalunya és el d'eludir, passar de costat o silenciar certs problemes enutjosos i que aquest és un dels dèficits actuals de la nostra psicologia colectiva. I que potser ho ha estat sempre.»³⁹ La tragèdia, per tant, no és únicament un gènere literari; la tragèdia és una exigència. Amb la tragèdia, Palau aspira a dur el teatre català fins a l'expressió més alta possible, a omplir un buit que no es pot dissimular i que tampoc no admet solucions arqueològiques o culturalistes. Aspira a un teatre modern, del segle xx, i segurament és per tot això que, de moment, veu en Lorca l'únic referent útil⁴⁰. És, tal com diu Enric Balaguer referint-se al conjunt de la seva

obra, «un discurs molt personal i ben modern, adreçat a comprendre's i a comprendre la seua època»⁴¹.



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

palau **FUNDACIÓ PALAU**
CENTRE D'ART
Caldes d'Estrac

Aquesta obra ha estat publicada amb la col·laboració
de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i de la Fundació Palau

Publicat per:

Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1er 1A A
08037 Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Cercle de Lectors
Círculo de Lectores, S.A.
Travessera de Gràcia 47-49, 08021 Barcelona
www.cercle.cat

Primera edició: maig de 2013

© Jordi Coca, 2013

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2013

© Círculo de Lectores, S.A., 2013, per a l'edició club

Fotocomposició: Maria Garcia

Impressió i enquadernació: Liberdúplex

Dipòsit legal: B. 5597-2013

ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-15863-02-1

ISBN Cercle de Lectors: 978-84-672-5582-9

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública
o transformació d'aquesta obra només es pot realitzar amb
l'autorització dels seus titulars, a part les excepcions previstes per
la llei. Adreueu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos
Reprográficos) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments
d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)