

Procés de gestació de *La nau* de Josep Maria Benet i Jornet

Neus Alonso i Garcia
2n de Batxillerat D
Director: Eduard Juanmartí i Generès
16 de desembre del 2022
Treball de recerca, curs 2022-23

ABSTRACT

The idea of doing my research assignment about *La nau* by Josep Maria Benet i Jornet took advantage of the current agreement between the Víctor Balaguer Museum Library (BMVB) and the Manuel de Cabanyes Institute. My supervisor shared with me an original typescript, a first edition and various correspondence that Molas and Benet exchanged. All this material is in the archive Joaquim Molas entrusted to the library. Therefore, this work focuses on the play *La Nau* and has the following three objectives: 1) contextualize the work and the author in his time; 2) describe the process that goes from the writing of the work to its publication; 3) interpret this process in the literary context of those years.

The work itself focuses on the period that goes from 1969, the date of completion of the work, to 1977, the date of publication of the work in Catalan. The Spanish and French translations from 1973 and 1974, respectively, are excluded.

After analyzing all the material, we have worked through a series of stages in the creative and writing process. These stages are: previous notes, envelopes, first draft, handwritten document, typewritten document, revised typescript, final publication text.

AGRAÏMENTS

Aquest treball no hauria estat possible sense l'ajuda d'un seguit de persones i d'institucions.

Voldria agrair en primer lloc les facilitats que la Biblioteca Museu Víctor Balaguer i l'Institut del Teatre m'han ofert. Sempre han estat disposats a ajudar amb tot el que calgués. Cal agrair també el temps i la paciència de la Biblioteca de Catalunya i del seu personal, en especial a Mercè Comas, que em va ensenyar a tractar el material de manera correcta.

Finalment, voldria donar les gràcies a Enric Gallén pel gran interès que ha mostrat per la nostra recerca i el material que ens va recomanar. Així com Pau Monterde, que ens va deixar consultar material del seu fons privat i va respondre a totes les nostres preguntes.

ÍNDIX DE CONTINGUTS

ABSTRACT	3
AGRAÏMENTS	4
ÍNDIX DE CONTINGUTS	5
1. INTRODUCCIÓ	6
2. CONTEXT HISTÒRIC I SOCIAL DELS ANYS 60 I 70	8
3. CONTEXT LITERARI DELS ANYS 60 I 70	13
3. 1. ANTECEDENTS HISTÒRICS I CULTURALS	13
3. 2. CONCEPTE DE REALISME HISTÒRIC	16
3. 3. PERÍODE FINAL	19
3. 4. NARRATIVA	20
3. 5. POESIA	22
3. 6. TEATRE	26
3. 7. CRISI I LIQUIDACIÓ	39
4. JOSEP MARIA BENET I JORNET	41
5. <i>LA NAU</i>	45
5.1. ARGUMENT	46
5. 2. DESCRIPCIÓ DEL PROCÉS DE GESTACIÓ	49
5. 2. 1. MOSTRA D'UN QUADRE ESCÈNIC	55
5.3. INTERPRETACIÓ DE L'OBRA EN DIVERSOS CONTEXTS	66
6. CONCLUSIONS	67
7. BIBLIOGRAFIA	69
8. ANNEX	71

1. INTRODUCCIÓ

L'elaboració del Treball de Recerca és un repte important per a tot estudiant de Batxillerat. Comporta un esforç de reflexió on cal combinar l'ambició acadèmica amb certes dosis de realisme, que acotin la recerca.

En el meu cas, l'ambició acadèmica ve marcada per la meva vocació: la filologia catalana. Per això, no vaig tenir cap dubte a l'hora de triar l'itinerari d'humanitats. Aquesta part ha estat fàcil. Més difícil ha estat acotar la recerca dins del gran ventall de temes possibles. Això requeria un exercici de realisme que jo sola no hauria pogut fer. I és aquí on Eduard Juanmartí, tutor d'aquest treball, m'ha sabut guiar.

L'existència del conveni entre la Biblioteca Museu Víctor Balaguer (BMVB) i l'Institut Manuel de Cabanyes era una oportunitat interessant que calia aprofitar. Ja feia un temps que Albert Soler, catedràtic de Filologia catalana de la UB, em va fer entendre la importància de conèixer la literatura més propera, com a primer pas a partir del qual poder construir més coneixement. Només calia, doncs, triar el tema de la recerca que s'hi adequés. En aquest punt, Eduard Juanmartí va fer una feina de selecció de materials disponibles a la BMVB que permetien fer un bon treball. Després, en una visita conjunta, va compartir amb mi el referent a *La nau* de Josep Maria Benet i Jornet, obra de la qual, en el fons que Joaquim Molas confià a la biblioteca, hi ha un mecanoscrit original, una primera edició i diversa correspondència que Molas i Benet es van intercanviar.

Per tant, aquest treball es focalitza en l'obra de teatre *La nau* i té els tres objectius següents:

- 1) Contextualitzar l'obra i l'autor en la seva època.
- 2) Descriure el procés que va de la redacció de l'obra a la seva publicació.
- 3) Interpretar aquest procés en el context literari d'aquells anys.

Per assolir aquest objectius, extrauré la informació de diferents fonts:

- El fons documental de Joaquim Molas que es troba ubicat a la BMVB.

- El propi fons documental de Josep M. Benet i Jornet que es troba a la Biblioteca de Catalunya.
- El fons privat de Pau Monterde.
- Diferents edicions, versions i traduccions de *La nau*.
- Els fons epistolars de Joaquim Molas, Josep M. Benet i Jornet i Pau Monterde.
- Enciclopèdies, manuals de referència de literatura catalana...

Penso que aquest treball és una primera experiència de recerca filològica, i per tant, un primer pas important cara el meu objectiu. Tant el tema triat, com els mètodes que ha requerit per desenvolupar-lo, m'acosten al que, un cop acabat el batxillerat, serà part de la meva vida acadèmica.

2. CONTEXT HISTÒRIC I SOCIAL DELS ANYS 60 I 70

Per situar el context històric al voltant del qual Josep Maria Benet i Jornet va desenvolupar *La nau*, cal fer referència a la dictadura franquista. Aquesta, que s'inicia l'any 1936 i acaba amb la mort del dictador Francisco Franco l'any 1975, es pot dividir en tres etapes. La primera, que va dels anys 1939 al 1959, és la fase totalitària en la qual als efectes de la postguerra s'hi afegeix el retrocés econòmic, la involució ideològica i una repressió ferotge. La segona, que va dels anys 1959 al 1969, s'anomena tecnocràtica per la incorporació al govern de professionals amb bona formació econòmica que la premsa anomenaria tecnòcrates. Aquesta etapa es caracteritza per una modernització accelerada en l'economia i la societat. Finalment, la fase de descomposició del règim anirà del 1969 al 1975, caracteritzada per un distanciament progressiu de l'Església respecte al règim i una creixent capacitat mobilitzadora de l'oposició.

L'obra *La nau* de Benet i Jornet, doncs, cal situar-la al final de la fase totalitària i a l'inici de la fase tecnocràtica. Per tant ens trobem en l'etapa de transició entre el nacionalisme espanyol agressiu i exclouent que va dominar la immediata postguerra i els primers signes d'obertura amb la relaxació d'algunes impositcions que afectaven la creació literària.

Podem dir que l'època històrica compresa entre els anys 1960 i 1980 correspon a una de les més intenses pel que fa als canvis que es produeixen a Catalunya. Hi ha, per una banda, un gran creixement econòmic que provocarà transformacions estructurals importants. Per altra, els grans corrents migratoris van modificar les característiques demogràfiques i socials i això va canviar les formes de vida i de sociabilitat, les actituds i els valors. I a poc a poc, hi ha també un canvi polític, que acabarà amb l'assoliment de la democràcia a Espanya i la recuperació de l'autogovern a Catalunya.

Durant els anys 60, a Europa, culminarà el procés de transició d'unes societats basades principalment en l'agricultura a unes societats urbanes i industrials. Aquest procés també es dona a l'Estat espanyol. A la vegada s'observen canvis en el mercat de treball amb un increment de l'especialització i l'aparició d'una nova classe mitjana de tècnics, empleats qualificats i professionals assalariats.

Això comporta un augment del nivell de vida mitjà i també una major mobilitat social. Aquesta última encara estava molt condicionada per l'origen familiar: els fills dels obrers arribaven a ser empleats, mentre que els fills dels empleats o comerciants es convertien en professionals altament qualificats. Però, en tot cas, va permetre una major integració social.

L'augment del poder adquisitiu que acompanya aquesta època va permetre que moltes famílies sortissin de la pobresa i poguessin adquirir tota mena de béns que van canviar substancialment la vida quotidiana.

Oposició al règim

Acabada la Guerra Civil, la lluita antifranquista es va organitzar en tres àmbits diferents: el moviment obrer, els grups monàrquics i els maquis o guerrilla. Tots tres van patir canvis durant la dècada dels cinquanta: es va renunciar a la lluita violenta, es van potenciar aspectes de transformació social i generacional i va créixer l'oposició a les universitats i els sindicats antifranquistes. Les vagues serien la forma d'oposició més comuna, com va ser la famosa vaga dels usuaris dels tramvies a Barcelona el 1951.

L'any 1940 el govern català a l'exili havia triat Josep Irla per substituir Lluís Companys en el càrrec de president de la Generalitat. L'any 1954 el succeiria Josep Tarradellas, que impulsà la cultura catalana amb l'ajuda d'intel·lectuals com Josep Maria Batista i Roca, Josep Trueta i Pau Casals.

La intensitat de l'oposició va anar en augment durant l'època tecnocràtica. El PCE i el PSOE es consoliden com a partits polítics clandestins a Espanya, però no a Catalunya, on és el PSUC l'organització opositora amb més capacitat de mobilització i impacte durant la dècada dels seixanta. El PSUC reunia petita burgesia, classe obrera i estudiants universitaris.

Societat i economia

La postguerra va significar un estancament i una depressió econòmica que van durar gairebé vint anys. Els motius no van ser només les conseqüències de la guerra sinó que també estaven relacionats amb les decisions preses per la mateixa dictadura franquista: l'aïllament econòmic i la intervenció de l'estat en la

producció i distribució de béns. A això cal afegir, en el cas de Catalunya, l'intent conscient i deliberat de desindustrialitzar-la. Socialment, el resultat va ser un empobriment general de la població i un augment de les desigualtats socials.

Aquesta situació començarà a canviar a finals dels anys cinquanta. L'aplicació del Pla d'Estabilització i Liberalització del 1959, forçat pel Fons Monetari Internacional quan l'Estat espanyol ja donava signes de fallida, va fer que la dècada dels seixanta fos una època de transformació i modernització. L'Estat espanyol passa de ser un estat fonamentalment agrari a industrialitzar-se. Això comportarà canvis importants demogràfics que es traduiran, sobretot, en un èxode rural. Hi ha també una migració des de l'Estat espanyol cap a Catalunya, on una indústria creixent requereix disposar de mà d'obra.

Ens interessa aquí destacar algunes característiques d'aquest èxode rural. Les famílies immigrants s'establien en les àrees més perifèriques de les ciutats catalanes, i això va donar lloc a barris sencers, alguns dels quals tenien unes condicions de vida molt precàries (barraquisme). Aquestes barriades d'immigrants no tenien gaire accés a la cultura catalana. Els barris de nouvinguts eren desconexors de la seva llengua i les seves tradicions i no hi podia haver cap política ni actuació específica per integrar-los. En canvi, aquestes noves barriades, molt mancades de serveis en els seus inicis, van donar lloc a un seguit de protestes ciutadanes on es reivindicaven les necessitats més elementals dels veïns. Aquestes iniciatives ciutadanes serien la llavor de les associacions de veïns que apareixerien en la dècada dels 70. El règim consideraria aquestes protestes com a problemes d'ordre públic i això va comportar un important desgast dels governs locals.

Un factor que s'afegirà cap a finals dels anys 50 a aquests canvis socials serà el de la migració espanyola a països europeus més desenvolupats i que oferien llocs de treball més ben remunerats. Així, aquests migrants van conèixer les organitzacions polítiques estrangeres i els sindicats lliures, cosa que els donava una nova perspectiva per avaluar la realitat de l'Estat espanyol.

Aquest creixement econòmic i els canvis socials que el van acompanyar van contribuir a l'aparició d'una conflictivitat laboral. Aquesta va anar en augment a partir del 1962, quan les vagues es converteixen en un element habitual de les relacions laborals. I, tot i que les causes d'aquesta conflictivitat eren les condicions del treball o raons econòmiques, el règim franquista les llegia en clau de desafecció política. La repressió policial i patronal de les mateixes va contribuir a escampar transversalment els sentiments antifranquistes. Tot plegat va generar una tensió política que desgastaria notablement la dictadura franquista.

En el món universitari, tradicional altaveu de les tensions socials, els anys 60 i principis dels 70 van ser especialment convulsos a Catalunya. Les assemblees, manifestacions i vagues eren constants i la resposta del règim sempre era la mateixa: la intervenció policial, les sancions acadèmiques i el tancament dels centres. En aquest context, i en paral·lel a altres moviments europeus com el Maig del 68 a França, trobem uns universitaris que s'han rebel·lat contra les estructures familiars tradicionals, contra les convencions socials existents i contra l'ordre establert.

Cultura

El món cultural català havia estat específicament reprimat durant la primera fase. Així, es va prohibir i perseguir l'ús del català en l'àmbit públic, i per extensió, de qualsevol mena de publicació en aquesta llengua. També, l'expulsió de mestres d'escola i d'universitat, i la seva substitució per professors castellans o extremenys. Aquests darrers serien els encarregats d'instruir en els valors del règim. A fi de consolidar les seves idees, el règim va modificar els llibres de text.

En paral·lel, però, una resistència civil catalana va anar agafant cos per oposar-se a aquest intent de genocidi cultural a Catalunya. Personatges com Fèlix Millet (president de l'Orfeó Català) o Maurici Serrahima (escriptor i polític) van impulsar activitats clandestines en català. Josep Maria Cruzet funda l'Editorial Selecta l'any 1943, i impulsa els premis Nit de Santa Llúcia l'any 1951.

L'any 1962 es creà l'editorial Edicions 62, que fou la primera a publicar llibres únicament en català. A la vegada, es creaven eines culturals com *Cavall Fort* o Edigsa (discogràfica que promovia els cantants i la música catalana), i l'any 1961 es fundava Òmnium Cultural, que esdevindrà una plataforma transversal en la defensa de la cultura i la llengua catalana. A tot això, s'hi sumen projectes de renovació pedagògica com l'Associació de Mestres Rosa Sensat.

Aquests moviments socials, juntament amb pressions polítiques d'altres països (Espanya estava envoltada democràcies liberals que havien guanyat la II Guerra Mundial) provoca que l'any 1966 s'aprovés la *Ley de Prensa* que facilitava la publicació en català per bé que continuaven vigents molts requisits de la censura.

3. CONTEXT LITERARI DELS ANYS 60 I 70

3. 1. ANTECEDENTS HISTÒRICS I CULTURALS

Període 1930-1939

Aquest període es caracteritza per l'hegemonia de la poesia postsimbolista i la novel·la psicològica. Arran de la crisi del 29, però, s'inicia un canvi en la sensibilitat dels escriptors cap a la societat on viuen. Apareix així una literatura de característiques noves, i que podem considerar com uns primers passos vers el que seria la literatura realista i històrica. Els autors que il·lustren aquest moment són Pere Quart en poesia (*Oda a Barcelona*, 1936) i en teatre (*La fam*, 1938). També, Agustí Bartra en poesia (*Cant corporal*, 1938). Però el fet que els dos autors haguessin d'exiliar-se va comportar el seu aïllament literari i va estroncar el desenvolupament d'aquestes iniciatives.

Període 1940-1959

La poesia postsimbolista i la novel·la d'anàlisi psicològica, que ja havia caracteritzat l'etapa anterior a la guerra, es mantindran durant aquests anys.

A principis dels cinquanta, el panorama de la literatura catalana és molt limitat. Els autors catalans es fixen en la literatura espanyola i, en certa mesura, en depenen per tenir una mínima vida literària (publiquen les seves crítiques literàries en revistes en castellà). A més, el fet que moltes editorials privades tinguin la seu a Barcelona és un element dinamitzador del mercat literari que ajuda aquests autors. En aquest context arriben les primeres manifestacions, encara molt aïllades, d'un neorealisme d'intenció crítica.

Al final d'aquest període coincidiran tres factors que significaran un canvi d'importància cabdal en el panorama cultural i literari català: la mort de Carles Riba (1959), un relleu generacional dels autors i un canvi en el model d'oposició a la dictadura franquista (es passa d'una resistència passiva a la realització d'accions contra el règim).

Període 1960-1969

Durant aquests anys, el relleu generacional que hem esmentat donarà lloc a la convivència d'autors que han tingut una relació diferent amb la Guerra Civil. Salvador Espriu, Llorenç Villalonga i Mercè Rodoreda, que ja havien publicat abans de la guerra, coincidiran amb altres com Joan Fuster, Josep Maria Espinàs i Manuel de Pedrolo, que havien combatut o bé eren adolescents durant el conflicte bèl·lic. Progressivament, en aquests anys, el règim franquista esdevindrà més permissiu, malgrat el control que la *Ley de Prensa* (1966) va establir.

Aquesta major permissivitat va ser un factor clau en l'impuls del mercat de la cultura catalana. Tres factors hi van jugar un paper molt important com veurem tot seguit: el naixement de noves editorials, el fet que cada cop la premsa en castellà dedicés més articles a la cultura catalana i la consolidació de *Serra d'Or*. El resultat de tot plegat va ser que les vendes de llibres en català es van incrementar.

Si ens fixem en el sector editorial observem un canvi en els noms de les editorials que fins ara havien tingut més presència en el mercat català. Mentre Editorial Selecta va anar restringint el seu catàleg als autors clàssics o aquells del segle XX ja morts, noves editorials més dinàmiques entraven amb força al mercat. És el cas d'Edicions 62, fundada per Max Cahner i Ramon Bastardes. Aquesta editorial va posar en marxa tot un seguit d'iniciatives que tindran un gran èxit: la *Gran Enciclopèdia Catalana* (1955), la col·lecció Balanci (narrativa) i la col·lecció Llibres a l'abast (assaig). També cal destacar el cas de l'editorial Proa-Aymà, que va apostar per publicar l'obra d'autors contemporanis encara vius: Manuel de Pedrolo, Avel·lí Artís-Gener "Tísner" o Baltasar Porcel, dins de la seva col·lecció Biblioteca A Tot Vent.

Max Cahner i Ramon Bastardes, que ja hem citat com a fundadors d'Edicions 62, van ser els que impulsaren la nova etapa de la revista *Serra d'Or*. Aquesta revista s'havia originat del butlletí "Germinàbit", fundat per Josep Benet el 1949, i estava molt vinculada als monjos de l'Abadia de Montserrat. Cahner i Bastardes la transformen en una revista que tracta tot tipus de temes, sempre des d'una

perspectiva de promoció de la defensa de la cultura catalana i el catalanisme i d'oposició al règim franquista.

De manera semblant, també a les revistes publicades en castellà hi ha una presència creixent d'articles sobre literatura i cultura catalana. Hi destacarà especialment *Destino*, que dedica seccions fixes que signen autors com Joan Fuster, Joaquim Marco i Baltasar Porcel. Cal reconèixer aquí el mèrit de Néstor Luján, que la dirigia. Aquest èxit va contrastar amb el fracàs de la revista *Tele-Estel* (1965-1970) que impulsava Andreu Avel·lí Artís "Sempronio" amb l'objectiu de disposar d'un periodisme de masses en català. Tot i assolir, en el seu millor moment, un tiratge de cinc-mil exemplars, l'èxit comercial no va ser mai suficient. A això s'hi van afegir problemes amb la censura que van forçar el seu tancament.

A aquests factors que hem mencionat i que tenen un impacte més directe en la creació d'un mercat de literatura i cultura en català, cal afegir-ne d'altres que tenen un paper coadjuvant molt important. Així, la fundació d'Òmnium Cultural (1961) desenvolupa actuacions molt importants de promoció de la llengua catalana en molts àmbits. Cal destacar, especialment, l'organització d'una xarxa d'ensenyament de la llengua, la subvenció del funcionament de l'IEC, i la promoció del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. L'exemple d'Òmnium Cultural inspira la fundació d'entitats semblants a les Illes (Obra Cultural Balear) i a València (Promocions Culturals S.A.). En conjunt, podem parlar d'un moment d'efervescència en l'impuls de la llengua i la cultura, fet que fa possible la celebració del Primer Congrés de Cultura Catalana (1977).

L'àmbit acadèmic es fa ressò de totes aquestes iniciatives. L'any 1965 es crea la Càtedra de Llengua i Literatura Catalana de la UB que ocupa Antoni Comas. I quatre anys més tard, Joaquim Molas, que s'havia destacat per les seves classes clandestines de literatura catalana, és nomenat per a portar la de la UAB. La importància d'aquestes càtedres va ser la capacitat d'estudiar i donar a conèixer la tradició literària catalana, cosa que va permetre l'aparició de nous escriptors en llengua catalana.

Un altre factor coadjuvant en l'impuls de la literatura en català és l'aparició dels premis literaris que popularitzaven i augmentaven el seu mercat: Nit de Santa Llúcia, premi Carles Riba (poesia), Sant Jordi (novel·la), Premi Folch i Torres (narrativa infantil), Joaquim Ruyra (narrativa juvenil), Josep Maria de Sagarra (teatre) i Josep Pla (narrativa).

3. 2. CONCEPTE DE REALISME HISTÒRIC

Cal buscar els precedents immediats del realisme històric en la literatura social. Les característiques que la defineixen són: es fa en català, fa servir expressions de tarannà subversiu i dona una visió realista de la història (és a dir, evidencia que Franco va fer un alçament militar). Amb aquestes peculiaritats i donat el context històric, no és estrany que sigui atractiva per a molta gent, a la vegada que és fa molt difícil criticar-la, ja que l'oposició al règim és un sentiment molt compartit.

Els factors que hem descrit anteriorment i que caracteritzen el període 1960-1969 i l'impuls que signifiquen per a la literatura catalana van crear el context adequat, segons defensa Molas, per a l'aparició del realisme històric. Aquest té com a tret fonamental el compromís i la lluita social, deixant de banda una literatura de supervivència patriòtica que havia dominant fins aleshores. Ara bé, no tots compartiran que es tracti d'un canvi real en l'àmbit literari. Joan Triadú, per exemple, critica aquesta visió seguint les opinions conservadores que la figura unificadora de Carles Riba havia mantingut fins a la seva mort el 1959.

En tot cas, són Josep Maria Castellet i Joaquim Molas els grans teoritzadors del realisme històric com un moviment d'inspiració marxista. Vicent Simbor situa a finals dels anys 50 les primeres iniciatives d'ambdós autors per donar-lo a conèixer. Castellet ho fa, en l'àmbit narratiu, en un article que publica l'any 1959 amb el títol *Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva*. Molas, en l'àmbit de la poesia, ho fa aprofitant els pròlegs que escriu per al segon (*Home que espera*, 1957) i el tercer (*Paraules per a no dormir*, 1960) poemaris de Joaquim Horta.

Però el terme “realisme històric” no apareix com a tal fins la publicació de *Poesia catalana del segle XX* (1963), en el pròleg d'aquesta antologia que preparen conjuntament els dos autors. En opinió de Joan Lluís Marfany, es fa una descripció massa subjectiva del concepte “realisme històric”, descrivint més aviat allò que ha de ser i per a què ha de servir, i no tant la seva realitat literària. Enric Balaguer seguint amb aquesta línia parla d'un esforç conscient per crear un moviment que té les seves regles i que respon als pressupòsits ideològics de base marxista (materialisme dialèctic); fent bona l'expressió atribuïda a Marx: “Els filòsofs no han fet més que interpretar de diverses maneres el món, però del que es tracta és de transformar-lo”¹. Segons Balaguer, Castellet i Molas estan convençuts que el realisme històric és convenient i oportú, el que li cal a la Catalunya del moment per modernitzar-la i connectar-la de ple a la literatura europea del segle XX.

Posteriorment, Castellet detalla el marc interpretatiu per a aquest nou moviment en el seu llibret *Poesia, realisme, història* (1965). Els punts principals d'aquest marc serien els següents:

- El Romanticisme va crear una nova manera de veure la literatura, en va explicar la seva funció i la va legitimar. Aquesta literatura va conèixer el seu punt àlgid amb els corrents post-simbolistes a principis del segle XX.
- La Primera Guerra Mundial va significar la crisi d'aquesta literatura postsimbòlica. Això s'explica pel daltabaix de les estructures socioeconòmiques que havien estat en la base de l'emergència del Romanticisme. La literatura que la substitueix es caracteritza pel seu paper més social: l'escriptor esdevé conscient de l'estructura socioeconòmica de la qual forma part i de la influència de l'evolució històrica en la seva obra. A partir d'aquí adopta un paper actiu que el porta a escriure una obra amb la voluntat de determinar el curs d'aquesta història. En són exemples autors com ara Bertolt Brecht, Louis Aragon, Paul Éluard, W.H. Auden i Stephen Spender en la dècada dels anys 30.

¹ K. Marx *Tesis sobre Feuerbach*. A C. Marx i F. Engels *Obras Escogidas I*:10. Editorial Progreso, Moscou, 1976.

- Amb tot, el cas català té trets propis. Per una banda, la crisi del postsimbolisme va tenir un inici més tardà. La Guerra Civil i la postguerra no eren els millors moments per introduir un canvi. Això va fer que s'allargués el període post-simbolista amb autors com ara Salvat-Papasseit. No serà fins l'arribada de la dècada dels 60, amb la crisi de les estructures capitalistes a casa nostra, que es va perfilar l'alternativa realista històrica en la literatura.

Definit el marc interpretatiu, Joaquim Molas va entendre que calia donar versemblança històrica a l'evolució literària que havia portat fins al realisme històric. Així doncs, va començar a dissenyar els antecedents del realisme històric a partir de les narracions i obres dramàtiques de Pere Quart. I d'una manera semblant, interpreta la narrativa d'autors exiliats com ara Lluís Ferran de Pol (*La ciutat i el tròpic*), Vicenç Riera Llorca (*Tots tres surten per l'Ozama*) o Joaquim Amat-Piniella (*K.L.Reich*). En tots els casos conclou que estem davant de la mateixa evolució observada a Europa que arriba més tard a Catalunya com a conseqüència de la postguerra.

Establert el marc interpretatiu i l'evolució històrica, calia ara fer promoció del realisme històric i agrupar totes les iniciatives que s'hi poguessin emmarcar. A aquesta tasca, Castellet i Molas hi dediquen una energia considerable. Castellet, com a director literari d'Edicions 62, incentivant la publicació d'obres d'autors catalans o estrangers; Molas elaborant crítiques i fent conferències on es presenten nous autors com Xavier Fàbregas o Baltasar Porcel. En aquest esforç per donar cohesió al realisme històric com a moviment literari, Molas publica l'opuscle *La literatura de postguerra* (1966), en el qual ajunta diferents obres i autors que, malgrat la seva distància, compartien aquest realisme. És el cas de Josep Maria Espinàs, Ramon Folch i Camarasa o Gabriel Ferrater. En altres casos, com ara Mercè Rodoreda amb *La plaça del Diamant*, no parla de cohesió però sí d'antecedent destacable.

Es pot dir que, el moviment, tal com Castellet i Molas se'l plantegen, té èxit. Tot i així, hi va haver crítics al realisme històric com ara Joan Triadú, Marià Manent i

Pere Calders; aquest últim és el que més destaca per l'arraconament que el moviment suposa per a aquells autors que en quedaven fora.

Ara bé, és important matisar què es vol dir amb "èxit del moviment". Aquest no és tant el resultat de la qualitat de les obres com de l'absència d'altres moviments alternatius, i sobretot, el miratge que representa la demanda fidel d'un públic universitari d'esquerres.

Aquest suposat "èxit del moviment" rep un bany de realitat amb els resultat de l'enquesta de 1964, feta a dinou crítics (un dels quals era el mateix Molas) als quals se'ls demana triar les tres obres més importants en novel·la, poesia i narrativa de la postguerra. Les triades foren obres de Rodoreda, Villalonga, Pla, Espriu, Pere Quart, Foix i Porcel. És a dir, amb l'única excepció de Baltasar Porcel, cap dels autors triats es pot considerar representatiu del realisme històric. Estem, per tant, davant d'un èxit més desitjat que real.

3. 3. PERÍODE FINAL

Aquesta empenta cultural i literària de principi de la dècada dels 60 no seria suficient per assegurar la consolidació i l'èxit del realisme històric com a moviment. Ben al contrari, és en la segona part dels 60 quan es comença a percebre clarament el canvi de direcció estètica. Hi contribuiran factors polítics i socials com ara la crisi de l'esquerra marxista, en aquell moment representada pel PSUC. Grups que s'havien separat del partit no combregaven amb el paper de la literatura com a eina de lluita. Mentre que en el mateix PSUC la literatura compromesa s'associava al desencís polític del moment. A això cal afegir la manca de referents a la literatura espanyola, hispanoamericana i europea, on el moviment realista ja es donava per superat. Faltava convicció en la defensa del moviment, fins i tot aquells que n'eren més partidaris feien lectures molt autocrítiques i el qualificaven de fracàs. A tot això podem afegir els canvis socioeconòmics que van caracteritzar el final de la dècada. La poesia social ja no interessava als joves que buscaven una literatura més comercial, i que veien que les eines de transformació del món passaven més per moviments obrers o accions directes que no pas per a la literatura.

3. 4. NARRATIVA

En l'opuscle *La literatura de postguerra* (1966) de Joaquim Molas ja es cita Josep Maria Espinàs com un dels autors que s'agrupen sota el concepte de realisme històric malgrat les diferents procedències d'aquests. En aquest sentit, es pot considerar *Com ganivets o flames* (1953) d'Espinàs com la primera novel·la neorealista en català. O potser millor, parlar d'una novel·la amb moltes influències neorealistes lligades al corrent cinematogràfic italià i, fins i tot, al cinema *noir* francès.

En *El gandul* (1955) Espinàs avança en la línia neorealista. Això es reconeix tant en la forma com en l'argument de l'obra. Pel que fa a la primera, Espinàs treballa amb molt més detall la descripció de personatges, entorns i situacions. Pel que fa a l'argument, es substitueix pel realisme del lloc i el moment històric.

Però serà a *Tots som iguals* (1956) on Espinàs inclou tots els elements que caracteritzen la novel·la social amb l'única excepció de l'aspecte polític. És el que dèiem abans en referència a les diferents procedències i motivacions dels autors englobats dins del moviment. En el cas d'Espinàs, ell és antifranquista però no revolucionari, i això fa que no concep l'escriptura com una eina de combat. I aquesta característica la veurem també en les obres que seguiran: *La trampa* (1956), *L'home de la guitarra* (1957) i *Combat de nit* (1959), considerada "(...) el punt àlgid del realisme social a la narrativa catalana i el seu producte més típic, més químicament pur." ²

A la seva novel·la següent, *Últim replà* (1962), els elements realistes i socials es barregen amb representacions simbòliques. També hi ha un cert aspecte religiós en el missatge de fons. L'obra va ser un fracàs i va fer que Espinàs reorientés la seva feina literària, abandonés la novel·la i es dedicés a l'àmbit periodístic, llibres d'encàrrec i la creació de cançó popular catalana.

² Joan-Lluís Marfany. Capítol VI. "El realisme històric" (pàg. 235) dins de *Història de la literatura catalana* de Riquer, Comas i Molas; Editorial Ariel, Barcelona, 1988.

El següent nom a considerar com a representant significatiu del realisme històric és Baltasar Porcel, que amb la seva obra *Solnegre* (1961) guanya el premi Ciutat de Palma. Porcel fa una obra realista on descriu el seu poble natal, Andratx, i la seva societat provinciana, on es troba atrapat el seu protagonista, un jove rebel.

En la seva obra següent, *La lluna i el "Cala Llamp"* (1963), Porcel va més enllà en aquest realisme, presentant una realitat nua, amb un estil narratiu gairebé documental, que busca provocar la consciència del lector. Aquesta intensitat fa que Molas la consideri la primera obra realista-històrica en narrativa.

Porcel reprèn aquest mateix sentit històric i, fins i tot, l'augmenta a *Els argonautes* (1968), en el que és possiblement el punt més elevat de la seva etapa realista-històrica. A partir d'aquí, i seguint una evolució semblant a la de Josep Maria Espinàs, la seva faceta periodística i com a reporter de viatges té progressivament més pes. *Difunts sota els ametllers amb flor*, premi Josep Pla 1970, ja és una obra vitalista i individual on Porcel ja ha enterrat l'etapa realista-històrica.

Altres autors que també podem incloure dins d'aquest paraigua del moviment realista-històric són Estanislau Torres, Guillem Frontera i Víctor Mora.

El nom d'Estanislau Torres no seria mai inclòs dins dels autors del moviment per la seva opció política, malgrat que la seva obra inclou els elements estètics del realisme històric. *L'altre demà* (1964), *La derrota* (premi Sant Jordi 1965, publicada el 1966) i *Els ulls i la cendra* (1966) són les seves primeres obres. Aquestes novel·les ja apunten cap a la direcció estètica de la narrativa social. Però no és fins a *Castelladral* (1969) que Torres inclou tots els elements del realisme històric. Tot i això, *Castelladral* presenta un argument absolutament buit (es descriu una excursió) i un format mancat de perfecció tècnica i lingüística. Torres, als anys 70, abandonarà totalment la novel·la.

A la seva obra *Els carnissers* (1969, premi Ciutat de Palma 1968), Guillem Frontera descriu els canvis experimentats per la societat mallorquina dels anys 50 i 60, on hi coincideixen una burgesia enriquida amb el turisme, una aristocràcia arraconada per aquesta burgesia i un jovent mediocre i desvagat.

Per bé que tots ells són elements del realisme històric, el resultat és una obra massa ambiciosa i ingènua.

Finalment, citarem Víctor Mora, que amb la seves obres *Els plàtans de Barcelona* (publicada en francès el 1966 i en català el 1972), *El cafè dels homes tristos* (1966), *Pluja morta* (1966) i *Perduts al pàrking* (1974) entra dins dels paràmetres del realisme històric però amb un èxit relatiu.

3. 5. POESIA

Els inicis del realisme social en l'àmbit de la poesia van ser més lents que els de la narrativa. A banda de l'absència de figures importants com ara Espinàs, hi va haver dos motius importants molt connectats entre ells. Així, a la manca de confrontació entre autors nous i vells (com passava a la literatura espanyola) s'hi ha d'afegir la reticència dels autors nous a crear un estil propi davant de les figures consagrades com ara Carles Riba.

Podem considerar com els introductors del neorealisme en poesia Jordi Sarsanedas amb *La Rambla de les Flors* (1955) i Vicent Andrés Estellés amb *Donzell amarg* (1958) .

A partir de la segona meitat dels anys 50, la poesia passa a tenir un paper rellevant i esdevé un instrument polític (fins i tot per davant de la narrativa ja que era més fàcil d'escriure, publicar i presentar en actes). Això és resultat de l'impuls que rep des del món universitari i des d'una nova burgesia. Hi ha una nova consciència on han guanyat pes les ideologies d'esquerreres revolucionàries i a partir de les quals es planteja una nova manera d'oposar-se al règim.

És la universitat on aquests canvis es reflecteixen d'una manera més clara. La *Quarta antologia poètica universitària 1952-1956*, publicada el 1956, ja inclou poesia social d'autors joves. I aquests canvis continuaran el curs següent amb la creació de la revista universitària *Gaudeamus*, que inclou molta poesia social, i l'organització de lectures poètiques a la Facultat de Lletres, on participen autors de poesia social castellana i autors catalans com Pere Quart. Aquestes activitats no agradaran al règim, que obliga a clausurar-les, fet que reconeix,

indirectament, el seu valor subversiu per a les autoritats. Tanmateix, aquest fet va provocar que el curs següent se'n modifiqués el format, i es van convertir en actes acadèmics (homenatges, conferències, lectures...) el que són reunions on es discuteix sobre temes socials i polítics.

Aquest clima universitari dona lloc a un perfil d'autors inconformistes, crítics amb les convencions socials i molt interessats en l'actualitat internacional, sobretot parisenca. Això es reflecteix en la *Cinquena antologia poètica universitària 1956-1958* (1959). Ara bé, aquests autors, majoritàriament, no arribaran a fer carrera poètica.

La revista *Serra d'Or*, en el seu paper d'instrument de suport en la vida de la literatura catalana, acull tant aquesta visió de la poesia social com la d'altres autors més distanciat del moviment. Entre aquests trobem autors com Albert Manent, que no hi combrega, Núria Sales, que tot i ser contrària el practica, o Joan Triadú, que mostra respecte i una certa adhesió moral.

Més enllà de la universitat, es produeixen canvis semblants. Així, crítics i poetes s'interessen per la poesia social, fet que amb el temps donarà forma a un moviment més consolidat. Com ja hem dit abans, Joaquim Molas comença a perfilar aquest moviment en el pròleg a *Home que espera* (1957), on parla d'una poesia rebel que respon al context històric i que té el valor d'eina de combat. Aquesta és una visió que autors més consolidats acceptaran. És el cas de Salvador Espriu amb la seva obra *La pell de brau* (1960), on la influència de la poesia social és clara. Josep Maria Espinàs, en l'àmbit de la crítica, fa el mateix, elogiant a la revista *Destino* l'obra de Joaquim Horta. De fet, aquest darrer autor, que també era editor, va promoure activament la poesia social publicant les obres de Blas de Otero, un dels màxims exponents castellans del moviment en la col·lecció "Fe de vida". I aquesta expansió editorial fa que la poesia social s'introdueixi l'any 1960 a la principal col·lecció de poesia de la postguerra: "Els Llibres de l'Óssa Menor", que publica *Paraules per a no dormir* d'Horta.

Un altre element important en la promoció de la poesia social és la creació dels premis de poesia Salvat-Papasseit l'any 1959, tot i que el guanyador de la

primera edició, Joan Argenté, fa més aviat una poesia avantguardista. En tot cas, Espinàs, en la seva crítica a *Destino*, en destaca la resta de poetes socials participants més que no pas el guanyador. L'edició següent sí que la va guanyar un poeta social, Francesc Vallverdú, amb *Com llances* (1961). Aquesta obra desplega molts sinó tots els trets de la poesia social: un títol combatiu (clara referència als versos de Salvador Espriu "... Aleshores serien / els meus versos com llances"); una secció que inclou uns poemes que l'autor anomena "Poemes-xoc"; i, aspectes formals com l'ús de rodolins en lloc de formes més pròpies del simbolisme i postsimbolisme. La obra següent de Vallverdú, *Qui ulls ha* (1962), continua aquesta mateixa línia. Miquel Bauçà, guanyador del Salvat-Papasseit (1961), amb *Poemes d'un fugitiu*, publicat més tard amb el títol *Una bella història* (1962), és un altre nom destacat en la poesia social i que té com a mèrit principal la introducció del lirisme en aquest gènere.

Altres poetes més consolidats i de més edat també reben la influència del moviment. Miquel Martí i Pol fa una poesia social en la qual descriu de forma senzilla la vida quotidiana del seu poble, però el seu ressò seria migrat. Aquest també és el cas de Josep Maria Llompart amb el seu recull *Poemes de Mondragó* (1961), concretament la secció "Us ho diré amb paraules ben planeres", de caire realista, simple i amb vocació de denúncia, però mancada de voluntat combativa.

És potser Xavier Amorós el cas més interessant, en el qual es visualitza una evolució des d'una estètica més tradicional i amorosa cap a una poesia de caire social. A *Enyoro la terra* (1961), trobem una obra de recerca personal en el qual domina el seu poble, el record del pare i la mateixa terra. Aquesta obra és, en realitat, la primera part d'un recull de poemes que va ser finalista al premi Carles Riba del 1960 amb el títol *Terra*. La segona part, que seria publicada amb el nom *Guardeu-me la paraula* (1962), manté l'estil senzill però li continua mancant el caràcter combatiu. Passa el mateix amb la següent obra, *Qui enganya, para* (premi Carles Riba 1964), una descripció de la vida de postguerra a Reus i la celebració de la quotidianitat.

Aquesta senzillesa que hem descrit en l'obra de Xavier Amorós, en el qual el dia a dia és el punt que lliga l'autor amb la realitat i d'on neix l'autocrítica que esdevé

força moral i compromís polític, la podem generalitzar al conjunt d'autors que hem citat anteriorment. Aquest és el substracte compartit, tant pels autors compromesos com per aquells que en reben la influència, que fa que puguem parlar d'un canvi en la poesia catalana del segle XX.

L'obra de Francesc Vallverdú, *Cada paraula un vidre* (premi Carles Riba 1965), per bé que recull elements de realisme social, es preocupa més per aspectes formals i inclou poemes autobiogràfics que exploren l'atmosfera moral i sentimental de la postguerra. Aquests ja no són trets propis de la poesia social i Vallverdú els accentuarà en la seva següent obra, *Somni i insomni* (1971).

Els premis Carles Riba contribueixen a difondre el realisme històric en altres territoris de parla catalana. *Terra d'Argensa* (1972) de Josep Maria Llompart i *Calaloscans* (1966) de Bartomeu Fiol són dos exemples d'autors mallorquins. A València destaquem Lluís Alpera amb *El magre menjar* (premi Salvat-Papasseit 1963) i *Dades de la història civil d'un valencià* (premi País Valencià dels Jocs Florals 1965). De fet, Alpera va ser un gran defensor del realisme social com deixa escrit en el seu pròleg-manifest a l'*Antologia de la poesia realista valenciana* que ell mateix va dirigir.

Un cas a part és el de Gabriel Ferrater. La seva obra *Da nuces pueris* (1960), que inicialment va passar desapercebuda, va ser recuperada per Molas i Castellet, que la vinculen al realisme històric a partir del llenguatge planer que té i al fet de tractar aspectes socials. Però aquests darrers tenen una certa ambigüïtat i, a més, l'obra conté abundants referències morals a les febleses humanes i proposa com a solució gaudir de la vida com ho fan els adolescents. Tot això separa massa Ferrater dels principis del realisme social i, de fet, el mateix autor nega ser un autor compromès. L'any 1968, Ferrater publicà *Les dones i els dies*, la seva darrera obra i la més influent. Cal reconèixer l'impacte de Ferrater en el tomb decisiu que fa la poesia catalana al voltant de 1970.

3. 6. TEATRE

Final de la Guerra Civil (1939) i postguerra immediata (1946)

El final de la guerra va suposar la prohibició del teatre en llengua catalana fos professional o d'aficionats (el cas d'Els Pastorets és un exemple ben significatiu). A això s'hi afegia el fet que un seguit d'autors havien marxat a l'exili. És el cas de Avel·lí Artís i Balaguer que, un cop a l'exili, va abandonar, o d'Ambrosi Carrión i Ramón Vinyes que, tot i continuar escrivint des de l'exili, no tingueren l'oportunitat de portar les seves obres als escenaris.

Podem dir que en aquest moment el panorama teatral és gris i la infraestructura autòctona molt feble. Autors destacats de preguerra (Josep Maria Millàs-Raurell, Carme Montoriol i Puig, Josep Pous i Pagès) estaven allunyats, i altres (Ambrosi Carrión o Ramon Vinyes) estaven desconnectats de la realitat catalana. En definitiva, el lligam entre escriptors i públic estava malmès, i la connexió amb el teatre contemporani que es feia a l'estranger era escassa. Fins i tot aquell teatre més estrictament popular, representat per Josep Santpere a l'escenari del Paral·lel, també ha desaparegut.

Les úniques iniciatives teatrals que podem llistar corresponen a produccions o teatre espanyol de l'època que es fan a locals del centre de la ciutat (Barcelona, Calderón i Comèdia). Aquestes són les úniques que tenen viabilitat comercial i representen l'única opció de supervivència per a les empreses teatrals catalanes. Aquestes obres de teatre correspondran al gènere del sàinet d'arrel vuitcentista (obres de Salvador Bonavia i col·laboració d'Alfons Roure), fins i tot arribant en alguns casos a assemblar-se als melodrames de factura torradesca, creats per Adolfo Torrado i altres dramaturgs: un teatre purament comercial, basat en els embolics familiars, amorosos... En línia amb aquesta tradició melodramàtica espanyola, Lluís Elias havia estrenat l'any 1935 *Amàlia*, *Amèlia*, *Emília*, una obra sobre una òrfena que busca la seva mare biològica, format de comèdia que vol revoltar la moral de l'època a través d'arguments de personatges caiguts i que posteriorment es recuperen.

La represa (1946)

El triomf del bàndol aliat en la Segona Guerra Mundial va canviar l'escena política europea, perquè va posar pressió al règim franquista ara envoltat per països amb règims liberals. Això es va traduir en una tímida obertura del control de la cultura. Decau, així, la prohibició de representar en llengua catalana.

Evolució i renovació argumental

El teatre català dels anys 50 es caracteritza per trames majoritàriament sentimentals des de les quals es proposen reflexions morals, ideològiques i fins i tot, de signe espiritualista sobre la guerra i la postguerra europees, i els seus efectes en la societat. En canvi no es tracta en cap moment la Guerra Civil espanyola ni la postguerra a Catalunya, ni tan sols en termes simbòlics. El teatre català sembla tenir una impossibilitat per fixar-se en la realitat històrica més pròxima i els autors ho compensen tirant d'idealisme i melodrama.

Els nous grups teatrals que apareixen ho faran de la mà d'autors compromesos que volen estendre el moviment cap al teatre. La referència inicial és el teatre èpic de Bertolt Brecht però també influeix el ressò que va tenir la lectura escenificada de *L'excepció i la regla* que va organitzar Feliu Formosa l'any 1966. Aquell mateix any trobem la publicació de Ricard Salvat *El teatre contemporani*, que conté com a subtítols *El teatre és una arma? El teatre és una ètica*. S'hi fa el manifest teatral del realisme històric, similar a les publicacions de Molas i Castellet. Finalment, cal també mencionar la influència del teatre alemany de l'època i que s'havia fet conegut amb l'entrevista feta per Ricard Salvat a Erwin Piscator publicada a *Serra d'Or* (núm. 7, juliol de 1964).

Però, malgrat aquests punts favorables, la situació per al teatre continuava essent difícil. Un exemple va ser l'estrena, l'any 1963, de *L'òpera de tres rals* de Brecht per la companyia ADB. Era un intent d'inici d'un teatre didàctico-polític però va comportar la dissolució de la companyia per ordre governativa. Aquest tipus de situacions, afegides a les dificultats per accedir al circuit comercial, descoratjava els mateixos autors.

Possiblement, les dues excepcions eren el teatre de l'absurd de Pedroló i el teatre de Porcel. Aquest darrer estrena el 1962 *La simbomba fosca*, obra on es descriuen canvis socials però on l'autor no adopta cap actitud crítica ni hi ha un compromís amb la situació descrita. L'obra fou un fracàs però Porcel la va reelaborar en *Èxode*, on busca a través de comentaris narratius entre els tres personatges la reacció crítica de l'espectador. *Història d'una guerra* (1962) serà la seva obra següent que ja seguirà totes les directrius del teatre brechtian, que ampliarà a *Romanç de cec* (1962). Aquestes obres ja apuntaven cap a la consolidació del teatre realista històric. Aquesta consolidació es va fer palesa quan algunes obres van començar a entrar en el circuit comercial. Fou el cas de *L'encens i la carn* (1968) de Feliu Formosa i, sobretot, de *Ronda de mort a Sinera* (1966) de Ricard Salvat amb textos de Salvador Espriu.

En aquest punt serà bo fer una revisió de com els diferents autors van definir aquest panorama teatral.

Cronològicament, Sagarra representa el primer exemple d'aquesta situació. Així, *La fortuna de Sílvia* (1947) i *Galatea* (1948) semblen ser les precursors del canvi en la innovació argumental. Les dues obres plantegen la necessitat de fer front als problemes de la guerra i de la postguerra, i ho fan des d'una perspectiva dramàtica. Però l'acollida de les obres pel públic i la crítica va ser dolenta i va fer que Sagarra tornés a formats més costumistes.

El dramatisme de la guerra apareixerà en altres obres que tímidament segueixen la direcció apuntada per Sagarra. És el cas de *Tobruk* (1949) de Martí Ferreras i de Josep Maria Poblet amb *Tornaran els dies clars* (1954). També, fins a cert punt, Josep Maria Muñoz Pujol amb *Torna un home* (1956) segueix aquesta línia, per bé que ho fa des de la perspectiva de l'amor impossible entre dos personatges que pertanyen a realitats i polítiques oposades.

Santiago Vendrell i Josep Tàpias amb *El port de les boires* (1952) introdueixen la realitat social amb tons melodramàtics: un sacerdot aconsegueix la conversió d'una colla d'obrers al cristianisme però mor la mateixa nit de Nadal. Aquests autors continuaran en la temàtica melodramàtica, sobre la moralitat de la família

o el fals cristianisme en obres posteriors com *El gran egoista* (1955) i *Passaport per a la realitat* (1957). Sagarra, que ja hem citat, també segueix trames semblants pel que fa la hipocresia religiosa, el pecat i el perdó cristià en *La ferida lluminosa* (1955).

També, en el cas de Francesc Lorenzo i Gàcia trobem aquests dubtes respecte a una aproximació més realista-històrica. Així, *Berlín, Plaça Alter núm. 2.* (1954) és una comèdia sentimental propera al melodrama amb un final feliç típic. I és semblant el cas de *Guspireig d'estrelles* (1956). En canvi, a *Fantasia sobre Trieste* (1957), l'autor introdueix elements històrics per bé que els presenta en un marc fantasiós, que desapareix al final de l'obra en la qual planteja una reflexió sobre la política europea a propòsit de l'ocupació d'Hongria per les tropes soviètiques.

Ramon Folch i Camarasa, amb *Aquesta petita cosa* (1956), ens presenta un home que lluita amb convenciment pels seus ideals (Déu i pàtria) i s'arrisca a la seva detenció. Aquesta tensió provoca una situació límit que fa que el personatge s'aferra al seu jo íntim. En canvi, Folch i Camarasa no continuarà amb aquests elements de reflexió moral en les seves obres posteriors: *Una crosta* (1957) i *Dues hores* (1958).

La reflexió moralitzant també la trobem a *Ventdebal* (1956) de Josep Castillo Escalona, en la qual els protagonistes viuen les conseqüències de la guerra al nord de França i el desordre espiritual que això els comporta. En canvi, en la seva obra *Camí d'estrelles* (1956) treballa una trama més realista al voltant de les situacions i els personatges que viuen en una pensió modesta, i que inclou un discurs espiritualista i idealista.

A *Partits pel mig* (1957), Xavier Fàbregues desenvolupa una comèdia sentimental a partir d'un americà i una soviètica que s'escapen a una illa del Pacífic. Aquesta fugida simbolitza un discurs pacifista i solidari que esdevé una realitat impossible quan l'illa es converteix en una zona de proves atòmiques.

Però serà Josep Maria Espinàs amb les seves obres *És perillós fer-se esperar* (1958) i *Els desterrats* (1958) qui més s'acosta a la construcció realista. A la

primera, crea una situació límit en un grup de lladres després d'un robatori i la fa servir per reflexionar sobre el paper de l'atzar en l'apreciació o la condemna de les persones. A *Els desterrats*, per altra banda, la situació d'èxode rural li permet confrontar formes de vida i cultures en termes realistes.

El tema de l'èxode rural també apareix a *La set la terra* (1955) de Jordi Pere Cerdà, pseudònim d'Antoni Cayrol, potser en una vessant més lírica de la realitat i que l'autor reprendria en una obra posterior que es titula *Quatre dones i el sol* (1964).

Podem dir que la imatge del teatre català de finals del 50 i principis dels 60 té com a trets distintius un esgotament de les línies dramàtiques de la literatura de la preguerra, la manca de textos amb esperit de renovació i un públic només educat amb productes comico-sentimentals. La mort de Josep Maria de Sagarra l'any 1961 va significar un cop dur a un teatre català ja molt tocat. Aquest entorn degradat del teatre professional s'arrossegarà fins a principis dels 70, quan la renovació vindrà d'altres fonts i plataformes.

Uns primers indicis de la renovació vindran de dramaturgs professionals com ara Joan Brossa, Llorenç Villalonga o Josep Palau, les obres dels quals no es van editar ni representar professionalment fins anys després. També l'escena no professional presentava indicis de canvi. L'ADB, de la qual parlarem més endavant, va incorporar autors que aportaven nous plantejaments: Maria Aurèlia Capmany, Ricard Salvat, Manuel de Pedrolo i Baltasar Pordel; i va recuperar també autors més coneguts com Joan Oliver i Salvador Espriu.

En el cas de Josep Palau i Fabre, l'autor utilitza la figura d'un Don Joan vitalista per construir una obra dramàtica de cinc peces breus i d'estructura escenogràfica complexa. Palau i Fabre busca un teatre de síntesi breu, intens, d'acció concentrada, i que aposta per la llibertat mitjançant el diàleg i la identificació amb el personatge.

Maria Aurèlia Capmany, a *Tu i l'hipòcrita* (1959), reflexiona sobre la hipocresia a partir d'un personatge que ha construït la seva personalitat només amb la finalitat

que li sigui útil, i no pas perquè hi cregui. A *El desert dels dies* (1960), Capmany continuarà amb aquest tema d'acceptació de la pròpia identitat.

Una variant del tema de la pròpia identitat, el trobem a *Mort d'home* (escrita el 1955 i publicada el 1963) de Ricard Salvat, en la qual l'autor destaca la falta de compromís de la joventut davant la situació política.

A aquesta situació de degradació del teatre català de l'època, Joan Oliver li dedica *Primera representació* (escrita el 1955 i estrenada el 1959) en la qual el personatge, un autor dramàtic, lluita amb amargor i orgull per fer-se espai en un entorn teatral magre, enrarit i deficitari, i que té un públic mancat d'educació per entendre'l. Altrament, a *Ball robot* (escrita el 1956 i estrenada el 1959), Oliver reflexiona sobre la inevitable infelicitat humana i una visió escèptica del present i el futur de l'home. Per acabar, a *Una dreuera* (1957, estrenada amb el nom *La gran pietat*) i que fou un fracàs absolut, tracta de l'educació equívoca dels fills per part d'una família burgesa amb rerefons religiós.

En tot cas, serà Manuel de Pedrolo qui millor representi la reflexió d'un compromís social i de denúncia traslladat a les seves obres. Així a *Cruma* (1957) Pedrolo planteja l'absurditat de l'aïllament si el que es vol és assolir un compromís del tipus que sigui. Per a fer-ho, en aquesta obra, Pedrolo utilitza les tècniques del teatre de l'absurd. A *Homes i no* (1957), l'autor situa l'acció a dues gàbies en les quals habiten dues parelles i els seus respectius fills. Són els fills els que intentaran escapar-se de les gàbies que estan vigilades per un carceller. En aquest esforç descobriran que més enllà de les gàbies hi ha una reixa que els empresona a tots. Però aquest descobriment és un pas cap a la llibertat que passa a altres generacions que faran altres passos. En altres obres, Pedrolo abordarà la temàtica política i social. A *Situació bis* (1958) explora la decepció de la lluita política quan els guanyadors no mantenen la fidelitat als seus principis. A *L'ús de la matèria* (1958) critica la burocràcia i a *Darrera versió per ara* (1958) critica la imposició d'idees religioses. Les seves obres posteriors se centren més en la reflexió filosòfica del coneixement del món i l'existencialisme, com per exemple: *Algú a l'altre cap de peça* (1962). A *Tècnica de cambra* (1959) aquesta reflexió filosòfica fa que Pedrolo assumeixi la vida com un procés cec: l'home ha

de morir i la vida continua. Les obres posteriors són amb paraules del mateix autor “de realisme exasperat”. Els personatges hi destrueixen el sentit de les situacions perquè les falsegen amb mala fe. És el cas de *Bones notícies de Sister* (1962) i *Acompanyo qualsevol cos* (1962). Les seves últimes obres dramàtiques es caracteritzen per una realitat més explícita. Així com en *La sentència* (1966), *Aquesta nit tanquem* (1963) -tracta la tortura- i *D'ara a demà* (1977) -tracta l'avortament-.

Una altra figura que cal destacar en aquesta etapa és Josep Maria Benet i Jornet, premi Sagarra 1963 amb *Una vella, coneguda olor*, obra neorealista on s'expressa la necessitat de plantar cara als condicionaments socials i, així, poder superar-los. A *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (1970) reprèn aquest tema amb un protagonista la bona voluntat del qual no és suficient per trencar les barreres de classe.

Semblaria, si ens fixem en aquesta llista d'obres que hem citat i d'altres com ara *Vent de garbí i una mica de por* (1968) de Maria Aurèlia Capmany o la segona obra de J. M. Benet i Jornet *Cançons perdudes* (escrita el 1966), que estem davant d'una consolidació del realisme històric en el teatre. La realitat, però, no és ben bé aquesta la situació i de fet, a poc a poc, comencen a haver-hi indicis de canvi amb l'entrada de nous autors. Aquests s'inspiren en el teatre de l'absurd i busquen fórmules que evitin aquells aspectes més criticats del teatre èpic-didàctic-brechtià: el dogmatisme, l'esquematisme i la demagògia. Un clar exemple d'aquest canvi és Benet i Jornet. A *Cançons perdudes* (1970) i a *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* (1977) fa servir un país mític (Drudània) per tractar els problemes nacionals i socials de la Catalunya contemporània. A *La Nau* (1977), que tanca la trilogia de Drudània, Benet i Jornet va més enllà fent un salt a la ciència ficció però volent retenir a la vegada la intenció política. El resultat s'allunyava massa dels principis del teatre brechtià i potser aquesta va ser una de les causes per les quals l'obra no va funcionar. *Berenàveu a les fosques* (1972) seria l'obra que la seguiria, on reprèn un format clàssic brechtià per descriure amb visió crítica la Barcelona de la postguerra. Se la considera la seva millor obra.

Finalment, citarem Alexandre Ballester i Ramon Gomis. El primer, premi Segarra 1967 amb *Dins d'un gruix de vellut*, premi Mallorca 1968 amb *Massa temps sense piano* (1968), a la qual seguiria *Un baül groc per a Nofre Taylor* (1971), fa servir les tècniques del teatre de l'absurd per escriure una obra d'intenció didàctica. Per altra banda, Ramon Gomis fa una descripció realista de la vida pagesa a *La petita història d'un home qualsevol* (Premi Joan Santamaria el 1970) i de la vida dels pescadors tarragonins a *Vermell de xaloc* (1972).

El teatre realista-històric ja no evolucionaria més. Podríem dir que havia arribat massa tard al públic, quan els altres dos gèneres (narrativa i poesia) ja l'havien abandonat, i quan noves formes teatrals com ara el teatre de creació col·lectiva ja estaven entrant amb força.

El panorama de les entitats teatrals

El teatre, en l'època que ens ocupa, presenta dues característiques específiques que determinen la seva evolució cap al realisme històric. La primera és una censura que s'aplica de manera molt més estricta que no pas en narrativa o poesia. La segona deriva de la necessitat, per part dels empresaris, de considerar el rendiment econòmic de l'obra abans de produir-la.

Per tant, a les dificultats del teatre català per trobar una renovació argumental, tal com hem descrit a la secció anterior, cal afegir les que acabem de mencionar i que representen obstacles per normalitzar l'escena catalana. Així no es podien representar traduccions, només hi havia un escenari per al teatre català professional, continuava sent un obstacle important la desconexió amb les tendències occidentals i calia recuperar el públic. A tot això s'hi va afegir l'èxit social del cinema, cosa que dificultaria a futur la viabilitat del teatre comercial. Amb els anys això es traduiria en una reconversió de moltes teatres en sales cinematogràfiques (Comèdia, Borràs, Poliorama, Principal Palace i Tívoli) que donaven una major rendibilitat econòmica. En contraposició a aquest èxit de les sales cinematogràfiques podem assenyalar la creació de teatres de butxaca a partir del 1955, com van ser Alexis, Windsor, Candilejas i Guimerà, tots ells amb una vida efímera i desigual.

El Teatre Romea

El primer canvi significatiu en aquest context difícil vindrà de la mà dels germans Joan i Claudi Fernández Castanyer que posen en marxa una iniciativa per tenir una temporada estable i regular de teatre en català al Teatre Romea. Aquesta es basava en els punts següents: uns abonaments sense data fixa d'utilització i la potenciació de sessions infantils (dijous, diumenges i festius a les tardes) que donaven flexibilitat econòmica, una companyia estable però amb directors canviants per a cada nova obra i la programació de sessions matinals els diumenges per a autors nous i grups no professionals. Aquesta fórmula tingué un èxit relatiu. Les obres que millor van funcionar des del punt de vista econòmic i artístic van ser *L'hereu i la forastera* de Sagarra i *L'hostal de l'amor* (redescoberta de Ferran Soldevila).

Joan A. Parpal va agafar les regnes d'aquesta iniciativa quan arrossegava un dèficit important. Amb l'èxit de l'estrena de *Bala perduda* (1951) de Lluís Elias, Parpal va aconseguir eixugar aquest dèficit i va introduir canvis com va ser el nomenament d'un director d'escena permanent, en Lluís Orduna. Malgrat això, la situació es va deteriorar i va estar a punt de tancar amb la marxa d'Orduna i alguns dels intèrprets a Madrid (1952-1953).

Serà l'empresa cooperativa FESTA (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació) qui assumirà la responsabilitat del Teatre Romea la temporada 1954-55. La temporada la van inaugurar amb *La ferida lluminosa* de Sagarra. I per altra banda, i amb la direcció d'Esteve Polls, es van organitzar vetllades de teatre de cambra. Aquestes es van fer en sessions úniques: *La ciutat submergida* (Juan Germán Schroeder, traducció de Ramon Planas 1955) i *Aquesta petita cosa* (Ramon Folch i Camarasa, premi Ciutat de Barcelona 1954). També hi hauria espai per incloure l'obra *La Pepa Maca* (1954) de Cecília A. Màntua, autora de línia melodramàtica i molt folklòrica que posteriorment estrenaria *La cançó de la florista* (1958) a Ràdio Barcelona i *Princesa de Barcelona* (1959), estrenada al teatre de L'Espanya Industrial.

Esteve Polls continuaria dirigint el Teatre Romea entre els anys 1955-1957. La companyia titular, la Maragall, representaria en aquest període les obres

següents: *La paraula de foc* (Sagarra) i *Passaport per a l'eternitat* (Santiago Vendrell i J. C. Tàpies). També va dirigir en format de teatre selecte l'any 1958 *És perillós fer-se esperar* (J. M. Espinàs) i *El gran giravolt* (Antoni Santos Antolí).

Durant la temporada 1959-1960, Carles Lloret i Lluís Nonell, amb la col·laboració de Joan Capri, agafaran la direcció de la companyia Maragall.

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB)

L'ADB neix el 1955 al voltant de la figura de Ferran Soldevila i amb el suport d'un grup d'intel·lectuals de la burgesia mitjana barcelonina, hereus morals de Carles Soldevila, agrupats en el cercle artístic de Sant Lluç. La podem considerar com l'inici del Teatre Independent català.

En crear-se, la seva intenció és la de normalitzar el teatre a casa nostra. Així, es busca recuperar la connexió amb el teatre estranger contemporani i, a la vegada, la pròpia tradició teatral (que corria el risc de desaparèixer) des d'una revisió crítica. I es pot dir que els seus responsables van tenir èxit creant una programació variada en textos i autors i superant les limitacions administratives. El resultat van ser veritables temporades teatrals en les quals es van oferir obres d'autors estrangers (Shakespeare, Goldoni, Txèkhov, Shaw o Brecht), així com una bona selecció d'obres catalanes contemporànies: *Nausica* (Joan Maragall), *L'auca del senyor Esteve* (Santiago Rusiñol), *La fortuna de Sílvia* (Josep M. de Sagarra) i, fins i tot, d'altres autors més nous (Espriu, Brossa, Pedrolo, Capmany, Salvat, Porcel...).

Joan Oliver escriu tres textos expressament per a l'ADB: *Pigmalió* (1957), *Primera representació* (escrita el 1955 i estrenada el 1959) i *Ball robot* (1959). També, en aquesta línia de teatre català coetani, l'ADB va estrenar dues obres de Salvador Espriu: *Primera història d'Esther* (escrita el 1948) i *Antígona* (1955).

Per altra banda, cal destacar la vinculació de Joan Brossa amb l'ADB. L'any 1963 s'estrena *Or i sal*, que fou el primer intent de donar a conèixer l'obra d'aquest autor, iniciada el 1945 amb el projecte anomenat "Poesia escènica". En aquesta peça el poeta relaciona la seva obra en vers amb l'acció i el moviment. Més endavant, aquesta obra evolucionarà en dues direccions: una línia de canvi

temàtic (com per exemple, *Un collar de cranis*, 1962) i una altra de gènere parateatral en la qual es busca la implicació activa de l'espectador (*Postteatre*, 1946-62).

La creació de la col·lecció teatral *Quaderns de teatre*, que va dirigir Joan Oliver, va ser una altra contribució de l'ADB. Dins de la col·lecció es van publicar autors catalans (Pedrolo, Benguerel, Badia, Rubió i Tudurí, Brossa) i les primeres traduccions dels grans autors del teatre contemporani (Anton Txèkhov, Graham Greene, Eugen Ionesco).

L'ADB es va dissoldre l'any 1963 de manera sobtada.

L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG)

Aquesta escola, fundada l'any 1960, va ser dirigida per Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany i Carme Serrallonga, i pretenia ser una alternativa com a centre d'ensenyament privat a l'Institut del Teatre, que es considerava una institució desfasada. Oficialment bilingüe però amb la majoria de representacions en català, l'EADAG també va voler promoure una nova visió professional i una ètica i estètica relacionada amb el teatre èpic de Brecht i el teatre de Grotowski.

Vist així, podem dir que l'EADAG defensava un teatre que era instrument de lluita i podia incidir políticament, és a dir un teatre independent. En tot cas, el seu èxit va ser reduït, principalment per la dificultat d'arribar a un públic majoritari. A més a més, la ràpida professionalització que requeria aquest tipus de teatre va afegir problemes a la seva viabilitat.

Grup de Teatre Popular Gil Vicente

També en aquesta mateixa època apareix el Grup de Teatre Popular Gil Vicente que incorpora obres bilingües amb l'objectiu de poder fer arribar el teatre als barris obrers. Els seus promotors van ser Feliu Formosa i Francesc Espinet.

Teatre Experimental Català (TEC)

El Teatre Experimental Català (TEC) neix el novembre de l'any 1962, amb la direcció inicial de Francesc Balagué i, posteriorment, de Vicenç Olivares. Igual que en el cas de l'ADB, el TEC va dependre del cercle Artístic de Sant Lluç. Des

dels seus inicis es caracteritzà per la seva especialització en dues línies, el teatre de l'absurd i el teatre social, i la participació d'autors contemporanis catalans. En total va programar unes trenta obres que foren representades en diferents escenaris: el teatre Guimerà, el Palau de la Música Catalana, el CAPSA, el Cercle Artístic de Sant Lluc i el teatre Romea.

En resum, es pot dir que el TEC, tot i aportar aspectes innovadors, va patir d'una manca de suport per part de la crítica i del públic, que mai va arribar a comprometre's amb el projecte.

Els premis en l'impuls de la represa del teatre català

En general, en aquesta època els premis atorgats a obres teatrals tingueren una importància menor. Ens cal citar el *Ciudad de Barcelona* (convocat per l'ajuntament), el premi Maragall (convocat un sol cop), el premi Josep Claramunt (organitzat per la Biblioteca Gresol i concedit en dues ocasions) i el premi Joan Santamaria (vigent encara ara).

Altres autors

Xavier Regàs continuaria el format de comèdia propera que Carles Soldevila havia treballat abans del 1936, en obres com *Sota la llàntia del Born* (1948), escrita amb Martí Farreras, *Ha guanyat el Barça!* (1949) amb la col·laboració de Valentí Castanys, i *Tobruk* (1949) amb el rerefons de la Guerra Mundial.

Hi ha altres autors que també convé citar en aquesta etapa. És el cas de Feliu Aleu que, amb *La vida d'un home* (1952), es situa a mig camí entre el sainet i el melodrama. Jaume Vilanova, en canvi, barreja la temàtica sentimental amb una òptica còmica a obres com *La cura d'amor* (1951), *Jo seré el seu gendre* (1956) o *No és mai tard... si s'arriba d'hora* (1957). Finalment citarem Josep Maria Poblet i Josep Sebastià Pons. Aquest darrer amb obres com *El misteri de Sant Pere Orsèol* (1952) que inclou música de Pau Casals i el pastix medieval titulat *L'amor i el papagai* (1954). De Josep Maria Poblet cal destacar *Començar de nou* (1950), *Glòria i Amadeu*, *Societat Limitada* (1957) i *Paral·lel 34* (1953) en col·laboració Rafael Tasis.

El teatre al País Valencià i Mallorca

Al País Valencià, el teatre tingué una tímida represa de la mà de Vicenç Broseta al Teatre Alkàzar però deu anys més tard iniciaria una davallada, i va ser substituït per la revista i per un teatre espanyol humorístic i moralitzant.

Mallorca creà el 1948 la companyia Artís, hereva de la companyia Catina-Estelrich que va fer un teatre regional i popular sense més pretensions.

Fi del règim franquista i crisi del Teatre Independent

A finals dels anys 60 i principis dels 70, es va iniciar una nova etapa de rebuig a aquells valors culturals lligats al realisme històric i que havien influenciat al Teatre Independent. Així, les noves orientacions del teatre a Europa ja incorporen les influències del Living Theatre i la creació col·lectiva. Es tracta ara de posar la imaginació per davant de la raó i, fins i tot, qüestionar-la. A més a més, la figura convencional de l'autor dramàtic passa a veure's com obsoleta. És un final d'època del teatre realista.

El Teatre Capsa, sota la direcció de Pau Garsaball, s'inaugura el 1969 coincidint amb aquest canvi d'època. Esdevé la plataforma dels grups del darrer teatre independent hispànic (Els Joglars, La Cuadra de Sevilla, Goliardos). Segueixen una tendència de desplaçament del propi teatre català. Respecte a aquest, el Capsa va ser un banc de proves d'autors novells amb obres que encara estaven lligades al realisme històric. Així, *El retaule del flautista* (premi Sagarra 1969, estrenada el 1970) seria l'èxit més indiscutible d'aquest teatre. En canvi, *Berenàveu a les fosques* (1972) de Josep Maria Benet i Jornet seria un fracàs.

Un altre autor que cal destacar en aquest canvi d'època és Jaume Melendres. *Defensa índia de rei* (premi Sagarra 1966) fa servir tècniques dels expressionistes alemanys i del teatre de l'absurd per, tal com ell mateix diu, "descriure el procés d'alienació o d'integració de l'individu en un sistema econòmic i polític". A *Meridians i paral·lels* (no representada fins a l'any 1977 per prohibició governativa) continua bàsicament amb el mateix tema, descrivint un país imaginari dominat per un altre país fictici, fent un paral·lelisme que li serveix per tractar la qüestió nacional catalana.

Però amb la nova etapa l'èxit de Teixidor ja no es repetiria, i Benet, per la seva banda, evolucionaria cap a obres més imaginatives com *La desaparició de Wendy* (1974). I Melendres apostaria decididament per la creació col·lectiva.

Es podria dir que, en opinió de la crítica, *Plany en la mort d'Enric Ribera* (escrita el 1974, estrenada el 1977) de Rodolf Sirera i la *Poesia escènica* de Joan Brossa ja marquen la ruptura formal amb el teatre èpic i les noves tendències de renovació i experimentació que incorpora el nou teatre. Cal assenyalar a més a més, l'aparició d'un teatre no textual per part d'Els Joglars, amb espectacles com *Cruel Ubris* (1972), *Mary d'Ous* (1973) i *Àlies Serrallonga* (1974). I també en els primers espectacles de Els Comediants. I, cal mencionar finalment, els muntatges de creació col·lectiva com *La setmana tràgica* de Lluís Pasqual (amb el grup de l'escola de teatre de l'Orfeó de Sants, 1975), o el muntatge de *Terra Baixa* amb dramaturgia de Guillem-Jordi Graells i direcció de Fabià Puigserver (que va realitzar la companyia del Teatre de l'Escorpí, 1974).

Fora dels escenaris, destacarem la gran rellevància que tingué la nova col·lecció "El Galliner", en la qual dramaturgs catalans van publicar les seves obres davant la impossibilitat de representar-les.

3. 7. CRISI I LIQUIDACIÓ

A diferència d'altres moviments literaris, el realisme històric va arrossegar des dels seus inicis d'una manca de definició i acceptació, i cosa que va generar una adhesió desigual. Segons Enric Balaguer, Josep M. Castellet i Joaquim Molas, els seus teoritzadors, ja partien d'un esquematisme molt gran en el moment de definir-lo. Això va posar en contra intel·lectuals com Joan Fuster o Gabriel Ferrater. Perquè, si bé és cert que era possible reconèixer els elements d'escriptura senzilla, lèxic quotidià, interès per temes social i l'ambició de denúncia de situacions injustes, això era insuficient per generar un moviment potent. Aquesta confusió d'origen era la principal dificultat perquè el moviment produís obres bones literàriament parlant.

Potser en l'àmbit de la poesia social és on aquesta evolució fallida es veu d'una manera més clara. Iniciada a finals dels anys 50, aquesta poesia ja no tindria

continuitat en els poetes joves que seguirien, que ja no se sentien vinculats al moviment, o el criticaven directament. Les úniques excepcions, amb un cert pes, serien Isidre Molas, amb la seva obra *D'aquest tema* (1966), i Ferran Fullar, amb *Les revoltes lògiques* (1977), per bé que son obres que semblen anticipar ja el tancament de l'etapa dels joves revolucionaris i, per tant, del moviment.

Així es veu, de manera molt clara, en la *Sisena antologia poètica universitària*, que inclou autors que, tot i mantenir-se en el realisme històric, ja són molt autocrítics. De fet, l'antologia mai veuria la llum. Els autors que seguirien ja ni compartien ni apreciaven el moviment (Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Salvador Oliva) i autors que havien estat apartats, com ara Joan Brossa, són recuperats. El punt de no retorn el va marcar, amb tota probabilitat, Terenci Moix, quan guanya el premi Víctor Català del 1967 amb *La torre dels vicis capitals* (1968), perquè l'obra significava un canvi radical en la direcció estètica. El final d'etapa era clar i els seus mateixos promotors ho reconeixien: Josep M. Castellet anuncia un canvi de la seva actitud estètica, ètica i política; mentre que Joaquim Molas celebra l'obra de Pere Gimferrer -el poeta menys social-. Joan Lluís Marfany resumeix aquest enterrament del moviment amb l'expressió: "Al vaixell, sia dit sense cap mala intenció, ja no hi quedava ni una rata"³.

En resum, i vist en perspectiva, el realisme històric sembla ser més una etapa de transició on es va reflectir la influència que la política tenia en la vida catalana dels anys 60, però on els èxits literaris van ser escassos. La relació dels autors de l'època amb el realisme històric va ser molt variada, i va anar des de l'escepticisme (Marià Manent o Pere Calders), al reconeixement de la seva influència (Pere Quart o Salvador Espriu), al progressiu abandonament (Mercè Rodoreda) fins al tancament del moviment amb joves escriptors ja desvinculats de l'estètica realista (Pere Gimferrer, Terenci Moix, Montserrat Roig...). Tot plegat, massa dispers i insuficient per donar consistència de moviment literari.

³ pàg. 282 de "El realisme històric" de Joan Lluís Marfany dins de *Història de la literatura catalana XI* de Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas.

4. JOSEP MARIA BENET I JORNET

Vida

Josep Maria Benet i Jornet, més conegut com a "Papitu", neix el 20 de juny de 1940 en un petit pis de la Ronda de Sant Antoni de Barcelona. El seu pare, Pere Benet, havia abandonat la vida de pagès a les Borges Blanques per anar a Barcelona a fer de comptable. Allà va conèixer la Concepció Jornet, filla d'un metge de l'Hospitalet del Llobregat, amb qui es va casar i tingué dos fills: la Núria i el Josep Maria.

Els primers anys de vida de Benet i Jornet van estar molt marcats per les limitacions econòmiques de la postguerra. Als tres anys i mig, entra al col·legi de les Paüles del carrer Hospital i, als sis, entra als Escolapis de la Ronda de Sant Antoni. És aquí on, per primer cop, comença a desvetllar-se-li l'interès pel teatre al participar en un parell de funcions teatrals. Durant aquesta etapa escolar descobreix la seva passió per la lectura, passió que jo no abandonaria mai. Ell mateix comenta que preferia que li regalessin llibres i no joguines, ja que la economia familiar no permetia les dues coses⁴. La seva dèria per la lectura i la manca de recursos econòmics el van portar a elaborar els seus propis tebeos, col·leccions senceres amb arguments, dibuixos i diàlegs fets per ell mateix.

Davant la insistència dels pares, comença estudis de peritatge a l'Escola Industrial. Als divuit anys, però, decideix acabar el Batxillerat superior i cursar Filosofia i lletres. Tal com ell comenta, el seu pas per la Universitat no tenia com a objectiu la carrera en ella mateixa sinó aprendre a escriure teatre. És per això que trobava més interessants les converses amb els companys que no pas les classes amb els catedràtics. En canvi, les classes clandestines de Joaquim Molas sobre literatura catalana dels segles XIX i XX sí que despertaren un gran interès en Benet i Jornet, fins al punt de reconèixer que va ser en aquelles sessions on va aprendre tot el que sabia sobre literatura.

⁴ Benet i Jornet, J.M.: "Qui sóc i per què escric", dins *L'escriptor del mes*. Generalitat de Catalunya, 1993.

En aquesta època, entra com alumne lliure a l'EADAG, grup que en aquells moments protagonitza la renovació teatral a Barcelona. Aquí va conèixer Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Carme Serrallonga, Josep Montanyès, Fabià Puigserver, Francesc Nel·lo... amb els quals estableix relacions enriquidores. I es pot dir que aquesta manera de fer va tenir èxit quan l'any 1963 guanya el premi Josep Maria de Sagarra amb *Una vella, coneguda olor*. Era l'inici de la seva carrera com autor dramàtic.

L'any 1966 acaba la carrera en l'especialitat de Filologia romànica i, dos anys més tard, entra a treballar a l'Enciclopèdia Catalana fins al 1971. Allà treballa elaborant el *Diccionari de literatura catalana* i l'*Enciclopèdia Catalana*, juntament amb altres companys de classe com ara Joan Lluís Marfany, Jordi Castellanos, Vicent Ferrer, Montserrat Roig... El 1974 comença a treballar a l'Institut del Teatre com a professor de literatura dramàtica, lloc que ocuparà fins al 1981. Aquell mateix any, també començarà a treballar a la revista *Els Marges*, creada per Joaquim Molas i amb un equip de redacció format per alumnes seus acabats de llicenciar, com Jordi Castellanos i Josep Murgades.

L'any 1975 comença una etapa de col·laboració amb els espais dramàtics del circuit català de TVE, on participa en la seva programació i direcció. Aquesta seria una tasca que tindria continuïtat a TV3, Televisió de Catalunya, a partir del 1992. Seria una etapa especialment rica com a guionista de sèries dramàtiques que es perllongaria fins al 2010.

L'any 1976, es casa amb Assumpta Cros, i 5 anys més tard, neix la seva filla Carlota. El 2015, en la celebració al TNC en motiu del seu 75è aniversari, la Carlota Benet va anunciar que Benet i Jornet patia Alzheimer.

Quatre anys abans, el 2011, Benet i Jornet havia donat el seu fons a la Biblioteca de Catalunya. El 2013, degut a la malaltia, havia deixat d'escriure definitivament. Finalment, el 6 d'abril de 2020, Benet i Jornet va morir a Lleida a causa de la Covid-19.

Obres i premis

Josep Maria Benet i Jornet va començar a escriure als inicis dels anys 60, i no va parar fins que la malaltia que patia li ho va impedir, el 2013. Al llarg d'aquestes cinc dècades, va escriure més de 75 obres. D'aquestes, més de trenta són obres de teatre. A l'annex d'aquest treball es pot trobar un llistat detallat amb tota la seva producció literària.

Benet i Jornet va rebre diferents guardons tant per les seves obres com per la seva trajectòria literàries (veure annex). Entre els nombrosos reconeixements cal destacar la Creu de Sant Jordi (1997) de la Generalitat de Catalunya i el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes d'Òmnium Cultural (2013)

L'obra de Benet i Jornet en el seu conjunt representa un model molt personal d'entendre la literatura dramàtica i en la qual l'autor ha experimentat diverses formes d'expressió. Per tant, cada obra es presenta amb particularitats que la fan diferent de l'anterior i on la temàtica ve condicionada tant per la trajectòria personal i professional de l'autor com el desig d'innovar amb noves formes.

Així, en els inicis (*Una vella, coneguda olor* 1963) Benet i Jornet es preocupa pel món més immediat, allò que més bé coneixia en la seva joventut. És l'etapa on està influenciat pel teatre realista espanyol i nord-americà. Aquestes temàtiques canvien cap a finals dels 60, quan Benet reflexiona sobre els problemes nacionals (llengua i cultura amenaçades) i el compromís de l'individu amb la societat. Tot això es reflecteix en el mite de Drudània, on Benet utilitza un llenguatge simbòlic per donar forma a una trilogia de la qual *La nau* (escrita al 1969) forma part.

Berenàveu a les fosques (1971) representarà un nou gir temàtic (crítica a la societat catalana de la postguerra) i formal (ús de tècniques de distanciament narratiu per fer inviàbles els paral·lelismes amb el teatre realista).

Posteriorment, amb *La desaparició de Wendy* (1973) i les obres dels anys següents, Benet fa un exercici molt més personal en el qual reflecteix la pròpia tradició que connecta amb drames burgesos i el teatre català de preguerra. A la

vegada, conrea una serie de peces pel públic juvenil i infantil que inclouen personatges de records, lectures i pel·lícules de la seva pròpia infantesa.

Entre el 1976 i el 1989, la seva obra manté el vessant realista que busca encarar-se amb l'època franquista i les seves conseqüències immediates, ja sigui des d'un tractament més crític o bé descrivint la seva pròpia generació. Benet s'obre a investigar noves formes de llenguatge teatral a través d'una gran varietat de textos dramàtics. Amb temàtiques que van des de la complexitat de les relacions humanes a la insatisfacció de l'ésser humà i la nostàlgia per allò que no s'aconseguirà, com ara *El manuscrit d'Alí-Bey* (1985).

Desig (1989) representa un punt d'inflexió en la trajectòria de Benet i Jornet pel que fa als aspectes tècnics. L'autor transmet la lluita de reconeixement entre dos personatges a través de diàlegs i monòlegs interioritzats, intercalats amb la conversa de quatre personatges innominats.

A *Fugaç* (1994) Benet, fidel a la necessitat d'experimentar amb noves tècniques, adopta el recurs de l'acció de l'acció simultània, la qual cosa li permet jugar amb les expectatives de recepció del lector/espectador.

Finalment, cal citar la compaginació de la producció dramàtica teatral amb la de guions de sèries televisives. Algunes d'elles, com *Ventdelplà* o *Nissaga de poder*, tindrien un gran èxit d'audiència.

5. LA NAU

La nau va ser estrenada l'1 de juny de 1970 al Teatre Romea de Barcelona pel Grup de Teatre Independent, en sessió única. Aquell mateix any va ser radiada per Ràdio Barcelona. Posteriorment, Jordi Coca en va fer la traducció al castellà que es publicà al número 158 de la revista *Primer Acto* de Madrid, el juliol de 1973. Un any més tard, George E. Wellwarth en fa la traducció a l'anglès; que es va publicar en primer lloc, al número 1 del volum 8 de la revista *Modern International Drama* de Nova York (tardor de 1974) i, després, l'any 1976, dins del volum 3 *Catalan Dramatists* de l'editorial Engendra Press a Montreal.

Per altra banda, el 21 de juny 1974 es fa una reposició de l'obra al local d'Amics de les Arts de Terrassa per la companyia El Globus, i se'n van fer un total de quinze sessions a Terrassa i una a Granollers.

L'octubre de 1977, Edicions 62 va publicar *La nau* en català, dins de la seva col·lecció El Galliner.

L'any 1978, la companyia teatral "La Farsa" amb la direcció de Daniel Tristany va representar l'obra en el Teatre Patronat de Berga. Més tard, el 1980, també la va representar el Grup Teatral Tarannà a la sala "Can Pioc" del Cercle Catòlic de Gràcia (Barcelona).

Orestes Lara va fer una adaptació televisiva de *La nau*, que es va emetre a la Segona Cadena de TVE l'1 d'abril de 1981. En aquesta realització van participar els actors Pep Munné, Sergi Mateu, Josep Maria Lana, Josep Maria Domenec, Marta Molins, Rosa Romero, Ferran Poal, Alberto Dueso i Alicia Orozco.

El febrer de 1983, Jean-Pierre Moumon fa una traducció al francès per al número 9 de la revista *Antarès* que s'especialitzava en ciència-ficció.

Finalment, Edicions 62 va tornar a publicar l'obra el 1996, dins la col·lecció "El Cangur Teatre".

5.1. ARGUMENT

(Quadre 0) La primera escena de l'obra ens situa en una fàbrica de taps de suro, on un grup d'obrers han acabat de dinar i fan conversa. Un d'ells explica que, mentre treballa, s'inventa històries per tal de passar l'estona. Això fa riure un dels seus companys, que li llança un avió de paper i li diu que s'hi "embarqui i no l'atabali".

La resta de companys segueixen la broma, i suggereixen que viatgi fins a les estrelles, "a veure si s'hi perd i no torna mai més". En resposta, l'obrer que s'inventa històries els proposa la següent trama: L'home ja ha colonitzat tots els planetes i ara vol arribar a les estrelles. Un milió de persones s'han embarcat en una nau, anomenada Drudània, amb aquest objectiu. Hi viatjaran durant segles. Per tant, els que arribaran a les estrelles no seran els mateixos que van començar el viatge i acabaran oblidant d'on venien i cap on anaven. Aquesta serà la trama base de *La nau*.

Un obrer proposa un final feliç, però a la resta no sembla agradar-los. Finalment, sona el timbre de la fàbrica i han de tornar a treballar.

(Quadre 1) En l'escena següent, ens trobem a l'interior de la nau. Assistim a l'enterrament d'en Jes. En Jové, l'orador, llegeix el primer capítol del "llibre de la sort dels homes", on s'expliquen els orígens de la Nau: L'Esperit va crear l'home i el va col·locar a la Terra. Quan els homes ja la dominaven, van voler conquerir les estrelles i van començar a viatjar amb la Nau, malgrat que l'Esperit els ho havia prohibit. Aleshores, l'Esperit els castigà amb l'Enyorament que feia que trobessin a faltar la seva vida a la Terra. Un grup dels tècnics de la Nau, més afectats per l'Enyorament, van apoderar-se de la Sala de Màquines, que era el lloc des d'on els científics comandaven la Nau i els van matar tots. Un cop amos de la Nau i nous guardians de la Sala de Màquines, aquests tècnics van demanar disculpes a l'Esperit. Aquest els digué que continuessin viatjant i servint l'Enyorament eternament, i els prometé que un cop morts els concediria l'Espai Exterior. A més, els va prohibir de tocar les palanques de la Sala de Màquines ja que, altrament, el Caos arribaria.

Acabada la cerimònia, en Dan, el protagonista de l'obra, s'acosta a parlar amb en Marsó, germà d'en Jes. En Marsó li diu que en Jes es va suïcidar i han obert una investigació. I ara ha de tornar a l'apartament del seu germà per trobar-se amb els inspectors. S'acomiaden i en Dan torna a casa.

(Quadre 2) En arribar, la seva dona, la Càndia, li diu que ha arribat una nota d'en Jes. Després de discutir una bona estona de si obrir-la o no, ho acaben fent. La carta comença recordant el projecte que tenien en Jes i en Dan de joves d'enderrocar les parets de la Nau. Després, en Jes explica que ha continuat investigant i ha aconseguit alguna cosa i, a més, té un contacte: un ancià. Així que en Jes li diu de quedar per parlar-ne. A en Dan no li encaixa el to optimista de la nota amb el fet que en Jes es suïcidés. I decideix anar al seu apartament, tot i l'oposició de la Càndia, per parlar amb en Marsó i buscar alguna pista entre les coses d'en Jes.

(Quadre 3) En arribar, en Dan s'adona que ha fet tard: els inspectors ja han passat i s'han endut tots els papers d'en Jes. En saber de la nota, en Marsó li recomana que l'entregui als inspectors. Però en Dan insisteix a continuar investigant i fa diverses preguntes al Marsó. Aquest li explica que en Jes es va suïcidar amb un tret, en un passadís poc transitat. I també li diu que l'ancià de qui parlava en Jes a la nota es diu Arbenet. En Dan decideix trucar a una amiga seva que treballa a control d'identitats, la Jana, perquè descobreixi l'adreça de l'Arbenet. Finalment, en Marsó explica les seves intencions de fer desaparèixer els tècnics i ocupar la Sala de Màquines. En Marsó no creu en els textos del llibre de la sort dels homes: no creu que s'esdevingui el Caos quan ocupin la Sala de Màquines. Però li cal trobar gent i començarà parlant-ho amb uns companys de feina.

(Quadre 4) Canvia l'escena i ens trobem a casa de la Jana. La Jana hi acaba d'arribar i es troba en Jové descansant. Comenten el funeral d'en Jes, la Jana també hi havia assistit. En Jové li explica com de difícil i cansat és ser tècnic i la responsabilitat que comporta. Així, per exemple, quan els tècnics llegeixen el llibre de la sort dels homes, han de vigilar de saltar-se algunes parts, com ara la

que diu que el Caos vencerà el final perquè les lleis que regulen la vida a la Nau hauran deixat de tenir sentit.

Aleshores en Dan arriba a casa de la Jana. Es creua amb en Jové però aquest ha de marxar cap a la casa d'en Dan on ha quedat amb la Càndia, que l'ha convidat a sopar. En Dan li explica a la Jana per què li cal l'adreça de l'Arbenet que li ha demanat. La Jana li dona l'adreça però li diu que ho deixi córrer.

(Quadre 5) L'escena següent té lloc a casa d'en Dan. En Jové parla amb la Càndia, que li explica que està molt angoixada per en Dan: creu que la nota d'en Jes l'ha trastornat. En Jové s'interessa molt pel tema i li fa moltes preguntes. En Jové li demana que li aconseguixi la nota perquè també està preocupat i els vol ajudar. La Càndia hi accedeix i, quan en Dan arriba, li intenta prendre la nota però no ho aconseguix. En Dan s'enfada i marxa de casa. La Càndia i en Jové s'alarmen, i decideixen buscar-lo. En Jové anirà a casa la Jana i la Càndia anirà a casa del Marsó.

(Quadre 6) L'escena ens torna a situar a casa de la Jana. En Jové hi entra atabalat i pregunta per en Dan. La Jana li diu que no hi ha tornat i explica que l'ha vist de mal humor però res més, que han parlat de la nota d'en Jes i de la importància de l'adreça. En Jové es tranquil·litza al saber que es tracta de l'Arbenet. La Jana li recomana que el busqui a casa de l'Arbenet, però en Jové diu que ha d'anar a treballar perquè aquella mateixa nit està de servei. La Jana no es queda tranquil·la i truca a casa d'en Marsó. La Càndia és qui respon i li diu que no ha trobat el Dan. La Jana, inquieta, acaba agafant la fitxa amb l'adreça de l'Arbenet.

(Quadre 7) L'escena següent ens mostra la trobada d'en Dan amb l'Arbenet. En Dan li explica tota la història i li pregunta si sap quines eren les intencions d'en Jes. En un inici, l'Arbenet no li dona massa informació: diu que només tenien una amistat superficial, que aquell dia no l'havia vist i que desconeixia el fet que s'hagués suïcidat. En Dan continua insistint i li explica les seves sospites: en Dan creu que en Jes intentava enderrocar el sistema de la Nau i la seva mort hi pot estar relacionada. L'Arbenet reacciona i li explica que el dia que en Jes va morir,

havia entrat a la Sala de Màquines. L'Arbenet confessa que té una clau per entrar-hi, però només és vàlida per a aquella mateixa nit. En Dan l'agafa i marxa. Llavors, l'Arbenet truca a en Jové i li diu que ha donat la clau a en Dan.

(Quadre 8) Retornem al moment on la Jana i la Càndia parlen per telèfon. En acabar la conversa, en Marsó li demana a la Càndia que marxi perquè en Dan ja havia parlat amb ell aquella mateixa tarda i no era probable que vingüés. Un cop la Càndia ha marxat, arriba en Dan. Li explica a en Marsó la conversa amb l'Arbenet i li proposa d'anar junts a la Sala de Màquines. En Marsó s'hi nega perquè només són ells dos: els companys de feina d'en Marsó s'havien negat a ajudar-lo. Però, al final, en Marsó li diu que si aconseguix entrar deixi la porta oberta i, si la zona està tranquil·la, ell s'hi acostarà. En Dan marxa.

(Quadre 9) L'última escena ens porta a la Sala de Màquines. En Dan hi entra i es troba amb en Jové i l'Arbenet que l'esperaven. En Dan està atrapat. En Jové reconeix que van matar en Jes i li ofereix la possibilitat de treballar per a ells, tal com ho fa l'Arbenet. La feina consisteix a estar a l'aguait de persones curioses i portar-les cap als tècnics. En Dan ho rebutja i en Jové i l'Arbenet el conviden a repensar-s'hi ja que altrament l'hauran de liquidar. Li donen uns minuts per fer-ho i el deixen sol. Aleshores entra la Jana i en Marsó i la porta es tanca darrere seu. En Dan explica la situació. La Jana, espantada, surt corrents cap a la foscor, on desapareix sense que en Dan i en Marsó ho puguin evitar. Aleshores, en Dan i en Marsó activen la primera palanca i s'obre un mirador a l'Espai Exterior. Descobreixen que són davant d'allò que enyoraven i que cal fer-ho saber a la gent. La veu d'en Jové diu que s'ha acabat el temps. En Dan i en Marsó desapareixen en la foscor. El soroll dels motors de la Nau passa a primer pla i, a poc a poc, es va transformant en el soroll de les màquines de la fàbrica de taps de suro.

5. 2. DESCRIPCIÓ DEL PROCÉS DE GESTACIÓ

Aquest treball es centra en l'etapa que va des de l'any 1969, data de finalització de l'obra, fins al 1977, data de publicació de l'obra en català. Tot i així, s'exclouen les traduccions a la llengua castellana i francesa del 1973 i 1974, respectivament.

Per a l'elaboració del treball he utilitzat les següents fonts d'informació:

- Dos mecanoscrit idèntics de *La nau*, datats l'any 1969. Un d'ells es conserva dins el Fons Joaquim Molas custodiat per la Biblioteca Museu Víctor Balaguer (Vilanova). L'altre, en canvi, es troba a la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) i forma part del Fons Josep Maria Benet i Jornet.
- Correspondència vària entre Josep Maria Benet i Jornet i Joaquim Molas, que forma part del llegat Joaquim Molas conservat a la BMVB.
- Cartells i programes de mà de l'estrena de *La nau* l'any 1970, que es guarden en el Fons Josep Maria Benet i Jornet a la BdC.
- Carta que Pau Monterde adreça a Benet i Jornet que data del 21 d'octubre de 1974, que també es troba dins del fons la BdC.
- Mecanoscrit amb correccions de Feliu Formosa que data del 1974 i es conserva en l'arxiu personal del director d'escena Pau Monterde.
- Quadern de direcció personal de Pau Monterde de la reposició del 1974, que es troba dins del seu fons personal.
- Cartells, programes de mà i volants de les diverses sessions de la reposició d'El Globus (1974). Fons personal de Pau Monterde.
- Fotografies de l'assaig general de la reposició de *La nau*, datades de 1974. Fons personal de Pau Monterde.
- El material d'edició de la publicació de l'obra en català (1977) dins del Fons d'Edicions 62 conservat a la BdC.

Cal mencionar la troballa d'un conjunt de notes prèvies a la redacció de l'obra on s'hi recullen les primers idees argumentals de l'obra. Juntament amb aquestes notes, vam trobar un manuscrit de *La nau* fet pel mateix Josep Maria Benet i Jornet. Ambdós materials formen part del fons que és custodiat per la BdC. Aquestes troballes han tingut una importància cabdal en la realització del treball ja que es conservaven datades i endreçades en sobres que es corresponen amb els diferents quadres escènics de l'obra. Això té un valor únic a l'hora d'entendre el procés creatiu seguit per l'autor.

De resultes d'aquests documents, es fa necessari avançar la línia temporal d'estudi a l'octubre de 1968, és a dir, dos anys abans de l'estrena al Teatre Romea.

Procés de gestació

Després d'haver analitzat el conjunt del material, ens ha semblat oportú distingir un seguit d'estadis en el procés creatiu i de redacció que detallem a continuació:

1. Notes prèvies.
2. Fitxes.
3. Primer redactat.
4. Manuscrit.
5. Mecanoscrit.
6. Mecanoscrit reposició.
7. Text final de publicació.

De fet, en les seves memòries, el mateix Benet i Jornet fa referència a uns estadis del procés creatiu que utilitza en moltes de les seves obres, entre aquestes *La nau*, i que es correspondrien als quatre primers punts.

En obrir aquesta [llibreta] (...) hi trobo un sobre (faig servir sobres per a les fitxes, a més de les llibretes on escric les anotacions prèvies i més tard, a mà, el redactat de l'obra) que conté onze fitxes numerades i una primera sense numerar. (...) només està datada la primera de les fitxes (m'estranya molt perquè dato qualsevol paperot). (...) a la primera fitxa hi ha només un brevíssim text que anuncia ja, intuïda, la temàtica de l'obra que escriuria. (...) en canvi, les altres onze fitxes numerades que hi ha dins del sobre marquen una línia argumental (...). Dins la llibreta, (...) hi ha més notes, i també hi ha un altre sobre dins del qual s'apilen, ordenades, setanta fitxes de paper, menudes, on s'explica tota l'acció de l'obra, moment a moment, sovint amb rèpliques

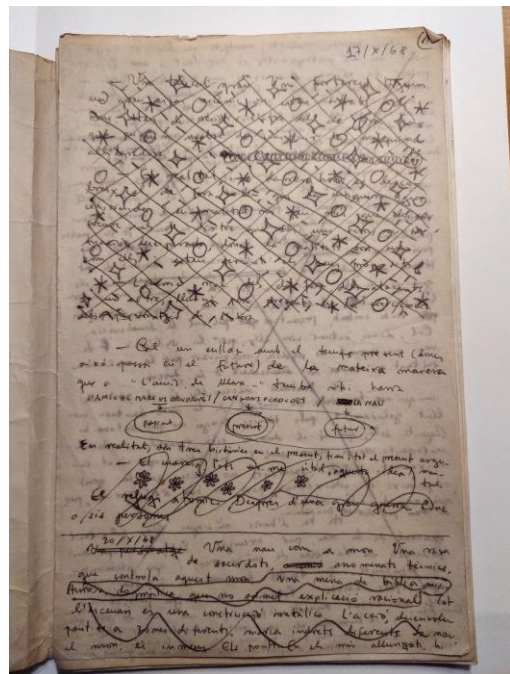
incloses. (N'havia escrit moltes més, de fitxes, però les setanta que dic són les que al final van “servir”).⁵

1. Notes prèvies

Les notes prèvies contenen les primeres idees de *La nau*, però encara molt difuses i en cap cas definitives. En aquestes també trobem descripcions i reflexions sobre el món on es situa l'obra, encara que posteriorment no es recullin.

Aquestes notes es troben en un quadernet de vint-i-dues pàgines (escrites amb bolígraf negre i blau per les dues cares) sense grapar. El quadernet és el resultat de tres fulls sencers doblegats per la meitat, al qual s'han afegit cinc meitats més. Les mides aproximades són de 13,7 cm (amplada) x 21,5 cm (alçada).

La primera idea del que seria *La nau* com a obra de teatre la té Benet i Jornet el 17 d'octubre de 1968.



2. Fitxes

Les fitxes, en origen, recullen totes les possibles accions que formen part de la línia argumental. Però no totes elles s'inclouran en la versió final; algunes d'elles seran descartades i només es conserven aquelles que Benet i Jornet va considerar útils. En el seu conjunt, les fitxes preservades formen l'esbós de la línia argumental.

En algunes d'aquestes fitxes ja es recullen els primers diàlegs i les primeres acotacions.

⁵ Josep Maria Benet i Jornet. *Material d'enderroc*. Publicat per Edicions 62 (Barcelona 2010). Pàgines 291-292.

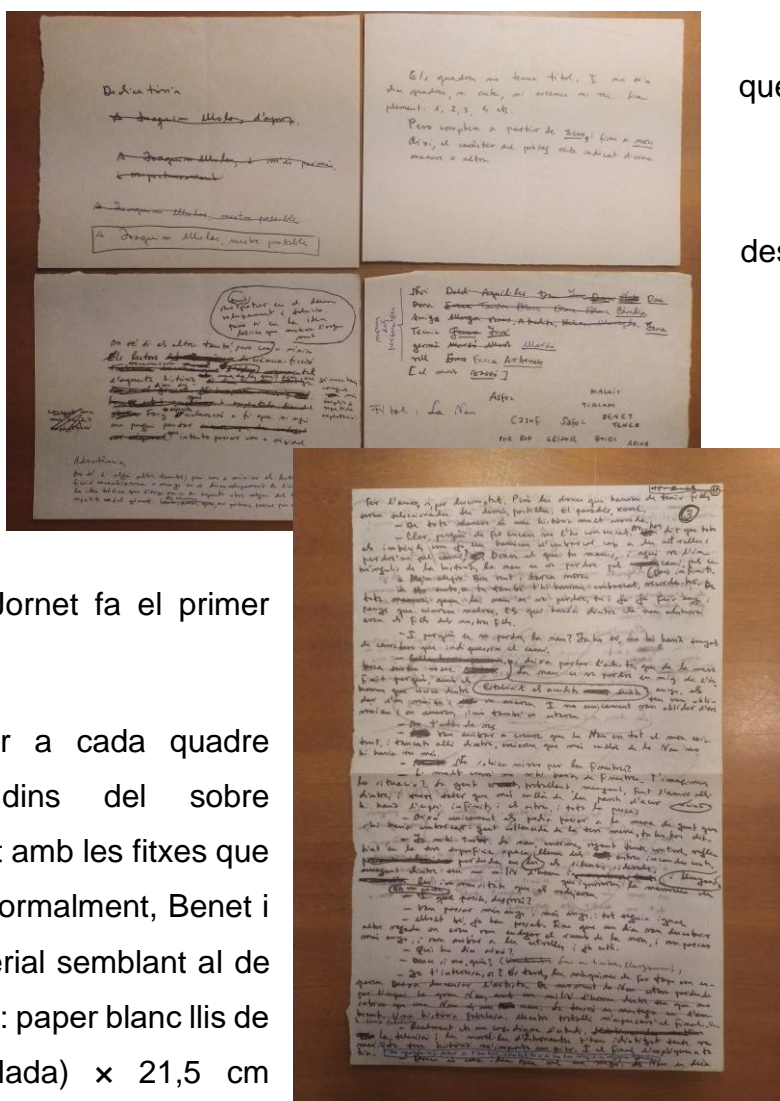
Pel que fa al suport físic, les fitxes són paper blanc llis amb unes mides molt variables tenen unes mides al voltant de 140 mm (amplada) x 107 mm (alçada). Poden estar o no escrites a doble cara amb bolígraf negre o blau.

Les fitxes estan desades dintre de sobres blancs de 11,5 cm (amplada) x 22,7 cm (llargada), amb la impressió "edicions 62 sa, GRAN ENCICLOPEDIA CATALANA 62 provença, 278 – barcelona - 8". Cadascun dels sobres s'identifica amb l'expressió "Quadre" seguit del número del quadre al corresponen totes les fitxes que conté. Aquesta numeració va del quadre 0 fins al 9.

3. Primer redactat

A partir del contingut de les fitxes, Benet i Jornet fa el primer redactat.

El primer redactat per a cada quadre escènic es troba dins del sobre corresponent, juntament amb les fitxes que acabem de descriure. Formalment, Benet i Jornet fa servir un material semblant al de l'estadi 1 (notes prèvies): paper blanc llis de mides 13,7 cm (amplada) x 21,5 cm (alçada) aproximadament, escrites a doble cara amb bolígraf blau o negre.

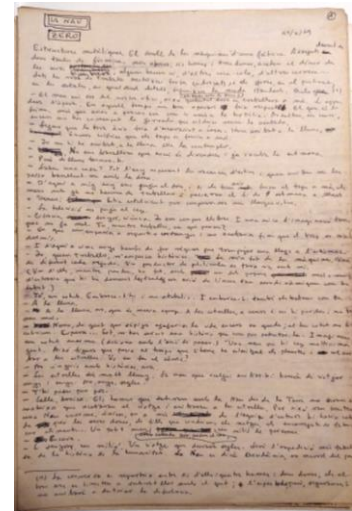


que
des

4. Manuscrit

En el manuscrit, Josep Maria Benet i Jornet passa a net el primer redactat i fa algunes modificacions.

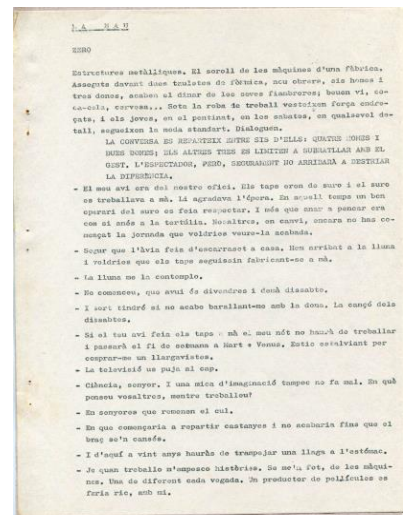
La seva presentació és molt similar a la de les notes prèvies i el primer redactat. Tornem a trobar un quadernet fet a partir de fulls blancs llisos doblegats, escrits a doble cara amb bolígraf negre.



5. Mecanoscrit

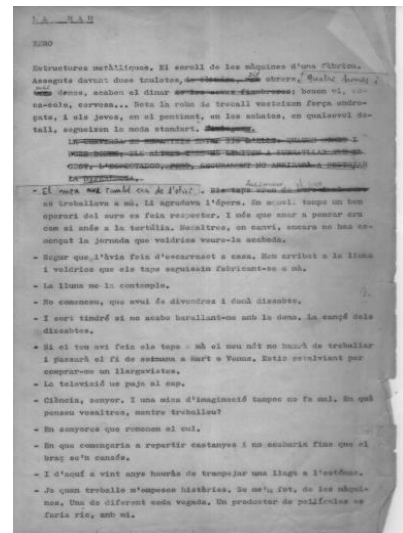
El mecanoscrit és una còpia exacta del manuscrit. Simplement, es passa a net el text complet. Al final de tot, el signa l'autor i sota posa: "Barcelona, any 1969".

Aquest mecanoscrit consta de 52 pàgines de paper blanc. El text conté correccions fetes pel mateix autor amb bolígraf de tinta negra.



6. Mecanoscrit per a la reposició

Aquest document té les mateixes característiques que el descrit anteriorment però incorpora les anotacions fetes per Feliu Formosa, així com d'altres del mateix Benet i Jornet. Aquestes anotacions es devien fer entre el gener i el febrer de 1974, ja que l'onze d'octubre d'aquell any Benet i Jornet envia una carta a Feliu Formosa on comenta que ha incorporat totes les esmenes que havia fet Formosa⁶.



⁶ Josep Maria Benet i Jornet i Feliu Formosa. *Tots aquests anys* (pàg. 58)

7. Text final de publicació

El text final de *La nau* correspon al llibre publicat per Edicions 62, l'any 1977, dins de la seva col·lecció El Galliner. A banda del text de l'obra inclou informació sobre les traduccions al castellà i a l'anglès, així com la seva situació dins de la trilogia *Drudània*. També s'inclouen detalls de l'estrena i de la reposició de l'obra (fitxa tècnica, repartiment i text del programa de mà).

5. 2. 1. MOSTRA D'UN QUADRE ESCÈNIC

Per tal d'exemplificar l'evolució a través dels diversos estadis explicats anteriorment, farem una mostra de comparació del primer quadre escènic, el zero.

Els punts previs al primer redactat cal comparar-los respecte a les notes prèvies i les fitxes. En aquest cas, més que una comparació sistemàtica, el que hem fet és destacar aquells punts que van ser importants a l'hora de definir el primer redactat com explicarem unes línies més avall.

En canvi, hem optat per fer un quadre comparatiu dels estadis que arriben fins a la publicació. Cada columna és una comparació amb la columna anterior. Així en la primera columna trobem el text primer mecanoscrit que data de l'octubre de 1969. En la segona columna, trobem el text amb les correccions de Feliu Formosa (en carbassa) i Benet i Jornet (en vermell). Aquells canvis que contenen un asterisc (*) indiquen que aquell canvi és posterior als canvis que van proposar Feliu Formosa i Josep Maria Benet i Jornet el febrer de 1974. Aquests canvis són anotats posteriorment mentre es preparaven pel muntatge de la reposició, així que Pau Monrde els va recollir en el seu quadern de direcció personal. Els canvis en blau mostren que no coneixem l'autor del canvi, ja sigui perquè és un tercer o perquè no sabem a qui atribuir-lo. Finalment a la tercera columna trobem el text final que serà publicat.

Comparació entre les notes prèvies / fitxes amb el primer redactat

- Augment del nombre de personatges: Segons consta a les fitxes, inicialment hi havia 6 personatges, 4 homes i 2 dones, però, finalment, en seran 9 en el primer redactat.
- Fàbrica d'en Brum, a Drudània: Benet i Jornet s'inspira en *El meu país* de Josep Pla, i en particular en la situació de la indústria surera de Palafrugell, fins i tot arribant a aprofitar les explicacions d'en Pla.
- La procreació a Drudània: Les notes de Benet i Jornet deixen clar que, a l'obra, una cosa serà fer l'amor i una altra la procreació. Aquesta darrera només hi podran aspirar dones seleccionades. Això no estarà tan explícitament detallat en el primer redactat de l'obra.
- El nom de la nau: Al primer redactat, la nau no s'anomena Drudània. Aquest és només el nom del país d'on va sortir la nau.
- En les notes prèvies Benet i Jornet posa nom (Andrien i Reinié) a dos dels obrers. Al final, però, cap dels obrers tindrà nom.

1969

Estructures metàl·liques. El soroll de les màquines d'una fàbrica. Asseguts davant dues tauletes de fòrmica, nou obrers, sis homes i tres dones, acaben el dinar de les seves fiambres; beuen vi, coca-cola, cervesa... Sota la roba de treball vesteixen força endreçats, i els joves, en el pentinat, en les sabates, en qualsevol detall, segueixen la moda standart. Dialoguen.

LA CONVERSA ES REPARTEIX ENTRE SIS D'ELLS: QUATRE HOMES I DUES DONES; ELS ALTRES TRES ES LIMITEN A SUBRATLLAR AMB EL GEST. L'ESPECTADOR, PERÒ, SEGURAMENT NO ARRIBARÀ A DESTRIAR LA DIFERÈNCIA.

- El meu avi era del nostre ofici. Els taps eren de suro i el suro es treballava a mà. Li agradava l'òpera. En aquell temps un bon operari del suro es feia respectar. I

1974

Estructures metàl·liques. El soroll de les màquines d'una fàbrica. Asseguts davant dues tauletes, ~~de fòrmica, nou sis~~ obrers, ~~sis quatre~~ homes i ~~tres dues~~ dones, acaben el dinar ~~de les seves fiambres~~; beuen vi, coca-cola, cervesa... Sota la roba de treball vesteixen força endreçats, i els joves, en el pentinat, en les sabates, en qualsevol detall, segueixen la moda standart.

~~Dialoguen.~~

~~LA CONVERSA ES REPARTEIX ENTRE SIS D'ELLS: QUATRE HOMES I DUES DONES; ELS ALTRES TRES ES LIMITEN A SUBRATLLAR AMB EL GEST. L'ESPECTADOR, PERÒ, SEGURAMENT NO ARRIBARÀ A DESTRIAR LA DIFERÈNCIA.~~

- El meu avi ~~era del nostre ofici~~ també ~~era de l'ofici.~~ ~~Els taps eren de suro i el suro~~ Aleshores el suro es treballava a mà. Li agradava l'òpera. En aquell temps

1977

Estructures metàl·liques. El soroll de les màquines d'una fàbrica. ~~Asseguts davant dues tauletes~~ sis obrers, quatre homes i dues dones, acaben el dinar beuen vi, coca-cola, cervesa... Sota la roba de treball vesteixen força endreçats, i els joves, en el pentinat, en les sabates, en qualsevol detall, segueixen la moda ~~standart~~ del moment.

- El meu avi també era de l'ofici. Aleshores el suro es treballava a mà. Li agradava l'òpera. En aquell temps un bon operari del suro es feia ~~respectar~~ dir

1969

més que anar a pensar era com si anés a la tertúlia. Nosaltres, en canvi, encara no has començat la jornada que voldries veure-la acabada.

- Segur que l'àvia feia d'escarrasot a casa. Hem arribat a la lluna i voldries que els taps seguissin fabricant-se a mà.

- La lluna no in contemplo.

- No comenceu, que avui és divendres i demà dissabte.

- I sort tindrè si no acabo barallant-me amb la dona. La cançó dels dissabtes.

- Si el teu avi feia els taps a mà el meu nét no haurà de treballar i passarà el fi de setmana a Mart o Venus. Estic estalviant per comprar-me un llargavistes.

- La televisió us puja al cap.

- Ciència, senyor. I una mica d'imaginació tampoc no fa mal. En què penseu vosaltres, mentre treballeu?

- En senyores que remenen el cul.

1974

un bon operari del suro es feia respectar. I més que anar a pensar era com si anés a la tertúlia. Nosaltres, en canvi, encara no has començat la jornada que voldries veure-la acabada.

- Segur que l'àvia feia d'escarrasot a casa. Hem arribat a la lluna i voldries que els taps seguissin fabricant-se a mà.

- La lluna no in contemplo.

- No comenceu, que avui és divendres i demà dissabte.

- I sort tindrè si no acabo barallant-me amb la dona. La cançó dels dissabtes.

- Si el teu avi feia els taps a mà el meu nét no haurà de treballar i passarà el fi de setmana a Mart o Venus. Estic estalviant per comprar-me un llargavistes.

- La televisió us puja al cap.

- Ciència, senyor. I una mica d'imaginació tampoc no fa mal. En què penseu vosaltres, mentre treballeu?

- En senyores que remenen el cul.

1977

sí senyor. I més que anar a pensar era com si anés a la tertúlia. Nosaltres, en canvi, encara no has començat la jornada que voldries veure-la acabada.

- Segur que l'àvia feia d'escarrasot a casa. Hem arribat a la lluna i voldries que els taps seguissin fabricant-se a mà.

- La lluna no in contemplo.

- No comenceu, que avui és divendres i demà dissabte.

- I sort tindrè si no acabo barallant-me amb la dona. La cançó dels dissabtes.

- Si el teu avi feia **els** taps a mà el meu nét no haurà de treballar i passarà el fi de setmana a Mart o Venus. Estic estalviant per comprar-me un llargavistes.

- La televisió us puja al cap.

- Ciència, senyor. I una mica d'imaginació tampoc no fa mal. En què penseu vosaltres, mentre treballeu?

- En senyores que remenen el cul.

1969

- En que començaria a repartir castanyes i no acabaria fins que el braç se'n cansés.

- I d'aquí a vint anys hauràs de trampejar una llaga a l'estómac.

- Jo quan treballo m'empesco històries. Se me'n fot, de les màquines. Una de diferent cada vegada. Un productor de pel·lícules es faria ric, amb mi.

ALGÚ, MENTRE PARLEN, HA FET, AMB ELS PAPERS MÉS O MENYS D'ESTRASSA QUE HI HA DAMUNT LES TAULES, UN AVIÓ DE LÍNEES TAN AERODINÀMIQUES COM HA SABUT.

- Té, un coet. Embarca-t'hi i no m'atabalis. I embarca-hi també als babaus com tu.

- A la lluna.

1974

- En que començaria a repartir castanyes i no acabaria fins que el braç se'n cansés.

- I d'aquí a vint anys hauràs de trampejar una llaga a l'estómac.

- Jo quan treballo m'empesco històries. **Una de diferent cada vegada. Se me'n fot, de les màquines.*** Un productor de pel·lícules es faria ric, amb mi.

ALGÚ, MENTRE PARLEN, HA FET, ~~AMB ELS PAPERS MÉS O MENYS D'ESTRASSA QUE HI HA DAMUNT LES TAULES,~~ UN AVIÓ DE ~~LÍNEES TAN AERODINÀMIQUES COM HA SABUT.~~ PAPER.

- Té, un coet. Embarca-t'hi i no m'atabalis. I embarca-hi també als babaus com tu.

- A la lluna.

1977

- **En Penso** que començaria a repartir castanyes i no acabaria fins que el braç se'n cansés.

- I d'aquí a vint anys hauràs de trampejar una llaga a l'estómac.

- Jo quan treballo m'empesco històries. Una de diferent cada vegada. Se me'n fot, de les màquines. Un productor de pel·lícules es faria ric, amb mi.

ALGÚ, MENTRE PARLEN, HA **FET** CONFECCIONAT UN AVIÓ DE PAPER.

- Té, un coet. Embarca-t'hi i no m'atabalis. I embarca-hi també als babaus com tu.

- A la lluna.

1969

- A la lluna no, que és massa aprop. A les estrelles, a veure si s'hi perden i no tornen mai més.

- Nano, de gent que sàpiga agafar-se la vida encara en queda; al teu coet no hi cabríem. Espera.. Fot! M'has servit una història que com per patentar-la! Imagineu un coet molt gran: enorme. (ACCIONA AMB L'AVIÓ DE PAPER.) Una nau on hi cap moltíssima gent. Això figura que passa al temps que l'home ha colonitzat els planetes i vol arribar a les estrelles.

- Ja li han donat corda.

- No emprenyis, bonic.

- Les estrelles són molt lluny i la nau que vulgui arribar-hi haurà de viatjar anys i anys. No anys, segles.

- El noi és senzill i s'hi posa per poc.

- Calla, senyora. Els homes que sortiran amb la nau des de la terra no seran els mateixos que acabaran el viatge i arribaran a les estrelles. Per això van

1974

- A la lluna no, que és massa aprop. A les estrelles, a veure si s'hi perden i no tornen mai més.

- Nano, de gent que sàpiga agafar-se la vida encara en queda; al teu coet no hi cabríem. Espera.. Fot! M'has servit una història **que** com per patentar-la! Imagineu un coet molt gran: ~~enorme~~. (ACCIONA AMB L'AVIÓ DE PAPER.) Una nau on hi cap moltíssima gent. Això figura que passa al temps que l'home ha colonitzat els planetes i vol arribar a les estrelles.

- Ja li han donat corda.

- No emprenyis, **bonic**.

- Les estrelles són molt lluny i la nau que vulgui arribar-hi haurà de viatjar anys i anys. No anys, segles.

- El noi és senzill i **no** s'hi posa per poc.

- Calla, senyora. Els homes que sortiran **an** amb la nau des de la terra no ~~seran~~ **eren** els mateixos que ~~acabaven~~ **arribaven** a

1977

- A la lluna no, que és massa aprop. A les estrelles, a veure si s'hi perden i no tornen mai més.

- Nano, de gent que sàpiga agafar-se la vida encara en queda; al teu coet no hi cabríem. Espera.. Fot! ~~M'has servit una història com~~ **Se m'ha acut una història que n'hi hauria** per patentar-la! Imagineu un coet molt gran. (ACCIONA AMB L'AVIÓ DE PAPER.) Una nau on hi cap moltíssima gent. Això figura que passa al temps que l'home ha colonitzat els planetes i vol arribar a les estrelles.

- Ja li han donat corda.

~~No emprenyis.~~

- Les estrelles són molt lluny i la nau que vulgui arribar-hi haurà de viatjar anys i anys. No anys, segles.

- El noi **és senzill** i s'hi posa per poc.

- Calla, senyora. Els homes que sortiren amb la nau des de la terra no eren els mateixos que ~~acabaven~~ **havien d'acabar** el viatge i arribaven a les estrelles. Per

1969

construir una nau enorme, única, on a més de l'equip d'entesos hi havia cabuda per les seves dones, els fills, que vindrien, els metges, els encarregats a fabricar aliments... Un petit món amb cabuda, posem el cas, por a un milió de persones.

- Encara.

- Si, un milió. Un viatge que durarà segles. Serà l'expedició més fabulosa de la història de la humanitat. I la nau es dirà Drudània, on record del país d'on va sortir.

- Ah, sortirà d'aquí!

- Si. Drudània aleshores serà el melic del món.

- Mare meva!

- Com a conya podria passar, però li falta salsa.

- Ara la poso. La idea me l'ha donada el senyor aquí present. No has dit que tots els imbécils com jo ens hauríem d'embarcar cap a les estrelles i perdre'ns

1974

les estrelles. Per això van construir una nau enorme, única, ~~on a més de l'equip d'entesos hi havia cabuda per les seves dones, els fills, que vindrien, els metges, els encarregats a fabricar aliments...~~ Un petit món* amb cabuda, posem el cas, por a un milió de persones.

- Encara.

- Si, un milió. Un viatge que durarà segles. Serà l'expedició més fabulosa de la història de la humanitat. I la nau es dirà Drudània, on record del país d'on va sortir.

- Ah, sortirà d'aquí!

- Si. Drudània aleshores serà el melic del món.

- Mare meva!

- Com a conya podria passar, però li falta salsa.

- Ara la poso. La idea me l'ha donada el senyor aquí present. No has dit que tots els imbécils com jo ens hauríem d'embarcar cap a les estrelles i perdre'ns

1977

això van construir una nau enorme, única amb ~~cabuda~~ capacitat, posem el cas, por a un milió de persones.

- Encara.

- Si, un milió. Un viatge que durarà segles. Serà l'expedició més fabulosa de la història de la humanitat. I la nau es dirà Drudània, on record del país d'on va sortir.

- Ah, sortirà d'aquí!

- Si. Drudània aleshores serà el melic del món.

- Mare meva!

- Com a ~~conya~~ broma podria passar, però li falta salsa.

- Ara la poso. La idea me l'ha donada el senyor aquí present. No has dit que tots els imbécils com jo ens hauríem d'embarcar cap a les estrelles i perdre'ns

1969

pel camí? Doncs aquest seria l'intrínquilis de la història. La nau es va perdre pel camí.

- I per què?

- Havien passat molts anys des que havien sortit de la terra i la gent de la nau oblidà d'on venia i on anava. I també on era.

- No sabien mirar per les finestres?

- Si molt convé no n'hi havia, de finestres. Tu, artista, t'imagines la situació? Tots aquells pobres diables treballant, mengant i fent l'amor sense saber que més enllà de les parets d'acer hi havia l'espai infinit i els astres i tota la pesca.

- I què més?

- Doncs van passar anys i tot seguia igual.

- Fins que un dia van descobrir altre cop on oren, varen endegar el rumb de la

1974

pel camí? Doncs aquest seria l'intrínquilis de la història. La nau es va perdre pel camí.

- I per què?

- Havien passat molts anys des que havien sortit de la terra i la gent de la nau oblidà d'on venia i on anava. I també on era. ~~—No sabien mirar per les finestres?~~

~~—Si molt convé no n'hi havia, de finestres.*~~ Tu, artista, t'imagines la situació? Tots aquells pobres diables treballant, mengant i fent l'amor sense saber que més enllà de les parets d'acer hi havia l'espai infinit i els astres i tota la pesca.

- I què més?

- Doncs van passar anys **i tot seguia les coses seguien** igual.

- Fins que un dia van descobrir altre cop on oren, varen endegar el rumb de la

1977

pel camí? **Doncs** aquest seria l'**intrínquilis entrellat** de la història. La nau es va perdre pel camí.

- I per què?

- Havien passat molts anys des que havien sortit de la terra i la gent de la nau **oblidà va oblidar** d'on venia i on anava. I també on era. Tu, artista, t'imagines la situació? Tots aquells pobres diables treballant, mengant i fent l'amor sense saber que més enllà de les parets d'acer hi havia l'espai infinit i els astres i tota la pesca.

- I què més?

- Doncs van passar anys les coses **seguien continuaven** igual.

- Fins que un dia van descobrir altre cop on oren, **varen van** endegar el rumb de

1969

nau, van passar més anys, van arribar a les estrelles i ja està..

- Això ho dius tu.
- Doncs què?

SONA UN TIMBRE, LLARGAMENT.

- Ja t'interessa, oi?
- És tard. Les màquines de fer taps esperen.

HO PLEGUEN TOT, INCLOENT TAULES I CADIRES

- Mentre treballi rumiaré l'acabament.
- És del que es disparen i després fan llufa.
- Tot això no s'ho ha inventat ell, n'estic segura. Ho ha tret d'alguna novel·la.
- Enveja que teniu al geni. N'empescaré un final que caureu de cul.
- El final l'expliques a ta tia. El que és jo, altra feina tinc.

1974

nau, van passar més anys, van arribar a les estrelles i ja està..

- Això ho dius tu.
- Doncs què?

SONA UN TIMBRE, LLARGAMENT.

- Ja t'interessa, oi?
- És tard. Les màquines ~~de fer taps~~ esperen.

HO PLEGUEN TOT, INCLOENT TAULES I CADIRES

- Mentre treballi rumiaré l'acabament.
- És del que es disparen i després fan llufa.
- Tot això no s'ho ha inventat ell, n'estic segura. Ho ha tret d'alguna novel·la.
- Enveja que teniu al geni. ~~M'empescaré un final que caureu de cul. - El final l'expliques a ta tia. El que és jo, altra feina tinc. - Doncs és una idea que val un~~

1977

la nau, van passar més anys, van arribar a les estrelles i ja està..

- Això ho dius tu.
- Doncs què?

SONA UN TIMBRE, ~~LLARGAMENT~~ LLARG.

- Ja t'interessa, oi?
- És tard. Les màquines esperen.

~~HO PLEGUEN TOT, INCLOENT~~ TAULES I CADIRES

- Mentre treballi rumiaré l'acabament.
- És del que es disparen i després fan llufa.
- Tot això no s'ho ha inventat ell, n'estic segura. Ho ha tret d'alguna novel·la.
- Enveja que teniu al geni. Suposa que ets l'amo d'uns estudis de televisió i que un subjecte simpàtic et porta aquest argument. Pensa-hi. La nau es deia

1969

- Doncs és una idea que val un ronyó. Sigues sincer. Suposa que ets l'amo d'uns estudis de televisió i que un subjecte simpàtic et porta aquest argument. Pensa-hi. (TRUCULENT). La nau es deia Drudània i havia sortit feia segles de la terra. Però això, el milió d'homes i dones que vivien dintre, ho havien oblidat. (NATURAL). Què, quan em pagues per un guió així? La mare ja ho deia: el meu fill és un trumfo.

SE'N VAN, EMPORTANT-SE TAULES I CADIRES, EL SOROLL PROPER DE LES MÀQUINES. LA LLUM COMENÇA A DESAPARÈIXER DE L'ESCENARI, CONCENTRANT-SE PERÒ EN UN PUNT DEL TERRA ON, OBLIDAT, REPO-SA L'AVIÓ DE PAPER. EL SO DE LES MÀQUINES CANVIA GRADUALMENT I PASSA A SER LA PALPITACIÓ DELS MOTORS D'UNA NAU. L'AVIÓ DE PAPER ÉS L'ÚNICA COSA IL·LUMINADA. PERÒ DESPRÉS

1974

~~ronyó. Sigues sincer.~~ Suposa que ets l'amo d'uns estudis de televisió i que un subjecte simpàtic et porta aquest argument. Pensa-hi. (TRUCULENT). La nau es deia Drudània i havia sortit feia segles de la terra. Però això, el milió d'homes i dones que vivien dintre, ho havien oblidat. (NATURAL). Què, quan em pagues per un guió així? ~~La mare ja ho deia: el meu fill és un trumfo.~~

SE'N VAN, EMPORTANT-SE TAULES I CADIRES, EL SOROLL PROPER DE LES MÀQUINES. LA LLUM COMENÇA A DESAPARÈIXER DE L'ESCENARI, CONCENTRANT-SE PERÒ EN UN PUNT DEL TERRA ON, OBLIDAT, REPO-SA L'AVIÓ DE PAPER. EL SO DE LES MÀQUINES CANVIA GRADUALMENT I PASSA A SER LA PALPITACIÓ DELS MOTORS D'UNA NAU. L'AVIÓ DE PAPER ÉS L'ÚNICA COSA IL·LUMINADA. PERÒ DESPRÉS

1977

Drudània i havia sortit feia segles de la terra. Però això, el milió d'homes i dones que vivien dintre, ho havien oblidat. Què, quan em pagues per un guió així?

SE'N VAN, ~~EMPORTANT-SE TAULES I CADIRES,~~ EL SOROLL PROPER DE LES MÀQUINES. LA LLUM COMENÇA A DESAPARÈIXER DE L'ESCENARI, CONCENTRANT-SE PERÒ EN UN PUNT DEL TERRA ON, OBLIDAT, REPO-SA L'AVIÓ DE PAPER. EL SO DE LES MÀQUINES CANVIA GRADUALMENT I PASSA A SER LA PALPITACIÓ DELS MOTORS D'UNA NAU. L'AVIÓ DE PAPER ÉS L'ÚNICA COSA IL·LUMINADA. PERÒ DESPRÉS

1969

LA LLUM CONCENTRADA TAMBÉ
MINVA, I ACABA PER FONDRE'S.
MENTRE, S'ACLAREIX EL FONS DE
L'ESCENARI.

1974

LA LLUM CONCENTRADA **EN ELL**
TAMBÉ MINVA, I ACABA PER
FONDRE'S. MENTRE, S'ACLAREIX EL
FONS DE L'ESCENARI.

1977

LA LLUM CONCENTRADA EN ELL
TAMBÉ MINVA, I ACABA PER
FONDRE'S. MENTRE, S'ACLAREIX EL
FONS DE L'ESCENARI.

5.3. INTERPRETACIÓ DE L'OBRA EN DIVERSOS CONTEXTS

***La nau* en el context de la trilogia “Drudània”**

Tal com mostren els treballs preparatius de *La nau*, Benet i Jornet no es va limitar a escriure cada peça individualment, sinó que tenia una idea de conjunt. La trilogia mostra, des de diversos punts, la societat del moment i la crítica. A *Cançons perdudes*, Benet i Jornet parla dels problemes de Catalunya. A *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, va una mica més lluny i parla sobre diverses qüestions de l'Estat espanyol. Finalment, a *La nau*, l'autor critica la societat occidental.

***La nau* en el context històric**

Com ja hem dit anteriorment, *La nau* se situa al final de la fase totalitària de la dictadura franquista i, sobretot, en l'època de creixement econòmic i canvis socials que van caracteritzar l'anomenada fase tecnocràtica.

A Catalunya, els canvis socials van tenir una intensitat especial. El mercat laboral estava tensat pel nombre creixent de conflictes laborals, a la universitat les vagues eren la realitat diària, i els joves, també influïts pel Maig del 68 francès, havien adoptat una actitud de rebel·lió envers les estructures familiar tradicionals, les convencions socials i l'ordre establert. La resposta del règim a tots aquests conflictes era sempre la repressió. I en fer-ho, polititzava totes aquestes situacions, punt aquest que feia créixer el nombre de gent desafecta amb el règim.

Benet i Jornet explora aquesta problemàtica col·lectiva en el mite de la trilogia de Drudània, de la qual *La nau* forma part. La trilogia exposa, fent servir un llenguatge de paràbola, els problemes de país, de sistema i de societat occidental. En *La nau* el compromís de l'individu vers la societat hi apareix reflectit amb cruïda. Hi ha, per una banda, l'alienació, la manca de crítica al status-quo, la por al canvi i a liderar el canvi. Elements, tots ells, que podem reconèixer com a constituents de la població sota el règim franquista. I, a aquests, Benet i Jornet hi oposa els personatges que s'hi revoltent, en un paral·lelisme al moment social i polític que es vivia a Catalunya.

La nau en el context literari dels anys 60 i 70

El context literari de la dècada dels anys 60 ve definit, segons defensa Joaquim Molas, per l'aparició del realisme històric. Com hem vist, aquest moviment tenia, com a trets fonamentals, la lluita social i el compromís i va tenir un cert èxit en la literatura narrativa i en la poesia.

El cas del teatre va ser diferent, per bé el punt de partida que representava el teatre èpic de Brecht apuntava en aquesta direcció. Però en el teatre hi havia condicionants diferents dels de la narrativa i la poesia, principalment lligats al rendiment comercial dels muntatges i la competència creixent del cinema. Això va fer que pocs autors fessin un veritable teatre de realisme històric.

Pel que fa a Benet i Jornet, a *Una vella, coneguda olor* (1963) expressa la necessitat d'enfrontar-se als condicionaments socials per, així, poder superar-los. És una visió neorealista que tornaria a explorar a *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (1970), on parla de les dificultats individuals per trencar les barreres de classe. Però Benet i Jornet no va més enllà, hi ha la lluita social, però li falta el compromís. És aquesta la característica que també observem en *La nau*: hi ha la denúncia social, però no el compromís que tant reivindicaven els defensors del realisme històric.

La nau en el context de l'autor

La nau no deixa de ser una de les primeres obres de Josep Maria Benet i Jornet. La trilogia de Drudània es desmarca per complet de la resta de les seves obres, no per la temàtica, sinó per la manera d'expressar-la. Al llarg de la seva carrera literària, veiem que la crítica a la societat del moment és un tema recurrent. L'innovador de *La nau* és l'ús del gènere de ciència-ficció. No és d'estranyar, ja que Benet i Jornet era un gran aficionat del gènere i li era molt proper.

L'obra va rebre molt males crítiques. Això, afegit a la gran inseguretats de Benet i Jornet, va fer que guardés sempre un molt mal record de l'obra i la considerés molt dolenta.

6. CONCLUSIONS

Cal considerar Josep Maria Benet i Jornet com una figura principal, si no la que més, del teatre dels anys 60-70 a casa nostra. La seva obra reflecteix tant els seus neguits personals com els col·lectius i que connecten amb els problemes socials de l'època. Al seu interès inesgotable per explorar una gran varietat de formats dramàtics cal afegir la rigorositat i exigència amb les quals treballava totes les seves obres. Això contrastava amb una certa inseguretat artística que el duia a dubtar, sovint, de la qualitat del seu treball.

A *La nau* ens trobem amb aquesta mirada crítica de Benet i Jornet sobre la realitat social, que explora a través d'una paràbola emprant un llenguatge de ciència-ficció. I també hi trobem l'autor que davant les crítiques desfavorables que rep l'obra, dubta sobre els mèrits que té.

En tot cas, cal observar que l'obra té una història peculiar pel que fa a les publicacions, estrenes i reposicions. Estrenada l'any 1969 en sessió única, no es farà una reposició de l'obra fins l'any 1974, amb més d'una quinzena de sessions. Pel que fa a les publicacions, cal dir que va ser traduïda al castellà (1973) i a l'anglès (1974). Posteriorment es faran altres muntatges de l'obra i també la traducció al francès (1983). Finalment, Edicions 62 reeditarà l'obra l'any 1996. Això fa que hom pugui pensar que, al cap i a la fi, *La nau* va arribar a assolir un cert èxit.

7. BIBLIOGRAFIA

Benet i Jornet, Josep Maria. *La nau*. Barcelona: Edicions 62, 1977.

—. *La nau*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Benet i Jornet, Josep Maria, i Feliu Formosa. *Tots aquests anys*. Editat per Joaquim Armengol, Enric Gallén i Esteve Miralles. Valls: Quaderns de la Font del Cargol, 2020.

Bou, Enric. *La renovació literària*. Vol. VI SEGLE XX De la postguerra a l'actualitat, de *Panorama Crític de la literatura catalana*, de Enric Bou, editat per Enric Bou. Barcelona: Vicens Vives, 2009.

Cerdà, Monserrat, Francesc Gil, Marta Puig, i Maria Josep Simó. *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*. 1998. <https://www.escriptors.cat/autors/benetjornet> (últim accés: 16 / desembre / 2022).

Gallén, Enric. *El Teatre*. Vol. XI, de *Història de la literatura catalana*, de Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquim Molas. Barcelona: Ariel, 1988.

Gallén, Enric. «Introducció.» A *Fugaç*, de Josep Maria Benet i Jornet. Alzina: Bromera, 2007.

Jornet, Josep Maria Benet i. *Material d'enderroc*. Barcelona: Edicions 62, 2010.

LletrA (La literatura catalana a internet). 18 / abril / 2017. <https://lletra.uoc.edu/ca/autor/josep-m-benet-i-jornet/detall> (últim accés: 16 / desembre / 2022).

Marfany, Joan-Lluís. *El realisme històric*. Vol. XI, de *Història de la Literatura Catalana*, de Martí de Riquer, Antoni Comas i Joaquím Molas. Barcelona: Ariel, 1988.

Subirana, Glòria Bordons i Jaume, ed. *Literatura catalana contemporània*.
Barcelona: Edicions Proa, 1999.

8. ANNEX

Obres de Josep Maria Benet i Jornet

Teatre

- 1964 *Una vella, coneguda olor*
- 1970 *Cançons perdudes: Drudània* (primera obra de la trilogia Drudània)
- 1970 *Marc i Jofre o Els alquimistes de la fortuna* (segona obra de la trilogia Drudània)
- 1972 *Berenàveu a les fosques*
- 1974 *La desaparició de Wendy i altres obres*
- 1976 *Revolta de bruixes*
- 1977 *La nau* (tercera obra de la trilogia Drudània)
- 1979 *Descripció d'un paisatge i altres textos*
- 1980 *Quan la ràdio parlava de Franco* (amb aportacions de Terenci Moix)
- 1981 *Baralla entre olors: peça dramàtica en un acte*
- 1982 *Elisabet i Maria*
- 1985 *Dins la catedral (Josafat)*
- 1985 *El manuscrit d'Alí-Bey*
- 1989 *Ai, carai!*
- 1989 *Desig* (dins *Revista Escena*, núm. 2, Barcelona)
- 1990 *Fantasia per a una auxiliar administratiu*
- 1990 *Dos camerinos: apunts sobre la bellesa de temps-3*
- 1993 *A la clínica: apunts sobre la bellesa del temps-1*
- 1994 *Fugaç*
- 1994 *E.R.*
- 1996 *Testament: seguit d'Alopècia*
- 1997 *El gos del tinent*

- 1998 *Precisament avui / Confessió*
- 2000 *Olors*
- 2001 *Això a un fill, no se li fa*
- 2003 *L'habitació del nen: les tretze de la nit*
- 2005 *Salamandra*
- 2008 *Soterrani*
- 2008 *Tovalloles de platja*
(dins de la publicació de *Soterrani* d'Edicions 62)
- 2013 *Com dir-ho?*

Teatre infantil i juvenil

- 1976 *Taller de fantasia (La nit de les joguines)*
- 1977 *El somni de Bagdad.*
- 1977 *Helena a l'illa del baró Zodíac*
- 1989 *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*
- 1992 *El tresor del pirata negre*
- 1992 *(Carlota i la dona de neu) La història de Carlota quan se'n va anar a salvar el seu amic de les mans de la dona de neu*
- 2004 *La Ventafocs. Potser sí, potser no*

Crítica literària o assaig

- 1970 *Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferrer i la seva obra amb especial atenció a "El peregrí apassionat", Estudios escénicos cuadernos del Instituto del Teatro (Barcelona), núm. 14*
- 1972 *Què en fem, dels actors joves? Estudios escénicos cuadernos del Instituto del Teatro (Barcelona), núm. 16*
- 1988 *Fàbregas, autor teatral, Estudios escénics quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Barcelona), núm. 30*
- 1992 *La malícia del text*
- 2010 *Material d'enderroc*

Guions

- 1978 *Un somni i mil enganyifes* (amb Sergi Shaff)
Dramàtic d'una hora
- 1980 *La senyora Llopis declara la guerra*
Telenovel·la en cinc capítols
- 1980 *A través del celobert*
Telenovel·la en cinc capítols
- 1982 *Vídua però no gaire*
Sèrie dramàtica en 13 capítols
- 1983-84 *L'avinguda del Desastre*
Sèrie dramàtica en 30 capítols
- 1983-84 *Una hora en blanc*
Sèrie dramàtica en 30 capítols
- 1984 *Telegaseta de Catalunya*
- 1986 *Recordar, perill de mort*
Sèrie dramàtica en 7 capítols
- 1987 *Gerani a l'hivern.*
Dramàtic d'una hora
- 1987-89 *Una història particular*
Monòlegs
- 1994-95 *Poble Nou*
Sèrie de 190 capítols
- 1995-96 *Rosa* (amb Joan Marimon)
Sèrie de 33 capítols
- 1995 *Pedralbes centre*
Sèrie de 13 capítols
- 1996-98 *Nissaga de poder* (guionista en cap)
Sèrie de més de 400 capítols
- 1998-99 *Laberint d'ombres*
Sèrie
- 1999 *Nissaga, l'herència*
Segona etapa de la sèrie *Nissaga de poder*

2000	<i>Rías Baixas</i>
2000-09	<i>El cor de la ciutat</i>
2002	<i>Mirall trencat</i>
2005-10	<i>Ventdelplà</i>
2005-12	<i>Amar en tiempos revueltos</i>
2006-07	<i>Mar de fons</i>
2008	<i>Zoo</i>

Varis

1983	Narrativa infantil i juvenil	<i>Fideuet i la Maldat amb potes</i>
1983	Adaptació	<i>Maria Rosa d'Àngel Guimerà</i>
1985	Educatiu	<i>Al peu de la lletra: setè curs de llengua</i> (Teresa Mañà i Albert Solà)
1989-90	Edicions	<i>Història del teatre</i> de Vito Pandolfi (coeditor amb Josep Maria Carandell)
1994	Novel·la	<i>Poble Nou</i> (et al.)
1996	Novel·la	<i>Rosa</i> (et al.)
2003	Narrativa breu	<i>Monòlegs</i> (et al.)
2014	Narrativa	<i>La catàstrofe de ser un nen</i>
2021	Epistolari	<i>Tots aquests anys, epistolari 1972-1980</i> (amb Feliu Formosa)

Traduccions del mateix autor

1973	<i>Estricta vigilància [Haute surveillance]</i> de Jean Genet (del francès).
1998	<i>La trompeta i els nens</i> de Juan Germán Schroeder (del castellà)

Premis de Josep Maria Benet i Jornet

1963	Premi Josep Maria de Sagarra per <i>Una vella, coneguda olor</i> .
------	--

- 1967 Premi Ciutat de Palma de teatre per *Fantasia per a un auxiliar administratiu* i per *Cançons perdudes: Drudània*.
- 1971 Premi Crítica Serra d'Or de teatre per *Marc i Jofre o Els alquimistes de la fortuna*.
- 1972 Premi de Teatre Català Ciutat de Sabadell per *Berenàveu a les fosques*.
- 1984 Premi SGAE per *El manuscrit d'Alí-Bey*.
- 1986 Premi Crítica Serra d'Or de teatre per *El manuscrit d'Alí-Bey*.
- 1990 Premi Crítica Serra d'Or de teatre per *Desig*.
- 1991 Premi Nacional de Literatura Catalana de teatre per *Desig*.
- 1991 Premi Nacional d'Arts Escèniques.
- 1994 Premi Crítica Serra d'Or de teatre per *E.R.*
- 1995 Premi Nacional de Literatura Dramàtica de les Lletres Espanyoles per *E.R.*
- 1997 Creu de Sant Jordi.
- 1998 Premi de la Institució de les Lletres Catalanes-guions audiovisuals per *Nissaga de poder*.
- 2002 Premi Max de textos en català per *L'habitació del nen*.
- 2010 Premio Max d'Honor.
- 2013 Premi d'Honor de les Lletres Catalanes d'Òmnium Cultural.
- 2015 Medalla d'Honor de la Societat General d'Autors i Editors, SGAE