

Mots de ritual per a Electra

Josep Palau i Fabre

.....

MATERIALS PEDAGÒGICS

Teatre Nacional de Catalunya

(Si voleu rebre aquest document en versió de Word, la podeu demanar enviant un correu a serveieducatiu@tnc.cat)

Estimats i estimades mestres,

Des del Teatre Nacional estem convençuts que la vostra complicitat és d'una importància enorme a l'hora de fer que els nostres ciutadans més joves gaudeixin de les arts escèniques com una eina educativa valuosa que ens permet entendre'ns amb major profunditat tant individualment com col·lectivament. Per això us volem proposar una sèrie de materials que esperem que puguin ser-vos útils a l'hora d'acostar-vos a *Mots de ritual per a Electra* amb els vostres alumnes.

A banda dels textos que ja trobareu al programa de sala de l'espectacle, en aquest dossier trobareu altres textos que poden ajudar a entendre millor les possibilitats de lectura que ofereix aquest clàssic de la literatura dramàtica de l'exili republicà.

Ens agradaria que la vostra relació amb el Teatre Nacional de Catalunya pogués ser un diàleg autèntic en què us sentiu lliures a l'hora d'aportar-nos tot allò que us sembli interessant des de la vostra experiència i el vostre criteri. Estarem a la vostra absoluta disposició per rebre els vostres suggeriments i fer-vos tots aquells aclariments que considereu oportuns, i per això podeu escriure'ns a l'adreça serveieducatiu@tnc.cat o trucar-nos al 933 065 740 sempre que ho desitgeu.

Així mateix, si en aquest dossier que us proposem sobre *Mots de ritual per a Electra* trobeu a faltar materials que us resultarien útils o en canvi hi trobeu informacions que no considereu pertinents, us agrairem que ens ho feu saber amb vistes a millorar els propers dossiers dels espectacles posteriors.

Ben vostres,

Equip del Teatre Nacional



Índex

Context històric

Cronologia	pàg. 5
El franquisme a Catalunya	pàg. 17
La cultura catalana clandestina durant el franquisme	pàg. 22
El teatre de l'exili republicà	pàg. 26
Descripció del paisatge teatral després de la batalla	pàg. 29

L'autor

Biografia de Palau i Fabre	pàg. 38
La concepció de la tragèdia en Palau i Fabre	pàg. 41

El text

El personatges d'Electra i Orestes	pàg. 46
Genealogia d'Electra	pàg. 49
Montserrat Jufresa, «L' <i>Electra</i> de Josep Palau i Fabre»	pàg. 50
Jordi Coca, «Mots de ritual per a Electra, de Josep Palau i Fabre»	pàg. 59



Context històric

Cronologia

Miquel Costabella i Díaz, «Assaig de cronologia», publicat a *Cultura catalana i franquisme. Societat civil i resistència cultural a Catalunya (1939-1977)*

No és pretensió d'aquest treball fer una cronologia general de la història de Catalunya del període 1938-1980, d'aquí el títol d'*Assaig de cronologia*, sinó que es vol limitar a destacar alguns dels fets més remarcables, des del punt de vista cultural, de l'activitat de resistència o contraposició de la societat civil catalana al franquisme. Per tant, molta de la lluita duta a terme des dels camps polític o sindical no és objecte d'aquest estudi, malgrat la seva importància. Amb tot, no s'han volgut deixar de banda alguns aspectes rellevants que ajuden a explicar l'entorn de la resistència davant l'agressió de la dictadura. [...]

1938

Inici de l'ofensiva franquista sobre Catalunya.

Els revoltats decreten la derogació de l'Estatut de Catalunya, amb totes les conseqüències que se'n deriven de manca de reconeixement dels drets nacionals.

Manuel Carrasco i Formiguera, líder d'Unió Democràtica de Catalunya, és afusellat a Burgos.

Eugeni d'Ors, com a cap de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, encarregat del pavelló franquista a la Biennal de Venècia.

L'exèrcit franquista entra al País Valencià.

Es prohibeix el registre de noms de persones físiques o jurídiques en català.

Comença el procés de requisada d'arxius i documents públics i privats, amb intenció repressora, que culminarà l'any següent amb la sortida de vagons de tren plens de documentació cap a Salamanca.

Joan Miró exposa *El segador* al pavelló de la República de l'Exposició Universal de París.

1939

Ramon Serrano Suñer, cap nacional de premsa i propaganda del govern franquista, declara a Destino: «Tenemos hoy a Cataluña en la punta de nuestras bayonetas».

En caure Barcelona es crea un règim especial d'ocupació per a tota la província, cosa que no es fa a cap altre lloc de l'Estat.

Les instal·lacions del Servei Meteorològic de Catalunya són destrossades i tot l'instrumental és espoliat i traslladat a Madrid.

Ordre ministerial prohibint l'ensenyament de filologia catalana, història medieval, geografia, art medieval i dret civil de Catalunya.

Ordre del Ministeri d'Educació per la qual se suprimeix la Universitat Autònoma de Barcelona.

La casa de Pompeu Fabra és saquejada i la seva biblioteca cremada al mig del carrer.

Promulgació de la *Ley de responsabilidades políticas*, que prohibeix tots els partits.

Desfilada militar de 80.000 homes per la Diagonal de Barcelona sota la presidència de Franco.

Circular de la vicaria general del bisbat de Barcelona prohibint l'ús del català als actes de culte. Demuestra que hi ha llocs on es continua usant.

El Palau de la Música Catalana ha de passar a dir-se, per decret, «Palacio de la Música»

Imposada una multa a un particular de Mataró per imprimir uns recordatoris de primera comunió en català.

Menorca s'entrega als franquistes.

Les tropes rebels arriben a la frontera francesa.

Comença a editar-se, a Barcelona, el diari falangista *Solidaridad Nacional*.

La revista *Destino*, fundada el 1937 a Burgos per un grup de falangistes i profranquistes catalans, s'instal·la a Barcelona.

Decret de prohibició de l'ús públic del català.

Article de Ferran (ara Fernando) Valls i Taberner a *La Vanguardia Española* on denuncia la «falsa ruta tomada por el catalanisme» i justifica l'Alzamiento.

Clausurada la Federació de Cors de Clavé, que tenia 240 cors afiliats.

Obligació de castellanitzar tots els títols comercials, rètols o qualsevol altra inscripció. Multes de 100 a 1.000 ptes. diàries.

Retirada de diversos monuments públics a Barcelona: Doctor Robert, Rafael Casanova, Francesc Layret, Pau Claris...

S'edita a València el diari *Levante*. òrgan de la FET i de les JONS.

Gran quantitat de multes, d'imports considerables, per mantenir rètols o impresos en català a botigues i indústries.

Ràdio Associació de Catalunya passa a ser Radio España de Barcelona.

Canvi de noms de carrers a totes les poblacions catalanes en sentit castellanitzador, espanyolitzador i feixistitzant.

Es repeteix la commemoració del VII centenari de la conquesta de València per Jaume I, tot i que ja s'havia celebrat en temps de la República, per tal de donar-li un sentit «patriòtic».

L'Orfeó Català és denominat «el orfeón que dirige el maestro Millet». Com que el nom no podia ser en català es va pensar a posar-li Coral Millet.

Prohibició de representar *Els pastorets* fora de l'àmbit familiar. Posteriorment són autoritzats només si es fan en castellà.

Eugeni d'Ors a Reus: «... el habla nuestra ... se ha vuelto inepta para todos los menesteres de cultura...»

El bisbe de Barcelona recorda que l'ensenyament ha de ser catòlic i sempre en castellà.

A la Universitat de Barcelona només queda la meitat del professorat. Molts mestres són depurats i traslladats a diverses regions espanyoles, alhora que 700 mestres de Castella i Extremadura són destinats a Catalunya.

Carreguen un nombre elevat de camions amb grans quantitats de llibres en català requisats a diverses editorials, com Barcino o Proa, per fer-ne pasta de paper.

Alguns elements que resten del moviment escolta van fent alguna activitat commemorativa; com, per exemple, la celebració de Sant Jordi als Caputxins de Sarrià.

Reobertura de l'Ateneu Barcelonès, prèvia depuració del fitxer de la biblioteca.

1940

La filla de Franco, Carmen, reina dels Jocs Florals de *Lo Rat-Penat*.

Restabliment del Codi de Justícia Militar anterior a la República, que permet jutjar delictes d'àmbit no castrense.

Lluís Companys, detingut a França per la Gestapo i entregat al govern espanyol, és executat a Barcelona.

Es crea el Frente de Juventudes per enquadrar nois i noies en els paràmetres ideològics del règim.

Circular del Governador Civil de Barcelona en què prohibeix l'ús del català als funcionaris, especialment als mestres, amb amenaça de destitució sense dret a recurs.

S'instaura per decret la censura prèvia del text de les conferències públiques.

Multa d'un milió de pessetes a Pau Casals.

El Calendari del pagès, que es publicava en català des de 1856, comença a editar-se en castellà per ordre governativa.

S'edita a la presó Model de Barcelona *L'Espurna*, primera revista clandestina en català de postguerra, impulsada pel POUM.

Josep Iria, president del Parlament de Catalunya, nou president de la Generalitat a l'exili.

Es reprenen els Jocs Florals de Barcelona, sense jurat ni premis i estrictament en privat, amb una molt reduïda participació.

Es reprenen les representacions de *La Passió* d'Olesa a condició que els actors recitin en castellà, cosa que han de fer traduïnt sobre la marxa.

1941

Decret sobre revalidació d'associacions que obliga les entitats no fiables per al règim a sotmetre's a una avaluació, bàsicament ideològica, cosa que en la pràctica significarà la desaparició de la majoria del ric teixit associatiu català, ja que els seran confiscats els béns, edificis i materials.

Nota del rector de la Universitat de Barcelona disposant que en acabar les classes els professors i els alumnes, dempeus i el braç enlaire, profereixin els crits de rigor: «Arriba España, ¡Viva España!, ¡Viva Franco!».

Es crea RENFE, empresa estatal centralitzada, i l'INI, organisme per a impulsar la industrialització d'Espanya, encara que sigui a costa de desmantellar la indústria catalana.

Primers Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili, a Buenos Aires.

Fundació d'Edicions Ariel, per A. Argullós i J. M. Calsamiglia.

Commemoració clandestina del 25è aniversari de la mort del bisbe Torras i Bages. També del centenari de Lo Gaiter del Llobregat.

Josep Carner publica a l'exili el llibre *Nabí*.

1942

S'estrena *Raza*, de José L. Sàenz de Heredia, amb guió del mateix Franco basat en una autobiografia idealitzada.

Absorció del banc Arnús-Garí per Banesto, primer pas del desmantellament de la petita banca catalana a favor de la gran banca d'àmbit espanyol.

Es publica legalment el primer llibre en català després de la guerra: *Rosa mística*, de Camil Geis, amb permís eclesiàstic.

Reprèn de forma clandestina les seves activitats l'Institut d'Estudis Catalans.

Neix l'Institut d'Estudis Ilerdencs.

Reinstauració d'Amics de la Poesia, amb Josep Palau Fabre, Ramon Aramon, Miquel Coll i Alentorn i Maurici Serrahima.

Tímids inicis d'activitat escolta com a seccions excursionistes d'institucions religioses.

Nova Llei de cooperatives, de gran incidència entre les classes populars catalanes. En sintonia amb l'organització vertical imposada, només en podran ser directius els cooperativistes afiliats a Falange.

1943

Es projecta el primer No-Do, únic noticiari cinematogràfic autoritzat.

En ple procés de debilitament de Catalunya, es van produint trasllats forçats de seus centrals de grans empreses catalanes a Madrid.

Mor a l'exili el cardenal Francesc Vidal i Barraquer.

Per recuperar una emissió de deute públic de la Generalitat, de 1935, el govern espanyol autoritza un recàrrec especial a diverses contribucions de Catalunya, que es mantindrà fins el 1968. Enlloc de l'Estat no es pren cap mesura similar.

Organització d'una oficialista *Fiesta de las Letras* a Barcelona, que vol suplantar els Jocs Florals. Hi actua com a mantenidor José M. Pemán.

La *Ley de reforma del Código de justicia militar* estableix que tots els delictes polítics siguin jutjats en consell de guerra.

Es publiquen a Mèxic *Quaderns de l'Exili* i *La Revista de Catalunya*.

Es funda a València l'Editorial Torre i, a Catalunya, la clandestina editorial La Sirena.

Mossèn Antoni Batlle i altres col·laboradors reprenen les activitats escoltes.

A Mallorca es publica *El somni encetat* de Miquel Dolç. És el primer títol inèdit publicat en català a tot l'Estat des del 1939.

Inici de la publicació per Editorial Selecta de les *Obres completes* de Jacint Verdaguer, amb la condició que sigui amb ortografia pre-fabriana.

Primera edició de les *Elegies de Bierville*, de Carles Riba, impresa a Barcelona clandestinament amb el peu d'impremta fals de Buenos Aires, 1942.

A València, Xavier Casp publica en català *Volar*, títol bilingüe, si bé el seu títol original era *Nuesa*.

Al llarg d'aquest any i durant els següents el Front Nacional de Catalunya participa en una xarxa que passa resistents i aviadors aliats per la frontera i facilita informació militar i de trànsit portuari. S'espera amb això que els aliats tinguin en compte Catalunya quan acabi la guerra mundial.

1944

El nou Reglamento del Notariado obliga que tots els documents notariais siguin redactats en espanyol.

Importants restriccions elèctriques i de benzina, especialment estrictes a Catalunya i molt perjudicials per a l'estructura Industrial del país.

Apareix la revista clandestina *Poesia*, impulsada per Josep Palau i Fabre, primera de tipus literari en català.

L'Onze de Setembre la Secció Militar del Front Nacional de Catalunya penja dels cables del telefèric del port de Barcelona una gran senyera, que trigarà hores a poder ser retirada.

Es crea l'Editorial Aymà.

Concurs parroquial de poesia de Cantonigròs, primer en català després de la Guerra Civil, que es mantindrà fins el 1968 i serà continuat vint-i-cinc anys més per les Festes Populars de Cultura Pompeu Fabra.

Editorial Ancora convoca el Premio Eugenio Nadal de novel·la en castellà. El seu propòsit fundacional era l'estímul de la novel·lística espanyola. Serà útil a força autors catalans pragmàtics que no veuen sortida en la literatura en català.

Creació del Secretariat d'Orfeons de Catalunya.

1945

Es promulga el *Fuero de los españoles*, una mena de constitució que no arriba ni a pseudodemocràtica, que defineix drets i deures dels ciutadans.

El règim intenta salvar les aparences amb les «literaturas regionales» apropiant-se de la figura de Verdaguer en el centenari del naixement del poeta, obviant la seva catalanitat i presentant-lo com a poeta èpic espanyol i cantor de la hispanitat. La resistència cultural organitza molts actes de caràcter obligadament reduït però nacional.

La nova *Llei d'educació primària* permet només l'ensenyament de la llengua espanyola.

Diverses personalitats de l'exili fan arribar a la Conferència sobre Organització Internacional, base de les futures Nacions Unides, l'opuscle *El cas de Catalunya. Apel·lació a les Nacions Unides*, on s'explica què és Catalunya, la seva lamentable situació i es reclama la intervenció dels organismes internacionals per la recuperació nacional del país.

El dia de Sant Jordi és penjada una gran bandera catalana de les torres de la Sagrada Família.

Gran enganxada de pasquins invitant els barcelonins a desfilar el dia 11 de setembre per l'indret on havia estat l'estàtua de Rafael Casanova.

El grup Miramar, creat per Maurici Serrahima, inicia una intensa activitat cultural en sentit democràtic i europeista, que es manté fins el 1952.

Ràdio Barcelona aconsegueix retransmetre l'obra *Canigó*, de Jacint Verdaguer, interpretada per Enric Borràs i amb la direcció d'Armand Puig.

1946

Amb motiu del «Dia del estudiant caído» esclata un petard a la Universitat i els estudiants falangistes, com a represàlia, interroguen i torturen diversos estudiants catalanistes.

Té lloc, al teatre Arnau de Barcelona, la primera representació pública de teatre en català: *Lo Ferrer de tall*, de Pitarra. Tota publicitat escrita o parlada, però, ha de ser en castellà.

Represa de les primeres representacions periòdiques en català als teatres Romea i Victòria, de Barcelona.

Es publica clandestinament la revista catalana *Ariel*, impulsada per Joan Triadú, Josep Palau i Fabre, Josep Romeu, i altres.

L'Editorial Selecta inicia la publicació d'obres catalanes. El conjunt de l'edició en català aquell any és de 12 llibres, mentre que el 1933 se n'havien editat 740.

Edició de bibliòfil clandestina de *La Nacionalitat Catalana*, d'Enric Prat de la Riba, amb il·lustracions de Marlet i impresa a Sabadell.

Primera audició pública de l'Orfeó Català des del final de la guerra, tot i que amb moltes limitacions i obligat a cantar en castellà.

Es funda l'Esbart Verdaguer, per a la divulgació, lluny del regionalisme oficial, dels ballets populars catalans.

Edicions Destino comença a publicar en català amb la col·lecció El Dofí.

Miquel Dolç i Miquel Gayà, representants de l'escola mallorquina, editen les seves obres.

Fundació del Hot Club de jazz, continuador del Hot Club de Catalunya, creat el 1935.

La major tolerància del règim, obligat per la situació internacional, obre una discussió dins el món intel·lectual català entre «puristes», que no volen acceptar les noves opcions limitades i propagandístiques del règim, i els «possibilistes», que creuen que cal aprofitar qualsevol opció.

1947

S'agreugen les restriccions elèctriques a Catalunya,

La festa de l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat es converteix en un acte d'afirmació catalanista i de reconciliació de la mà de Fèlix Millet i Josep Benet. Uns escaladors penegen una gran bandera catalana a la muntanya, visible des de l'esplanada del monestir, que no podrà ser retirada durant tot el dia.

La Coral Sant Jordi, dirigida per Oriol Martorell, ofereix a Rubí el seu primer concert. Serà una de les entitats corals de major compromís del període.

Es reprenen les traduccions de la Fundació Bernat Metge.

Josep M. de Casacuberta reprèn la col·lecció Els Nostres Clàssics a l'Editorial Barcino.

Es crea la comissió per la compilació del Dret Civil Català.

La Societat Castellonenca de Cultura reprèn les seves activitats i la publicació del seu butlletí.

Se celebra a Prada un seminari d'estudis catalans.

L'Editorial Aymà aconsegueix permís per convocar el primer premi de novel·la catalana de la postguerra, el Joanot Martorell.

Davant l'allau de peticions per editar llibres en català propiciada per una certa obertura, evidentment fictícia, s'inicia un important procés de denegació de permisos de publicació.

1948

Manifestació a València en suport del protocol Franco-Perón.

Apareixen les primeres monedes amb el lema «Franco Caudillo de España por la G. de Dios»

Prohibida la difusió i tota referència pública de la notícia de la mort de Pompeu Fabra. No es permeten ni esqueles als diaris.

A les Illes continua prohibida la representació de teatre en català, però aquest any es permet la del sainet localista i dialectal controlat ideològicament.

Jaume Vicens Vives accedeix a la càtedra d'Història Moderna de la Universitat de Barcelona.

Es crea la revista *Dau al Set*, que agrupa diferents artistes plàstics i escriptors d'avantguarda.

Es crea, a Barcelona, l'Institut de Estudios Hispánicos, resposta oficial a la represa clandestina d'activitats de l'Institut d'Estudis Catalans.

Malgrat que es va recuperant una certa estructura tèrmica i hidroelèctrica a Catalunya, continuen les greus restriccions elèctriques que condicionen la qualitat de vida i la recuperació industrial.

Se celebra el I Saló d'Octubre, mostra d'arts plàstiques d'artistes de diverses generacions de tendències artístiques no oficialistes.

Aquest any s'editen 60 llibres en català.

S'edita *Curial*, revista literària d'àmbit universitari.

1949

L'Orfeó Català és obligat a cantar davant el «caudillo» Franco en una visita a Barcelona. Entre d'altres peces se li ofereix l'obra popular catalana *Cançó del lladre*.

Es convoca el «Premio Juan Boscán» de poesia, amb la intenció de potenciar la literatura en castellà a Catalunya posant l'exemple de l'autor clàssic que dona nom al premi.

Primeres exposicions individuals de Joan Josep Tharrats, Antoni Tàpies i Modest Cuixart.

Creació de Festa, sota protecció eclesial, per promoure el teatre amateur en català.

Apareixen les revistes *Germinábit*, del monestir de Montserrat, i *Occident*.

Els lingüistes Francesc de B. Moll, menorquí, i Manuel Sanchis Guarner, valencià, reprenen la redacció del *Diccionari català-valencià-balear* iniciat per Antoni M. Alcover.

Apareix, a Barcelona, la primera *Antologia poètica universitària*.

1950

El Banco Hispano-Colonial és absorbit pel Banco Central.

FIAT decideix d'instal·lar a Barcelona la seva filial SEAT malgrat les reticències i les pressions del govern espanyol.

Es funda l'Obra del Ballet Popular, per al foment dels balls populars i la sardana.

Inici de la celebració del Festival de Música de Prada de Conflent, impulsat per Pau Casals, que hi resideix com a exiliat.

El llibreter i activista Joan Ballester pot instal·lar una parada de llibres només en català a la Rambla, amb motiu del Dia del Llibre.

Es creen les revistes universitàries *Fòrum* i *Cetini*.

Es publica *Antologia de contistes catalans (1850-1950)*, de Joan Triadú.

Primera Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos, a Martorell.

El papa de Roma rep en audiència representants de l'escoltisme català.

Es crea el premi Óssa Menor de poesia catalana.

1951

Elizalde, l'antiga empresa catalana constructora de motors, canvia de denominació i es trasllada a Madrid.

L'ajuntament de Barcelona crea els premis «Ciudad de Barcelona» per commemorar l'entrada de les tropes franquistes a la ciutat. Es dedicarà a premiar autors en castellà i només més tard, i sempre amb premis menors, en català.

Des dels pisos alts del Liceu es llencen octavilles damunt dels marines de la VI Flota dels EUA, encapçalats per l'almirall Forrest Sherman, que visita Barcelona per primer cop, demanant-los que no col·laborin amb el règim.

Vaga dels tramvies, de caràcter popular i espontània.

S'inaugura a Barcelona la itinerant Exposició del Diccionari, vinculada a l'Obra del Diccionari Català-Valencià-Balear, que vol mostrar i prestigiar la llengua.

Lliurament per primer cop dels premis literaris de la Nit de Santa Llúcia.

Carles Salvador, sota l'auspici de *Lo Rat-Penat*, inicia cursos de llengua i literatura, i publica una *Gramàtica valenciana*.

Creació de l'Estudi General Lul·lià, per al foment de la cultura mallorquina.

Es crea a Barcelona el Grup R, on s'aglutinen diversos arquitectes renovadors com J. A. Coderch, Antoni de Moragas, Oriol Bohigas, Josep M. Martorell i altres.

Apareixen dues antologies importants: *Els poetes insulars de postguerra*, que inclou nous poetes com Blai Bonet, Jaume Vidal Alcover o Josep M. Llompart, i *Antologia de la poesia catalana*, de Joan Triadú.

A l'entorn d'aquest any, i en endavant, la revista *Destino*, dirigida per Nèstor Luján, agafa de mica en mica un aire liberal, de manera forçosa en castellà, però donant veu i notícia de bona part del món cultural propi.

Es presenta la revista *L'Infantil*, publicada sota l'aixopluc del Seminari de Solsona.

1952

Plan de ordenación cultural de las Baleares.

Diccionario de historia de España, on, a l'entrada «catalanisme» es fa una remissió a «separatismo catalán». La reedició de 1969 ho manté.

La policia clausura una exposició de *Dau al Set*.

Desaparició de les cartilles de racionament.

Celebració a Barcelona del XXXV Congrés Eucarístic Internacional. Unió Democràtica de Catalunya fa circular un miler d'opuscles en francès entre els participants estrangers on s'explica què és Catalunya. Durant la missa pontifical de cloenda és hissada, al puig de Sant Pere Màrtir, una senyera gegant, a la vista dels milers de persones que omplen la Diagonal. La premsa internacional se'n fa ressò.

Adreçat a la UNESCO un memorial de protesta per la situació d'opressió de Catalunya signat per diverses figures de l'exili català.

Es funda la revista literària *El pont*.

Es crea el Patronat de l'Obra del Diccionari Alcover-Moll.

Ignasi Iquino roda en català la pel·lícula *El Judes*, però és prohibida l'exhibició d'aquesta versió poc abans de l'estrena, tot i haver estat ja anunciada.

1953

L'Institut Valencià de Economia elabora un informe on es queixa de les conseqüències negatives de les restriccions elèctriques.

Al 7è Congrés de Lingüística Romànica a la Universitat de Barcelona s'utilitza, per primer cop des de la guerra, el català en ponències i debats científics.

Es creen les Joventuts Musicals de Barcelona.

Es crea al País Valencià el grup artístic El Set, que tot i la seva curta durada significa un revulsiu per al lamentable estat de les arts al país.

Primer programa en català des de la guerra a Ràdio Taradell: *La veu de la parròquia*. Naturalment, sota l'empara de l'Església.

S'instaura el premi Víctor Català de narrativa, que guanya Jordi Sarsanedas.

1954

Primeres eleccions municipals, no democràtiques. Malgrat tot, alguns regidors no falangistes aconseguixen ser elegits.

Una comissió d'industrials catalans presenta diverses demandes de tipus econòmic al governador civil.

S'autoritzen a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de València uns cursos sobre llengua i cultura del país.

Francesc de Borja Moll inicia la publicació de la Biblioteca Raixa amb el volum *Què cal saber de la llengua catalana*, de Joan Coromines.

Es crea a Catalunya l'Agrupació de Teatre Experimental.

El nombre de llibres editats en català durant l'any és de 96.

Apareix, a Figueres, la revista *Canigó*, amb caràcter mensual. El 1971, de la mà d'Isabel-Clara Simó, passarà a editar-se setmanalment.

1955

El fenomen del barraquisme, vinculat a l'allau immigratòria, és al seu punt màxim.

Per pressions diplomàtiques se suspenen les emissions quinzenals en català de la BBC, que realitzava Josep Manyé des del 1947.

Comencen a celebrar-se al Liceu els Festivals Wagnerians.

Es reobre el Teatre Grec de Montjuïc. Una jove Núria Espert hi interpreta *Medea*.

Una comissió de prohoms catalans visita Franco per presentar-li un seguit de demandes de tipus industrial, comercial i fiscal.

Neix l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, dirigida per Frederic Roda Pérez, amb la intenció d'incorporar els nous corrents del teatre europeu als escenaris catalans.

A la institució cultural Lo Rat-Penat sorgeix un grup de joves renovadors amb idees clares de valencianisme.

Incerta glòria, de Joan Sales, premi Joanot Martorell.

1956

L'Ajuntament de Barcelona organitza els Jocs Florals de la plaça de la Llana; es tracta d'uns jocs desvinculats dels tradicionals, que se segueixen celebrant a l'exili.

Nova vaga de tramvies a Barcelona provocada, de nou, per l'augment de tarifes. Seguiment més irregular que en l'anterior.

Els estudiants de la Universitat de Barcelona fan circular una carta dirigida al rector on, entre d'altres aspectes, denuncien que no s'ensenyi, a la institució, l'idioma i la cultura catalanes. Se n'envien còpies a l'ONU, la UNESCO i d'altres instàncies espanyoles i internacionals.

Inici de l'anomenada Nova Cançó. Jaume Armengol, Lluís Serrahima i Miquel Porter Moix componen unes primeres cançons.

Joan Fuster publica *Antologia de la poesia valenciana*.

1957

Josep M. de Porcioles és nomenat alcalde de Barcelona.

El català Pere Gual Villalbí és nomenat ministre sense cartera per Franco, en un gest d'aproximació als industrials catalans.

Josep M. Marcet, industrial i alcalde de Sabadell, presenta un informe a Franco sobre les discriminacions econòmiques que sofreix Catalunya.

En resposta a la persecució que pateixen ets estudiants universitaris durant els darrers mesos es crea l'Assemblea Lliure d'Estudiants.

S'inicia una controvèrsia pública a València per la pèrdua dels antics Furs.

Les Germanes Serrano graven el primer disc amb cançons en català d'ençà del 1939.

Manuel Serra i Moret publica *Ciudadania catalana*, a l'exili.

Es crea a València el Grup Parpalló, que aplega diversos artistes que introdueixen el corrent informalista.

L'Escola d'Art Dramàtic estrena l'obra *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, al Palau de la Música Catalana.

1958

Final de les restriccions elèctriques a Catalunya.

Es fa oficial la *Ley de principios fundamentales del Movimiento*, recopilació del corpus de legislació franquista que declara la total vigència dels «Principios del 18 de julio»

S'inicien els Festivals de Montjuïc, al Teatre Grec, de caràcter oficialista, amb un programa on predominen les representacions de sarsuela.

Economistes i empresaris joves i destacats, favorables a la modernització política i econòmica i a la vinculació als paràmetres europeus, creen a Barcelona el Círculo de Economía, amb Carles Ferrer Salat de president i Ernest Lluch com a secretari.

S'inicia la recuperació de l'Ateneu Científic, Literari i Artístic de Maó.

Creació de les Joventuts Musicals de Maó i Ciutadella.

Joan Miró i Llorenç Artigas duen a terme el gran mural *El sol i la lluna* per a la seu de la UNESCO, a París.

Apareix *Qüestions de Vida Cristiana*, revista de l'Abadia de Montserrat.

1959

Primera emissió televisiva des dels estudis de Miramar, a Barcelona, exclusivament en castellà.

Luis de Galinsoga, director de *La Vanguardia Española*. amic i biògraf del general Franco, reacciona amb insults contra un sermó en català.

Lluís Serrahima publica a *Germinàbit* l'article «Ens calen cançons d'ara», manifest fundacional de la Nova Cançó catalana, que ha de proporcionar noves formes d'expressió a la realitat catalana seguint models europeus, fonamentalment el francès.

Josep Benet llença la campanya «P de protesta» que omple el país de pintades amb aquesta lletra com a símbol de la resistència cultural, social i política.

Promulgació del primer *Plan de estabilización* amb la intenció d'obrir l'economia espanyola cap a una modernitat controlada, sense canvis, però, en l'estructura política.

Es crea ESADE, a Barcelona, amb la intenció de formar noves generacions d'economistes, directius i empresaris.

Apareix el primer número de la revista *Serra d'Or*.

Neix l'Associació Catalana d'Escoltisme, que federa sectors laics i confessionals.

Inauguració a Barcelona de la nova seu del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears, amb un mural, no signat, de Picasso.

L'Ajuntament de Gandia crea el premi de poesia Ausiàs March.

1960

En un nou intent d'aproximació a la societat catalana, especialment al món industrial que ara tant necessita, el govern aprova la Carta municipal de Barcelona, impulsada per l'alcalde Porcioles, i cedeix a la ciutat el castell de Montjuïc.

Entre 1940 i 1960 el flux immigratori cap a Catalunya des de la resta d'Espanya és de 700.000 persones.

El gran seguiment de la campanya contra Luis de Galinsoga, impulsada per Jordi Pujol, amb un fort descens de vendes i de subscriptors del diari, provoca la destitució del director.

Surt a la llum el manifest *Per la llengua catalana*, dins la campanya dels 100, en reivindicació de l'ensenyament i la normalització del català.

Amb motiu d'una visita de Franco a Catalunya, Jordi Pujol redacta el full volant *Us presentem el general Franco*. L'impressor, Francesc Pizon, serà empresonat.

Fets del Palau. L'Orfeó Català fa un concert al Palau, amb presència de ministres i amb l'autorització per cantar *El cant de la senyera* en lloc destacat, per primer cop des del final de la guerra. A darrera hora es prohibeix cantar-lo i es produeixen grans protestes del públic, que el canta. La policia, brutal, fa diverses detencions. Jordi Pujol, com a inductor, serà torturat i condemnat a set anys de presó pel consell de guerra.

Las Cortes aproven la compilació del Dret civil especial de Catalunya.

Es funda, a la Cúpula del Coliseum de Barcelona, el Museu d'Art Contemporani.

Creació del Premi Sant Jordi de novel·la catalana, que substitueix el Joanot Martorell.

Creació de l'associació de disseny industrial ADI/FAD, que vol suplir la greu manca de suport institucional en aquest àmbit.

Constitució de Grup Rossellonès d'Estudis Catalans (GREC).

L'Obra del Ballet Popular instaura el Dia Universal de la Sardana i també la proclamació de la Ciutat Pubilla de la Sardana, que en aquesta primera edició recau en la ciutat de Girona.

Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat creen l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.

Radio Popular de Mallorca emet en català un espai dedicat a les «rondaies» de mossèn Alcover.

L'editor Rafael Dalmau inicia la publicació de la col·lecció, encara activa, *Episodis de la Història*, dirigida per Ferran Soldevila.

L'edició en català passa dels 200 títols.

El franquisme a Catalunya

Martí Marín, *Història del franquisme a Catalunya*

El franquisme enfront de les especificitats catalanes: genocidi cultural?

A l'hora d'afrontar la qüestió de si el franquisme tingué una política específica envers Catalunya, el tema de la cultura esdevé central. Com hem vist, ni en termes de violència física, ni de política socioeconòmica, Catalunya no resultà damnificada de forma especial respecte d'altres indrets sota sobirania del *nuevo estado*, almenys intencionadament. Ara bé, en el camp de la cultura, resulta innegable que el franquisme hagué d'afrontar a Catalunya, una situació diferent. El 1939, a Catalunya es parlava una llengua diferent de la de la resta de l'Estat de manera majoritària. Aquesta llengua, esdevinguda oficial durant la República, s'havia dotat progressivament d'una modalitat estàndard adequada a tota mena d'usos —fou l'obra de Pompeu Fabra i el seu equip—, equiparable amb les de les altres llengües modernes d'arreu d'Europa. El català havia esdevingut llengua nacional. Això havia de xocar necessàriament amb el projecte franquista, tal com l'hem definit. No cal cercar en excés en els discursos oficials o en la propaganda del règim per descobrir fins a quin punt tenia importància aquesta «batalla cultural» en les files dels vencedors, obsessionats com estaven amb el concepte d'unitat. Ara bé, aquesta política específica contra la cultura nacional catalana a Catalunya no es produí de la mateixa manera a les altres àrees de parla catalana; les Illes Balears o el País Valencià. Entenguem-nos: no és que allí la llengua catalana fos tractada de forma diferent en la seva consideració d'obstacle per a la unitat cultural espanyola, com els franquistes l'entenien. La diferència s'ha de buscar en l'acarnissament, en l'obsessió malaltissa, sovint degenerada d'anticatalanista en anticatalana, exhibits per part de sectors del règim de considerable influència. Això explica que certs productes «catalans» com la senyera —amb banda blava, això sí— fossin respectats a València, on les fotografies de la postguerra ens mostren desfilades falangistes amb el penó de *lo rei don Jaume* i on Serrano Suñer exclamà que calia protegir, i fins i tot fomentar, el *sano regionalismo valenciano*. A Catalunya no va anar de la mateixa manera, i cal explicar-ne els motius.

Cultura catalana i cultura nacional catalana

El primer que cal deixar clar és que el món cultural i les dinàmiques polítiques no formen compartiments estancs. Sobretot si tenim en compte la definició antropològica de cultura: totes aquelles activitats humanes que no resulten innates, com la política, la frontera esdevé fràgil, car si alimentar-se és un impuls «natural», cuinar no ho és, i menys encara fer-ho d'una determinada manera. Les diverses comunitats humanes han anat elaborant respostes culturals a les seves circumstàncies ambientals per adaptar-se al medi, o per transformar-lo a conveniència. I sempre ho han fet en

contacte les unes amb les altres, sigui de manera pacífica o no. En aquest sentit, parlar —com avui en dia— de mestissatge cultural és només una tautologia: totes les cultures són mestisses perquè cap no s'ha desenvolupat aïlladament. Per posar només un exemple: totes les cultures de la Mediterrània comparteixen l'olivera —que no és un arbre «natural» sinó un empelt que algú va inventar i posteriorment va difondre—, les olives i l'oli, però en canvi no totes consumeixen carn de porc.

Sobre aquestes activitats humanes que anomenem cultura s'han edificat projectes polítics «nacionals» almenys des del segle XIX, que n'han posat en relleu les especificitats, allò que les feia diferents, per argumentar millor la diferència i la voluntat d'esdevenir un estat diferent per a una comunitat «diferent». Lògicament, les comunitats sobre les quals s'havia d'edificar el projecte nacional eren híbrides i molt més «semblants» a les seves veïnes del que els dirigents nacionalistes estaven disposats a acceptar, en general. I amb això no m'estic referint només a Espanya i Catalunya, sinó també a Espanya i França o Portugal: no parlen gallec els portuguesos, o portuguès certs espanyols que s'anomenen gallecs? Pertot arreu hi ha àrees de confluència, com també trets de diferenciació que conviuen. Tanmateix, quan parlem de cultura, en obres historiogràfiques com aquesta, tendim a donar-li a aquesta paraula un sentit més restringit. Ens referim de forma preferent a manifestacions acadèmiques, artístiques, recreatives, d'oci i de lleure, i és d'aquestes que parlarem en aquest apartat, fonamentalment.

La Catalunya anterior a la conquesta franquista no havia estat una excepció dins del marc que hem dibuixat. A Catalunya, com a la resta de territoris espanyols, hi havia zones on es ballava la jota de forma tradicional —i no la sardana—, i eminents catalanistes com Francesc Cambó eren grans aficionats a les curses de braus, sense cap coacció, de la mateixa manera que és a Olot la plaça de braus estable més antiga que es coneix o que a Pamplona celebren San Fermín amb els braus de protagonistes. Aquestes formes de cultura catalanes no formen part, avui, de la cultura nacional catalana comunament acceptada, perquè ningú no les ha fet entrar en el catàleg de les formes culturals catalanistes. Són dos exemples del que el franquisme no es va veure impulsat a reprimir, sobretot perquè formaven part de les expressions culturals que volia catalogar com a espanyoles. Però eren tan autòctones —o tan mestisses— com les altres. El franquisme, lògicament, atacà virulentament —i violentament— totes les manifestacions que els seus enemics catalanistes consideraven com a «catalanes pures». I la llengua n'era la principal, per les connotacions polítiques que havia adquirit, en convertir-se en la llengua oficial de la Catalunya autònoma. Era la llengua d'un conjunt institucional que s'oposava a la seva visió centralista de l'Estat i, per als més paranoics, un element permanent de perturbació «separatista».

Mentre a València o a les Illes Balears el català que els era propi no havia adquirit el caràcter de «llengua nacional», de llengua pròpia d'un projecte polític consolidat, a Catalunya havia arribat gairebé a culminar el procés. Mentre ni el País Valencià ni les

Illes Balears havien fet passes fermes vers l'autonomia —tot i que hi havia sectors nacionalistes des de ben enrere en el temps—, Catalunya «havia intentat independitzar-se» el 6 d'octubre de 1934 —segons la tòpica visió escampada per les dretes. A Catalunya la llengua era, doncs, un enemic formidable. El que podia tractar-se com a «peculiaritat» lingüística a València —*folklorica*, en el sentit més banal del terme— a Catalunya calia que fos menystingut, denigrat i insultat com a l'instrument diabòlic en què s'havia convertit. D'aquí ve la llarga —llarguíssima— llista d'exemples de veritables agressions lingüístiques que alguns autors han pogut inventariar en els seus treballs i que són rigorosament certes. És aquesta llista l'equivalent d'un genocidi cultural, com defensa una part de la historiografia catalana? Sí, si considerem que l'objecte «d'extermini» era la cultura nacional catalana, aquella que havia estat seleccionada i codificada com l'instrument d'un projecte polític. Sobretot si considerem que la resta de formes culturals, en el fons «no són catalanes». No, si considerem que el que calia «exterminar» era *tota* la cultura catalana, en *totes* les seves formes. El règim mai no es va proposar seriosament tal cosa. I encara que ho hagués fet, mai no hi ha hagut una llista clara i consensuada del que «és» català i del que «no ho és»: tot depèn del concepte de «ser català» que utilitzem, òbviament.

L'exemple més clar de tots, en aquest embolic de les formes culturals, és —sens dubte— la sardana. Elevada a la categoria de «dansa nacional» per sectors del catalanisme, no havia arribat a popularitzar-se fins a aquest punt el 1939. No era una tradició ferma, sinó un producte recentment importat de l'Empordà. Dit d'una altra manera, ni tots els que ballaven sardanes eren nacionalistes catalans, ni tots els nacionalistes catalans ballaven sardanes. I encara més, després d'un primer gest prohibicionista, les màximes autoritats franquistes d'ocupació pogueren comprovar que molts conservadors, catòlics i tradicionalistes, que els eren inequívocament fidels, tenien el costum de ballar-les. Des de 1939, a més a més, es convocaven ballades i audicions a molts programes de Festa Major amb participació, no només de les autoritats civils i eclesiàstiques locals, sinó també amb el patrocini de la mateixa FET-JONS. Quina explicació hi donaven? Doncs, que es tractava d'una dansa espanyola «peculiar» de la regió catalana, de la mateixa manera que les sevillanes ho eren de Sevilla —espanyolíssima—, però no de Conca —no menys espanyola en absolut. Les autoritats del règim a Catalunya optaren per mantenir-les dins de la legalitat, ja que prohibir el que l'Obra Sindical de Educación y Descanso acollia i difonia era tirar-se terra als ulls. Naturalment es prengueren precaucions per evitar els problemes derivats de qui volgués aprofitar-se del sardanisme per fer política catalanista: certes peces foren prohibides —com *La Santa Espina*— i els programes d'audicions foren sempre censurats, com els de qualsevol altra activitat musical. A més, al centre de Barcelona, espai especialment temut, no s'hi pogueren fer ballades fins a 1943. Definitivament, la sardana fou reciclada i —ves per on— la dècada dels anys cinquanta va ser la seva època daurada, pel que fa a implantació arreu del territori.

El mateix destí complex de la sardana el patiren altres manifestacions culturals «típiques» de Catalunya. Els castells continuaren aixecant-se a Valls o a Vilafranca del

Penedès. Eren activitats associatives autòctones, encara que localitzades a certes comarques. I ningú no podia dir que no fossin catalanes. Però mai no foren prohibides per la seva gairebé nul·la dimensió política, a l'època. A l'hora d'aixecar pilars, tanmateix, les autoritats apreciaven molt que l'enxaneta estirés el braç «a la romana», tant com li fos possible. I, novament, les fotografies de la postguerra testimonien que també podien fer la salutació falangista en baixar o abans de pujar, tal i com es feia en els primers anys a les curses de braus o en els prolegòmens de les competicions esportives. Força tradicions festives inequívocament catalanes —fins i tot per al més essencialista dels nacionalistes— passaven a formar part d'una cultura espanyola, en la seva variant regional catalana.

A poc a poc, i passats els primers moments d'eufòria repressiva, també alguns usos de la llengua foren autoritzats. En els primers anys quaranta s'autoritzaren obres teatrals en català lligades a activitats de la xarxa associativa catòlica. D'aquesta manera, malgrat alguns episodis de prohibició o de traducció obligatòria, aviat es representaren les passions d'Olesa i d'Esparreguera en llengua catalana (1940). També *Els pastorets* pogueren representar-se relativament aviat en català, tot i certes etapes de prohibició, i s'ha comprovat que també es tornà a representar el clàssic infantil *Les aventures d'en Massagran* de Josep Maria Folch i Torres, ja l'any 1942. Era, naturalment, una qüestió de context: unes obres infantils i/o de pietat resultaven innòcues. Amb independència que alguns dels que assistien a aquestes representacions poguessin tenir la percepció que es tractava d'un acte de resistència, el fet és que les autoritzacions —de vegades a contracor— es fonamentaven en el fet que eren usos i costums «peculiaris» de la pròpia clientela franquista a Catalunya. Els sectors conservadors i catòlics eren —o podien ser— la base social més ferma del règim en un territori percebut com a hostil. Era prudent no convertir aquests temes, clarament menors, en motiu d'enfrontament. Al cap i a la fi, no eren temàtiques perilloses: els anarquistes, els comunistes o qualsevol altre grup de resistents antifranquistes organitzats no estaven interessats ni per passions ni per pastorets... És una altra cosa que l'organització d'activitats en català es convertís tot sovint en un calvari per l'hostilitat de l'autoritat política o del funcionari de torn, que podia tenir manifestacions d'una estupidesa absurda. I, lògicament, calia una certa audàcia, o com a mínim paciència i convicció, a l'hora de portar-les a terme. Però no podem donar per bo que qualsevol cosa feta en català fos resistència antifranquista: Josep Pla tornaria a escriure en català després de la guerra i la seva obra contribuiria a la «normalització» de la llengua; però Pla mai no fou antifranquista, ans al contrari.

Resulta, per tant, molt difícil d'acceptar la tesi del «genocidi cultural» en sentit ampli. Això no vol dir que no existís repressió cultural —i tant que n'hi va haver! Es tracta, simplement, de cenyir-la als seus justos termes i, sobretot, d'entendre la lògica que la va fer funcionar amb independència que puguem trobar, aquí i allà, en diaris, pamflets i discursos diversos, proclames enceses d'odi a Catalunya com un tot. La repressió franquista fou brutal, però no només brutal. En contra del tòpic del censor gairebé analfabet, que no sap el que es fa, la repressió franquista fou, també, intel·ligent; en el

sentit pervers del terme. Precisament per això les autoritats franquistes instal·laren el permanent prohibicionisme en la penetració del català en les instàncies oficials. El català fou allunyat de l'administració pública, de l'ensenyament, i de totes aquelles activitats que converteixen una llengua i el que vehicula en el suport possible d'un projecte polític nacional. Es tractava d'impossibilitar la reconstrucció dels instruments de què s'havia servit el catalanisme per penetrar en el teixit social català en el passat. Quan el català s'hagués «degradat» al nivell de parla col·loquial, desnaturalitzat per la influència de la llengua «cultura» —el castellà—, impossible d'aplicar a moltes instàncies de la vida social contemporània per efectes de la manca d'actualització i hagués perdut, finalment, el públic potencial de la seva literatura, llavors es podria «tolerar» al nivell d'aquella mena de català que es tolerava a València: un ús emblemàtic, útil només per a subratllar petites peculiaritats de la parla quotidiana. Al cap i a la fi, «feia tanta gràcia» sentir cantar a la Concha Piquer allò de com l'enamorat de la Visanteta (sic) pregava davant la «maredeueta» enmig d'una *copla* que era, naturalment, en castellà.

D'aquesta manera, el franquisme feia perillar la llengua catalana com a llengua «moderna» i de futur (M. J. Gallofré, 1991), alhora que buidava la cultura catalana de contingut catalanista. Eren dos dels seus objectius principals. Explicat d'una altra manera aquest procés esdevé incompreensible. Si es pretenia un pur i simple genocidi, i s'havien cremat llibres en català, i s'havien prohibit discrecionalment les edicions en aquesta llengua, per què s'autoritzava la publicació de l'obra completa de Verdaguier el 1941? Doncs, precisament, per obligar a fer-ho en ortografia original, anterior a l'obra de Pompeu Fabra, sense una normativa estàndard a la qual acollir-se. De la mateixa manera, no s'autoritzaven les traduccions al català d'obres estrangeres: per tal que el contrast fos entre una llengua arcaica per a usos purament nostàlgics i una altra —la castellana— que obria les portes de tota la literatura universal. La llengua catalana havia de ser un fòssil, un objecte del passat que despertés la curiositat «més arqueològica» de què fos capaç un filòleg, únicament.

Naturalment, hi havia un altre objectiu. Però aquest no depenia de l'idioma sinó dels continguts. De la mateixa manera que s'havien prohibit en castellà certs autors i certes temàtiques o tractaments, propis de la tradició cultural de l'enemic vençut, també es prohibiren el mateix tipus de productes en català. Però en aquest segon sentit la repressió cultural s'exercí sobre totes les llengües i per tota la geografia espanyola.

La cultura catalana clandestina durant el franquisme

Enric Gallén, «Sota la bota de Franco: apunt sobre la cultura clandestina», dins *Franquisme i repressió. La repressió franquista als Països Catalans (1939-1975)*, a cura de Pelai Pagès i Blanch

El 1945, el feliç desenllaç de la Segona Guerra Mundial va obligar el règim franquista a flexibilitzar, sense modificar les seves essències fonamentals, la seva estratègia política en l'ordre cultural. Fos com fos, es van veure obligats a obrir determinades escletxes —amb comptagotes, és clar— de l'organització general de la cultura en l'àmbit públic i privat: el règim es va veure forçat a acceptar amb mesura les manifestacions de caràcter més peculiar, local i folklòric de la cultura catalana. Si més no, aquesta va ser l'orientació política de Bartolomé Barba Hernández, governador civil de Barcelona entre 1945 i 1947:

Esa es la única política posible. Los catalanistas religiosos y los catalanistas ateos aparecen esporádicamente, de cuando en cuando, pero si queremos hacerles fracasar no debemos oponer un «castellanismo» a un «catalanismo». ¡Qué más quisieran! Hoy son cuatro, dispersos e inofensivos; mañana serían cuatro mil, unidos y compactos. No; hay que reconocer como nuestro, de todos, lo que ellos quisieran solamente suyo. La Virgen de Montserrat no es sólo de los catalanes, como la Virgen del Pilar no es sólo de los aragoneses, ni la Macarena de los sevillanos; si ellos sacan las cosas de quicio, nosotros debemos situarlas en su verdadero lugar. En cuanto a los bailes, los cantos, la literatura, la lengua, los reivindicamos también como otras tantas glorias comunes. Seríamos nosotros los que les ayudáramos a sostener en alto su bandera si nos mostrásemos directa o indirectamente contrarios a la lengua catalana, impidiendo las representaciones en catalán que han demostrado ser tan inofensivas y tan beneficiosas para nuestra política normalizadora, o la publicación de buena literatura en el habla de la región. Nunca es buena política la de hacer «mártires».¹

Òbviament, el canvi de 1945 va afectar també al moviment cultural clandestí que va debatre el tema del col·laboracionisme davant la possibilitat que el règim franquista permetés la publicació de llibres —o fins i tot d'una revista— en llengua catalana. D'entrada, gent com Carles Riba, Ferran Soldevila, Josep M. de Sagarra, Jordi Rubió, Marià Manent o Pere Puig Quintana ho veia amb cautela, però amb bons ulls. Maurici Serrahima, per exemple, s'expressava en aquests termes el 18 de juliol de 1945:

He insistit molt a dir que el refús de publicar no em sembla possible ni tan sols en el cas que pugui fer indirectament un servei als qui ho autoritzen d'una manera tan limitada, però sempre amb la condició que sigui possible de fer-ho amb dignitat i amb una eficàcia suficient. Cal tenir present que la nostra llengua i la nostra cultura no pertanyen a cap grup determinat, sinó a tots els catalans que la sentim com a pròpies, dels falangistes als comunistes —en Josep [Sagarra] em deia que així ho va dir ell a la reunió—, i que, per

¹ Bartolomé Barba, *Dos años al frente del Gobierno Civil de Barcelona y varios ensayos*, Madrid, Javier Morata (ed.), 2a ed., 1948, p. 27.

tant, no podem supeditar la reparició de l'aliment que la llengua i la cultura nostres representen per al jovent que n'està privat a consideracions purament polítiques, com ara si el règim actual s'acabarà més aviat o més tard, o si li donem o no li donem una arma.¹

En el mateix context, en canvi, Josep Palau i Fabre es mostrava contrari a tot tipus de col·laboració, i ho manifestava sense embuts en una editorial de *Per Catalunya*, publicació política clandestina al servei del Front Nacional de Catalunya:

Que ningú, doncs, sota cap excusa, no es deixi entabanar; que ningú no s'hagi d'arrepentir [sic], algun dia, d'una actitud poc viril. No hi ha Orfeó, ni Jocs Florals, ni revista que valguin! Els catalans que es prestessin al joc de Franco —perquè no altra cosa seria el facilitar-li aquests instruments— delinqüirien contra Catalunya i contra la llibertat. Contra Catalunya, perquè donarien armes als seus enemics, armes per a combatre'ns [sic] en el pla internacional i fer passar «bou per bèstia grossa» i potser per a adormir-nos —o almenys afeblir-nos— encara més col·lectivament. Contra la llibertat, perquè semblaria que Catalunya adopta una actitud egoista i oblida els qui han patit amb ella. No hi ha *llibertats* sense *llibertat*. *Llibertats* sense llibertat vol dir conxorxa, manipulacions i, a la llarga, entesa amb l'enemic. La resposta de Catalunya davant la recent sol·licitud del Caudillo, ha d'ésser la d'una negativa absoluta. Amb Franco i Falange, res!²

Per altra banda, a partir de 1946, es va anar deixant pas gradualment a l'articulació d'òrgans periòdics com *Ariel*. *Revista de les Arts* (1946-1951) que, en la línia traçada per *Poesia* va retrobar en els valors emanats del passat —els referent classicitzants, mediterrànists, assumits com a essencials, transcendents i superiors— la llavor per a la reconstrucció del present i del futur, en forma d'una *assaonada síntesi*, que explica també l'interès d'alguns dels seus col·laboradors per les manifestacions artístiques i culturals més properes a l'avantguarda del segle XX. [...]

Res ja no era, en qualsevol cas, com el 1939: de la situació de prostració pública i de catacumba de la clandestinitat més estricta s'havia passat gradualment a finals dels anys quaranta i a inicis dels cinquanta, a la lenta, però alhora irreversible, recomposició del circuit privat de la cultura catalana a l'interior; de la manca de programes culturals inicials a l'existència de sòlides propostes culturals, fins i tot antitètiques, com les que podien separar *Ariel* d'*Antologia* i d'*Occident*, o l'eclecticisme estètic d'*Ariel* de la reivindicació de la gran tradició avantguardista de *Dau al set*,³ de la simple i pretesa homogeneïtat d'interessos comuns entorn de la llengua, la cultura i el país, a la lògica i necessària disparitat de plantejaments estètics, culturals i ideològics, degudament contrastats. Així, doncs, la polèmica que es va crear entorn de l'*Antologia de la poesia catalana (1900-1950)*, a càrrec de Joan Triadú, no era més que un capítol ben significatiu de l'alt cost de reconstrucció d'una literatura esquinçada i trossegada

¹ Maurici Serrahima, *Del passat quan era present: I, 1940-1947*, Barcelona, Edicions 62, 1972, pàg. 223.

² «Col·laboracionisme», *Per Catalunya*, 12 (10 de novembre de 1945).

³ Veg., per exemple, el comentari d'Antoni Tàpies, «Coneixem la revista *Ariel*, amb molts components de la qual vam entrar en contacte tot seguit. Els reconeixem el mèrit d'haver gosat portar endavant aquella empresa cultural en català, però ens semblava massa eclèctica, poc combativa, i les seves "il·lustracions" poc radicals i en certa manera antiquades. Nosaltres volíem per a la nostra revista coses més fortes i vivents», dins *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona, Editorial Crítica, 1977, pàg. 212.

que, per damunt de tot, calia que tornés a mostrar-se viva i polèmica. Plena. Passa que la presència pública de la literatura catalana —amb totes les limitacions que hom vulgui— va ser només afavorida i potenciada —en la mesura de les seves possibilitats— per determinades empreses de caràcter privat. En qualsevol cas, no va significar ni la potenciació de la literatura catalana pel règim franquista ni tampoc la recuperació dels organismes i de les institucions culturals públiques arrabassades per la força el 1939. Més encara: la nova situació creada en la política cultural dels primers anys cinquanta no va fer possible la professionalització de l'escriptor en la seva llengua, com tampoc la normalització i catalanització dels mitjans de comunicació. Vet ací la lúcida anàlisi de Josep M. Castellet en un conegut article de 1952:

El escritor catalán, como tal, se halla desplazado de su sociedad, una sociedad muy sólidamente constituida en donde todos sus componentes ocupan su sitio. Todos, menos el escritor. La verdad es que éste ha perdido la mayor parte de influencia que tenía sobre su sociedad como consecuencia de su falta de contacto con su público, amplio. Al faltarle los habituales medios de comunicación cotidiana —prensa, revistas— el papel del escritor catalán ha quedado convertido, cuando más, en el de un artista. Quiera o no reconocerlo, el escritor catalán —perdida la influencia y el respeto que le confería el portavoz de la prensa— es poco menos que un desconocido entre los sectores más numerosos de su sociedad. Sólo alguno de aquellos autores consagrados antes de la Guerra Civil conserva parte de su prestigio social, si no respeto a su sociedad en conjunto, sí en algunos círculos intelectuales y en otros más o menos *snoobs* de la burguesía. Claro está que éste de la progresiva desaparición de la influencia del escritor en su sociedad, es un fenómeno general de la vida española, pero en Catalunya se ha consumado. Si difícilmente puede abordar un escritor en castellano temas de candente actualidad y tratarlos con objetividad y con toda la crudeza necesaria ¿qué hará el escritor catalán sin posibilidades de contacto con un público amplio?¹

Cinc anys després de l'article de Castellet, de l'exili estant, Domènec Guansè, oferiria una imatge igualment crítica de la situació de l'escriptor exiliat en relació amb el conreu i la difusió i projecció de la seva obra:

A l'interior són molts pocs els que es poden dedicar plenament al seu ofici. La majoria només fan d'escriptors de set a nou del vespre, o de les set a les quatre de la matinada, segons la resistència. Alguns aprofiten adeleradament unes vacances —el seu descans és treballar!— per a enllestir l'obra somniada. Vol dir que el talent d'aquests escriptors no dóna el rendiment que donaria en una situació normal. Hi ha res més lamentable?... I encara topen amb els entrebancs de la censura, que limita el seu pensament. La llum que ens ofereixen, pressuposa, dit sigui amb Valéry, una trista meitat d'ombra. I la situació de l'escriptor a l'exili no és pas més favorable per a ell ni per a les lletres catalanes. Posseeix, cert, la divina llibertat, per... ¿què pot fer d'aquesta llibertat com a escriptor de llengua catalana? Pot, naturalment, dedicar els seus ocis daurats a col·laborar en una d'aqueixes revistes catalanes de l'exili que vegeten com a rares flors silvestres, sempre a punt d'extingir-se en un clima inclement i que, de vegades, s'extingeixen sense que a penes ningú els canti les absoltes. Pot també —tira peixet!— gaudir de tant en tant d'un premi als

¹ «Notas sobre la situación actual del escritor catalán», dins *Notas sobre literatura española contemporània*, Barcelona, Ed. Laye, 1955, pàgs. 32-33.



Jocs Florals funàmbuls sense aspirar a veure publicat el seu treball. I què més?... Hom es pregunta: ¿On són els patriotes que exigeixen tant de patriotisme als escriptors?... ¿Què fan els patriotes visionaris que somnien armar estols per a l'alliberació de Catalunya?... ¿Què dimoni alliberarem, si ni tan sols som capaços de mantenir uns òrgans dignes d'expressió, si és tan migrat l'esforç per a donar continuïtat al que més ens dignifica i que constitueix la raó de ser de Catalunya: la cultura autòctona?¹

Ras i curt: l'utòpic reconeixement d'una literatura amb voluntat d'esdevenir moderna i completament normalitzada no s'albirava encara en els primers anys cinquanta, davant de les dificultats polítiques de tot ordre pel que fa a la creació de les condicions i les bases que poguessin permetre en un futur el ple i complet desenvolupament i reconeixement de la nostra cultura.

¹ *Situació de l'escriptor català*, Pont Blau, 58 (agost 1957), pàgs. 230-232.

El teatre de l'exili republicà

Just Cortès i Francesc Foguet, «Lluís Capdevila, un dramaturg de l'exili republicà»
(epíleg a l'edició de *Dues obres del teatre de l'exili republicà*, de Lluís Capdevila, a cura de Just Cortès. Arola Editors, Universitat Autònoma de Barcelona i Teatre Nacional de Catalunya)

El panorama de l'escena catalana en la dècada dels cinquanta del segle XX, en plena dictadura franquista, reclama una mirada àmplia, oberta i generosa. És cert que, a partir de 1946, el règim va autoritzar les representacions en llengua catalana en el marc d'una operació de «política cultural» per a desactivar l'idioma indígena com a «bandera de combat». L'aixecament de la prohibició del català als escenaris es va fer amb moltes reticències i limitacions, perquè els factòtums franquistes no volien ni remotament que la cultura catalana disposés de cap espai públic de prestigi. Ara bé, en paral·lel, terres enllà, els dramaturgs catalans exiliats —com el mateix Lluís Capdevila— continuaven escrivint textos dramàtics amb l'esperança de poder-los estrenar algun dia, quan retornessin a la pàtria. A l'exili, on pervivia l'ànima catalana que no havia estat vençuda, el teatre podia fer-se, malgrat tot, en llibertat.

La dictadura va posar el comptador del teatre indígena al zero. Va prohibir l'idioma català als escenaris, com en la vida pública en general. Va obligar molts, la majoria, dels dramaturgs de filiació republicana a emprendre el camí de l'exili. Va desarticlar d'arrel companyies teatrals o els va exigir de fer repertori exclusivament en castellà, com la de l'inclit Enric Borràs —que tanmateix, sol·lícit, es va avenir al nou règim amb tanta desimboltura com abans ho havia fet amb els dirigents de la CNT de l'espectacle. Va impedir que tornessin de l'exili algunes personalitats il·lustres de l'escena, com l'actriu Margarida Xirgu, ambaixadora a l'Amèrica Llatina de la causa republicana durant la guerra. Va acabar de delmar la mínima estructura institucional que amb penes i treballs havia aconseguit de crear la Generalitat autònoma. Va sotmetre, en fi, el sistema teatral català a la fèrula de la prohibició, la repressió i la censura, molt demolidores en alguns casos. El mal que va fer, no cal dir-ho, va ser incalculable.

I això no obstant, els dramaturgs, de seguida que van tenir les necessitats cobertes i l'esperit mínimament serè, van posar-se a escriure. Amb una obstinació i una fe que els honora. A l'interior, clandestinament, o a l'exili, amb tota llibertat, encara que fos amb uns mitjans de difusió molt precaris. O inexistents. A l'interior, el cas d'Espriu esdevé, segurament, el més impactant: va escriure *Antígona* el 1939 per conjurar el dolor la tragèdia de la guerra. O el de Joan Brossa, que va començar, a mitjan de la dècada dels quaranta, la seva extensa i originalíssima *poesia escènica*. A l'exili, és corprenedor l'exemple de Ramon Vinyes, que va escriure nombroses obres teatrals en català, al cor de Barranquilla (Colòmbia), en la seva inconfusible tinta violeta, mentre feia de mentor del jove i futur premi Nobel Gabriel García Márquez. O el del mateix Lluís Capdevila, heterodox i inclassificable, que [...] va continuar també omplint pàgines i pàgines d'obres, la majoria de les quals romanen inèdites.

Els uns i els altres, a l'interior o a l'exili, van garantir la continuïtat necessària perquè, en un dels períodes més difícils de la cultura i del teatre català de la història contemporània dels Països Catalans, poguéssim disposar d'obres dramàtiques en la llengua que el franquisme va prohibir, va perseguir, va censurar i, en definitiva, va voler anihilar. Aquest repertori, tret d'algun cas, és encara molt poc conegut i massa ignorat, tot i el seu alt valor històric i teatral, que directament o indirectament reflecteix

la situació anòmala d'una escena que també va patir l'intent de genocidi cultural del franquisme —que alguns encara s'entesten a negar i fins a justificar i tot. Al cap de tants anys, potser ja seria hora que l'escena catalana —o almenys la que rep diners públics— es preocupés per recuperar aquest patrimoni teatral, tant en l'àmbit de l'edició com en el de l'escena. [...]

A l'exili, en canvi, dispersats per diversos continents, els dramaturgs catalans van persistir a escriure i fins van aconseguir estrenar alguns dels seus textos durant la dècada dels quaranta i cinquanta. Entre les estrenes més memorables d'aquells anys, podem citar: *Els camins d'Antígona*, d'Ambrosi Carrion (Buenos Aires, 1940); *El cercle de la por*, de Ferran Canyameres (París, 1948); *Nit d'embruixament*, d'Ambrosi Carrion (París, 1950); *La festa major de Gràcia*, de Lluís Capdevila (Toulouse, 1953), una de les obres que editem en aquest llibre; *Un home entre herois*, de Rafael Tasis (Mèxic, 1956), i *Vendaval*, d'Odó Hurtado (Mèxic, 1958). En poques paraules: el fet d'escriure teatre i, si es podia, representar-lo en terra d'exili era una manera de reforçar el sentiment d'identitat col·lectiva i d'exercir a lloure la catalanitat, sense les limitacions estructurals i mentals que imposava el totalitarisme franquista.

A la llum dels textos conservats, és lícit parlar d'una «dramatúrgia de l'exili republicà»? Fins a un cert punt sí, encara que, ben sospesat, el corpus d'autors i textos sigui més aviat reduït: aniria des d'alguns noms, ja en actiu abans de 1939, com ara Ambrosi Carrion, Ramon Vinyes i Lluís Capdevila, fins a les incursions teatrals d'escriptors procedents d'altres gèneres com ara Josep Carner (*El Ben Cofat i l'Altre*, 1951), Agustí Bartra (*Octubre*, 1951; *Odisseu*, 1953; *La noia del gira-sol*, 1955; *Cora i la magrana*, 1956; *El tren de cristall*, 1963) o Mercè Rodoreda (*Un dia*, 1959), tot passant per algun debutant com ara Ferran Canyameres (*El cercle de la por*, 1948), entre d'altres. Difícilment, a desgrat de tractar-se d'escriptors de fermes conviccions republicanes, poden incloure's en aquesta categoria la dramatúrgia escrita a l'exili de Roc Boronat, Josep Roure-Torrent i —tret de *Vendaval*— Odó Hurtado.

Sense entrar en detalls, podem generalitzar que la literatura dramàtica dels exiliats catalans es caracteritza per una gran diversitat d'estils, temàtiques i tendències, sense que hi hagi —llevat d'algun cas— una voluntat renovadora des del punt de vista estètic o artístic. Temàticament, cal destacar, en primer lloc, les peces que, de manera més o menys explícita, al·legòrica o simbòlica, van tractar les circumstàncies de l'exili: *Arran del mar Caribe* (1944), de Vinyes, una expressió tant de l'enyor de Catalunya com de l'atracció / rebuig respecte a la terra d'acolliment; *El Ben Cofat i l'Altre*, de Carner, que es fa ressò del «descobriments d'Amèrica» des d'un registre liricomitològic; el quartet de la tercera secció de l'*Odisseu*, de Bartra, també en una clau similar, i, des del costumisme, com tot seguit veurem amb més detall, *La festa major de Gràcia*, de Capdevila, que exposa la situació difícil dels refugiats catalans a França durant la Segona Guerra Mundial.

En segon lloc, un altre dels temes abordats en els textos que es conserven, també d'una manera directa o indirecta, i fins i tot per analogia, és el de la Guerra i la Revolució de 1936-1939 i, com a derivació, l'exili: des de *Vendaval*, d'Hurtado, i *Nit d'embruixament* i *L'àngel negre*, totes dues de Carrion, fins a *El cercle de la por*, de Canyameres, o *Un home entre herois*, de Tasis, passant per *Pescadors d'anguiles*, de Vinyes, tot i que en aquest cas el teló de fons és la Segona Guerra Mundial, i *Un dia*, de Rodoreda, la referència històrica de la qual esdevé molt lateral. No deixa de ser sorprenent, tot i que de segur que hi ha textos que encara desconeixem o que potser



ja no podrem recuperar mai més, que la literatura dramàtica de l'exili, a diferència de la novel·la, no abordés —a banda d'algunes excepcions molt marginals, com per exemple algunes peces breus, en llengua castellana, de Capdevila mateix— una experiència tan traumàtica, que molts catalans van patir en la seva pròpia pell, com els camps de concentració.

Descripció del paisatge teatral després de la batalla

Enric Gallén, «Descripció del paisatge teatral després de la batalla», dins *Història de la cultura catalana*, a cura de Pere Gabriel, vol. 9.

Temps de quarantena

No és cap secret que fins a la primera meitat dels anys cinquanta, la cultura catalana va viure una de les etapes més difícils i complexes de la història contemporània. La nova situació política creada a partir de 1939 va limitar l'aparició i la posterior vertebració de qualsevol tipus de plantejaments estètics, ideològics i culturals, procedents dels sectors més dinàmics i militants de la delmada intel·lectualitat de l'època. Tot plegat agreujat per la implantació de la censura prèvia de caràcter polític, que, afegida a l'establerta per la jerarquia catòlica, van condicionar amb criteris rígids si no arbitraris el desplaçament normalitzat i lliure del conjunt de les manifestacions culturals.

L'objectiu polític essencial del règim franquista en matèria cultural era clar: prohibir, limitar o diluir qualsevol tipus d'expressió renovadora que pogués sorgir. En l'àmbit teatral, això afectava una possible revisió i actualització de les programacions i repertoris dels grups i companyies professionals del teatre espanyol i català, quan aquest va poder reprendre les seves activitats de forma pública a partir de 1946. Evidentment, la proscripció del teatre català professional dels escenaris públics en va dificultar l'actualització. Una situació semblant també es donava en el teatre espanyol, empobrit d'ençà de 1939, tant a causa de la desaparició o l'exili de bona part dels artistes renovadors de més prestigi en la pre-guerra, com de la reiterada presència en els escenaris professionals d'un teatre de consum interior —«teatro público», segons Ruiz Ramón— que donava especial importància a la utilització de fórmules i receptes artesanals.¹

Els fets evidencien que fins la segona meitat dels anys cinquanta les iniciatives de renovació de l'escena tant espanyola com catalana van provenir o bé dels esforços dels Teatros Nacionales (Español i María Guerrero), que paradoxalment acollien determinats criteris i gestos de renovació de l'etapa republicana, o bé de reconegudes companyies privades i dels grups de teatre de cambra, que, de forma més puntual —a

¹ Així, entre altres característiques, Francisco Ruiz Ramón assenyala: «Pese a su abundancia —varios centenares de piezas—, caracteriza a este teatro una increíble monotonía temática, pues sus actores ejecutan simples variaciones sobre unos pocos temas. Monotonía temática a la que corresponde una no menos monótona repetición de procedimientos formales. De ahí, pese a la indudable diferencia entre sus más destacados autores, ese aire común de familia que se desprende de ese «teatro público» español. De ahí, por ejemplo que el viejo tema del adulterio, de la infidelidad masculina o femenina y de los líos de faldas o de pantalones, con la consiguiente psicología del amor pre-matrimonial, matrimonial o extra-matrimonial y el consiguiente juego de ingenio, con frases brillantes unas veces, o con remozada retórica sentimental otras, aparezca con una constancia desesperante, variando sólo los nombres de los personajes o los episodios de la intriga». *Historia del teatro español. Siglo xx*, Madrid, Cátedra, 1977, 3a. ed., pàgs. 299-300.

Barcelona, precisament—, van representar teatre espanyol, europeu o americà en llengua espanyola, l'única llengua oficial i pública reconeguda pel règim franquista a tot l'Estat. Així doncs, autors i obres del teatre estranger contemporani van disposar —amb les limitacions externes que es vulgui— de les plataformes que he assenyalat per a la seva difusió. Les peces més susceptibles de ser promocionades per la seva previsible comercialitat van ser representades pels teatres oficials i qualificades companyies privades: així, els noms de Gaston Baty, Marcel Achard, Thornton Wilder, Noël Coward o Graham Greene es barregen amb els de Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte o Antonio Buero Vallejo. Mentre que aquells textos i autors que es podrien considerar més incisius des del punt de vista temàtic i transgressors en els seus aspectes ideològics i morals —segons l'axiologia dominant— van ser especialment admesos pels grups de cambra. Uns grups de caràcter no professional, que veien limitada la promoció i la projecció social dels seus espectacles per la imposició d'un nombre reduït de representacions, destinades a un selecte si no esnob sector de públic força diferenciat de l'espectre social més heterogeni i habitual dels escenaris professionals. En tot cas, les característiques singulars del teatre de cambra i de determinades companyies provades van permetre la incorporació d'un limitat nombre d'autors que, a partir del final de la Segona Guerra Mundial, es van convertir en els clars referents de la indiscutible voluntat de certs sectors de modernitzar el teatre hispànic i incardinar-lo dins els paràmetres de la cultura teatral europea i americana renovadores de l'època.

Quins autors, però? Sartre, el polèmic existencialista d'*Huis clos*, sense oblidar el tractament actualitzat del teatre de boulevard a càrrec de Jean Anouilh, passant pel realisme crític, simbòlic i revulsiu —segons l'òptica de la moral catòlica imperant— dels dramaturgs nord-americans O'Neill, Williams, Miller, o el teatre de lúcida reflexió moral de J. B. Priestley, T. S. Eliot o Greene. De fet, les manifestacions culturals vinculades a l'existencialisme francès, al neorealisme italià o al teatre nord-americà, posem per cas, van ser durament qüestionades i reprovades per la premsa més conservadora, mentre que, contràriament, els *Diálogos de carmelitas* (1953) de Georges Bernanos, que va traduir José M. Pemán, o *El cuarto de estar* (1954) de Graham Greene, van afavorir un interessant i ampli debat mediàtic sobre les possibilitats de conrear un determinat model de literatura catòlica en el si de la cultura espanyola de postguerra.

Quant al teatre espanyol, assenyalem que les seves possibilitats de renovació eren encara molt limitades, el 1945: «Nuestro teatro no tiene autores suficientes ni en número ni en calidad para afrontar un resurgimiento, una renovación. Ni los 123 que existen teóricamente, ni diez, tan sólo habrían de encontrar dificultades insuperables para inyectarle al teatro savia nueva, modos nuevos, horizontes más amplios, contando con el ambiente teatral, con el clima de teatro que hay en nuestro pueblo. [...] Faltan directores artísticos en nuestro teatro. Son ellos los únicos que pueden dar auge a la escena española, orientar a la producción de obras, articular metódicamente, sensatamente los diversos intereses que intervienen en el teatro, imponer de candilejas adentro una disciplina laboriosa y fecunda y de telón afuera un respeto

cordial y comprensivo».¹ Deu anys després la situació general de l'escena espanyola semblava, però, haver-se modificat amb el desplegament artístic gradual dels Teatros Nacionales i l'articulació productiva de dos vessants genuïns de la literatura dramàtica. El conegut amb el nom de teatre d'evasió, les bases estètiques i intel·lectuals del qual se situen en els anys de pre-guerra, que agrupa Miguel Mihura, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Claudio de la Torre o Edgar Neville, «en quienes la perfección formal y la sabiduría técnica de que dan repetidas muestras no pueden hacernos olvidar su deslealtad al tiempo que les ha correspondido vivir y la carencia en sus obras de un elemento que repetidamente he señalado como imprescindible, en un teatro de hoy: el testimonio».² I, complementant-lo, el vessant d'un teatre testimonial de caràcter simbòlic, a la manera d'Anouilh, Sartre, Camus, fins i tot Brecht «y tantos otros». Un teatre inequívocament «político en su acepción más estrecha y limitada. Se compromete a servir una idea determinada, obligando a que el teatro deje de ser un fin en sí para convertirse en un medio al servicio de fines extrateatrales».³ El crític espanyol —Juan Emilio Aragonés—, clarament identificat amb aquest segon vessant, hi veia representats Antonio Buero Vallejo i Alfonso Sastre, «dos excepciones que se salvan de la mediocridad y el bajo nivel de nuestro teatro»,⁴ que havien començat a ser ja representats —sobretot Buero— per les companyies oficials, alguna de privada i un renovat teatre universitari, en el cas de Sastre.⁵

I el teatre català? Per començar, va haver d'assumir durant l'etapa del primer franquisme l'herència d'una sèrie de problemes i de comptes pendants amb el passat de pre-guerra. En segon lloc, l'esperada represa pública de l'escena catalana es va veure forçosament circumscrita en els seus inicis —segona meitat dels anys quaranta— a treure la pols d'uns repertoris inqüestionables, representats i tractats de forma arqueològica, sense cap possibilitat de poder iniciar-ne una revisió crítica, com tampoc d'estrenar o publicar cap obra estrangera en llengua catalana. I, per reblar-hi el clau, una constatació: el conjunt de la literatura dramàtica catalana estrenada en aquells anys, a cavall del sàinet de ressons vuitcentistes (Salvador Bonavia), de la comèdia de costums (Xavier Regàs) o el melodrama (Lluís Elias, Santiago Vendrell i J. C. Tàpias), no oferia cap mostra digna de ser mínimament identificada amb cap proposta de renovació de la tradició autòctona. Exceptuem-ne, però, dues peces de Josep M. de Sagarra, *La fortuna de Sílvia* (1947) i *Galatea* (1948), que pretenien «d'acostar a la nostra escena una mica dels aires que es respiren en el món d'avui», segons declaracions de l'autor. La proposta de Sagarra, desestimada per públic i crítica, diferia substancialment —si bé se'n feia ressò— dels plantejaments radicals de

¹ Ginés Calvo, *La realidad teatral española. Sus posibles y sus soluciones*, «La Estafeta Literaria», núm. 28, 10-VI-1945, pàg. 10.

² Juan Emilio ARAGONÉS, *El teatro y sus problemas. Notas críticas de urgencia*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 1955, pàg. 16.

³ *Ibidem*, pàg. 20.

⁴ *Ibidem*, pàg. 30.

⁵ Vegeu, també, Alfredo MARQUERIE, *Nuestros autores de postguerra (Un repaso en panorámica)*, «Teatro», núm. 19, maig-agost 1956, pàgs. 11-12.

l'existencialisme de l'època, malgrat la forta polèmica creada per la crítica més recalitrant amb motiu de l'estrena de *Galatea*.

Al cap i a la fi, la formació cultural, el lligam amb la tradició teatral vuitcentista / modernista i el sentimentalisme moralitzador del teatre de Sagarra, ja present en la producció de pre-guerra, marcaven la distància dels dos textos esmentats amb les línies mestres del teatre estranger de l'època, si més no d'una forma mimètica. Com ja havia fet amb altres textos, Sagarra duia l'aigua al seu molí i procurava traduir en *La fortuna de Sílvia* i *Galatea* les inquietuds socials i morals de la postguerra europea, segons les pautes d'una personal concepció del món, de l'art i la literatura, suficientment definides abans de 1936.

L'altra excepció a la penúria del panorama teatral català, l'oferia una mostra excepcional: *Primera història d'Esther* (1948), de Salvador Espriu, una obra basada en una representació burlesca de la faula bíblica de la reina Esther a càrrec d'uns titelles del món particular de Sinera. Al rerefons de la caricatura d'Espriu i de la mitificació de la realitat de l'època, s'hi entreveuen referències puntuals, però prou significatives, en les circumstàncies i les conseqüències, tant de la Guerra Civil Espanyola com de la Segona Guerra Mundial. La insòlita, si no atípica, autorització de la publicació de l'obra per part de la censura cal atribuir-la, segons sembla, d'una banda, «a l'habilitat amb què va ser presentada per l'editorial i, de l'altra, al lector a què, sortosament, va anar a parar. Aymà adjuntava a la petició un escrit on pretenia tranquil·litzar la censura en aquests termes: “[...] es una obra dramática de gran calidad, aunque de escaso público lector, tanto por su carácter como por el léxico complicado en que está escrita, y además también porque el género teatral cuenta siempre con un número muy reducido de lectores. La tirada, por este motivo, sería sólo de 500 ejemplares”».¹

Entre la fallida del teatre català professional i la creació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona

A punt d'iniciar-se la segona meitat dels anys cinquanta, dos fets il·lustren amb justesa la situació que travessava el teatre català professional en relació a la seva circumstància històrica i social. De primer, les constants dificultats d'organitzar temporades estables, un cop estancada la política del Patronat del Teatre Romea (1949-1953)², i, en segon lloc, la definitiva «reconciliació» de Sagarra amb el seu públic natural. Una vegada rebutjades les propostes més renovadores de la seva producció de postguerra, Sagarra va optar per recobrar el poema dramàtic pretèrit amb títols com *L'hereu i la forastera* (1949), *Les vinyes del Priorat* (1950) o *L'amor viu a dispesa* (1952). El mateix Joan Triadú, un dels fundadors de la revista clandestina «Ariel», que s'havia lamentat del *ritorno all'antico* de Sagarra després del fracàs de

¹ Maria Josepa GALLOFRÉ i VIRGILI, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pàgs. 347-348.

² Enric GALLÉN, «El patronat del Teatre Romea», dins *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Edicions 62 – Institut del Teatre, 1985, pàgs. 121-126.

Galatea, reconeixia arran de l'estrena de *Les vinyes del Priorat* que el teatre era l'únic mitjà públic de què la cultura catalana disposava en aquells moments: «Ens conformarem que almenys no decebi el seu públic; car el vell Teatre Romea és, avui, una de les poques tribunes que ens queda per dir quelcom, en català, col·lectivament». En suma, el teatre representava per a Triadú un «factor de masses» que «hom no pot negligir».¹

La necessitat de recuperar i conservar un públic tal vegada desorientat va conduir també Sagarra a la creació d'un producte com *La ferida lluminosa* (1954), en què sensiblement tocat pel gènere i l'èxit consegüent d'*El cuarto de estar*, de Greene, i *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, va encarar-se a una problemàtica de rerefons catòlic en clau melodramàtica, que li va proporcionar el més gran èxit de públic de la seva carrera teatral.

La situació i el desenvolupament generals que començava a viure el teatre europeu (incrementat amb la difusió de l'anomenat teatre de l'absurd —Ionesco, Beckett— i la descoberta occidental de Brecht) a partir de la segona meitat dels anys cinquanta era realment impressionant. El mateix teatre espanyol acarava la nova situació amb un cert optimisme, gràcies a la continuïtat de la política realitzada als teatres oficials pels nous responsables artístics. Una línia d'actuació en política teatral que complementava la consolidació dels dos vessants dramàtics assenyalats per Aragonés en l'obra esmentada més amunt. I, sobretot, el progressiu desplegament d'una sèrie d'escriptors «compromesos», els quals a partir dels primers anys seixanta passarien a constituir, als ulls de la crítica més pertinaç, l'anomenada «generación realista» del teatre espanyol de la postguerra. Un grup que, globalment, no va poder competir quant a les expectatives de públic amb Alfonso Paso, el fenomen sociològic del teatre espanyol d'aquells anys; un autor que va decidir «en contra de su propio talento, hacer un teatro de limitadas significaciones, de contenido poco importante y de nivel elemental, renunciando a transformar revolucionariamente desde dentro el "teatro público" español actual».²

L'entrada en aquesta nova dècada va permetre, finalment, la recuperació de la tradició teatral, negligida pel règim en els temps de quarantena: García Lorca, Valle-Inclán o el retornat Alejandro Casona van ser incorporats amb prudència a les programacions d'específiques companyies privades, i també, degudament dosificats, a les dels teatres oficials.

Just al començament de la segona meitat dels anys cinquanta, el contrast de la situació general dels teatres espanyol i europeu amb la que vivia el teatre català era brutal. Efectivament, després de l'èxit aconseguit per *La ferida lluminosa* al Teatre Romea, el local va inaugurar un procés d'esclerosi artística només «interromput» per la voluntat d'organitzar algunes sessions aïllades de teatre de cambra en llengua

¹ Joan TRIADÚ, *Les vinyes del Priorat*, «Ariel», núm. 22, febrero 1951, pàgs. 45-46.

² «Alfonso Paso (1926) o la inviabilidad del "pacto"», dins Francisco RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español, Siglo XX*, op. cit., pàg. 428.

catalana a imatge del que oferien, d'ençà del desenllaç de la Segona Guerra Mundial, grups de les mateixes característiques en llengua espanyola a la ciutat de Barcelona. Les vetllades, que no van arribar a tenir mai la mínima acollida crítica ni la resposta social que van aconseguir grups com Teatro de Estudio, Teatro de Cámara o Teatro Club,¹ van oferir textos d'un dels principals promotors del teatre de cambra en els anys quaranta, Juan Germán Schroeder —*La ciudad submergida* (1954), traduïda per Ramon Planes—, de Ramon Folch i Camarasa —*Aquesta petita cosa* (1955)— o de Josep M. Espinàs —*És perillós fer-se esperar* (1958), una estimable peça de base existencialista. La qüestió és que el minso ressò d'aquestes concretes sessions de teatre de cambra en llengua catalana contrastaven —i de quina manera!— amb l'aparició a finals dels anys cinquanta d'un autèntic fenomen sociològic: Joan Capri. Es tractava d'un intèrpret histrió de fàcil comunicació / comunió amb un públic de base menestral que amb poc temps va aconseguir una gran popularitat gràcies als monòlegs de collita pròpia i a les adaptacions personals que ell mateix va realitzar d'obres de l'estil de *Pum! Pum!... i el va matar* (1958), d'Antonio de Armenteras, *El nas d'en Cyrano* (1959), de Lluís Tejedor, o *Ai, Joan, que descarriles* (1959), de Salvador Bonavia. L'estrena d'aquesta última obra va indignar l'escriptor i periodista del setmanari «Destino» Néstor Luján, el qual va aprofitar l'avinentesa per atiar el foc sobre l'extremada degradació artística del teatre català que es representava en l'històric local del carrer de l'Hospital: «El Teatro Romea, ya que es el símbolo del Teatro Catalán, no debe estar en manos de cómicos chocarreros y de autores adocenados». I puntualitzava: «Y creemos que el Teatro Romea debería tener un buen repertorio tradicional y representar, amén de los estrenos avalados con las mejores referencias, las traducciones del teatro extranjero clásico y moderno, que afortunadamente no faltan. Y que otros teatros pudieran alentar los estrenos experimentales y devolver al teatro catalán activo su antigua y perdida dignidad».² La polèmica estava servida i va tocar de ple algunes de les figures més representatives del món teatral del moment, que van respondre sense dilació a l'embat a què els abocava la reflexió de Luján. Així, Joan Oliver, un dels principals responsables de la nounada Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955), es demanava en una carta enviada al director de la revista: «¿Quién nos impide intentar el esfuerzo —esfuerzo de tipo bajamente económico— que podría redimir a nuestro teatro, reagrupar al público disperso y asqueado, suscitar la aparición de un público joven y nuevo, estimular a nuestros buenos escritores de menos de cincuenta años a componer comedias originales y a traducir buen teatro extranjero? Nadie ni nada.»³

La defensa implícita de la pròpia actuació personal i de l'entitat que Oliver representava va molestar Josep M. de Sagarra, que, ultra defensar la pròpia trajectòria teatral d'ençà de la represa de 1946,⁴ va centrar el tema en la qüestió econòmica, que

¹ Sobre el tema, vegeu Enric GALLÉN, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, op. cit., pàgs. 188-245.

² *Al doblar la esquina. El teatro catalán*, «Destino», núm. 1139, 6-VI-1959, pàg. 25.

³ *El teatro catalán*, «Destino», núm. 1140, 13-VI-1959, pàg. 3.

⁴ « [La represa teatral] se reanudó en 1946, y en el Teatro Barcelona, con una obra más de repertorio, y luego en el Teatro Romea con una obra mía de estreno. En estos trece años he dado yo, solamente, doce

condicionava el normal desenvolupament del teatre i n'explicava també la crisi: «Para que el teatro pueda subsistir, se necesita hoy día de un gran amor colectivo hacia el teatro, de un cierto orgullo o satisfacción social en el hecho de su existencia, y todo esto no serviría para nada sin una fuerte protección económica por parte de los poderes públicos». Més: Sagarra es queixava de la inexistència a la capital de Catalunya d'una infraestructura de teatre públic semblant a la que funcionava a la capital d'Espanya: «En Madrid hay dos teatros subvencionados. En Barcelona no hay ninguno, y esto en una ciudad como la nuestra, que tiene el orgullo de mantener un Liceo contra todos los vientos y mareas, me parece más que incomprensible. Con una muy pequeña parte de nuestro presupuesto municipal aplicada al teatro, y con una dirección y una administración medianamente discretas, yo les aseguro a ustedes que no tendríamos crisis de teatro catalán, ni nadie se avergonzaría de tal escenario o tal cartelera».¹

La manca d'una infraestructura teatral de caràcter públic calia relacionar-la també —un cop més!— amb la falta d'empresaris de companyies, i no de locals —«ya sea en forma de una persona determinada o de un Patronato»—, que actuessin imbuïts per interessos que prioritzessin l'art a l'exclusiva i única voluntat de lucre, segons plantejava l'autor i empresari Xavier Regàs en la resposta al setmanari «Destino». Perquè el teatre català funcionés sense problemes, segons ell, caldria: «A) Una continuidad asegurada con la reserva económica suficiente. Es decir, una temporada proyectada de octubre a junio, con resistencia suficiente que permita esperar la comedia de éxito», i —tal com demanava també Joan Oliver— la necessitat «B) Que desaparezcan las dificultades para la programación de obras extranjeras».²

Breu: a finals dels anys cinquanta ja no es percebia amb claredat una solució immediata per a l'actualització de l'escena professional en llengua catalana, probablement perquè la vella organització teatral començava a tocar fons indefectiblement. En altres termes, es feia cada cop més evident que qualsevol via de regeneració del teatre català hauria de procedir d'altres fronts, distints dels habituals. De l'àmbit no professional, començant per la ja esmentada Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). L'entitat volia contribuir a la normalització i la regeneració de l'escena autòctona amb un triple objectiu: a) incorporant els corrents dominants del teatre estranger contemporani (d'Anouilh a Brecht), b) revisant de forma crítica la tradició pròpia i c) apostant per incorporar textos nous i autors catalans inèdits o poc reconeguts (Joan Oliver, Salvador Espriu, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Maria

obras nuevas al teatro catalán. La mayoría de estas obras han pasado de las cien representaciones, alguna ha rebasado las doscientas, y de una se dieron quinientas representaciones en catalán (*La ferida lluminosa*), y luego en versión castellana permaneció en Madrid once meses en la misma cartelera. [...] Por lo que a mi atañe, he cumplido ya setenta-y-cinco y no he renunciado todavía a escribir comedias originales. En fin, todo esto lo digo porque vivimos en un país tan original, que nos exponemos a que nuestros mejores amigos, con la mejor intención, después de negarnos el pan y la sal, nos dejen con la mesita de noche y los cuatro trastos que poseemos en medio de la calle» *Antepalco, Sobre teatro*, «Destino», núm. 1141, 20-VI-1959, pàg. 33.

¹ *Antepalco. Teatro protegido* «Destino», núm.1143, 4-VII-1959, pàg. 13.

² Xavier REGÀS, «El problema del teatro catalán», *Destino*, núm. 1144, 11-VII-1959, pàg. 43.

Aurèlia Capmany, Baltasar Porcel...). Més: en clara correspondència amb l'edició que la revista «Primer Acto» feia de textos espanyols i estrangers contemporanis d'ençà de 1957, l'ADB va disposar d'una col·lecció teatral —«Quaderns de Teatre de l'ADB». Així, amb certes intermitències i amb unes expectatives de futur molt més precàries que les que podria sofrir la publicació madrilenya, els «Quaderns de Teatre de l'ADB» van publicar —sota la direcció de Joan Oliver— textos dels autors catalans i estrangers que s'hi havia representat, entre els quals certs noms i títols del teatre estranger contemporani, que mai no havien estat traduïts o editats en català: Txèkhov, Anouilh, Williams, Dürrenmatt, Ionesco, Greene o Brecht.

Quina opció més arriscada la dels «Quaderns» si la comparem amb les de les altres dues col·leccions teatrals de postguerra: «Catalunya teatral» i «Biblioteca Gresol»! La primera, represa el 1946, va romandre fidel a l'orientació de pre-guerra: producció autòctona de teatre popular destinada a ser representada preferentment per grups de teatre d'aficionats. En canvi, Antoni Picazo, director de «Biblioteca Gresol», es va interessar sobretot pels títols de més èxit estrenats per l'escena comercial de postguerra, amb excepcions tan significatives com *Cruma*, de Manuel de Pedrolo, o l'adaptació lliure que Joan Oliver va dur a terme amb *Pigmalió*, de G. B. Shaw, i que va ser estrenada per l'ADB.

La desaparició de l'ADB (1963), per motius de caràcter polític, va privar de conèixer quina hauria estat l'orientació general d'un organisme que amb vista al seu manteniment depenia de l'entusiasme i la voluntat d'un selecte grup de la burgesia barcelonina, que en gran part se sentia hereva de determinades proposicions culturals del nacionalisme conservador de pre-guerra. La qüestió és que l'ADB, sense pròpiament proposar-s'ho, va assumir amb timidesa i sense escarafalls les funcions d'una possible política teatral institucional de caràcter públic amb tots els riscos i dèficits que eren del cas en una difícil conjuntura històrica. Més i tot: amb la seva decidida voluntat de modernització del teatre català, l'ADB va establir les bases irreversibles del futur teatre professional català.¹

¹ Vegeu Jordi COCA, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*, Barcelona, Edicions 62 – Institut del Teatre, 1978.



L'autor

Biografia de Palau i Fabre

Gabriel Boloix, «Biografia» al web de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Josep Palau i Fabre neix a Barcelona el 21 d'abril de 1917, però passa el primer any d'infància a Badalona. El seu pare fou el pintor, decorador i inventor de joguines Josep Palau i Oller. Els internats on estudia li van marcar desfavorablement la infantesa.

Col·labora en la premsa catalana abans de 1936. Als divuit anys comença a fer crítica literària a *La Humanitat*, és així com pot entrevistar Federico García Lorca, Josep Maria de Sagarra, André Maurois, etc. i on va coneixent tots els escriptors catalans. El 1938 el mobilitzen al cos de Sanitat del Ministeri de Guerra. A l'entrada dels franquistes, era a Olot de cap aparatista i va ser dut al camp de concentració de Lleida.

De 1939 a 1943 cursa estudis de Filosofia i Lletres. Coneix Joan Triadú, Miquel Tarradell, Miquel Dolç, Néstor Luján. El 1941 organitza les primeres sessions clandestines d'Amics de la Poesia a casa seva. Publica el primer recull de poemes (una part del qual havia estat publicat a Melilla: *Balades amargues*) *L'aprenent de poeta* (1944), que va impactar en aquells moments per la incorporació de l'erotisme en algunes composicions. Conceptualment fou un poeta d'intencionalitat inconformista, pretès seguidor de la línia poètica marcada per Rimbaud i Artaud —autors que anys més tard va traduir al català—, seguidor més per motius ideològics que clarament estètics, ja que l'estil de la seva obra poètica és en general racional i lúcida.

Fou el creador i l'editor de la revista *Poesia* (1944-45) on es lliga la tradició medieval d'Ausiàs March amb la noucentista, amb textos de Carles Riba, J. V. Foix, Marià Manent, però alhora de Salvador Espriu i d'autors de la nova generació, com ara Joan Triadú i Rosa Leveroni, entre d'altres. Cal destacar-ne també les versions de Mallarmé, de Paul Éluard, de Rimbaud, de Breton, etc. Palau i Fabre va ser també un dels fundadors de la revista *Ariel* (1946-51) i també va col·laborar amb la revista *Dau al set*.

El 1946 rep una beca del govern francès per una estança d'un any a París, que li va ser renovada l'any següent. S'hi està setze anys. Als inicis duu una vida bohèmia, fa d'extra de cinema, de professor d'espanyol, de periodista, de cambrer... però cap a 1953 s'estabilitza econòmicament treballant a 'la Casa de México'. És un període d'aprenentatge i maduresa, que li permet conèixer entre altres personatges Artaud, Camus, Octavio Paz i sobretot Pablo Picasso. Retorna a Catalunya el 1961.

L'any 1952 aplega la seva obra poètica en un llibre que inclou *L'aprenent de poeta*, *Imitació de Rosselló-Pòrcel*, *Laberint i Atzucac* i que titula: *Poemes de l'alquimista*. Aquest llibre l'ha anat reelaborant des d'aleshores, en successives edicions.

Diu Palau i Fabre que «l'ambientació artística respirada al costat del meu pare explica que entre els meus primers poemes n'hi hagi molts de tema pictòric i explica, encara més, el meu interès per Picasso, del qual jo sentia parlar a casa meva des de menut i que no vaig conèixer sinó a París el 1947, un any després d'haver escrit el primer llibre sobre ell». L'impacte que li provoca conèixer personalment Picasso marca el contingut dels seus assajos centrats gairebé tots en l'estudi d'aquest pintor des de diversos àmbits: *Vides de Picasso* (1962), *Picasso* (1963), *Doble assaig sobre Picasso* (1964), *Picasso a Catalunya* (1967 i 1975), obra d'investigació, *Picasso per Picasso* (1970), recull i anàlisi de tots els autoretrats, *Picasso i els seus amics catalans* (1971), *L'extraordinària vida de Picasso* (1971), per a infants, *El «Guernica» de Picasso* (1979), *Picasso vivent, 1881-1907* (1980), *El secret de les Menines de Picasso* (1981), *Vides de Picasso. Assaig d'una biografia pura* (1986), *Picasso cubisme* (1998), *Estimat Picasso* (1998, Lletra d'Or), *Picasso dels ballets al drama, 1917-1926* (1999).

Sobre l'atracció per l'obra i la personalitat de Picasso, diu Palau i Fabre a l'article «Nòtula» (Barcelona, 1996), «Quadern picassià», dins *Quaderns de l'alquimista* (Proa, 1997):

«L'obra de Picasso ha estat per a mi, des de sempre, una obra plena d'interrogants i de respostes. Em pregunto sovint què hauria estat de mi, en tots els sentits, sense la presència actuant de l'obra de Picasso. La més gran satisfacció de la meua vida haurà estat el fet que aquesta atracció instintiva, intuïtiva, que remunta a la meua adolescència, ell acabés adonant-se que era autèntica. Considero que no existeix cap altra obra que contingui la quantitat de matisos humans —joia, tristesa, furor, erotisme, mordacitat, plagasitat, recel, lirisme, amor— com la que conté la de Picasso i, per tant, cap a qui més li escaigui de ser considerada un humanisme integral [...]».

L'any 1962 inicia una etapa vital solitària a Grifeu (la Costa Brava) que s'allarga fins al 1975, combinant-la, però, amb ininterromputs viatges picassians.

El 1975 comença una etapa públicament més dinàmica. Reedita els poemes, recupera el teatre amb diverses posades en escena, continua publicant els estudis picassians, i publica les primeres incursions en el món de la narrativa amb el llibre *Contes despullats*. Fa col·laboracions en els mitjans de comunicació: *Avui*, *L'Avenç*. La seva obra en prosa es recull en els *Quaderns de l'Alquimista* (1976), en les ulteriors edicions o versions del qual (1983, 1991, 1996, 1997) va afegint nous materials, sempre a l'entorn de la temàtica estètica o literària. Els seus assajos s'han traduït a diverses llengües.

L'any 1984 va ser guardonat amb el premi de Literatura Catalana d'Assaig de la Generalitat de Catalunya pel seu *Nous quaderns de l'alquimista*. L'any 1989 rep la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya. L'any 1996 aplega a *Les metamorfosis d'Ovídia* dotze narracions escrites entre 1989 i 1994. El 1996 el distingeixen amb el Premi Nacional de Cultura; el 1999, amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, el 2000 és nomenat Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, pel govern francès i l'any 2006 obté el premi Crítica Serra d'Or d'obres completes.



El maig del 2003 s'inaugura la Fundació Palau a Caldes d'Estrac (Maresme), que ell mateix presideix. La Fundació Palau té com a vocació conservar, exhibir i difondre el fons artístic i documental propi de Josep Palau i Fabre i el fons que va heretar del seu polifacètic pare, Josep Palau Oller.

Posteriorment rep diferents homenatges com el que li va retre l'Ajuntament de Barcelona al Palau de la Música, l'any 2005. Mor a Barcelona el 23 de febrer de 2008 als noranta anys d'edat.

La concepció de la tragèdia en Palau i Fabre

Josep Palau i Fabre, «La tragèdia o el llenguatge de la llibertat», dins *El mirall embruixat*

¿Què és la tragèdia?

I no em refereixo pas a què és la tragèdia com a gènere literari, en relació amb el drama o la comèdia, sinó a què és la tragèdia —gènere teatral determinat— en relació amb la vida.

Avancem des d'ara que són molt poques les obres que, segons el nostre criteri, mereixen el nom de tragèdies. El patrimoni tràgic de la humanitat és, encara avui, escassíssim: Èsquil, Sòfocles, Marlowe, Shakespeare, Kleist... i uns quants noms més són els autors d'unes quantes tragèdies, car moltes de les obres que són designades amb el nom de tragèdies són dramas, o poemes tràgics, o tragicomèdies, però no pas tragèdies pròpiament dites. Ja veurem al seu lloc i al seu temps el com i el perquè d'aquesta escassetat.

Els gèneres literaris, abans que gèneres literaris, abans d'ésser classificats i arxivats en els manuals d'història i de preceptiva literària, són funcions de l'individu o de la societat, engendrades per la necessitat de reaccionar o de defensar-se de les escames, bones o dolentes, de la vida. Un individu o una societat que recorre, per exemple, al cant, a la poesia, acompanya un acte molt distint del que acompanya l'individu o la societat que recorre a la novel·la i a l'assaig. Hi ha individus i societats que semblen especialment aptes per a d'altres formes d'expressió. Cantar és alliberar-se d'alguna cosa —qui canta son mal espanta, diu el proverbi popular—, fer que aquesta cosa no quedi en nosaltres, on pot esdevenir nociva; fer que es desprengui com un humor sobrant que l'organisme necessita expulsar. La poesia —el cant— és la forma més elemental i més universal d'alliberament. El teatre n'és una forma més complexa. El teatre suposa, a més de la funció alliberadora, la facultat d'objectivació. En el cant ens desprem d'alguna cosa, ens traiem un pes de sobre o ens expandim. En el teatre obliquem aquesta cosa a comparèixer davant nostre, a presentar-nos comptes, a explicar-se. Perquè el fenomen teatral es produeixi no n'hi ha prou de tenir alguna cosa a dir i la capacitat d'abocar-la; cal ésser també capaç de mirar-la de cara, d'enfrontar-s'hi. Un gran dramaturg suposa sempre una gran consciència que ha sabut encarar-se amb els problemes que se li han posat al davant i que ha sabut donar-los una solució. Perquè hi hagi teatre ha calgut que altres veus, diferents de la nostra, hagin trobat cabuda en nosaltres per a expressar-se o per a fer-se sentir. Més: el gran teatre suposa, bàsicament, un acte d'amor: que la veu aliena hagi estat feta nostra en igualtat de drets.

Des d'aquest punt de vista, ¿com interpretar la tragèdia, forma pura i extrema del fenomen teatral, i quines són les condicions, segurament excepcionals, que n'han

permès —o que n'han obligat— l'aparició? Avancem des d'ara la nostra tesi: la tragèdia suposa, fonamentalment, un sentiment insubornable, exacerbant —gairebé diria exasperat— de la llibertat. La tragèdia és el llenguatge (implícit) de la llibertat.

Aquesta tesi s'oposa a la idea que correntment hom té de la tragèdia. Per a la majoria de la gent la tragèdia és encara el llenguatge de la fatalitat, és a dir, de la manca de llibertat, de la negació de la llibertat. És assimilada, en conseqüència, a tot el que significa orbetat, fosquedat, impotència, desastre. Però, ben mirat, aquesta fatalitat o aquesta falta de llibertat extrema que la tragèdia aparenta i que la seva vestidura ens mostra delata i condueix, pel seu propi excés, a l'extrem oposat. Els extrems es toquen, diem vulgarment, i mai aquest aforisme no ha estat tan cert com en aquest cas. Mai un tràgic no ha indicat que el camí seguit pels seus personatges i el desenllaç calamitosos que se'n deriva fos el camí a seguir —ni el contrari tampoc. Esperar-ne això fóra confondre'l amb un moralista. La moral de la tragèdia, més profunda en això que la del precepte, rau en l'exemple. El poeta tràgic narra, i narra casos extrems per fer-se'ls —i fer-nos-els— ben patents, per tal de defugir-los, per no reincidir-hi, per descobrir quins són els fils secrets que hi condueixen, quin és l'ordit que s'hi amaga, i com desempallegar-se'n. La tragèdia és un reactiu. Aquesta intenció, potser enlloc no és tan palesa com en les tragèdies d'Èsquil, considerat el pare de la tragèdia, si prescindim de Frinicos, que el precedí i que ens és totalment desconegut. La intenció inicial de la tragèdia sembla haver estat, per tant, eminentment social i al·ligonadora. Aquestes nocions, les trobem explícites en l'*Electra* de Giraudoux, quan posa en boca del Jardiner aquells mots: «No sé si sou com jo, però a mi, en la tragèdia, la farana 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».

Tota tragèdia, baldament el tema no ho sigui explícitament, ho és de la llibertat.

El primer exemple, ens l'ofereix la tragèdia grega, que és el primer exemple de tragèdia que coneixem, i aquell al qual hauran de referir-se, de prop o de lluny, tots els altres...

La tragèdia grega és filla de la democràcia atenesa o en tot cas, hi està íntimament unida. Les lleis de Soló que, en el moment de llur promulgació, significaren un veritable avanç social sobre l'època precedent i sobre els països circumveïns, daten de 594 o 593 abans de la nostra era. Èsquil neix l'any 525 i Sòfocles, probablement, l'any 496, quan la democràcia atenesa està en ple funcionament. El primer neix a la ciutat sagrada d'Eleusis —cosa importantíssima per a comprendre el caràcter més marcadament religiós de les seves produccions—, i el segon, a Colonos, a les envistes d'Atenes, la polis per excel·lència, i potser per això el seu caràcter és més marcadament civil. El primer ateny la maduresa en el moment de Marató i de Salamina, i perd un germà en la primera d'aquestes batalles. El segon és un infant i un adolescent, respectivament, en cadascun d'aquests moments històrics. Cal no oblidar que, sigui quin sigui el judici que avui ens mereixin, aquestes dues victòries eren

considerades pel poble grec, no solament com a victòries nacionals, d'independència, sinó, sobretot, com a guerres on es jugava el destí de la civilització, la flor de la qual era aquesta llibertat tan asprament conquerida. És Èsquil mateix qui ens ho fa entendre ben clarament en un passatge dels *Perses*:

LA REINA DELS PERSES. ¿I quin cabdill és el cap i senyor de l'exèrcit (grec)?

EL CORIFEU. No són esclaus ni estan subjectes a ningú.

LA REINA. ¿I és possible que puguin contenir l'allau de l'enemic?

EL CORIFEU. Prou per a haver destruït ja a Dàrius un nombrós i magnífic exèrcit.

Recordem que Atenes era l'única ciutat de Grècia on era rendit un culte oficial a Prometeu, que sempre més ha simbolitzat, per a la humanitat, l'alliberador per excel·lència. Tot això és més que significatiu, i també ho és el fet que Eurípides, que representa la decadència de la tragèdia grega, vagi unit a la decadència de la democràcia.

Diguem, per començar, que el concepte de fatalitat, que ha esdevingut un *slogan* per a catalogar amb excessiva facilitat la tragèdia grega i potser tota la tragèdia, no és pas, a Grècia mateix, un concepte estàtic que ens sigui donat una vegada per totes, si no un concepte dinàmic que evoluciona lentament i que acaba anquilosant-se. En la Grècia del segle VIII, el fat no solament no es contraposa a la llibertat, ans encara sembla anar-hi unit, com ens ho prova aquest passatge de l'*Odíssea* (traducció de Carles Riba):

—Ai!, pensà, els moridors, com els déus acusen tothora, car de nosaltres diuen que vénen els mals, i ells mateixos amb llurs mateixes follies es capten dolors que no eren del fat, com ara Egist, que, no essent del fat, va casar-se amb la muller de l'Atrida, i va occir-lo a ell quan tornava: era la mort, i ho sabia, perquè el previnguérem nosaltres, fent-li dir per Hermes, el bon talaier Argifontes, «que no el mati a ell ni tampoc la muller li pretengui, o ha de venir que Orestes farà el venjament de l'Atrida, quan ja sigui un minyó i enyori la contrada».

Hermes així va parlar; però els sentiments no va tòrcer d'Egist, volent-li bé; i per fi ho paga tot alhora.

Segons que es desprèn ben clarament d'aquest text, el fat no és pas la fatalitat, tal com l'entendem avui nosaltres, sinó, al contrari, la veu que convé d'obeir i la desobediència a la qual provoca la catàstrofe. Hi ha, en les paraules de l'*Odíssea* que acabem de reproduir, una idea de la llibertat molt pròxima d'allò que avui, en termes cristians, en diríem el lliure albir. Però els grecs potser s'encisaren excessivament davant el mirall, i, sia per la fixetat mateixa d'aquest encís, sia perquè circumstàncies materials, exteriors, alienes a llur voluntat, els dugueren en aquest encís, el fet cert és que anaren reduint cada vegada més el cercle en el qual s'havien tancat, fins a fer-ne una línia circular perfecta, que retorna al seu lloc d'origen i no pot sortir-se d'aquest moviment rotatori. Enlloc aquesta evolució no és tan visible com en les diverses versions del drama dels Atrides. Si passem de l'*Odíssea* a Èsquil, o sia a l'*Orestea*, el salt és ja enorme; però si passem d'Èsquil a Sòfocles, el salt sembla ésser encara més

gran. Èsquil necessita, per explicar l'acció, abastar-ne els orígens i les conseqüències, seguir-ne les ramificacions subterrànies i les celestes: l'acció es dilata en el temps i en l'espai, més enllà d'ella mateixa, sobreïx dels límits purament humans. Sòfocles la humanitza, la constreny: de metafísica esdevé moral. Els herois de Sòfocles són de carn i ossos com nosaltres. Llur contacte amb les forces del més enllà és escassíssim: es limiten a imprecuar, a invocar; però aquestes forces ja no són reals com abans, *puix que no apareixen sobre l'escena*. A Èsquil no li quedava altra remei, per a explicar l'acció com ell volia, que fer-les aparèixer, donar-los cos. Els herois de Sòfocles han de pouar llurs forces en ells mateixos: Els caràcters s'intensifiquen, en detriment de l'acció. Per a Eurípides, els caràcters ho són gairebé tot; tant que l'acció es troba prefigurada en ells mateixos. Eurípides torna a dir allò que ja Èsquil i Sòfocles havien explicat, i per dir-ho d'una manera una mica diferent ha de baixar un graó essencial. En ell, Orestes fa d'Orestes, Electra fa d'Electra, etc.; cadascú compleix el seu deure, és a dir, el paper que té assignat. Som en ple determinisme.



El text

Els personatges d'Electra i Orestes

Pierre Grimal, *Diccionari de mitologia grega i romana*

Electra

El personatge llegendari més cèlebre que porta aquest nom és la filla d'Agamèmnon i Clitemnestra. No apareix a l'epopeia homèrica, però en els poetes posteriors, de mica en mica, va reemplaçant Laòdice, una de les filles d'Agamèmnon, el nom de la qual ja no es torna a esmentar a partir d'aquest moment. Després de l'assassinat d'Agamèmnon a mans d'Egist i Clitemnestra, Electra, que s'ha escapat de poc de la mort, és tractada com una esclava. La salva la seva mare, que intercedeix per ella davant d'Egist. Segons certes versions, Electra aconsegueix prendre el petit Orestes de les mans dels seus assassins i el confia en secret al vell preceptor, que l'allunya de Micenes. Egist, a fi d'impedir que Electra tingui un fill capaç de venjar la mort d'Agamèmnon, casa la jove amb un camperol que viu lluny de la ciutat. Però el seu marit respecta la seva virginitat. Segons alguns autors, al contrari, Electra, que temps enrere ha estat promesa a Càstor, i després a Polimèstor, viu presonera al palau de Micenes. Quan Orestes torna, ella reconeix el seu germà prop de la tomba del seu pare, i junts preparen la venjança, és a dir, l'assassinat de Clitemnestra i d'Egist. Electra pren part activa en aquest doble crim i quan, posteriorment, les Erinies persegueixen Orestes, ella s'ocupa del seu germà. Fa el seu paper en els diversos episodis del mite d'Orestes, tal com ha estat desenvolupat pels tràgics. A l'*Orestes* d'Eurípides comparteix el sofriment del germà i lluita al seu costat contra l'hostilitat del poble, que vol condemnar a mort els homicides. A la tragèdia *Aletes*, de Sòfocles, avui perduda, és el personatge principal. Després que Orestes i Pílades marxin a Tàurida, a la recerca de l'estàtua d'Àrtemis Tàurica, s'anuncia a Micenes la notícia de la seva mort, tot afegint que ha estat la seva germana Ifigènia qui ha immolat Orestes. Immediatament, Aletes, fill d'Egist, es fa amb el poder. Aleshores Electra es trasllada a Delfos, on es troba amb Ifigènia, que ha arribat amb Orestes. En veure la seva germana, Electra, que la creu culpable, vol castigar-la, i quan està a punt de deixar-la cega amb un tió roent que ha agafat de l'altar, s'adona de la presència del seu germà. Electra i Orestes tornen plegats a Micenes, on acaben amb la vida d'Aletes. Orestes es casa amb Hermíone, filla d'Helena, i Electra amb Pílades, amb qui se'n va a la Fòcida. D'aquesta unió nasqueren Medont i Estrofi.

Orestes

Orestes és el fill d'Agamèmnon i Clitemnestra. La seva llegenda ha evolucionat i s'ha carregat d'episodis, alhora que la de la seva germana Ifigènia. Tanmateix, els trets fonamentals queden fixats a les epopeies homèriques, on Orestes ja apareix com el venjador del seu pare (encara que el poeta sembla que desconeixi la mort de Clitemnestra a mans del seu fill). Amb els tràgics, i sobretot amb Èsquil, Orestes esdevé una figura de primer pla.

El primer episodi de la vida d'Orestes se situa, en la llegenda troiana, després de la primera expedició, la que va arribar a Mísia, al reialme de Tèlef. Tèlef, ferit per Aquil·les, només podia curar-se amb la llança de l'heroi. Va anar a Àulida, on l'exèrcit grec estava reunit per segona vegada, i allí va ser detingut per uns soldats i tractat com si fos un espia. Per salvar-se, va agafar el petit Orestes, el fill més jove d'Agamèmnon i va amenaçar que el mataria si ell era maltractat. Així va aconseguir que l'escoltessin i que el curessin.

Als tràgics, en especial a Eurípides, els agrada representar el petit Orestes a Àulida, on havia anat amb Clitemnestra i Ifigènia quan van oferir la seva germana en sacrifici.

Quan Agamèmnon torna i és assassinat per Egist i Clitemnestra, Orestes s'escapà del carnatge gràcies a la seva germana Electra, que el va portar en secret al palau d'Estrofi a Fòcida. El rei el va criar amb el seu propi fill, Pílades, i així va néixer l'amistat llegendària que va unir Orestes i Pílades. Hi havia altres versions sobre la manera com es va salvar Orestes: de vegades es donava el mèrit a la seva dida, altres vegades al seu preceptor o, de manera més general, a un vell servent de la família. Estrofi era l'oncle d'Orestes, perquè era casat amb la germana d'Agamèmnon, Anaxíbia. Vivia a la ciutat de Cirra, prop de Delfos.

Quan va arribar a l'edat adulta, Orestes va rebre d'Apol·lo l'ordre de venjar la mort del seu pare matant Egist i Clitemnestra. Però a Sòfocles és Electra que ha mantingut la relació amb el seu germà, la que li demana que vengui Agamèmnon, i Orestes, abans d'acomplir aquest acte, recorregué als consells d'Apol·lo. Llavors el déu li va respondre que aquesta venjança era permesa. Acompanyat per Pílades, Orestes anà a Argos, a la tomba d'Agamèmnon, on va consagrar un rínxol dels seus cabells. Tot seguit, Electra també va a la tomba i reconeix els cabells del seu germà. Aquesta forma de reconeixement, que figura en la versió que segueix Èsquil, li sembla molt inversemblant a Eurípides, que la substitueix per la intercessió d'un ancià. Sòfocles fa servir un anell d'Agamèmnon, que Orestes ensenya a la seva germana.

Per dur a terme la seva venjança. Orestes es fa passar per un viatger que ve de Fòcida i que va a Argos amb l'encàrrec d'Estrofi d'anunciar la mort d'Orestes i preguntar si les cendres del mort s'han de transportar a Argo o s'han de quedar a Cirra. Clitemnestra, alliberada de la por de veure's castigada pels seus crims, s'omple de joia i fa cridar Egist, absent en aquell moment. Quan arriba a palau, cau sota els

cops d'Orestes. Clitemnestra, en sentir el crit que fa quan mor, hi acudeix i troba el seu fill amb l'espasa a la mà. Li suplica que la perdoni i li ensenya el pit que el va alletar. Orestes està a punt de cedir quan Pílades li recorda l'ordre d'Apol·lo i el caràcter sagrat de la venjança. Llavors la mata. A Eurípides, Orestes mata Egist quan està fent un sacrifici en honor de les nimfes en el seu jardí. Es dóna a conèixer als guàrdies d'Egist, que volen castigar l'assassí, però no s'atreveixen a descarregar la mà sobre el fill d'Agamèmnon.

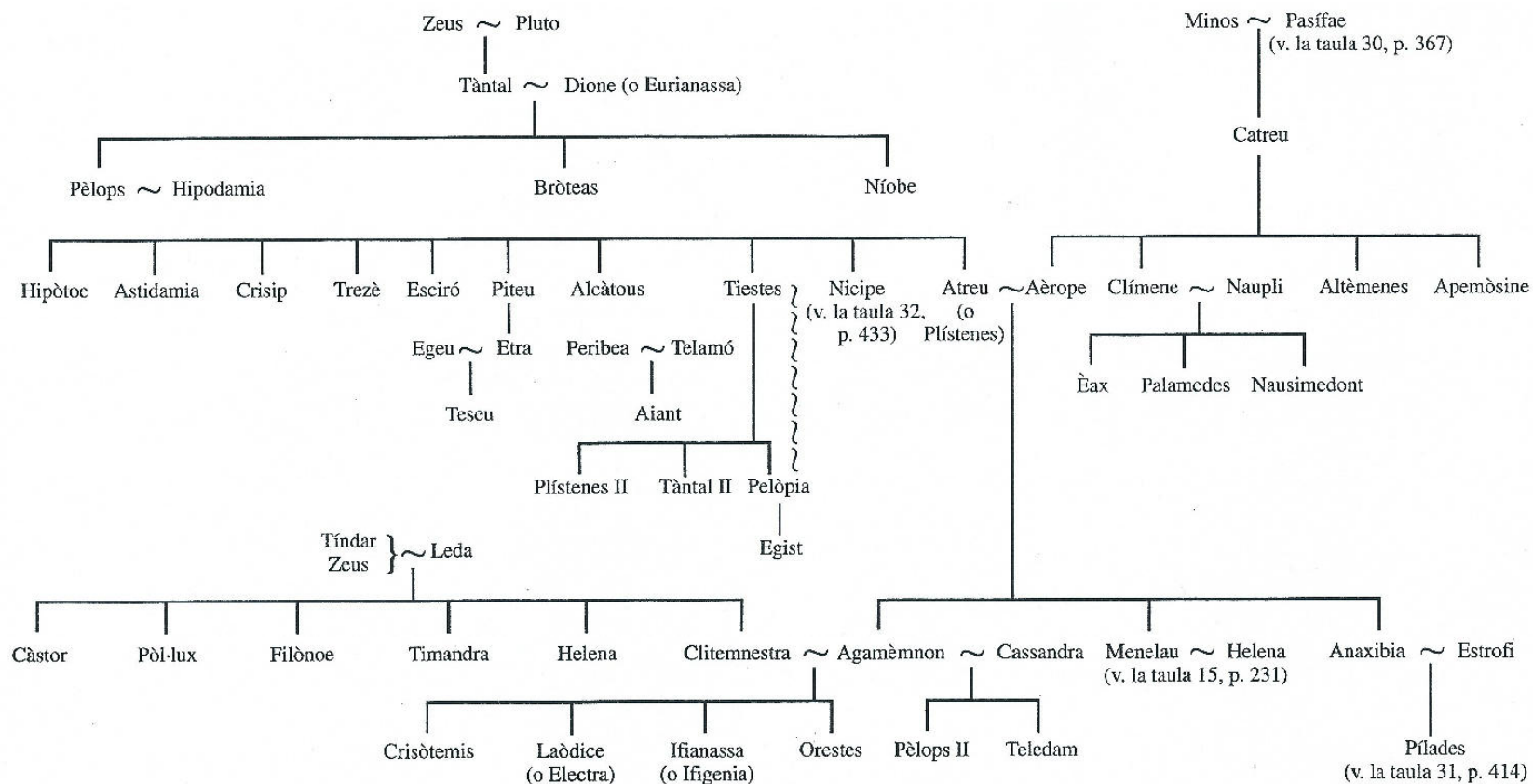
Ben aviat la bogeria es va apoderar d'Orestes com de la major part dels homicides. Però, a més a més, com a assassí de la seva pròpia mare, és perseguit per les Erínies, que el comencen a acuitar el mateix dia dels funerals de Clitemnestra. Èsquil explica que, obeint l'ordre d'Apol·lo, Orestes va demanar asil a Delfos, a l'Òmfalos (el petit turó que assenyalava el «centre del món» en el santuari del déu). Apol·lo el va purificar, però molts altres santuaris de Grècia es vanagloriaven de posseir l'indret on Orestes havia estat purificat, la pedra sobre la qual s'havia assegut (per exemple, a Megalòpolis, a l'Arcàdia). Però aquesta purificació no el va deslliurar de les Erínies; el seu alliberament exigia un judici legal, que es va celebrar a Atenes, en el lloc on més endavant es va reunir l'Aeròpag. La sentència d'aquest judici n'havia de ser, simbòlicament, la primera. Les tradicions varien pel que fa a la persona que el va acusar. Tan aviat són les mateixes Erínies que el porten davant el tribunal atenès, com Tindàreu, el pare de Clitemnestra, o també Erígone, la filla d'Egist i Clitemnestra. En lloc de Tindàreu, que, segons es diu, en aquella època ja era mort, els mitògrafs antics de vegades esmenten Perilau, un cosí de Clitemnestra (fill d'Icari, el germà de Tindàreu). La meitat dels jutges van pronunciar-se a favor de la condemna, i l'altra meitat, a favor de l'absolució. Per tant, Orestes va quedar absolt, perquè Atena, que presidia el tribunal, va afegir-se als segons. En senyal d'agraïment, Orestes li va erigir un altar al turó de l'Aeròpag.

S'atribueix el pas d'Orestes per Atenes l'origen del «dia de les gerres», durant la festa atenesa de les Antestèries. El rei Demofont (segons altres, Pandíon II), que regnava aleshores a Atenes, es va enfadar molt quan va veure arribar Orestes. A causa de la falta que havia comès en matar la seva mare, no li volia permetre participar en la festa ni entrar al temple, però tampoc el volia tractar de manera ofensiva. Va ser llavors quan se li va acudir fer tancar el temple i servir, a l'exterior, en taules separades, una gerra de vi per a cadascun dels assistents. Aquest costum va donar origen a la festa de les gerres.

Hi havia una altra tradició, purament argiva, que no situava el judici d'Orestes a Atenes, sinó a l'Argòlida. Èax i Tindàreu van portar Orestes a judici davant del poble d'Argos, el qual el va condemnar a mort i va deixar que escollís el mitjà per executar-lo, mentre que el poble de Micenes solament l'havia condemnat a l'exili. Però la versió d'Èsquil és, de bon tros, la més difosa. [...]

Genealogia d'Electra

Pierre Grimal, *Diccionari de mitologia grega i romana*



L'Electra de Josep Palau i Fabre

Montserrat Jufresa, «L'Electra de Josep Palau i Fabre»

*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 el 1962, en que 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 Bonnín.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 prosa, curt i despul·lat, ens posa en antecedents de la història del casal dels Atrides, però només dels fets essencials. Els personatges són Electra, Orestes, Clitemnestra, Egist, Erínies, 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

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.

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, assegurada 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 dona 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.¹

A partir d'aquí la trama s'accelera. Davant d'Egist i Clitemnestra, Orestes fent-se passar sempre per Pilades, 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 Erínies, que acaben formant semicercle entorn d'Orestes i d'Electra, estretament abraçats.

Les paraules de les Erínies, 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*² i *El mirall embruixat*³, 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 escames de la vida.

¹ La possibilitat de l'incest era insinuada, encara que no afirmada explícitament, en l'*Electra* de Jean Giraudoux.

² Josep Palau i Fabre, *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1961 (escrit entre 1947 i 1959).

³ 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 tragèdia¹ 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 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 allisonadora.

Aquestes nocions creu trobar-les ben explicitades en l'*Electra* de Jean Giraudoux,² quan el Jardiner (que és el marit d'Electra) diu: «No sé si sou como 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».³

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 especulatius 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.

¹ 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 Lora, anys després. Així ho explica en llibre-entrevista de J. M. García Ferrer i Martí Rom, *op. cit.*

² 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.

³ Cf. Jean Giraudoux, *Électre*, Françoise Létoublon ed. Paris: Petites 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. Quan al teatre actual, que és l'objectiu últim de la seva reflexió, li sembla ser un teatre residual, aburgosat 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.¹

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 assenyali, 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,

¹ 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.»

per tant, que l'espectacle no fos 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 aburguesat 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 lo 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 de teatre com a visió, trobem la que el concep com un mirall embuixat 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,¹ 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

¹ En general s'atribueix als filòsofs cínics la metàfora del món com a teatre.

l'Alquimista. Quan jo escriví els poemes de l'Alquimista,¹ 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,² vaig haver de creure que jo escrivia per delegació seva les obres que ell havia d'escriure sobre ell mateix.

Un altre element important 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,³ però que venia d'abans i que sens dubte exercí una influència en Palau.⁴ 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 al 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,⁵ 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,⁶ 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 als crims i la sang que hi ha tot al llarg de l'obra —el vestit vermell d'Electra, el cant final de les Erínies—, podem considerar-lo també des 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

¹ Josep Palau i Fabre, *Poemes del Alquimista*, ed. Bilingüe. Barcelona: Circulo de Lectores, 2002; id., *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa, 1977. Vegi's també el catàleg de l'exposició *Jospe Palau i Fabra, 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.

² Josep Palau i Fabre, *Teatre de Don Joan*. Barcelona: Proa, 2003, amb una excel·lent introducció de Jordi Coca.

³ Cf. Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Castellana. Barcelona: El Acanalado, 1999.

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ George Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, trad. castellana. Barcelona: Gedisa, Barcelona, 1987 (ed. original 1983).

assenyalat, trobem a Baudelaire i a d'altres autors dels s. XIX i XX.¹ 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,² 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 de fons de la caverna, les dones garanteixen el sentit de l'eternitat a través del naixement i el desnaixement.³

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 es 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.⁴

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.

¹ També aquesta idea és present en les practiques d'algunes sectes gnòstiques dels s. III d.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.

² 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.

³ Cf. Julià Guillamon, «Epileg», a Josep Palau i Fabre, *Contes de capçalera*. Barcelona: Proa, 1995.

⁴ D. Joan trenca el tabú cristià de la monogàmia, i en aquest sentit es mostra primitiu.

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 la pintura de Picasso. Com fa notar amb molt d'encert Julià Guillamon,¹ 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 conte² 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 aconseguieix, 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:³

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 ensulsiada —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

¹ En l'estudi citat a la n. 22.

² Cf. n. 22 i també Josep Palau i Fabre, *Les metamorfosis d'Ovídia i altres contes*. Barcelona: Proa, 1996.

³ Josep Palau i Fabre, «El mirall embruixat», a *Assaigs, articles i memòries*, op. cit., p.242-243.

MOTS DE RITUAL PER A ELECTRA
Temporada 2014/2015

unió havia de ser tan forta que per força havien d'arribar a l'extrem oposat, a l'excés, a l'incest inevitable.

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 aconsegueix és el de la mort del tirà. I de l'abast d'aquest mite en podríem fer un altre simposi.

***Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre**

Jordi Coca, pròleg a l'edició de *Mots de ritual per a Electra*, Arola - TNC¹

La versió de Palau sobre el mite dels fills d'Agamèmnon, Electra i Orestes, *Mots de ritual per a Electra*, va ser escrit entre els mesos de maig i juny de 1958, amb un post-escriptum afegit el 19 d'octubre. És a dir, més de dinou anys després d'acabar-se la guerra d'Espanya del 1936-39, i quan en feia més de dotze que Palau vivia a París. El 1958 feia un any que havia posat punt i final a la darrera peça teatral del cicle de Don Joan i, en certa manera, Palau estava tancant el que aquí hem anomenat el seu primer teatre: els intents de construir una dramaturgia nova que es basés en un temps escènic intens i que evités el com explicatiu, el realisme i els personatges psicològics. Fins aquest moment havia introduït diversos mites en el seu plantejament, i havia mostrat un interès clar per la tragèdia. Tanmateix, malgrat el seu *Prometeu encadenat* i l'atracció que sentia per la Caverna platònica, l'Alquimista encara no havia abordat la redacció d'un text sobre algun dels mites provinents dels tres grans tràgics. Cal recordar, això sí, que l'any 1942, arran de comentar *Electra* de Giradoux, Palau i Fabre havia escrit unes notes titulades *Els genolls de la Reina Clitemnestra*, encara inèdites. Per tant, l'origen de *Mots de ritual per a Electra* cal buscar-lo en la reacció a l'*Electra* de Giradoux, que d'altra banda Palau també comenta a *El mirall embriuat*, i en un text de l'agost de 1995.²

Tot i admetre que el més habitual en tractar el mite dels fills d'Agamèmnon és centrar-lo en el retorn d'Orestes i l'anagnòrisi amb Electra, és altament significatiu que Palau i Fabre opti per aquest episodi. També ho és que plantegi una relació incestuosa d'Orestes i la seva germana ja que, tal com assenyala Montserrat Jufresa comentant aquest text de Palau, el fet ja apareixia com a possibilitat en l'*Electra* de Jean Giraudoux³. Això de banda, la intenció de Palau era clarament política en el sentit de plantejar la necessitat d'una conciliació entre els exiliats i la resistència interior per tal d'acabar amb la dictadura. L'exili d'Orestes i la marginació interior d'Electra li venia bé a Palau i Fabre ja que després de tants anys de separació, els dos germans pràcticament ni es coneixien. Tanmateix, aquesta retrobada-pacte no era fàcil, tot i tenir clar que era prioritari acabar amb l'horror del franquisme: hi havia massa diferències de tots tipus i massa distància entre els *germans* i, en realitat, el que els

¹ Aquest text és una reducció de l'apartat dedicat a l'*Electra* en el llibre de Jordi Coca, *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta. 1935-1958*. Galàxia Gutenberg. Barcelona, 2013.

² OLC.I. «La Guerra Civil (1936-1939)». *Quaderns de l'Alquimista*. Pàgines 515-516. En aquest text, signat el 16 d'agost de 1995, Palau diu clarament que havia intentat «reflectir a través de *Mots de ritual per a Electra*, del 1958, [la tragèdia de la guerra], però encara ningú, al cap de quasi quaranta anys, no sembla haver-se'n adonat».

³ JUFRESA, MONTSERRAT. «L'*Electra* de Josep Palau i Fabre». A *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Aula Carles Riba. A cura de Jordi Malé i Eulàlia Miralles. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2007. Pàgines 189-198.

separava era essencial, gairebé diríem que sagrat. Per tant, Palau veu l'apropament com la transgressió d'un tabú. I ara no cal reiterar el que ja s'ha dit abastament: la profunditat del trencament polític, estètic, moral, personal i familiar de Palau i Fabre amb el seu entorn a partir dels anys quaranta, l'acusació de col·laboracionisme que Palau va formular el novembre de 1945, i com es van venjar d'ell amb la reedició malèvola d'un dels articles que l'any 1939 havia publicat a la *Solidaridad Nacional*.

Segons fa dir l'Alquimista al personatge Pròleg, després de fer un breu resum del mite: «l'autor d'aquesta interpretació pretén que [els grecs] no ens digueren tota la veritat; que, horripilats pel triple assassinat, no gosaren, de por d'acumular desgràcia sobre desgràcia i de por de semblar inversemblants, de revelar-nos la resta de la tragèdia; car, perquè les coses succeïssin tal com varen succeir, ens falta una peça de convicció essencial». Aquesta peça de convicció essencial és l'incest entre els dos germans, un incest que té una primera aparença d'involuntari, però que vist amb més deteniment és intuït si més no per Electra des de l'inici.

Dit això, el primer problema que ens planteja aquesta *Electra* és determinar si parteix d'Èsquil, de Sòfocles o d'Eurípides. L'inici, amb una Electra asseguda en un marge, amb «un vestit negre una mica llantiós» i que rumia la seva venjança des d'una situació difícil, ens podria fer pensar en Eurípides, per al qual Electra és completament fora del palau matern i oficialment casada amb un no-ningú. Però aquí, on tot és molt essencial, tal com assenyala Montserrat Jufresa¹, no hi ha el marit d'Electra i, a més, veurem de seguida que aquesta viu al palau. L'Orestes que ens presenta Palau i Fabre tampoc no és el xicot feble i indecís d'Eurípides, tot i que certament té un moment de dubte quan ha d'occir la mare. D'altra banda, com que en Palau i Fabre el personatge d'Electra és central, no sembla que el text sorgeixi d'Èsquil, on el protagonista de *Coèfores* és clarament Orestes. En l'obra de l'Alquimista Orestes tampoc no sembla tenir cap manament diví més enllà de la referència a Apol·lo quan es descriu com a «predestinat per la mà d'arquer com si fos una sageta». Per tant, sense el relleu èpic d'Èsquil, i sense l'egoisme personal de l'Electra d'Eurípides, tot fa pensar que l'Orestes de Palau s'assembla al de Sòfocles, que si actua en nom d'un déu ens és fàcil d'oblidar-ho, que en realitat ha estat capaç d'ordir un pla i que es presenta a la ciutat disposat a mentir.

En iniciar-se l'obra un parlament d'Electra ens informa de la seva espera. Viu en l'esperar i el desesperar «com entre els alts i baixos de les ones / així visc cor endins». La seva feblesa, la del que espera i desespera, és únicament aparent ja que de seguida es proposa amb fermesa trobar la manera de fer triomfar l'espera: «Bé cal que trobi / per a esperar / pastura / ni que sigui / en la ufanosa fronda / del propi desesper». La força d'esperar, doncs, en un gir molt palaufabrià, sorgirà de la ufanosa fronda del desesper perquè Electra és la desesperança mateixa i alhora l'única força de què

¹ JUFRESA. «L'Electra de Josep Palau i Fabre». A *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Pàgina 189.

disposa: «Cal que em nodreixi / de mi mateixa / i en mes pròpies entranyes / em regeneri, / com si em parís de nou / jo mateixa de mi, / per a sentir-me nova cada dia / i no afeblir-me en el delit que em mou». I en aquesta necessitat de parir-se de nou a si mateixa és evident que també hi ha un rebuig matern.

L'esforç que cal fer és del tot imprescindible ja que, de deixar-se dur «pel corrent sol·lícit de les aigües / sense rem ni timó, / prompte seria / a l'estany de l'oblit / o en els penya-segats de la follia». Dit d'una altra manera: el sentit que Electra veu a la vida és alimentar-se del seu desassossec fins que la venjança s'hagi acomplert ja que es tracta d'un deure col·lectiu, d'un redreçament essencial, i no pas d'una passió personal. La resta, oblidar, acceptar els fets, instal·lar-se en les comoditats materials o deixar-se dur per les conveniències, seria morir o perdre el seny i seria perjudicar la ciutat. Per tant, és una Electra forta, plena de determinació, segura, que no té por de l'aspecte tèrbol dels seus sentiments perquè sap que a través de la venjança aquestes esdevindran lluminosos. De fet, l'Electra de Palau es nodreix del pare, de l'excés del pare, de la seva *hybris*, i aquesta és la força que necessita.

Pel que fa a Orestes, es produeix una nova dualitat de contraris: paciència i impaciència. La impaciència, a què no es vol renunciar, ha d'esdevenir pacient, s'ha de transformar en un pla, en un projecte ben pensat, en una argúcia. La impaciència nodreix Orestes com el desesper nodreix Electra, però aquesta impaciència també cal saber-la modular «fins al defici», fins que arribat el moment la paciència comparegui, «vestida de princesa / amb gran esclat de llum». I aquí, vestida de princesa es refereix tant a l'acció mateixa, a convertir en acció un vell propòsit, com que l'acompliment dels fets es produirà a través de la germana. És un propòsit ajornat des de fa vint anys. I, certament, després de tant de temps, Orestes arriba al seu país «menys com si fos un home / que una brunzent sageta». Tota l'obra, d'una gran bellesa formal, amb 543 versos esclatants i pertorbadors, té la riquesa del millor Palau, del Palau que en el fet de donar-se hi veu un fer-se.

A l'escena III, Electra i Orestes es troben. Electra comença dient que el seu germà, quan vingui, serà com aquell suposat estranger que acaba d'aparèixer davant seu i pel qual sent, de seguida, una fascinació que no farà més que créixer a mesura que parlen. Inopinadament, Electra diu que el seu germà la mirarà com una bèstia i, de fet, ens descriu els efectes d'una seducció ja que aquest Orestes somrient, alhora que la mira com un animal —potser en termes de Palau i Fabre podríem entendre que vol dir com una dona—, vol saber si és Argos allò que es veu de lluny.

Tots dos menteixen, l'un es fa passar per l'amic d'Orestes, Pílades, i anuncia la falsa mort d'aquell, i l'altra es transforma en Istar, una folla amiga d'Electra. Tot donant detalls de la mort d'Orestes, tot manifestant el dolor que aquesta mort provoca en Electra, es va lligant una doble resolució: Electra està disposada a que sigui aquest suposat amic d'Orestes qui dugui a terme la venjança i, alhora, també està disposada a pagar el preu de lliurar-se-li si això fos el que ell reclama, cosa que d'altra banda

faria de bon grat. Res no és del tot explícit, tot és subtilment insinuat, tot és dut al terreny polisèmic de la poesia, però alhora tot és perfectament clar. Electra no pot renunciar al seu propòsit perquè hi està casada, «secretament casada, amb jurament i tot, amb la pròpia sang», i aquí novament les paraules adquireixen un doble o triple sentit. La mateixa polisèmia que adquireixen les rèpliques sobre la capacitat que té ell per ferir el flanc despullat d'ella, l'empresa que ella ha de dur a terme i per a la qual necessita força...

La conversa sobre el compromís mutu per dur a terme la venjança, suposadament per fidelitats a Orestes i a Electra, els aconduïx a que Orestes besí Electra i a que aquesta li ho consenti. Finalment, d'acord en allò que han d'acomplir, i potser encara sense saber qui és cadascú d'ells, o sabent-ho vagament i alhora temptats per l'atracció física, s'acomïaden: «La meva Istar...», diu Orestes, i aquesta respon: «Orestes...». «Orestes?», demana aquest, a la qual cosa Electra afegeix: «No em despertis...». Efectivament, no sabem del cert si Electra ha intuït o no que l'estranger és Orestes. En tot cas, ho és en la mesura que a través de l'estranger, sigui qui sigui, es durà a terme la resolució d'allò que la desassossega. En qualsevol cas, som en una d'aquelles escenes de reconeixement només insinuat que Sòfocles usava amb tanta habilitat i que Palau converteix en un dels millors moments del seu teatre: Electra necessita el seu germà Orestes per venjar-se, però també el necessita com a home per completar-se. La venjança és una obligació moral, exterior a ella mateixa, de cultura, de civilització, política, però únicament té sentit si alhora és íntima, essencial, profunda fins al punt de confondre's amb una necessitat física, animal.

Recapitem: Orestes ha estat vivint fora de la seva pàtria pràcticament tota la vida. Per a Electra el seu germà és l'única esperança de poder accomplir la venjança que dóna sentit a l'existència. Quan aquest retorna, fent-se passar per Pílades i anunciant la suposada mort d'aquell, ella posa per davant de qualsevol altra consideració la necessitat de dur a terme l'assassinat d'Egist i el matricidi de Clitemnestra, que alhora és un magnicidi. Electra sent una pertorbadora atracció per aquest nouvingut, però el primer és dur a terme els seus propòsits i, donada la rapidesa i la intensitat en què tot succeeix, Electra no vol entretenir-se a esbrinar amb detall qui és aquell jove que ha aparegut davant d'ella i a qui està disposada a lliurar-se de bon grat si l'ajuda en l'acompliment dels seus plans que, segons diu Orestes-Pílades, són els mateixos que ell té, per mandat d'Orestes. Els exiliats, els que han estat vivint a l'exterior, els que no coneixen la vida que s'ha organitzat a Argos després del crim abjecte que va acabar amb Agamèmnon, han d'arribar a una o altra mena d'acord amb els resistents de l'interior. Són germans, tenen idees molt diferents, els separen qüestions essencials, però costi el que costi, s'hagi de pagar el preu que s'hagi de pagar, el primer és la venjança encara pendent per tal de superar la brutor col·lectiva que immobilitza el país.

L'escena IV i última té lloc a l'interior del palau dels Atrides, i hi intervenen Clitemnestra, Egist, Orestes, Electra i un cor d'Erínies. Orestes demana poder dormir a palau i explica, tal com havien acordat els dos germans, que el seu propòsit és visitar el santuari d'Argos. Preguntat d'on ve, i en saber que procedeix de Corint, li demanen si coneix Orestes, a la qual cosa respon que sí, i el descriu com el més gran a la palestra. Egist, que busca de seguida la manera de perjudicar aquell Orestes absent, aconsella el suposat peregrí sobre quines són les estratègies millors per vèncer l'Orestes que sembla invencible. Clitemnestra diu que aquell jove té l'edat del seu fill, però no acabem de saber si les seves paraules les inspira l'enyor o la por. En tot cas Clitemnestra ofereix al nouvingut la cambra del fill. I aleshores apareix Electra, pertorbadorament vestida de vermell, i sembla que per sorpresa d'Orestes es mostra com qui és veritablement. Increpada sobre el vestit que duu, explica que és el vestit de les noces que celebrarà amb l'estranger. Ara sí que són a l'anagnòrisi, en ple reconeixement.

Aquest moment és també l'ocasió en què els dos germans fan un apart i després de verbalitzar la veritat, no ens estranya gens de sentir Electra dient: «El que està fet és fet i ja no té remei. / Ara compta, tan sols, el que resta per fer». No es plany ni un instant, ni ell tampoc, de l'escena d'amor que han viscut i del desig carnal que s'han manifestat. Clitemnestra, és clar, també s'adona de la veritat, però ja s'ha començat a moure el mecanisme infernal de la venjança i Egist cau de seguida sota l'espasa d'Orestes. Clitemnestra demana temps per explicar-se —cosa que recorda escenes d'altres obres de Palau, del Palau fins i tot adolescent, en què la Mare clamava que el seu fill l'ajudés a salvar-se—, però Electra no li vol donar cap oportunitat. Orestes sí que dubta, i li demana a Electra: «Què en penses?», i ella respon: «Enllesteix!». I, com que Orestes encara no s'ha acabat de decidir, Electra és més clara que mai: «O ella o jo!», i Orestes mata Clitemnestra. Per tant, en certa manera, s'ha produït la reconciliació.

Al marge de la intervenció de les Erínies, resta un diàleg final entre Orestes i Electra, i especialment el parlament d'aquesta, que admet que seran incompresos pel que han fet, que hauran d'estar sempre junts i defensar-se del món exterior, perquè «Només tu i jo podrem / comprendre'ns l'un a l'altre, i parlar, i respirar / i imitar això que sembla que és la vida. / Només tu i jo podrem mirar-nos en els ulls. / Però potser és això l'amor, i és més que tot».

Aquestes paraules, que en conjunt són profundament existencialistes, i posades on són, per cloure l'obra, semblen donar al conjunt un sentit nou, afegit al més evident, i que podria tenir a veure amb una crida a l'acció armada. Certament, gairebé vint anys després d'acabada la guerra, ni l'acció interior ni l'exterior no semblaven eficaces per acabar amb el franquisme, i per això mateix Palau sembla estar completament convençut del que proposa: res no es pot aplaçar més, fem el que calgui, arribem fins on faci falta, perquè altrament deixarem de ser nosaltres mateixos. És el que ja

proposava al seu *Prometeu* de l'any 1943, però entre aquesta obra i l'*Electra* que ara comentem hi ha una veritable maduració personal i dramàtica que, bàsicament, s'expressa en la força dels caràcters i en la universalitat del que es diu gràcies, precisament, a haver introduït els mites i haver fet que el conjunt esdevingués perfectament versemblant, no realista, gens recolzat en les especulacions tramposes de la intriga i, per descomptat, lluny dels psicologismes del drama.