

MITES CLÀSSICS EN LA LITERATURA CATALANA MODERNA I CONTEMPORÀNIA



AULA CARLES RIBA

A cura de

JORDI MALÉ
EULÀLIA MIRALLES

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Barcelona, 2007

L'Electra de Josep Palau i Fabre

Montserrat Jufresa

Universitat de Barcelona

*Mots de ritual per a Electra*¹ –aquest és el nom sencer de la peça teatral de Josep Palau i Fabre– va ser escrita l'any 1958 a París,² ciutat on l'autor s'havia exiliat voluntàriament³ el 1945 i on visqué més de quinze anys, fins al 1962, en què retornà a Catalunya per quedar-s'hi definitivament.

L'obra fou estrenada a Barcelona per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, en col·laboració amb el Cercle «Studio», al desaparegut teatre Don Juan, el 13 de febrer de 1974, dirigida pel mateix autor. Més recentment, l'any 2003, fou representada a l'Espai Brossa, aquesta vegada dirigida per Hermann Bonnin.⁴

Atreta pel títol solemne i enigmàtic, també per la personalitat del seu autor –del qual m'era familiar sobretot el vessant de crític picassà–,⁵ vaig ser a temps d'anar al teatre el dia de l'última representació. Entre el públic hi havia Palau i Fabre en persona, que sortí a saludar al final de l'obra, cosa que em feu suposar que no havia renunciat a supervisar-ne la posada en escena.

D'aquesta representació em colpiren la seva breu durada, aproximadament d'una hora, i el seu esquematisme, però també la intensitat amb què els personatges d'Electra i d'Orestes, sobretot Electra, vivien les passions d'amor i d'odi mesclades amb la consciència d'un deure ineluctable. També em sorprengué que la intensitat era aconseguida mitjançant una exacerbació de l'element eròtic, centrat en l'incest entre els germans. Tot això, segons he constatat després, en conèixer millor la teoria dramàtica de Palau i Fabre, no era quelcom sorgit d'una inspiració a l'atzar, sinó efectes pensats i volguts per l'autor. Per quins motius i amb quins objectius és el que tractaré d'explicar.

La peça té una extensió de 543 versos, lliures, de vegades amb una certa rima, amb moltes repeticions, esticometria i encavalcaments en les parts dialogades. Un pròleg en

1. Josep Palau i Fabre, *Teatre*. Barcelona: Aymà, 1977.

2. Més precisament, tal com es fa constar en l'edició, una part fou escrita a Venècia.

3. Per malentesos familiars, però també per desavinença amb els intel·lectuals catalans que intentaven coordinar una resistència al règim franquista. Vegi's J. M. García Ferrer i Martí Rom, *Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1993.

4. Del 30 de gener al 30 de març de 2003. Cf. el comentari de Jordi Coca a la revista *Serra d'Or* de març de 2003 i el de David Castillo al diari *Avui Diumenge* del 5 d'abril de 2003.

5. Cf., entre els seus nombrosos escrits sobre aquest pintor: *Doble assaig sobre Picasso*. Barcelona: Selecta, 1964; *Picasso*. Barcelona: Alcides, 1965; *Picasso a Catalunya*. Barcelona: Polígrafa, 1975; *El «Gernika» de Picasso*. Barcelona: Blume, 1979; *Estimat Picasso: 35 obres i 14 documents inèdits*. Barcelona: Destino, 1997.

prosa, curt i despullat, ens posa en antecedents de la història del casal dels Atrides, però només dels fets essencials. Els personatges són Electra, Orestes, Clitemnestra, Egist, Erinies, és a dir, els fonamentals en la confrontació. No hi ha germana, no hi ha marit, no hi ha servents per aportar-nos altres punts de vista o per indicar-nos altres possibles vies de resolució del conflicte, veus que siguin susceptibles d'introduir visions més conformistes assentades en el poder de l'oblit. L'oblit, l'autor el rebutja de ple.

Després del pròleg, l'escena es desenvolupa en un erm. Electra, asseguda en un marge, de cara a llevant, duu un vestit negre una mica llantiós, segons diu l'acotació. S'esplaia en un monòleg on medita obsessivament la seva situació que oscil·la com el va i ve de les ones del mar, entre l'esperança i el desesper. Les seves paraules indiquen la solitud i l'orfenesa en què es troba, així com la necessitat de tornar a néixer d'ella mateixa, de convertir l'esperança de venjar-se en la seva pròpia mare, en allò que la fa viure. Orestes encarna aquesta esperança que Electra poua en la solitud del seu propi interior i en la memòria del pare, convertit en mare nodridora des de la profunditat de la terra. El record del pare li dóna poder, li transmet la seva força, a ella que és dona, feble –diu–, que porta dol, que va vestida de negre, com la seva vida, per esperar la vinguda d'Orestes, el sol que ha de dur-li la llum de la venjança.

Orestes arriba per una altra part del mateix erm, caminant en direcció a ponent, diu l'autor, el què significa cap a l'acompliment del seu disseny. El germà es presenta glossant un altre motiu paradoxal, el de la paciència impacient, sabedor del què ha de fer, predestinat per la mà de l'arquer com si fos una sageta. En aquesta imatge de la sageta hi ha una al·lusió a l'oracle d'Apol·lo, que no és mencionat enlloc –és evident que Palau no fa intervenir la divinitat en la seva història, però tanmateix coneix el mite–, i també a l'efecte que l'obra de teatre ha de produir en l'espectador.

Electra i Orestes no s'han reconegut, car ambdós amaguen qui són per poder sondejar millor l'altre. Electra es fa passar per la seva amiga Istar i Orestes pel seu amic Pilades. S'instaura aleshores entre ells un joc de dobles, de pantalla, de pretesa bogeria, a fi d'escrutar la realitat fins al fons. Istar evoca una Electra exclosa de la vida normal d'una dona, sense fills, sense marit, perquè això podria fer-la oblidar. No obstant, Istar afirma d'Electra que: «Està casada, sí, secretament casada, amb jurament i tot, amb la pròpia sang».

És a dir que Electra, des del seus ulls d'Istar, es veu ella mateixa en una situació tancada, d'incest amb la pròpia nissaga, amb la seva pròpia tribu. Tanmateix, des d'aquest desdoblament, Electra-Istar vol reproduir la primitiva situació de venjança, i insta el fals Pilades per a que, com si fos el veritable Orestes, mati la parella Clitemnestra-Egist. Per convèncer-lo, Electra-Istar, apel·lant al poder d'Eros, el sedueix, cosa que li permet, en tant que Istar, situar-se en un paper de dona, aparentant debilitat i ximpleria. Així, llegim en les acotacions de l'autor: «Orestes, d'una revolada, besa Electra, que resta impassible. Encoratjat per la passivitat d'Electra, Orestes la besa novament, amb més ardor que abans, i abraçant-la. Electra surt lentament de la seva passivitat i respon a l'abraçada d'Orestes apassionadament. Es separen i es miren, muts, un instant».

A partir d'aquí la intensitat de l'atracció eròtica els uneix i els fa conscients del seu destí comú, de manera que Istar-Electra accedeix a mostrar-li el camí del palau, tot dient-li que cal actuar en secret i astutament. Però Pilades-Orestes, que és home i no li agrada de perdre preeminència, reivindica la seva llibertat quan accedeix a cometre l'assassinat, car no vol ser un esclau a les ordres d'Istar. S'instal·la aleshores entre els dos

amants una dialèctica sobre el domini de la situació, disfressada de lluita de sexes, d'una manera que li permet a Palau expressar la seva opinió sobre les relacions home-dona: la idea, que, amb les dones, el camí per relacionar-s'hi sempre és el cos, que la relació purament intel·lectual –o de l'ànima– és difícil. Diu Orestes :

¿Per què en front d'una dona, un home vol buidar-se
l'ànima sols pel cos, com si el cos fos en ella
més que els mots o que els ulls?

Per això l'incest segella el pacte per a la seva venjança, perquè només un acte ultrancer com aquest, tal com diu Palau, pot acompanyar i donar suport a l'excés i la crueltat del «deure de pedra» que els afeixuga. Un cop consumat l'incest, Electra pronuncia el nom d'Orestes, deixant-nos el dubte de si ja havia reconegut abans el seu germà.⁶

A partir d'aquí la trama s'accelera. Davant d'Egist i Clitemnestra, Orestes, fent-se passar sempre per Pílates, parla d'ell mateix en termes enigmàtics i torna a esmentar l'arc i la sageta, que simbolitzen la seva missió. Clitemnestra, per la seva banda, deixa entreveure una certa recança pel fill perdut, però l'aparició d'Electra, ara vestida de vermell, precipita l'acció. El reconeixement de la seva condició de germans els impulsa a actuar precipitant la mort dels tirans: en primer lloc Egist, Clitemnestra després, encara que aquesta intenti commoure Orestes i el faci dubtar. Però en últim terme s'imposen la fermesa i la crueltat d'Electra, acompanyades per la força de l'erotisme: «O ella o jo», li diu a l'indecís Orestes. I Orestes, al crit de: «Electra!», s'abalança cegament sobre Clitemnestra i l'occeix. Se sent un gran crit de Clitemnestra, com d'animal escorxat, després de què es fa un immens silenci. Electra i Orestes resten immobilitzats en llur gest. Aleshores per darrere els setials apareixen arrossegant-se les Erinies, que acaben formant semicercle entorn d'Orestes i d'Electra, estretament abraçats.

Les paraules de les Erinies, evocant la sang que ho envaeix tot, reblen l'horror d'una situació extremadament desolada. Tanmateix, no hi ha remordiment ni dubtes per a Electra, i així quan al final de l'obra Orestes li pregunta: «Què hem fet?», ella li respon fredament: «El que devíem.»

Per fer-nos càrrec millor que els esdeveniments d'aquesta obra responen a un pla meditat i ben definit de l'autor, cal repassar la teoria dramàtica que Palau i Fabre va expressar en dos petits llibres publicats l'any 1961, i que es complementen mútuament. Són *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*⁷ i *El mirall embruixat*,⁸ que tenen títols gairebé parlants. En el primer, Palau mira d'escatir què és la tragèdia en relació a la vida, car li sembla que abans d'ésser classificats en un manual de literatura, els gèneres literaris posseeixen un vessant més funcional, són manifestacions de l'individu o de la societat engendrades per la necessitat de reaccionar o de defensar-se de les escomeses de la vida.

6. La possibilitat de l'incest era insinuada, encara que no afirmada explícitament, en l'*Electra* de Jean Giraudoux.

7. Josep Palau i Fabre, *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1961 (escrit entre 1947 i 1959).

8. Josep Palau i Fabre, *El mirall embruixat*. Palma de Mallorca: Moll, 1961 (escrit, com l'anterior, entre 1947 i 1959). Una darrera versió amb aquest títol, que inclou *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, a *Assaigs, articles i memòries, Obra literària completa II*, edició de l'autor. Barcelona: Cercle de Lectors, 2005.

La poesia, el cant, diu Palau, és la forma més elemental i més universal d'alliberament. El teatre, en canvi, és una forma més complexa, perquè suposa, a més, la facultat d'objectivació. Allò que ens afeixuga o preocupa ho veiem comparèixer davant nostre i explicar-se. Perquè hi hagi teatre cal enfrontar-se amb allò que resulta problemàtic, cal encarar-s'hi, i cal que l'autor sigui capaç de donar veu a d'altres posicions diferents de la seva en igualtat de condicions –i d'això Palau en diu fer un acte d'amor.

La tragèdia⁹ suposa, per a Palau i Fabre, i això ho repeteix moltes vegades, un sentiment insubornable, exacerbant, gairebé exasperat, de llibertat. La tragèdia és el llenguatge implícit de la llibertat. Aquesta tesi, ens diu, s'oposa a la idea que correntment hom té de la tragèdia com a fatalitat i que, com a tal, és assimilada a foscor, ceguesa i desastre. Però aquesta fatalitat extrema que la tragèdia aparenta, condueix, pel seu propi excés, a l'extrem oposat.

El poeta tràgic narra casos extrems per fer-los ben patents, per tal de defugir-los, per no reincidir-hi. La tragèdia és un reactiu. Per tant, la intenció inicial de la tragèdia li sembla a Palau haver estat eminentment social i al·lisonadora.

Aquestes nocions creu trobar-les ben explicitades en l'*Electra* de Jean Giraudoux,¹⁰ quan el Jardiner (que és el marit d'Electra) diu: «No sé si sou com jo, però a mi, en la tragèdia, la faraona que se suïcida em parla d'esperança, el mariscal que traeix em parla de fe, el duc que assassina em parla de tendresa. És una empresa d'amor la crueltat... Perdó: vull dir la tragèdia».¹¹

De manera que per a Palau i Fabre tota tragèdia, encara que el tema no ho sigui explícitament, tracta de la llibertat, perquè està construïda per l'efecte extremat d'un joc de contraris que, segons ell, només pot sorgir de consciències lliures en moments de llibertat col·lectiva. És per això que li sembla que en la història de la literatura no hi ha gaires autors tràgics ni gaires tragèdies. Sens dubte Èsquil i Sòfocles, William Shakespeare, Christopher Marlowe, John Ford, la *Numància* de Miguel de Cervantes, Heinrich Von Kleist, *El nou Prometeu* d'Eugeni d'Ors, i Federico García Lorca.

Pel fet, doncs, que la tragèdia té aquesta capacitat exemplar i fa servir un material tan explosiu, per així dir-ho, de passions i situacions extremes, cal, que per assolir el seu propòsit, estigui construïda amb exactitud, per tal de no caure en el melodrama ni en el mal gust. La tragèdia és un art exacte, ens diu, i aquesta precisió la podem incloure en allò que anomena «pitagorisme de la tragèdia» i que l'aproxima, pel seu rigor, a la crueltat. Tanmateix aquest rigor ha de ser implícit, no ha de caure en els excessos especulatiu dels autors clàssics francesos, defecte que també retreu a Jean Giraudoux. Els personatges de les tragèdies franceses pensen i expliquen tan clarament les causes de llurs pròpies accions, que el raonament gairebé se substitueix a l'acció, i el resultat, diu Palau, és una obra freda i privada d'emoció.

9. La tragèdia és objecte de la reflexió de Palau i Fabre des d'una primera lectura, quan era molt jove, del *Hamlet*, de William Shakespeare, i de la *Yerma*, de Federico García Lorca, anys després. Així ho explica en el llibre-entrevista de J.M. García Ferrer i Martí Rom, *op. cit.*

10. Palau i Fabre va assistir a una representació d'aquesta obra a Barcelona, l'any 1935. Va quedar-ne profundament impressionat, encara que la va trobar massa freda.

11. Cf. Jean Giraudoux, *Électre*, Françoise Létoublon ed. París: Petits Classiques Larousse, 1988. La traducció del paràgraf que citem és del mateix Palau i Fabre, tal com es troba a *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, *op. cit.*

El mirall embruixat insisteix en la idea que la tragèdia significa la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat, però intenta definir millor quins són els elements necessaris per constituir una tragèdia. Cal, diu, en primer lloc, que l'esquema sigui tràgic i que la solució tràgica sigui absolutament necessària, partint d'una embranzida inicial sobre un esquema preestablert. A més –tal com ja ha assenyalat altres vegades– tot en la tragèdia ha de ser ultrancer, és a dir, que no es pugui concebre, en el mateix ordre de coses, en el mateix problema, en el mateix plantejament, una solució més extrema que la que el poeta tràgic ens proposa; a desgrat seu, diu Palau, perquè s'hi veu obligat pel rigor d'aquella necessitat implícita en l'acció. La tragèdia, doncs, és l'inconcebible, i concebre una tragèdia serà gairebé concebre l'inconcebible, encara que tampoc no podem reduir la tragèdia a una fórmula.

En aquest intent de discernir allò tràgic, Palau dóna gran importància a l'element temps. En la tragèdia grega el temps és el temps del cor, és a dir el temps d'un teatre en el qual l'espectador assisteix a l'acció i als comentaris que suscita aquesta acció. A més, el teatre grec, tal com Èsquil el concebia, diu Palau, era diàleg, cosa que implica la condició i l'ús de la llibertat, i era dialèctic, el què vol dir fer un plantejament rigorós de la necessitat.

Però amb el pas de les diverses èpoques les coses han anat canviant. En el Renaixement, l'altre moment on Palau creu que s'han escrit tragèdies de veritat, el teatre esdevingué més dinàmic i a les obres hi havia molta més acció. Quant al teatre actual, que és l'objectiu últim de la seva reflexió, li sembla ser un teatre residual, aburgesat i sense nervi. Per donar-li un nou impuls, caldria, diu, trobar-li un nou temps.

I per això li sembla adequat aplicar al teatre la innovació que Edgard Allan Poe va concebre referida a la poesia. Poe va defensar un tipus de composició dotada d'un temps cronomètric molt més breu que el tradicional, però comportant un temps interior molt més tens, un poema que no demanava ésser llegit, sinó viscut.¹²

De la mateixa manera, Palau proposa escriure un teatre on la unitat teatral no sigui l'acte, representant la part d'un tot, sinó la visió, com un tot compost d'una o moltes parts, que no intenti reconstruir una durada de successió en el temps, sinó que constitueixi una irrupció brusca a l'interior del temps (com una sageta que assenyalí, o com un llampec, diríem, que il·lumini amb llum potent, durant breus instants, un escenari important). Així tindríem el teatre-espasme, durant el qual la nostra consciència seria precipitada o treta bruscament dels seus abismes, per contemplar-se a la llum incandescent de la pròpia nuesa. Aquest temps teatral, intens i curt, exigiria, per tant, que l'espectacle no fos

12. Edgard Allan Poe, *La filosofía de la composición y El principio poético*, ed. bilingüe. San Lorenzo del Escorial: Libros C. de Langre, 2001 (ed. originals 1846 i 1850). Diu Poe a *La filosofía de la composición*: «If any literary word is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression –for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed». I més endavant: «It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art –the limits of a single sitting– and that, although in certain classes of prose composition... this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem... the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit –in other words, to the excitement or elevation– again in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect: –this, with one proviso– that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all.»

interromput, per tal com, diu Palau, la consciència no admet interrupció en el moment en què està mirant-se a si mateixa.

D'acord amb aquestes premisses, el teatre-espasme serà visionari més que racional, encara que d'altra banda Palau, de manera més d'acord amb la tradició, accepta que el teatre sigui una convenció de temps i de lloc, en la qual intentem evocar, recrear, imitar, transposar, reproduir, condensar o relatar una acció determinada.

Per tant, la renovació que Palau proposa per tal de sortir de la blanesa del teatre aburgosat consisteix en un teatre tancat i minoritari, d'exploració, d'experimentació potser, de temps i d'espai reduïts, de nombre d'espectadors també, així com de la duració real de l'espectacle. D'aquesta manera el teatre, en lloc d'un temps exterior, haurà de contenir un temps interior, integrat a l'acció, un temps que es desenvoluparà amb l'obra de teatre i es crearà amb ella. Palau parteix d'un concepte creacionista del temps que el converteix en nombre, i és per això que de vegades parla de teatre pitagòric, perquè li calen rigor i exactitud en lloc d'improvisació i atzar, i necessita càlcul i premeditació en lloc d'espontaneïtat i imprevisió.

Lligada a la idea del teatre com a visió, trobem la que el concep com un mirall embruixat que exerceix damunt nostre la seva suggestió fascinant. Un mirall que ens mira, i que amb la seva força hipnòtica pot fer que les fronteres entre l'actor i l'espectador puguin arribar a desaparèixer. Per aquest camí una altra idea, molt afeccionada ja pels antics,¹³ la que equipara la vida al teatre, apareix amb una acuitat aclaparant. De manera que Palau acaba presentant la realitat del teatre com a més real que la vida mateixa, car el teatre és el món. A partir d'aquí recupera la noció, ja formulada abans, dels lligams que existeixen entre teatre i societat, i, per tant, de l'exemplaritat, tant a nivell individual com social, d'allò que veiem representat a escena.

Ara, si després d'aquest breu repàs de la concepció de Palau i Fabre sobre el teatre, tornem a fixar-nos en *Mots de ritual per a Electra*, veurem que les característiques que assenyalava al començament corresponen als requisits teòrics i formals que l'autor considera necessaris per a una tragèdia, és a dir: concisió, esquematisme, impacte fulgurant, brevetat, situació extremada, crueltat, necessitat. I que la trama, més enllà de l'estructura tràgica fonamental de la saga dels Atrides, desenvolupa el seu particular alè tràgic amb una sèrie d'elements característics de la creativitat de Palau i Fabre.

Tractarem, doncs, d'assenyalar-ne uns quants que ens semblen especialment significatius. En primer lloc el desdoblament dels protagonistes en la primera part de l'obra. Gràcies a l'assumpció d'una altra identitat tant Electra com Orestes poden expressar-se amb una llibertat més gran, que els permetrà d'arribar a l'acte ultrancer, l'incest, que és el segell del seu disseny compartit. Cal remarcar que la figura del doble és especialment important per a l'escriptor Palau i Fabre, car està convençut que un creador s'ha de desdoblar en crític si pretén sobreviure com a creador. I ho explica així:

La forma peculiar de realitzar la meua obra ha estat sempre la de l'alienació. M'ha calgut crear constantment un personatge a través del qual realitzar-me. El primer ha estat l'Alquimista. Quan jo escrivia els poemes de

13. En general s'atribueix als filòsofs cínics la metàfora del món com a teatre.

l'Alquimista,¹⁴ els poemes eren d'algú que era jo, però jo havia de creure que els poemes eren d'ell perquè fossin del tot meus. Pel que fa al teatre de D. Joan,¹⁵ vaig haver de creure que jo escrivia per delegació seva les obres que ell havia d'escriure sobre ell mateix.

Un altre element important tant en *Mots de ritual per a Electra* com en tota la producció literària de Palau i Fabre és l'erotisme, alhora instrument de provocació i símbol de llibertat. Les diverses formes d'erotisme li permeten de construir situacions extremades i de posar en pràctica el tema de la bellesa de la lletgesa, motiu que els poetes *maudits* francesos havien conreat en la primera meitat del s. xx,¹⁶ però que venia d'abans, i que sens dubte exercí una influència en Palau.¹⁷ Escoltem una vegada més com ell mateix ho explica:

En la Barcelona dels anys quaranta el donjoanisme era l'única forma que m'era permesa socialment per a realitzar-me o intentar-ho, o fer-me la il·lusió que em realitzava en llibertat. Don Joan és el destructor d'unes determinades estructures socials encotillades... Don Joan demostrava que existia un valor més alt que no pas els valors materials que aquella societat defensava amb acarnissament.

A més l'erotisme comporta als seus ulls una immensa càrrega d'innocència, per tal com és susceptible de ser entroncat amb un altre tema, el del primitivisme, pel qual Palau experimenta una atracció especial. El primitivisme va ser un dels elements importants en l'estètica i la teoria dels moviments d'avantguarda francesos, que Palau coneixia bé, i que conté una referència al retrobament dels orígens, considerats, romànticament, més purs. L'incest, que trenca un dels tabús més antics i més extensos de la nostra societat,¹⁸ serveix també per a aquest viatge als orígens. A més, el tema de l'amor entre germà i germana va ser, tal com explica G. Steiner,¹⁹ molt valorat pels romàntics com un sentiment depurat, l'expressió més sublim de l'impuls eròtic. Palau el converteix en una metàfora de l'estreta unió que en l'àmbit polític hauria d'existir entre el moviment de resistència al franquisme a l'interior de Catalunya i els exiliats. El fet d'exacerbar l'element patètic, és a dir la referència sostinguda al crims i la sang que hi ha tot al llarg de l'obra —el vestit vermell d'Electra, el cant final de les Erinies—, podem considerar-lo també des

14. Josep Palau i Fabre, *Poemas del Alquimista*, ed. bilingüe. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002; id., *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa, 1977. Vegi's també el catàleg de l'exposició *Josep Palau i Fabre, l'Alquimista*. Barcelona: KRTU, 2000, que conté una bibliografia de l'autor molt completa (a cura d'Helena Pol). Per a Palau ser Alquimista vol dir adoptar enfront de la poesia, el pensament o el teatre, una actitud d'experimentació equivalent a la dels alquimistes medievals —Ramon Llull especialment— per poder fer emergir l'or del poema, l'or del pensament o l'or de la representació.

15. Josep Palau i Fabre, *Teatre de Don Joan*. Barcelona: Proa, 2003, amb una excel·lent introducció de Jordi Coca.

16. Cf. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. castellana. Barcelona: El Acanalado, 1999.

17. Palau i Fabre va escriure un assaig, «Vida i obra d'Arthur Rimbaud», a *Assaigs, articles i memòries*, op. cit. La influència de Rimbaud i Baudelaire en l'obra de Palau està molt ben analitzada per Jordi Coca, «Introducció», a Josep Palau i Fabre, *Teatre de Don Joan*, op. cit.

18. Cf. Françoise Zonabend, «De la famille. Regard ethnologique sur la parenté et la famille», a André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen, Françoise Zonabend eds., *Histoire de la famille*. París: Armand Colin, 1986.

19. George Steiner, *Antígonas. La travesia de un mito universal por la historia de Occidente*, trad. castellana. Barcelona: Gedisa, Barcelona, 1987 (ed. original 1983).

d'un altre punt de vista que agrada a Palau i Fabre, el de la mística de l'abjecció, un tret romàntic que, com ja hem assenyalat, trobem a Baudelaire i a d'altres autors dels s. XIX i XX.²⁰ D'altra banda aquest patetisme fa costat a una altra idea, la de crueltat, que Palau reivindica per al seu teatre, partint segurament dels supòsits expressats per un dels grans innovadors del teatre francès, Antonin Artaud,²¹ a qui va conèixer i freqüentar durant la seva estada a París.

Una altra característica constant i importantíssima en l'obra de Palau és la presència de les Dones –nom que caldria escriure, crec, així, en plural i amb majúscula. Aquest tema esdevé obsessiu, i està relacionat clarament amb els anteriors: les dones són l'altre, són primitivisme i origen –la terra mare–, i erotisme fonamental. L'aspiració a la possessió total, a la fusió total en l'amor, s'identifica amb l'aspiració a desnèixer, entesa com a anul·lació del temps, retorn a un moment primigeni i retrobament de totes les potencialitats. Perquè des dels inicis de la humanitat, des del fons de la caverna, les dones garanteixen el sentit de l'eternitat a través del naixement i el desnaixement.²²

Tanmateix, malgrat aquesta posició central, les dones tenen un vessant perillós, que és, però, constitutiu de la seva essència. El secret d'aquesta feminitat profunda Palau considera que és el mimetisme: la dona és una o altra segons si va amb aquest o amb aquell. És en aquesta clau que la figura de Don Joan és interpretada en el cicle de peces teatrals que Palau li dedica. Don Joan és mimètic i per això conquista, però això mateix el fa perdre en la multiplicitat i el seu conflicte és una tragèdia.²³

Veiem, per tant, que la capacitat mimètica i d'adaptació de les dones, que constitueix una de les causes de la seva atracció, les porta a caure en una multiplicitat dispersadora que, segons deien ja els filòsofs pitagòrics, forma part del vessant fosc del cosmos.

En aquest sentit el personatge d'Electra podríem dir que és poc femení. La focalització de les seves energies en la venjança de la mort del pare li eviten la dispersió, però també la priven de la joia i dels llaços afectius. Electra no té marit ni fills, tampoc no existeix relació entre ella i la seva mare, i per arribar a estrènyer els seus vincles amb Orestes li haurà calgut agafar l'aparença d'una altra, és a dir, entrar per uns moments en el reialme de la multiplicitat.

Cal destacar, a més, que totes aquestes característiques de la creació literària de Palau i Fabre troben una complementarietat amb allò que ell mateix interpreta en la seva anàlisi de

20. També aquesta idea és present en les pràctiques d'algunes sectes gnòstiques del s. III p.C. D'altra banda la combinació d'erotisme i crueltat troba ja a l'època de la Il·lustració, en l'obra del Marquès de Sade, una dimensió revolucionària. Cf. Maurice Nadeau, *Sade. L'insurreccion permanente*. París: Les Lettres Nouvelles, 2002.

21. Antonin Artaud és un dels grans referents en l'obra de Palau i Fabre, encara que Palau no acceptava dur fins a les últimes conseqüències tots els supòsits teatrals d'Artaud. Tanmateix, llegim en el segon manifest d'Artaud: «El teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en este sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de este teatro. Esa crueldad que será sanguinaria cuando convenga, pero no sistemáticamente, se confunde pues con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige». Cf. Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. castellana. Barcelona: Edhasa, 1978 (ed. original París, 1938). Palau i Fabre va traduir i publicar una tria de textos d'Artaud, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre / Edicions 62, 1976.

22. Cf. Julià Guillamon, «Epíleg», a Josep Palau i Fabre, *Contes de capçalera*. Barcelona: Proa, 1995.

23. D. Joan trenca el tabú cristià de la monogàmia, i en aquest sentit es mostra primitiu.

la pintura de Picasso. Com fa notar amb molt d'encert Julià Guillamon,²⁴ per a Palau l'obra de Picasso representa dur fins a les seves últimes conseqüències el component plàstic de la poesia de Baudelaire, perquè tota veritable creació és poesia. Palau retroba temes que li són molt cars en la multiplicitat, la diversitat, la presència femenina i l'erotisme invasiu, però també en la precisió, l'exemplaritat i el compromís polític de la creació picassiana. Picasso seria un veritable poeta modern dotat de la capacitat de viure intensament pels ulls, i l'equivalent d'aquesta exaltació òptica en la literatura seria la fabulació, la mitologia, el mite modern que s'expressa a través del relat. D'aquí que Palau conreï amb especial encert, al meu entendre, el gènere del conte²⁵ i se senti seduït pels mites.

Per transmetre'ns tot aquest món ric de símbols i de significats, Palau fa servir de manera paradoxal, potser, una escriptura d'expressió precisa i sentit clar. El llenguatge que emprava Palau obeeix a una economia molt estricta, el seu estil és una mica sobtat, sense massa ornamentació. Conscient d'aquest fet, ell mateix el justifica dient que el seu instrument és una «llengua despullada d'una cultura despullada de la seva llengua.»

La conjunció de tots aquests elements aconsegueix, sens dubte, a *Mots de ritual per a Electra* l'efecte d'impacte desitjat, de sageta o de llampec, que deixa veure en la seva nuesa el fons, si així volem dir-ho, més primitiu, més fosc i amagat, d'unes relacions no regulades pels tabús fonamentals. Però en escriure aquesta tragèdia, Palau va voler donar a la versió del mite una altra dimensió, una càrrega social i política que responia alhora a la seva idea del teatre com a mirall del món a més de mirall del jo, i a les seves més arrelades conviccions personals. Ja hem dit que se sentia profundament implicat en la situació de Catalunya durant els anys de postguerra, i aquesta és la referència en últim terme de l'*Electra*. Veiem com ell mateix ho explica:²⁶

Deixeu-me dir, molt breument, que durant l'any 1958, encara a França, jo vaig creure escriure, després de *La Caverna* una altra tragèdia, *Mots de ritual per a Electra*. La base de l'obra era, són, unes vivències personals molt doloroses. Durant els anys quaranta, entre la gent que intentàvem refer el país després de la gran ensulada –no vull esmentar noms, però la posició era molt generalitzada– era corrent de dir que el país calia refer-lo des d'aquí, des de l'interior, que els exiliats ja no hi tenien res a fer perquè havien perdut el contacte amb la realitat.

Durant el meu exili a França vaig escoltar defensar amb insistència la posició contrària. El país havia de ser redimit des de fora, pels exiliats, i no comptava la posició d'alguns sectors de la clandestinitat, fos perquè se'ls considerés massa febles, fos perquè se'ls considerés deformats pel règim de Franco, encara que hi estiguessin en contra. Calia prescindir-ne. Jo he viscut aquesta Catalunya escindida, girant-nos d'esquena els uns als altres després de l'esfondrament col·lectiu.

Aquesta era, per a mi, una disjuntiva profundament tràgica, que he intentat expressar a través de l'*Electra*, que encarna la resistència, l'interior, i d'Orestes, que representa l'exili, amb l'intent d'acostar-los, d'unir-los, demostrant que es necessitaven l'un a l'altra i que llur unió havia de ser tan forta que per força havien d'arribar a l'extrem oposat, a l'excés, a l'incest inevitable.

24. En l'estudi citat a la n. 22.

25. Cf. n. 22 i també Josep Palau i Fabre, *Les metamorfosis d'Ovidia i altres contes*. Barcelona: Proa, 1996.

26. Josep Palau i Fabre, «El mirall embruixat», a *Assaigs, articles i memòries, op. cit.*, p. 242-243.

Les paraules de Palau ens permeten ara una altra lectura, gens evident em sembla a mi per al lector o espectador no advertit de l'any 2005, però que ens fa més entenedores algunes de les rèpliques de l'obra entre Orestes i Electra, així com el significat del títol. El ritual que Electra aconpleix és el de la mort del tirà. I de l'abast d'aquest mite en podríem fer un altre simposi.