

Palau i Fabre i Picasso: L'alquímia de sí mateix*

Arnau Puig

Acadèmic d'honor. Catedràtic i professor emèrit de la Universitat Politècnica de Catalunya. arnaupuig@yahoo.es

Resum

Josep Palau i Fabre (Barcelona, 1917-2008) fou un poeta i un apassionat de la recerca poètica. Es complaïa en les incògnites dels creadors tot proclamant que els seus treballs eren els propis d'un alquimista de les consciències. Aquesta inquietud el portà a tenir l'oportunitat de conèixer i poder tractar de prop Picasso, al qual dedicà una gran part de la pròpia escriptura a la recerca del que hi pogués haver de proteic en els seus personatges. L'afinitat espiritual amb el pintor el portà a dedicar-li una monumental biografia, encara no publicada en la seva totalitat. En una de les analítiques complementàries Palau escriví un estudi detallat i minuciós sobre el Gernika, que tanmateix ens porta a pensar que potser també el propi Picasso havia tingut en compte el concepte creatiu d'un altre alquimista, Gaudí.

Abstract

Palau i Fabre and Picasso: The alchemy of the self

Josep Palau i Fabre (Barcelona, 1917-2008) was a poet and fan of poetic research. He took pleasure in the unknown facets of creators, proclaiming that his works were those of an alchemist of the consciences. This fascination led him to have the chance to live and deal with Picasso up close, to whom he devoted much of his writing on the research into the protean qualities there might be in his characters. This spiritual affinity with the painter led him to dedicate a monumental biography to him, which has not yet been published in its entirety. In one of the complementary analyses, Palau wrote a detailed, painstaking study of *Guernika*, which likewise leads us to believe that perhaps Picasso himself might have had in mind the creative concept of another alchemist, Gaudí.

Conec en Josep Palau i Fabre des de l'inici del 1954, ens varem trobar a París; jo hi acabava d'arribar com *boursier* del Govern Francès i ell, en aquells anys, treballava de secretari al Pavelló de Mèxic, acabat d'estrenar, a la Cité Universitaire. Aquesta feina, que l'ajudava a no portar una vida trànsfuga i miserable, tanmateix crec que la va aconseguir gràcies a Octavio Paz (que potser en aquell moment era el director del pavelló). Però el que allí havia de fer en tant que secretari era preocupar-se de les arribades d'estudiants, instal·lar-los, cobrar quotes i pagar factures, donar solucions al que demanaven aquella gent que se sentia perduda al bell mig d'aquella ciutat, París, aleshores capital cultural del món i amb una filosofia, l'existencialista –nihilista, extremista, catòlica, protestant, atea– que acollia molt bé tots els desarrelats espirituals que penetraven en aquell espai de llibertats filosòfiques, ètiques i estètiques.

Feia un cert temps que havia fet d'actor secundari a la pel·lícula *El salari de la por*; tot sovint feia recitals de poesia, tant dels poetes contestataris espanyols, Antonio Machado, Federico García Lorca, com de Rimbaud o parlava d'Antonin Artaud, que coneixia personalment, i del teatre de la crueltat, que sentia tan afí als propis sentiments i tesis literàries; com la de “el teatre i el seu doble”, que tant utilitzaria Palau posteriorment, en el sentit que en tot hi ha la realitat i la seva pantalla, l'original i el seu reflex, sense que hom sàpiga mai on hi ha el fet i la imatge, atès que l'un i l'altra s'interconexionen i un és ensems l'altre, una imatge actua sobre el fet i aquest modifica la imatge [el

que acabo de dir es veu en la interpretació que Palau farà de les obres de Picasso al curt assaig –publicat al febrer del 1977 però vivència molt i molt anterior– titulat *Pare Picasso*; aquí les vivències, per l'escomesa mateixa a què les sotmet, es transformen en una altra realitat, nascuda de la impressió viva però transmutada per la seva energia creadora]. El 1947 Artaud recuperat de les seves follies, publica *Van Gogh le suicidé de la société*; és molt possible que aquest estudi d'Artaud estigui en l'arrel del seu interès per Picasso i això en connexió amb la seva pròpia personalitat, atès que Palau trobarà en l'obra de Picasso aquells resultats d'imatge que ell mateix sent en la seva pròpia obra.

Palau se sent –i es vol– un poeta maleït; el poema de *Càncer*, 1946, ens ho fan ben palès, en especial *La Sabata*. També tot seguit troba el seu doble en don Joan, personatge d'imatge a qui ben aviat dedica sonets.

La guerra civil l'atrapa a Eivissa, però aconsegueix tornar molt ràpidament en ple aixecament; a les Illes se li despertà l'interès per Rosselló-Porcel, un poeta també malaurat, que morirà ben jove. Tot plegat serví per esperonar-lo vers un catalanisme molt actiu i compromès, amb exemples com el de Daniel Cardona, un irredent catalanista que s'ha d'exiliar arran del fet de maig del 1937 o Josep Maria Planes, periodista, assassinat per la FAI els primers dies de la guerra civil pel seu catalanisme.

Tanmateix, fill de la burgesia catalana benestant, pot dedicar-se una mica al que li plau –la cultura– i, acabada la guerra civil, fa tot el possible per recuperar els *Quaderns de Poesia* que s'editaven abans. Obvi que no és possible, fa el que pot per reagrupar els sensibles als mots poètics entorn dels Amics de la Poesia, cap al 1941. Però la circumstància és una altra i aquells enamorats dels jocs dels mots s'han de convertir en combatents en pro de la llengua, han de vetllar perquè el català sigui viu. Això feu néixer la publicació *Poesia*, 20 números 1944-45.

El 1946, però, amb una *bourse* del Govern francès, fugí cap a París on s'instal·la. La revista que deixa continuarà des del 1946, amb altres persones, sota el nom de *Ariel*.

Tenim en Josep Palau i Fabre vivint a París en condicions penoses; però també són per ell un moments extraordinaris perquè pot portar a cap el seu projecte d'home desprotegit pel nucli familiar (el deshereten), al marge de l'estructura política espanyola, per la qual cosa, esdevingut apàtrida, aconsegueix el passaport Nansen que acull aquest tipus d'actituds polítiques. Fa tota mena de treballs per subsistir; els de casa seva intenten recuperar-lo, però s'hi resisteix. Obsès per un erotisme molt personal, que ell entén com un aura de la vida la sublimació de la qual serà l'obra poètica, treballa intensament sota l'epígraf global de l'alquimista, aquell personatge que transmuta la realitat; la seva obra poètica en el conjunt portarà el títol de *Poemes de l'alquimista*. Des d'aquest plantejament, però, cal distingir existencialisme com a corrent filosòfic i l'alquímia com a capacitat transmutadora del que les coses puguin ser; a l'existencialisme no hi ha essències que es pugui transmutar, perquè no hi ha ser sinó, només, existència: les realitats són una transformació constant; l'alquimista descobreix el que s'amaga dins del que es percep o es veu i el cerca i el posa en evidència. A la pedra filosofal l'or ja hi era, calia només posar-lo de manifest, aflorar-lo. L'existència no aflora res, només va construint i sempre en funció i relació a l'existència mateixa; cada cosa, cada ser humà, quan és ja deixa de ser allò que s'havia atrapat. És purament i simple la teoria dels *quanta*: el que es busca deixa de ser allò que es busca en el moment mateix que es busca.

És aleshores, i dins d'una actitud alquímica i no existencial, que Palau comença a planejar un estudi sobre la proteica personalitat de Picasso, que coneixerà els anys finals de la dècada. És normal

l'afinitat que ell creu que hi ha entre el pintor i ell mateix, perquè Picasso és un transmutador, un alquimista, proteic, barreja de persona humana i personatge creador de formes. [És simptomàtic el primer títol d'un llibre de Palau sobre Picasso: *Vides de Picasso*, 1946.] Tal com Palau se sent ell mateix, transsubstanciat en la persona, actituds i accions creadores del pintor. Per al poeta el teatre esdevindrà el mirall d'ell mateix i serà un exemple del desdoblament de la persona pròpia i de la del pintor.

Per començar a penetrar en el personatge iniciarà l'estudi dels "amics catalans de Picasso" i descobrirà en el malagueny –l'andalús– un català d'adopció, d'identificació, que unificarà indistintament els dos elements gentilicis, en els que al primer hi haurà l'impuls i en el segon el càlcul i l'estructura; dualitat que Palau trobarà sempre inseparable a l'obra de Picasso.

La tasca que ara ens toca fer és la de comentar la reedició, ajornada, de *Picasso a vol d'ocell*, 1963, que ha resultat gairebé un llibre de nou encuny, 2002, i ara es reedita de nou amb motiu dels 90 anys de l'autor.

El que jo crec que puc fer és comentar l'exposició cronològica de la vida de Picasso recordada per Palau sinó que quan arribi algun punt que a mi em cridi l'atenció sobre la relació entre Picasso i Palau, perquè marca la intenció de l'un i de l'altre, fer patent l'observació meva.

La primera és que Picasso s'adonà ben prompte que la plàstica ha d'anar sostinguda per la lletra impresa, sense que això vulgui dir que una ha de substituir l'altra; Picasso de ben jove sentí la necessitat de fer la seva revisteta i ben aviat el trobarem agrupat amb els 4 *Gats*, a la revista *Joven-tut*, a la *Catalunya artística* i a *Pèl & Ploma*; fins arribar a posseir una revista al seu servei, *Arte Joven*, a Madrid. A més, sovintegen les referències en les publicacions del moment a la obra seva. Palau i Fabre editarà, en circumstàncies molt difícils, *Poesia* als 26 anys, totes elles enteses com instruments de combat (havia ja escrit i publicat sobre Lorca el 1935).

Palau descriu molt bé el *Bateau lavoir* parisenc, autèntica vida picassiana de llibertat, misèria i creativitat; és el mateix que ell farà a *l'Île Saint Louis*, fins que s'instal·larà al Pavelló de Mèxic a la *Cité Universitaire*.

Però hi ha un aspecte de l'obra de Picasso que atrau Palau que és més important que totes les petites coses que anem detallant: Palau percep, veu en Picasso un clàssic actiu, creador, revolucionari; el cubisme de Picasso és un nou classicisme –que és el que hauria volgut d'Ors, però que se li va escapar; que és el camí que empenia Joaquim Torres Garcia, que el conduí al constructivisme originari–; entén que ho reprèn a Gósol, que ho continuarà amb *Les Senyorettes del carrer d'Avinyó* [d'aquesta manera Palau comenta el quadre: "els personatges, que són cinc, no són vistos interioritzats, com durant l'època blava i rosa, sinó al revés, ben exterioritzats, com si només comptés llur aparença esquemàtica"] i que ho desenvoluparà a Cadaqués i a Céret: "tornar a la plàstica pura, a la llum, al color, al ritme, en lloc de ser centrada pel sentiment" (que és el que havia practicat el modernisme i Picasso realitzat a les èpoques blava i rosa). *Les demoiselles* restaren enrotllades fins al 1920 i no foren reproduïdes fins al 1925; és que Picasso volia "anar a la plàstica pura", quan li semblava que l'obra perillava d'afeblir-se per excés de sentiment. El 1907 Picasso havia organitzat un *homage* al Douanier Rousseau, comprant-li uns quadres, precisament perquè entenia que allà hi havia estructura, ment, i no sentiment [sabem que Rousseau pintava de memòria després d'haver apamat el model]. En realitat el cubisme era la forma més extrema i conseqüent del noucentisme; el que

passa és que aquest noucentisme d'altres indrets havia passat per Cézanne; l'exemple d'estructura n'és la *Muntanya de Santa Bàrbara* (el bust de Fernande) pintat a Horta de Sant Joan, 1909, així com els esbossos i l'escultura cubista *Cap de Fernande*. En aquesta ocasió –comenta Palau– l'art de Picasso volia ser “sintaxi pura, arquitectura dels elements plàstics essencials”. Per aquesta realitat de fets i perquè aquest art cubista s'inicià a Gósol, es féu a Horta de Sant Joan, a Cadaqués i a Céret, hom podia dir –rebla Palau– que el cubisme [un cert noucentisme] és un “moviment íntimament vinculat a Catalunya”.

Just per la circumstància de Céret i prenent el Picasso que serà de les dones, Palau senyala que és en aquesta població del Conflent que apareix la *Jolie Eva*, 1912, que substituirà Fernande.

Palau, en pro de la seva tesi noucentista del cubisme, afegeix que amb el pas dels anys aquella innovació plàstica “es lligarà d'una manera més visible amb la figuració”, a partir del 1917, amb els ballets russos i amb Olga Koklova; es tractava d'un “desig de posseir ... com d'oferir”.

A aquesta nova fase es tracta d'un “art sense enigmes ... gran simplicitat i valentia de color; ... atmosfera de plenitud o de felicitat ... on la realitat es transforma en formes oníriques”, que tot plegat fa reconèixer a Breton que “la situació en què ens trobem ara, hauria pogut ser diferida o perduda per una falla en la decisió d'aquest home [Picasso]”, comentari que ens instal·la al concepte de Geni que Palau té de Picasso i que jo li vaig discutir, quan en morir l'artista, 1973, vaig escriure que en realitat aquell artista havia acomplert la plenitud de la vida: ser home en tota la seva dimensió, per evitar servir-me del concepte estéticoantropològic del XVIII de geni, amb el que Kant i la noció de sublim senyalava les personalitats d'excepció.

Tanmateix, la guerra civil espanyola i la subsegüent guerra mundial desestabilitzaren Picasso que, per trobar un procediment adient i adequat, ara no estrictament teòric, acudí de nou al *collage* matèric, que assajarà de tornar a emprar al Gernika i, poc temps després, a les escultures *Testa de brau* (seient i manillar de bicicleta).

És el 1947 quan Josep Palau i Fabre coneix Picasso; des d'aleshores totes les seves tesis sobre Picasso podran ser contrastades i ell, Palau, esdevenir conscientment i inconscientment el “doble” o “l'alquimista” transmutador i transmutat d'aquell colós de l'esperit contemporani. Aquesta és la meua tesi.

Ara veurem l'altre assaig de Palau, el *Guernika de Picasso*. Es tracta d'una edició actualitzada de l'obra escrita i publicada el 1979. A la seva residència del Pavelló Mexicà de la Ciutat Universitària de París Palau posseïa una reproducció del Gernika molt gran, com d'un metre o més de llargada; era una edició italiana. Aquesta edició, que era l'accessible aleshores pels qui no coneixíem l'original –i no crec que Palau l'hagués conegut– presentava unes certes tonalitats difuses de color; recordo uns grocs i blaus, que sembla que hi havien estat a l'original en les fases preparatòries, colors o tons als que Palau precisament farà referència en moltes ocasions. El *Gernika* ocupava, amb els poemes espanyols assassinats, empresonats o morts i les obsessions sobre Artaud –així com assistí al teatre–, ocupaven els temps que Palau no exercia de secretari.

Tanmateix era molt escrupolós quant a les dades i precisió d'allò que manipulava o en tenia la responsabilitat, però això no evitava que hagués de fer alguna trampeta humana amb els papers de certs becaris. Tot plegat resultava un món molt seriós on ensems calia posar-hi humanitat. Vaig sentir recitar Palau els poemes propis, de Lorca, Machado i altres abillat totalment de negre a dalt d'un escenari. Era impressionant i tant ho feia en català, castellà o francès. Tot això el fa pensar que pot-

ser si al bombardeig de Gernika no hi havia, a més, una conxorxa entre potències per demostrar en casa aliena, el que podia succeir si l'*entente cordiale* no cedia a les pressions de Hitler. El fet que hi hagués corresponsals estrangers anglesos allí per visitar i informar del que veien fa sospitar Palau.

Va ser José Bergamín, un intel·lectual catòlic antifranquista exiliat, que informà Picasso del que deien els diaris de l'1 maig, festa reivindicativa del Treball. El bombardeig havia tingut lloc el 26 d'abril del 1937 a mitja tarda. L'endemà els corresponsals pogueren veure a pleret i saciar els ulls del que havia succeït: desastre i destrucció total.

Els diaris publicaren la informació amb fotos: en blanc i negre, a les pàgines dels diaris –i així ho veié Picasso– apareixia la barbàrie militar sobre la població civil indefensa. Jo crec que aquella primera impressió, encara que en aquell moment no fos retinguda per Picasso, el colpí tant que és la que acabà adoptant com obra final del quadre que un praeista impressió plàstica i de contingut ensem mai no l'he vista reflectida amb contundència, fins ara, per cap analista de l'obra ni per cap crític d'art, si bé amb una suggestió referencial en el primari text de Juan Larrea.

L'encàrrec d'una obra per al pavelló li havia estat fet des del gener d'aquell any, però l'artista no sabia què fer; un dies després del bombardeig va saber que fer i, com és obvi va fer una cosa molt diferent que la que es podia esperar. Tanmateix qui va encarregar a Picasso –amb moltes oposicions– va ser Renau, que aleshores era un responsable de comunicació del govern espanyol i, a més, era un home molt sensible a la importància de la imatge i del seu disseny per a la comunicació. Renau veié en Picasso, Miró, Calder i Alberto, per a les imatges i en el racionalisme arquitectònic de Josep Lluís Sert i en Lacasa, el que calia per atreure la sensibilitat subtil de la gran burgesia i del capital vers la causa de la República espanyola. Renau no creia que els artistes de bona fe i voluntariosos que figuraven al pis de sobre del pavelló, amb les seves escenes populars de tradició espanyolada i de sofriment humà atraguessin els que tenien mitjans econòmics i fàctics per ajudar la causa de la república. Dit d'aquesta manera tampoc no ho he vist; hom només ha glossat l'encert de la tria d'artistes de primera fila –encara que poc apreciats ni menys sentits per les masses– i el gran ressò que obtingueren les obres que han sobreviscut a la contesa. En Palau tampoc s'hi entreté, però sí que fa menció del poc ressò que tingué la imatge del Gernika entre els mateixos mitjans de casa i en el territori republicà, durant la contesa.

Però bé, tornant a aquell classicisme que atribueixo com element constitutiu de la consciència perceptiva estètica de Palau, és ell precisament que cita a propòsit del Gernika uns mots de Zervos: “... un classicisme que refusa el rigor, un clàssic d'una espècie singular, completament abocat a les metamorfosis de la realitat, que rebutja l'explicació de la vida pel sil·logisme estricte, en reconeix els enigmes i els nombrosos misteris, un clàssic capaç de fixar una increïble quantitat de perspectives i d'adoptar-les simultàniament”. Aquest text, ho diu Palau i jo ho reconec, no té pèrdua i és una síntesi formal del Gernika; a més sembla extret de les explicacions que de les formes en dona Ovidi a les seves metamorfosis. Vull afegir encara una cosa respecte de Palau: ell sempre ha mostrat i comentat la impressió de classicisme descriptiu que li causava *L'abraçada* de Picasso, on hi veia perfectament entrelaçats la passió i la forma, una descrivint i plasmant l'altra.

Respecte aquest classicisme formal, Palau també recorda el text de Jean Cassou: “En un rectangle negre i blanc, tal com ens apareix a l'antiga tragèdia, Picasso ens envia la nostra targeta de dol. ... quelcom d'inoblidablement bell”.

Menys líric que això, però més contundent és l’afirmació de Palau referint-se i comentant com Picasso en els seus diferents treballs preparatoris el que fa és cercar l’estructura convenient, la més adequada a la impressió que ha de produir la imatge dels fets mostrats. A l’obra hi ha un “pla de conjunt”, una “eficàcia de la composició”, que consisteix en el correcte ús “tant de les troballes com de les coses que sap sacrificar”, de “l’estètica que s’hi aplica”.

Una altra observació molt curiosa per ser feta per en Palau és la que diu que al dibuix del Gernika, quadre, no hi ha cap càrrega sensual, si bé si que en alguna ocasió es pot trobar en els esbossos Una expressió d’aquest tipus, provenint d’en Palau deu ser certa, atesa la seva propensió a sensualitzar-ho tot, com ho fa el mateix mestre. Tanmateix l’observació sobre la sensualitat picassiana és curiosa perquè Palau diu que en els dibuixos preparatoris “Picasso s’ha alliberat del seu *pathos* immediat, que el permet assolir un cert grau de serenitat”.

Sobre la polèmica de la icònica animal, brau o cavall, i humana, Palau crec que admet la que un bon moment digué Picasso: “un cavall és un cavall, un brau és un brau, un ocell, pollet o colomí, són el que són”, són formes simbòliques que eviten escriure; cada símbol dona el que l’observador vol veure-hi. Qualsevol altra exegesi no condueix a res.

Tanmateix això no priva en Palau que a propòsit del brau, del cavall o del que sigui iniciï ell mateix totes les exegesis de l’alquímia i del doble dels personatges i dels símbols (llegeixi’s Minotaure) que fan que tot sigui en tot i que l’essència, que hi és no se sap mai ben bé on és.

Palau proposa una manera d’apropar-se al quadre: “el Guernika no vol ser contemplat... (el quadre) ens eixorda, ... no el veiem; no sabem cap on girar l’esguard ni concentrar l’atenció perquè tot ens ho sollicita simultàniament”. Picasso vol una participació en l’observació.

Però després d’aquestes constatacions efectives del complex formal que és l’obra, com un cant final a l’estructura i al concepte de regularitat i “bellesa” clàssica que hi ha al Gernika, Palau recorre, per concloure la seva idea, a unes obres de Céret i diu: “a través d’una estructura piramidal, es mostra que no hi ha caos, arbitrarietat de línies, sinó que l’obra és perfectament construïda”; afegeix que els esbossos preparatoris no podrien reconstruir el Gernika, i el quadre no és reductible a aquells esbossos. El quadre és per si mateix una unitat.

Aprofitant l’avinentsa, podem afegir que entre Gaudí i Picasso també es produeix una reacció, coneguda o desconeguda pels interessats, que respon, també, a les alquímies de l’esperit: el cubisme reestructurà totes les formes en funció i relació visual a l’entorn global, aspecte sota el qual les coses eren realment percebudes; una forma és la construcció visual que se’n fa, el cubisme, construcció visual que acaba sent la construcció expressiva. El Gernika és la presència bèl·lica, esquarterada, brutal, angoixada, d’una harmonia possible negada on hi hauria en unes successives paràboles que embolcallen a banda i banda el bressol, la dona, el pare, el bou i l’ase (o cavall), que donarien escalf i vida natural a l’infant, al ple hivern de la seva arribada al trasbalsat món nostre. [Palau era molt sensible a aquests freds reals i anímics.] Aquest és el naixement de la pau pensat i treballat directament per Gaudí a la façana de la Sagrada Família, tot immers en un gran arc parabòlic fonamentat en els principis polars de la vida i bastit per una teoria de l’arquitectura i de la creativitat.

Però l’home –passant de nou al Gernika– destrossat jeu ara a terra, al costat dels seus genitors, que només són clams de llàgrimes i dolor. Res ha servit per a res, ni l’home, ni l’infant, ni el bou, ni el

cavall. El que ha passat fins ara és que les *màters* místiques mostren el dolor resignat per la transcendència del fet, mentre que les dones de Picasso –i la de Juli González– clamen per les privacions absurdes i brutals de que és objecte la vida.

És el que sabia l'Alquimista: que hi ha una essència, quelcom d'ineluctable que és i que viure és cercar-ho, al marge de si s'arriba a trobar-ho o no. Aquesta fou la trajectòria de Palau, reflectida en totes i cada una de les seves obres i que tractà de trobar objectivada en l'estudi de la personalitat, per a Palau, del màxim alquimista: Picasso.

* Text de la intervenció de l'autor a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac el 21 de maig del 2008.