

# ELS ANYS TEÒRICS

EL FIL D'ARIADNA  
**113**

© els autors, pels textos respectius

© Jordi Galí, per la imatge de coberta

© 9 Grup Editorial, per l'edició  
Angle Editorial  
c. Mallorca, 314, 1r 2a B  
08037 Barcelona  
T. 93 363 08 23  
[www.angleeditorial.com](http://www.angleeditorial.com)  
[angle@angleeditorial.com](mailto:angle@angleeditorial.com)

Primera edició: novembre de 2018  
ISBN: 978-84-17214-52-4  
DL B 25031-2018  
Imprès a Romanyà Valls, SA

Aquesta edició ha estat possible  
gràcies a l'ajut del Ministeri de Ciència i Innovació.

No és permesa la reproducció total o parcial d'aquest llibre,  
ni la incorporació a un sistema informàtic, ni la transmissió  
en cap forma ni per cap mitjà, sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per gravació  
o altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright.

# ELS ANYS TEÒRICS

**Arts, literatura i crítica  
1962-1979**

Edició a cura de Narcís Garolera,  
Antoni Marí i Alex Mitrani

 **Angle Editorial**

# Taula

Pròleg, per Antoni Marí i Alex Mitrani 9

ARTS 15

**JORDI IBÁÑEZ FANÉS**

Uns anys teòricament històrics 17

**PAULA BARREIRO LÓPEZ**

¿Vanguardia de la vanguardia? Crítica militante, teoria  
y cultura durante el tardofranquismo 53

**EDUARD CAIROL**

Perucho Plini Pop. Vampirs, fotografies i altres *presències*  
*secretas* a la crítica d'art de Joan Perucho 79

**ALBERT MERCADÉ**

Antoni Tàpies *versus* Grup de Treball. Lletres creuades 103

**MERCÈ IBARZ**

L'estrany cas de l'Equip Crònica 135

**M<sup>a</sup> SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ**

Geografia contra el plano: la otra Barcelona  
en el cine de Llorenç Soler 155

**TAULA RODONA MODERADA PER ALEX MITRANI**

El maig del 68 i la seva repercussió a les arts plàstiques 185

**LITERATURA 213**

**NARCÍS GAROLERA**

La literatura catalana entre 1962 i 1979 215

**JOAN ALEGRET**

Sobre *La plaça del Diamant*: notes i comentaris 219

**NARCÍS GAROLERA**

El final de *La plaça del Diamant*. Un possible model literari 261

**LLUÍS BONADA**

*El quadern gris*: d'Editorial Selecta a Edicions Destino 275

**GIUSEPPE GRILLI**

Gabriel Ferrater: *Da nuces poetis* 289

**JORDI LARIOS**

Llorenç Villalonga i la modernitat distòpica:

*Andrea Victrix* (1974) 305

# Pròleg

El volum present és el resultat de dos simposis: un, sobre art i teoria i pràctiques historiogràfiques, que va tenir lloc al MNAC els dies 29, 30 de novembre i 1 de desembre del 2017, coordinat per Jordi Ibáñez i Alex Mitrani; i l'altre, sobre literatura catalana, celebrat a la UPF el dia 4 de desembre, coordinat per Narcís Garolera. Tots dos col·loquis, centrats en l'estudi de les arts i les lletres durant els decennis seixanta i setanta del segle passat, són també la culminació d'un projecte de recerca sostingut al llarg dels anys, sota la direcció del professor Antoni Marí, que ja va donar els seus fruits amb els volums *La imaginació noucentista* (2008) i *La modernitat cauta* (2013), publicats en aquesta mateixa editorial. El volum que presentem comprèn els *anys teòrics* del període que quedava pendent: els decennis dels seixanta i els setanta, i tanca el recorregut previst en aquell projecte.

Aquest volum, fruit dels simposis esmentats, analitza un període determinat de la cultura catalana amb una diversitat d'enfocaments entre les dues sessions (més centrat en l'avantguarda, com era lògic, el dedicat a l'art). Amb tot, reunir-los en un mateix volum també permet recordar una cosa senzilla: sovint, quan es vol copsar la història d'un moment —en el nostre cas, la història cultural catalana al llarg de dues dè-

cares—, sempre es pecarà d'omissió (és inútil justificar-la), però no pas de criteri. Així, coexisteixen la pintura d'Antoni Tàpies, la narrativa de Josep Pla, l'art conceptual, els filòsofs Eugenio Trías i Xavier Rubert de Ventós, els novel·listes Llorenç Villalonga, Joan Perucho i Mercè Rodoreda, l'Equip Crònica, el cineasta Llorenç Soler i el poeta Gabriel Ferrater, a part dels artistes que parlen amb veu pròpia dels seus records en una taula rodona. Es pot dir que alguns d'ells no responen a la imatge *típica* que ens hem fet d'aquells anys, tan dominada per la revolta del jovent i la profunda transformació dels costums i els valors. En aquest sentit, el «vell» Pla o l'«escèptic» Perucho (tanmateix afeccionat al sobrenatural) hi desentonarien. ¿I no hi desentonaria també un Tàpies espiritualista, ancorat (amb tota la força i la vitalitat que es vulgui) en l'informalisme dels anys cinquanta? La seva polèmica amb els conceptualistes del Grup de Treball, abordada en la contribució d'Albert Mercadé, resol aquesta falsa contradicció i s'erigeix en model de tot el llibre: els anys seixanta i setanta (tant li fa que el primer decenni sigui un període de pujada, i el segon, de baixada, perquè en el cas espanyol i català la cronologia del franquisme obligaria a veure'ls com una progressió no exempta tant de moments lluminosos com de moments molt tenebrosos). Aquests anys no solament van ser d'alliberament, de transformació i de confrontació generacional. També ho van ser de discussió, d'herència, de redescobriments i reactualització (en termes simples: l'avantguarda es va convertir en neoavantguarda), de persistència i de revisió. Des d'aquest punt de vista, al volum que el lector té a les mans li falten moltíssimes coses en molts camps, però no li sobra res. Qui s'imagini uns anys seixanta o setanta sense Pla

o sense Tàpies haurà de comprendre que aposta per una imaginació escapçada.

A propòsit d'escapçaments: Jordi Ibáñez, en la seva contribució, aborda el sorgiment d'una filosofia nova a Barcelona, i sobretot d'un pensament estètic nou formulat no pas com a pràctica artística, sinó com a reflexió intel·lectual, com si un debat soterrat a la teoria francesa —que podria servir aquí de referència— arribés ja liquidat o definitivament reprimit al sud dels Pirineus. Aquest debat, un clàssic dins del marxisme teòric a la França dels seixanta, es va produir entre la història i la filosofia, o, si es vol, la teoria; per donar només dos noms, entre Pierre Vilar i Louis Althusser, o alguns deixebles d'aquest. Si parlem d'anys teòrics, ¿ho fem per oposició a la pràctica? Precisament els seixanta i els setanta són anys en els quals la teoria es posa en pràctica d'una manera generalitzada, sovint experimental, de vegades de forma radical. Les drogues o el terrorisme són dues formes extremes, i reals, d'aquest *pas a l'acte* de la teoria o de l'anhel de transformació de la realitat. És a dir, entre la famosa afirmació de Breton al *Segon manifest del surrealisme*, de 1929, segons la qual l'acte surrealista per excel·lència consisteix a baixar al carrer amb una pistola i començar a disparar contra el primer ciutadà que passa, i, posem per cas, la violenta exasperació d'un Andreas Baader o una Gudrun Ensslin, els dos líders de la RAF (la Fracció de l'Exèrcit Roig activa a Alemanya als anys setanta, la mal anomenada Banda Baader-Meinhof), hi ha un vincle. Òbviament, no és un vincle filològicament o històricament consistent: Baader i Ensslin no es remetien a Breton. Però si analitzéssim de la vora les dues posicions, les concomitàncies morals, políti-



ques i, si es vol, psicològiques ens obligarien a veure com l'expressió d'un immens mal humor narcisista (en Breton) es converteix en una resposta molt violenta a la mateixa història del segle xx, els pitjors anys de la qual reverberaven generacionalment aquells mateixos anys seixanta i setanta en la generació nascuda els anys del nazisme.

¿Què vol dir això? Doncs que la història s'esberla cap a 1968, mostrant dues cares perfectament connectades, però no sempre pensades històricament com dues manifestacions del mateix. La teoria i l'acció —o la praxi— no havien estat mai tan interrelacionades ni eren més interdependents, però a la vegada no havien mostrat mai una tendència més clara a una deriva diguem-ne emancipadora de l'una envers l'altra.

És des d'aquest punt de vista que es parla aquí d'anys teòrics. No pas perquè no fossin viscuts, i molt intensament viscuts. No pas perquè no coneguessin, com gairebé mai abans (llevat de les grans revolucions modernes), una formidable *posada en pràctica* de les idees teòriques. Sinó perquè la teoria resplendia i projectava un nivell d'exigència vital extraordinari. Només així s'entén la pràctica crítica i historiogràfica explicada per Paula Barreiro per al tardofranquisme, o el debat entre Antoni Tàpies i els conceptuals analitzat per Albert Mercadé, el rigor combatiu del cinema de Llorenç Soler exposat per Soliña Barreiro, i la consistència política i visual de l'Equipo Crónica explicada per Mercè Ibarz. I també, perquè hi ha una forta consciència de la teoria —dels seus usos, perills i excessos—, es pot entendre la posició singular d'algú com Joan Perucho analitzada per Eduard Cairol.

La taula rodona, amb Jordi Galí, Silvia Gubern, Eduard Arranz-Bravo, Francesc Artigau i Antoni Mercader, ens ofereix un testimoni de primera mà dels entusiasmes, les influències i les contraccions d'una època, i d'una generació d'artistes que es van capbussar en la transgressió, amb el punt àlgid a finals dels seixanta i principis dels setanta. Per a uns, la militància política fou fonamental; per a d'altres, un anarquisme individualista els apartava de la participació en els sistemes de poder establert. Mentre uns es trobaven amb la pintura i la figuració, per la via de la nova cultura visual pop, d'altres obrien el camí del nou paradigma conceptual, i apostaven per la desmaterialització de l'obra d'art o la disseminació en la vida a través de la *performance*.

Aquesta diversitat és més que eclecticisme: és el resultat d'un esclat de propostes creatives que implica un replantejament, una via pràctica o reflexiva, de la pràctica de l'art. Els anys teòrics serien, en el camp de les arts visuals, un terreny on s'encreuaven pensament i acció. En tot cas, l'antiga dicotomia entre conservadorisme tradicional i modernitat progressista es veuria superada per una socialització de l'avantguarda.

ANTONI MARÍ i ALEX MITRANI

# ARTS

JORDI IBÁÑEZ FANÉS  
Universitat Pompeu Fabra

## Uns anys teòricament històrics

La qüestió dels anys teòrics crec que s'ha de poder explicar més enllà de l'aparent provocació implícita en la fórmula. Hi ha un detall, que a mi personalment em sembla bastant divertit i revelador, i és que Anne Wiazemsky va titular el primer dels dos volums de les seves memòries dels anys seixanta *Une année studieuse*. En certa manera aquells anys —aquí, concretament 1967 i 1968— també van ser anys d'estudi, no solament anys d'acció i d'alliberament. La ironia, és clar, és que aquell any estudiós va ser per a l'actriu —i escriptora, i llavors nòvia i de seguida esposa de Godard— també el de la perplexitat i la fugida dels estudis universitaris.

Si es parla aquí d'anys teòrics, doncs, és evident que això no vol dir que no fossin anys viscuts, o anys sostinguts no més en la teoria, o fins i tot anys irreals —per bé que un cert abús de la teoria pogués comportar una certa irrealitat—. Tampoc vol dir que fossin anys de tancament i d'estudi. Dir això del període de què parlem aquí seria una perfecta originalitat del tot estrambòtica. I tanmateix, la idea, que sens dubte caldria matisar i discutir, és que en aquests anys la praxi, com es deia aleshores en bon marxisme, o l'acció —els comportaments privats, socials, comunitaris i col·

lectius—, i en definitiva la vida, estaven molt sustentats, si no vivament inspirats, per una producció teòrica exigent, sovint difícil, molt necessitada d'interpretació i de discussió compartida per ser compresa, tant en el camp de la filosofia com en la teoria literària i de les arts en general, la sociologia i l'urbanisme, la psicoanàlisi i l'antropologia —i *no tant*, ho subratllo, amb la història o amb la narrativa—. No establiré polaritzacions entre teoria i història, per bé que més endavant sí que caldrà registrar un tall, una mena de *coupure* entre pràctiques intel·lectuals precipitadament o innecessàriament diferenciades. És evident, però, que són anys de trencament, i per tant de gran amnèsia, de l'amnèsia necessària per poder imaginar les coses de bell nou, com si mai abans no s'haguessin pensat i viscut com es van viure aquells anys. La qüestió és quin lloc ocupa la història en aquests anys relativament amnèsics, i quin és el rol de la teoria en uns anys en què la història també es repensa profundament a si mateixa. En aquest sentit, em sembla important assenyalar dues coses. Una és el gir de la mateixa historiografia cap a allò menor, negligit o negat (o reprimit) del passat, cap a una història explicada, per tant, des de baix.

Aquesta no és una actitud estrictament original d'aquells anys, perquè cal remuntar-la a l'escola historiogràfica dels *Annals*, a la França d'entreguerres del segle xx, i que va ser capaç de fer allò que Benjamin proposava a les seves *Tesis sobre filosofia de la història* (de principis de 1940): passar-li a la història el raspall al revés, perquè del vellut pentinat sempre en una direcció, la de l'historicisme —o bé antiquari o bé lineal i progressista—, en surtin de sobte les figures ocultes del teixit, els oprimits i oblidats, els mecanismes de

l'opressió i tot allò reprimat. Crec que es pot dir que d'aquí deriva una pràctica historiogràfica característica d'aquells anys seixanta i primers setanta, i només cal pensar, a França, a París —que encara aquells anys és com dir al món, atesa la seva poderosa capacitat d'influència—, en els treballs de Foucault sobre la bogeria i la construcció de les institucions del saber, o de Michel de Certeau i el seu treball no solament sobre les figures del quotidià contemporani i la gestió de l'espai i els objectes, sinó del retorn d'allò reprimat o silenciats en la història. Aquest tipus de treball historiogràfic, de relació revisada repensada amb el passat, és evident que respon a un doble vincle o un doble estímul: es tracta de reconsiderar el passat per obrir noves perspectives per comprendre el present, i d'una altra banda, d'assumir les exigències i els desafiaments del present per mirar el passat amb uns altres ulls. Sempre es fa història des d'una actualitat, des d'una posició política i teòrica, que a més a més aspira a ser argumentadament la correcta, mai una de qualsevol, una de simplement espontània en un mercat d'opcions relativament lliures. La manera com l'historiador se situa en relació amb la seva actualitat definirà també el seu propi treball de recerca sobre el passat. I aquesta obvietat té la seva importància també en uns anys com els seixanta i setanta que provocativament qualifico d'amnèsics, o potser caldria matisar i dir senzillament desmemoriats, perquè la revolta dels joves com a nou subjecte de la història va exigir, d'alguna manera, posar-se al marge del pes de la història i del que s'arrosegava de les grans veritats monumentals. Per fer-se una idea d'això, basta llegir el formidable i revelador diari que Teresa Pàmies va portar durant els fets del Maig parisenc, el 1968,

titulat *Papà, si vas a França*. El llibre és molt valuós, perquè entre altres coses demostra el xoc i les greus dificultats per comprendre el que estava succeint des d'una posició clàssica des del punt de vista del que se sap i el que s'espera de la història en termes de creença i militància comunista.

El feminisme, la revolució sexual i l'alliberament gai es nodriran d'aquesta pràctica historiogràfica aparentment dedicada als assumptes *menors*, i a la vegada li donaran força i sentit social. Bourdieu, una colla d'anys més tard, parlarà a *La domination masculine* (1998) del procés de «deshistorització» a què van ser sotmeses tradicionalment les dones i de la necessitat d'una «reconstitució del treball d'historiar» aquesta ocultació, o la realitat d'aquests subjectes negats. Em sembla interessant assenyalar això perquè la historiografia d'estil foucaultà, que semblava fer implosionar la història mitjançant uns procediments d'anàlisi i comentari i de projecció conceptual que esberlaven i desfeien els marcs de referència temporals, espacials i contextuals —i sobretot narratius— de què es nodreix, o que articulen, la feina de l'historiador (ho dic pensant sobretot en *Les paraules i les coses*, però també en l'estil amb què es van fer llibres com *La història de la bogeria* o *Vigilar i castigar*), demostra, vista amb perspectiva, que allà on la historiografia semblava dissoldre's en la filosofia o en la història de les idees —dels sistemes del pensament, que era el nom de la matèria de Foucault al Collège de France—, en realitat el que feia era crear les pautes teòriques i metodològiques per, precisament, fer possible una rehistòrització intensa de tot allò ignorat o amagat o reprimat per la historiografia clàssica, aquella que Benjamin atribuïa a tipus com Fustel de Coulanges, que recomanava estudiar un mo-

ment històric prescindint de tot el que ve després, és a dir, oblidant-ne les conseqüències i els efectes, quan per Walter Benjamin amb aquest mètode el que també —i sobretot— s'oblidava era l'exercici del poder en aquell moment, o la relació d'allò estudiat amb la persistència de les relacions de poder i la constància en l'oblit dels oprimits. «¿Amb qui empatitza l'historiador historicista? —es pregunta Benjamin a la tesi setena—; la resposta és evident: amb els vencedors.» I la historiografia clàssica és justament la que en aquells anys presenta productes mig oportunistes i mig de tergiversació ideològica amb dues *Histoires des femmes*, la de Pierre Grimal de 1967 i la del notable reaccionari Maurice Bardèche de 1968. Així doncs, d'una banda hi ha una certa desmemòria sobre els grans relats hegemònics, que entren en crisi aquells anys. I de l'altra, ens trobem amb la reclamació o exigència d'una tasca de rehistorització intensa, que, com ja he dit, estava clarament avançada pel Benjamin de les *Tèses*, i sobretot pel mateix ideari de l'escola dels *Annals*. Però si bé aquesta escola fornía els pressupòsits polítics i ètics, el seu rigor metodològic clàssic, el treball amb les fonts i els arxius, quedaria desbordat per aquesta estranya amalgama de rehistorització necessàriament amnèsica. I amnèsia, ho torno a dir, aquí no significa adamisme, o imaginar-se —com de fet els joves seixanta-vuitistes podrien imaginar-ho— que el món començava de bell nou amb ells, a París, a Praga, a Berkeley o a Eivissa. Amnèsia vol dir que la memòria esdevé més teòrica que factual. Això explicaria per què el mateix Foucault reconeixia tant de valor al treball, que considerava precursor, dels autors de l'escola de Frankfurt, singularment l'Adorno i el Horkheimer de la *Dialèctica de la Il·lustració*, i



que es tradueixen al francès i per tant són presos en consideració públicament a França en un moment relativament tan tardà com el 1974.<sup>1</sup> Em sembla interessant de citar aquí el que diu Foucault a la seva introducció a l'edició americana de *Le normal et le pathologique* de Canguilhem: «*S'il fallait chercher hors de France quelque chose qui corresponde au travail de Cavailles, de Koyré, de Bachelard et de Canguilhem, c'est sans doute du côté de l'École de Francfort qu'on le trouverait [...]. Dans l'histoire des sciences en France, comme dans la théorie critique allemande, ce qu'il s'agit d'examiner, au fond, c'est bien une raison dont l'autonomie de structures porte avec soi l'histoire des dogmatismes et des despotismes. Une raison qui n'a par conséquent d'effet d'affranchissement qu'à condition qu'elle parvienne à se libérer d'elle-même*».<sup>2</sup> El programa, expressat a través de la generació que el precedeix, i que és també la dels seus mestres (com Canguilhem), és, doncs, ben clar. En un text ja absolutament final de Foucault, perquè no trigaria a emmalaltir i morir, el dedicat al «Què és la Il·lustració» de Kant, la tasca del filòsof es formula clarament: fer aparèixer la historicitat allà on sembla voler-se imposar tota pretensió d'universalitat. I als *Dits et écrits* es registra una anotació (dels anys setanta): «*Non: pas passer les universaux à la râpe de l'histoire, mais faire passer l'histoire au fil d'une pensée qui refuse les universaux*». Si no entenc malament la frase, la imatge pròpia de tècnica culinària (la *râpe* és el ratllador) es converteix en una cosa més violenta, en realitat: *passer au fil d'une pensée* sona molt a *passer au fil de l'épée*. Passar per l'espasa.

---

1. Vegeu Didier Eribon, *Foucault et ses contemporains*, Fayard, París, 1994, p. 297.

2. Citat per Eribon, p. 299.

Però també sotmetre al fil discursiu d'un pensament. Queda clar, però: un pensament que rebutja els universals.

Naturalment, al costat d'això, i en aquells anys a França, hi ha una producció historiogràfica incipient sobre allò reprimat del passat immediat o no resolt, o digne de revisió. Penso en els treballs de Jean-Pierre Azéma i Michel Winock sobre la Comuna de 1871 (1964) o sobre la França de Vichy i el col·laboracionisme (1975), que anticipen els treballs de la dècada dels vuitanta d'Henry Rousso. Penso també en l'actualització i en certa manera en la radicalització (en termes d'historiografia d'inspiració marxista) de les idees inicials de l'escola historiogràfica dels *Annals* al món anglosaxó, amb l'anomenat *historical revisionisme* de la *social history* i els estudis culturals. Richard Hoggart funda el 1964 el Centre for Contemporary Cultural Studies a Birmingham. I un llibre tan influent com *The Making of the English Working Class*, d'E. P. Thompson, es va publicar el 1963, quan Thompson, que provenia del grup d'historiadors marxistes de Cambridge amb Hobsbawm, Christopher Hill i Raphael Samuel, lligats a la revista *Past and Present*, ja havia trencat amb el Partit Comunista arran de la invasió d'Hongria el 1956. En general, aquests historiadors, com els seus predecessors francesos a l'escola dels *Annals*, treballaven segons el principi de comprendre la història *seen from below*, una fórmula que sembla que prové de Lucien Febvre, quan va celebrar, en un assaig sobre un altre historiador, Albert Mathiez, que aquest fes la història «des masses et non des vedettes». Amb tot, la gran circulació de la fórmula prové d'un article publicat per E. P. Thompson al *Times Literary Supplement* i titulat «History from Below» el 1966.

# LITERATURA

NARCÍS GAROLERA

## La literatura catalana entre 1962 i 1979

En el marc del simposi *Els anys teòrics (1962-1979)*, dedicat a l'estudi de les arts i les lletres dels anys seixanta i setanta del segle passat, van tenir lloc diverses aproximacions a la literatura catalana d'aquest període, a càrrec d'especialistes en la matèria.

Les ponències presentades en aquesta secció del simposi se centraren en obres representatives de quatre dels escriptors més destacats del període: Mercè Rodoreda, Josep Pla, Gabriel Ferrater i Llorenç Villalonga.

Els ponents, especialistes en l'obra literària dels autors estudiats, foren, respectivament:

Joan Alegret, catedràtic de literatura catalana de la Universitat de les Illes Balears, que parlà dels models i les influències —literàries i cinematogràfiques— de la novel·la més important dels inicis del període objecte de debat: *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, publicada el 1962 a la col·lecció «El Club dels Novel·listes», dirigida per l'editor —i escriptor— Joan Sales. (Jo mateix vaig presentar una postil·la a la ponència del Dr. Alegret, amb la intenció de fer veure un possible eco d'unes pàgines de Jean-Paul Sartre en el final de l'obra analitzada pel ponent.)

Lluís Bonada, reconegut estudiós de l'obra planiana, que

exposà amb tot detall l'aparició, el 1966, i la subsegüent recepció crítica, d'*El quadern gris* —el títol més ambiciós i més representatiu de Josep Pla— a Edicions Destino (no pas a Editorial Selecta, on l'autor havia publicat fins llavors les seves obres). Aquest segell —vinculat a la revista homònima, dirigida per Josep Vergés— encapçalava amb aquest llibre l'edició de l'obra completa de l'escriptor empordanès, que arribaria a tenir més de quaranta volums.

Giuseppe Grilli, catedràtic de la Universitat Roma-3, que dissertà sobre la irrupció de Gabriel Ferrater en la poesia catalana dels anys seixanta amb tres títols de gran impacte: *Danuces pueris* (1960), *Menja't una cama* (1962) i *Teoria dels cossos* (1966). La triple aportació del poeta de Reus representà una ruptura amb els models poètics precedents i provocà una reacció poc habitual de la crítica literària catalana.

Jordi Larios, professor de la universitat escocesa de St. Andrews, que presentà una anàlisi detallada de la novel·la *Andrea Victrix*, de Llorenç Villalonga, distingida amb el premi Josep Pla, convocat per Edicions Destino, i publicada per aquesta editorial el 1974. En aquesta novel·la l'escriptor mallorquí superava els plantejaments de les obres anteriors, molt diferents dels del seu primer títol —*Bearn o la sala de les nines*—, aparegut el 1961 a l'esmentada col·lecció dirigida per Joan Sales.

El contingut d'aquestes quatre aportacions s'ajusta plenament a l'objectiu del simposi. En primer lloc, perquè les obres estudiades són representatives del període estudiat, i, segonament, perquè els seus autors —Rodoreda, Pla, Ferrater i Villalonga— havien significat una innovació, o una ruptura, respecte a la producció literària anterior.

Des de l'exili, Mercè Rodoreda, coneguda només per una novel·la apareguda en plena guerra (*Aloma*, 1938) i un recull de contes que obtingué el premi Víctor Català del 1957, va sorprendre tothom amb una novel·la d'una aparent senzillesa narrativa i una voluntat d'estil superior a la de la major part dels escriptors del moment. *La plaça del Diamant* va descobrir una escriptora de raça, que coneixia els autors més importants de la novel·lística universal (Tolstoi...) i que seguia —sota el guiatge d'Armand Obiols— la literatura europea i americana del seu temps (Sartre, Joyce, Faulkner...).

Josep Pla, el prosista català més valorat durant els anys anteriors a la contesa civil, reprèn, a partir de 1946, la publicació d'obres en català. El 1966 dona la campanada amb *El quadern gris*, un dietari dels anys 1918 i 1919, que l'autor reescriu en plena maduresa. La ponència de Lluís Bonada se centra en el procés de publicació del que serà el títol més representatiu de l'obra literària de l'escriptor empordanès. Mort Josep M. Cruzet, creador i ànima de l'editorial Selecta —amb qui Pla havia publicat vint-i-dos títols entre 1949 i 1956, i vint-i-nou volums d'unes «Obres completes» entre 1956 i 1962—, l'escriptor decideix començar la publicació de la seva «Obra completa» en una altra editorial —Edicions Destino—, propietat del seu amic Josep Vergés. Els anys seixanta del segle xx són clau en la configuració de l'obra definitiva de Josep Pla i la consolidació de la seva vàlua literària.

Els tres volums poètics publicats per Gabriel Ferrater entre 1960 i 1966 constitueixen una aportació singular a la literatura catalana de l'època. Són una ruptura, temàtica i formal, amb la poesia neosimbolista postribiana. Poetes consagrats com Tomàs Garcés o Joan Teixidor apareixen

cruament satiritzats en una de les seves composicions. Grilli considera Ferrater «un poeta fora del lloc tradicional de la poesia», no disposat a mantenir la canònica distinció entre gèneres literaris. «Per a ell —afegeix—, poema o narració és tot u», com havia volgut evidenciar un altre poeta contemporani, J. V. Foix, que Ferrater tractava amb assiduitat.

Llorenç Villalonga es podria considerar —com Joan Fuster va dir de Josep Maria de Sagarra— «un cas a part». No solament per la seva condició de mallorquí, sinó per una peculiar visió del món, crítica amb la societat del seu temps. Després de *Mort de dama* (1931) no havia publicat cap obra important fins que feu conèixer, a través de l'editor Joan Sales —el mateix de Rodoreda— la que seria la seva obra més representativa: *Bearn o la sala de les nines* (1961). Els anys posteriors donà a la impremta diversos títols —també publicats per Sales al «Club dels Novel·listes»— d'una orientació i d'una qualitat clarament diferents de l'obra amb què havia irromput en la novel·la catalana. Alguns d'aquests lliuraments —*La gran batuda* (1968), *La Lulú* (1970), *Lulú regina* (1972)— desconcertaren els crítics que havien rebut amb grans elogis l'aparició de *Bearn*, per la visió regressiva, dissolvent i contrària al progrés que manifestaven. *Andrea Victrix* (1974) —objecte de la ponència de Jordi Larios— porta a l'extrem la crítica satírica de la societat de masses, amb una visió «distòpica» de la modernitat.

JOAN ALEGRET

Universitat de les Illes Balears

## Sobre *La plaça del Diamant*: notes i comentaris

### Una pel·lícula francesa

*La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda, calca noms i caracteritzacions de personatges, així com alguns detalls argumentals, d'*Antoine et Antoinette* (1947), de Jacques Becker, Gran Premi del film psicològic i d'amor al Festival de Canes d'aquell mateix any. El film duu per títol el nom del matrimoni protagonista, però s'hi estableix un cert triangle amb un tercer personatge, Mr. Roland, botiguer de comestibles, que festeja la muller; a la novel·la de Rodoreda, la protagonista Natàlia/Colometa es casa primer amb el fuster Quimet i després amb el botiguer de comestibles Antoni. L'amiga íntima d'Antoinette és Juliette, taquillera del metro de París, i la de Natàlia es diu també Julieta. (D'altra banda, ja és sabut que Julieta era el nom d'una de les millors amigues de joventut de Mercè Rodoreda.) A la pel·lícula, una dona gran, Henriette, instal·lada al carrer dins una petita barraca, ven números de la rifa; a la novel·la, la protagonista, que a la infantesa va quedar òrfena de mare, s'aconsella amb una dona més gran, Enriqueta, «que vivia de vendre castanyes i moniatos a la cantonada de l'Smart a l'hivern i cacauets i xufles per les festes majors a l'estiu» (cap. IV).



Una escena important del film transcorre al *bistrot* d'on Antoine és client habitual: s'ha casat la filla de l'amo i la celebració del casament, al bar, esdevé un poc surrealista. Rodoreda s'hi ha inspirat per al dinar de noces de Natàlia/Colometa i Quimet al bar Monumental, amb la incorporació, al moment del ball, dels sis senyors quarantins vestits de negre, que dinaven al saló del costat celebrant-hi l'èxit de l'operació d'apendicitis d'un d'ells (cap. VI).

Hi ha encara dos detalls paral·lels més entre la pel·lícula francesa i la novel·la catalana. Un d'ells és que Antoine té moltes ganes de comprar una moto amb sidecar i finalment ho aconseguirà: la imatge que clou el film és la d'Antoine i Antoinette —marit i muller— corrent-hi asseguts. A la novel·la, Quimet compra una moto de segona mà (cap. VII), i, després del naixement del fill, «va fer una mena de bressol de fusta i el va enganxar a la moto» (cap. XV), bressol adossat que podríem qualificar de petit sidecar artesanal.

L'altre paral·lel és que Antoine instal·la una antena de ràdio a la teulada de casa seva, i Quimet un colomar al terrat (cap. XIII), colomar que adquireix molta importància a *La plaça del Diamant*.

Per tot plegat, és doncs ben segur que la nostra molt cinèfila novel·lista va veure la pel·lícula *Antoine et Antoinette* i en va treure materials per a la construcció de la seva gran novel·la. El film és de 1947, i ella i Joan Prat havien deixat Bordeus, devers la fi de l'any anterior, i s'havien traslladat a París; és justament a la capital francesa on Mercè tenia més sales cinematogràfiques a l'abast i, doncs, on va poder veure més pel·lícules.

## Els dos noms de la protagonista: Natàlia i Colometa

El nom autèntic de la protagonista i narradora de *La plaça del Diamant*, el nom del bateig cristià i del registre civil és Natàlia. L'altre nom, Colometa, li és imposat pel primer marit, Quimet, al capítol inicial de la novel·la, quan es coneixen al ball de la festa major de Gràcia (capítol que s'ha de datar, doncs, un 15 d'agost); malgrat que ella li fa saber que ja té promès, Quimet li diu «que seria la seva senyora i la seva reina», i malgrat dir-li ella que el seu nom és Natàlia, Quimet riu i «va dir que només em podia dir un nom: Colometa» (cap. I).

Ella continuarà essent Natàlia per a l'antic promès, el cuiner Pere, que així la crida quan la veu a la Rambla de les Flors (cap. IX). I recupera aquest nom amb el segon marit, el botiguer Antoni: molt significativament, el capítol XXXIX, en què ell li fa la petició de matrimoni, la narradora protagonista el finalitza transcrivint en estil directe les frases d'Antoni, que li fa saber la seva condició de tolit sexual. I la darrera frase és: «I no vull enganyar ningú, va dir, Natàlia». De manera, doncs, que la recuperació del nom autèntic és remarcada als lectors per la seva disposició de mot darrer de tot el capítol.

Es tracta del nom modern Natàlia, importat, i no pas dels tradicionals catalans Nadala o Nativitat. Natàlia i el seu hipocorístic Nataixa són molt corrents entre les dones russes. En una autora com Mercè Rodoreda, nada nou anys abans de la Revolució Russa i formada abans del 1939, el nom Natàlia insinua la il·lusió d'una societat més justa, sense diferències de classe social, amb igualtat de drets ens els homes i les dones.

Mercè Rodoreda, des del seu pis ginebrí on redactava *La plaça del Diamant*, es devia recordar encara d'una peça teatral que contenia un missatge pedagògic antiautoritari i de promoció de la dona a feines intel·lectuals; una comèdia en tres actes, estrenada amb èxit durant aquell fatídic any de 1936, tant a Madrid, en la seva versió castellana original, com a Barcelona en versió catalana. Em refereixo a *Nuestra Natacha*, de l'asturià Alejandro Casona, mestre nacional a qui l'èxit de *La sirena varada* (1934) havia fet deixar les aules per les sales de teatre. *Nuestra Natacha* es va estrenar al «Teatro Victoria» el dia 6 de febrer del 1936, i traduïda tot d'una per Agustí Collado, pujà a l'escena del «Teatre Nou» quatre mesos després, el 6 de juny. L'edició del text per la Llibreria Milà, a la seva benemèrita col·lecció «Catalunya Teatral», el mateix 1936, devia propiciar representacions per a grups d'aficionats arreu de Catalunya. (Durant la Transició espanyola, Núria Espert va recuperar l'obra en la versió original castellana, i la va presentar i protagonitzar a Barcelona.)

El primer acte transcorre a Madrid, en una residència d'estudiants, el 21 de juny. La protagonista, Natalia Valdés, s'ha doctorat. Quan era menor d'edat, havia estat reclosa al Reformatori de les Dames Blaves, d'on la va rescatar el pedagog Don Santiago, que ha estat el seu mentor i és el rector de la residència. A la fi de l'acte, compareix a la residència el metge Félix Sandoval: hi va per proposar a Natalia, de part del Patronat del Reformatori de les Dames Blaves, la direcció tècnica de l'establiment. En un primer moment, ella queda trasbalsada pels mals records, però accepta. El segon acte transcorre al reformatori: Natalia hi aplica els nous mètodes educatius, antiautoritaris, que esveren el Patronat:

hi compareix la marquesa, presidenta del Patronat, que destitueix Natalia del càrrec de directora tècnica. El tercer acte transcorre al camp, en una granja propietat de Lalo, el ric estudiant de medicina enamorat de Natalia. Sota la direcció d'ella, hi han conviscut, ajudant-la en la tasca educativa, els companys estudiants de la residència i els educands que, gràcies a Don Santiago i als advocats, han pogut ser trets del reformatori i traslladats a l'alqueria a fi de ser-hi educats en llibertat. Els companys universitaris ja han complert amb l'any de col·laboració a què s'havien compromès, i se'n van. Lalo s'hi voldria quedar amb Natalia, però ella diu que vol acabar la seva tasca d'educadora: li confessa que ella també l'estima i que, quan acabi la tasca que s'ha imposat, ella l'anirà a cercar. La frase final de l'obra, en boca de Natalia, és la següent: «*Temblando, tío Santiago. Con lágrimas y sin gloria... ¡Pero estoy en mi puesto!*»

Dins aquest acte tercer hi ha un passatge, en boca igualment de la protagonista, on se'ns diu el pensament ètic bàsic de l'obra:

*Y yo pienso, tío Santiago, que el único valor estimable es este; no el de los héroes brillantes, sino el de tantos humildes que luchan y trabajan en las últimas filas humanas, que no esperan la gloria, que sufren el miedo y el dolor de cada día... ¡Pero están en su puesto!*

Entre aquests tants humils que lluiten i treballen és evident que hi podem comptar la protagonista de *La plaça del Diamant*. I perquè vegem la concomitància entre el que pensa una Natalia madrilenya amb doctorat i una Natàlia/

Colometa que no ha passat dels estudis primaris, heus aquí el resum que la segona fa de la seva vida, resum que inclou —de manera explícita— la valoració d'ella mateixa com a persona humana digna (cap. XXXVI):

Havia après de llegir i d'escriure i la meva mare m'havia avesat a dur vestits blancs. Havia après de llegir i d'escriure i venia pastissos i caramels i xocolatins plens i xocolatins buits amb licor a dintre. I anava pel carrer com una persona al costat de les altres persones. Havia après de llegir i d'escriure i havia servit i havia ajudat...

Ens el fa, aquest resum i balanç vital, just quan surt a comprar el salfumant per matar els fills i suïcidar-se (el 1939) perquè no té feina ni diners i s'estan morint de fam ella i els seus dos fills.

Hi ha, d'altra banda, una curiosa coincidència entre el personatge de Casona i el de Rodoreda: totes dues dones graven el seu nom profundament, l'una en una paret, l'altra en una porta. La Natàlia madrilenya ho havia fet amb les ungles, de joveneta, quan havia estat tancada a la cel·la de càstig del reformatori: va ser un acte de resistència i d'autoafirmació. La Natàlia barcelonina, al capítol darrer —i més llarg— de la novel·la (cap. XLIX), la matinada de l'endemà del casament de la filla, agafa un ganivet de la cuina i surt de casa. Travessa el carrer Gran de Gràcia per anar a la casa antiga, on havia viscut amb Quimet: «I em vaig posar a caminar cap a la vida vella». Quan hi arriba, vol pujar l'escala fins al pis on va viure, però la porta del carrer és tancada: