



Universitat
de les Illes Balears

Títol: «Una victòria contra tu» Aproximació a la producció dramàtica (1958-1981) de Baltasar Porcel

NOM AUTOR: Christian Sancho Romero

Memòria del Treball de Fi de Màster

Màster Universitari Llengua i Literatura Catalanes
(Especialitat/Itinerari Coneixement i Anàlisi Crítica del Patrimoni Immaterial)

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2015-2016

Data 15/09/16

Nom Tutor del Treball Damià Pons i Pons

Contingut

1.	Introducció	1
2.	Baltasar Porcel i el teatre.....	4
2.1	La prehistòria	4
2.2	El període 1958-1965: de l'existencialisme al teatre èpic	9
2.3	Hipòtesis sobre les causes de l'abandonament de la dramaturgia per part de Baltasar Porcel..	12
2.3.1	L'anormalitat i precarietat de l'escena catalana	12
2.3.2	El poc entroncament amb el públic	14
2.3.3	La mala relació amb la crítica.....	14
2.4	El colofó a la carrera de dramaturg.....	16
3.	Breu context teatral: el teatre de postguerra.....	18
3.1	El context a Catalunya	18
3.2	El context a Mallorca	21
4.	El teatre de base existencialista.....	25
4.1	<i>Els condemnats</i>	25
4.1.1	El procés d'elaboració	25
4.1.2	La història.....	27
4.1.3	El discurs filosòfic i polític.....	37
4.2	<i>Els honorables</i>	40
4.2.1	La gestació de l'obra.....	40
4.2.2	La lluita per l'amor	41
4.2.3	La moralitat religiosa: l'eternitat de Déu.....	43
5.	L'absurd: <i>La simbomba fosca</i>	45
5.1	La composició de l'obra	45

5.2	L'argument i els temes de l'obra	46
5.3	Les característiques del teatre de l'absurd	48
5.3.1	L'abandonament de la lògica i el trencament del realisme	48
5.3.2	El comportament dels personatges	51
5.3.3	El llenguatge dels parlaments	52
5.3.4	L'humor surrealista.....	53
5.4	L'atzucac.....	54
6.	Les farses.....	55
6.1	<i>El general</i>	55
6.2	<i>L'inspector</i>	57
6.3	<i>La qüestió social</i>	61
7.	El teatre èpic.....	62
7.1	Porcel i Brecht	62
7.2	<i>Èxode</i>	65
7.2.1	La mort i la traïció	65
7.2.2	La tècnica del distanciament: els diferents plànols de la realitat.....	67
7.3	<i>Romanç de cec</i>	68
7.4	<i>Història d'una guerra</i>	70
7.4.1	La reelaboració de <i>Romanç de cec</i> al servei d'un al·legat antimilitarista	70
7.4.2	El distanciament de l'obra	74
8.	Les darreres peces teatrals de Baltasar Porcel.....	75
8.1	La represa: <i>Una nit d'estiu</i>	75
8.2	<i>Els dolços murmuris del mar</i>	77
8.2.1	La tornada de l'escriptor.....	77
8.2.2	El materialisme, l'amargor i el rancor del poble	79

8.2.3	El turisme i la Guerra Civil	80
8.2.4	L'espera i l'amor per consumició	82
8.3	<i>El buscador de tresors</i>	84
9.	Caracterització global i valoració de l'obra teatral de Baltasar Porcel	85
9.1	Valoració per part de la crítica	85
9.2	La temàtica en l'obra teatral de Baltasar Porcel	86
9.3	Assaig de classificació del teatre de Baltasar Porcel	90
9.3.1	El cicle 1958-1965	90
9.3.2	El cicle <i>Els dolços murmuris del mar</i> (1979-1981)	91
10.	Conclusions	93
11.	Referències bibliogràfiques	96

1. Introducció

Podríem començar dient que Joaquim Molas no dubtà a l'hora de considerar Baltasar Porcel (Andratx, 1937- Barcelona, 2009) com un animal literari (1993, 81). Si se l'ha qualificat d'aquesta manera, ha estat a causa d'una dedicació, d'ençà que tenia quinze anys i de forma ininterrompuda, al noble ofici de l'escriptura, cosa que l'ha permès ser l'autor d'una obra extremadament voluminosa que, d'altra banda, és d'una gran qualitat, com demostra la immensa quantitat de premis rebuts, tant a nivell nacional, com a nivell internacional.¹

La nostra relació amb l'autor andritxol començà en el curs 2010-2011, concretament a l'assignatura Comentari de Textos Literaris Catalans, on llegírem un bon grapat de contes. De memòria recordam, entre d'altres, «El misteri de l'alzinar». Havia de ser un any més tard, emperò, quan entràssim en contacte amb el món novel·lístic porcelià: la primera novel·la que llegírem va ser *Olympia a mitjanit* (2004). Durant aquell estiu de transició entre els dos darrers cursos de la Llicenciatura, ens llançàrem a la lectura d'altres novel·les de Baltasar Porcel: *Solnegre* o *La lluna i el Cala llamp*. Seria, precisament, en aquell darrer curs universitari quan descobrírem en l'assignatura de Teatre Català el Baltasar Porcel dramaturg, sobre l'obra del qual, en no ser un dels autors canònics de cada estètica de la dramaturgia de postguerra, passàrem de puntetes. Entenem perfectament que durant un curs hom no disposa de tot el temps per llegir totes les obres que s'haurien de llegir i els professors han de confiar que serà l'alumne, de forma autònoma, el qual emprendreà les lectures pel seu compte.

Per tant, el teatre de Porcel es presentà com una qüestió pendent en un doble vessant: d'una banda, perquè no s'havia pogut llegir en profunditat, a la qual cosa havíem de posar remei: volíem saber com es comportava Baltasar Porcel en el diàleg, en la distància curta. Perquè on destaca, a parer nostre, aquest autor és a l'hora de contar històries, unes històries que porta a dins i que explica amb talent natural; d'altra banda, perquè tampoc no hi havia un estudi aprofundit sobre la seva dramaturgia.

¹ En aquest treball només esmentarem aquells premis que Porcel ha guanyat a través de peces teatrals. Si hom vol accedir a la llista completa dels premis rebuts, pot consultar la següent referència: Pons (2011, 564).

Aleshores, doncs, aquest treball d'investigació és el primer estudi en profunditat sobre el teatre de Baltasar Porcel. Ara bé, no deixa de ser una primera passa que es podria seguir ampliant en pròximes oportunitats.

Una cosa que convé aclarir és que no és un treball que estructuralment presenti gaire novetat, en el sentit que és, fonamentalment, un estudi analític. Partim d'un primer punt en què presentam una biografia de Baltasar Porcel que inclou tota relació que el nostre autor va mantenir al llarg de la seva vida amb el teatre, cosa que es produí a un triple nivell: primer com a actor i, més endavant, com a dramaturg i com a crític. Com que hem de distingir dos períodes diferents en la producció dramàtica de Porcel, separats un de l'altre per un període de quinze anys, hem dedicat un punt a esbrinar les possibles causes que feren que el dramaturg sentís tal desafecció pel teatre i abandonàs el gènere durant aquest temps. Seguidament, el punt tercer d'aquest estudi, consta d'un breu context en el qual s'emmarca el teatre del nostre autor. En aquest context, que pren com a referència dels anys quaranta als seixanta, ens centram en la realitat escènica tant catalana com mallorquina, contraposades en molts de sentits: una capaç de generar una contracultura bastida pels grups de teatre independent, mentre que l'altra, sense aquest esperit de recuperació, seguí dins els paràmetres del teatre regional. Sempre que és necessari, a més, relacionam aquest context amb el teatre espanyol i amb l' europeu del moment, tot i que per qüestions d'espai no ens hi hem pogut aturar.

A partir d'aquí, doncs, comença l'anàlisi pròpiament de les obres, en què valoram i catalogam en cicles l'obra teatral de Baltasar Porcel. D'obres en total, n'hem estudiades onze, que són totes les que apareixen inventariades a *Les màscares*, el volum setè de les *Obres Completes* de Baltasar Porcel, publicat l'any 1997.

Com dèiem, les peces es corresponen a dos moments històrics diferents: el període 1958-1965 i el període 1979-1981. Pel que fa al primer, tenim la voluntat porceliana d'entroncar la dramaturgia catalana amb l'europea i, aleshores, és quan trobam peces existencialistes, *Els condemnats* i *Els honorables* (punt quatre); una peça de teatre de l'absurd, *La simbomba fosca* (punt cinquè); tres farses que de forma grotesca i caricaturitzadora introdueixen temàtiques antimilitaristes i en contra de la corrupció política, *El general*, *L'inspector* i *La qüestió social* (punt sisè) i, finalment, tres peces de teatre èpic, *Èxode*, *Romanç de cec* i *Història d'una guerra* (punt setè), en les quals sota els preceptes del realisme compromès i tot seguint l'estètica brechtiana,

l'autor tracta temes ideològicament molt candents: la revolució, la manipulació dels poders fàctics a les classes populars, la guerra, etc.

Per contra, el segon període teatral de Baltasar Porcel, consta de dues peces, *Els dolços murmuris del mar* i el quadre que fou rebutjat de la primera peça, *El buscador de tresors*. Entre el primer període i aquest, les condicions de possibilitat han canviat: Porcel ja no és l'escriptor jove que volia fer confluïr la dramaturgia catalana amb l'europea, sinó que pretén fer una obra de teatre, que és la darrera en tota la seva producció, coherent amb la resta del seu món literari.

Metodològicament, com ja hem fet notar, la nostra tasca ha estat eminentment analítica. En l'estudi de cada obra, hem partit de l'argument de les mateixes amb l'objectiu d'incidir en els aspectes que ens ha cridat l'atenció, els quals generalment han estat el comportament dels personatges o la temàtica que se'n podia derivar. No obstant això, les peces que formalment són més riques, com per exemple aquelles que s'adscriuen a l'estètica de l'absurd o a la del teatre èpic, sí que tenen menció especial a les tècniques emprades per aquesta mena de teatre. No debades, aquest mètode que exposam és el que hem considerat que millor quallava amb el tipus de memòria d'investigació que és aquest: un treball que estudia globalment onze obres de teatre. Cal entendre, doncs, que la quantitat d'obres tampoc no ens ha permès estendre'ns-hi gaire. Una conseqüència a aquest fet és que no hem tengut gaire en compte, més que per l'estrictament necessari, allò que fa referència més al teatre entès més aviat com a espectacle que com a text. Per tant, la relació d'estrenes i de recepció de les peces no hi han tengut cabuda. Tampoc no n'han tenguda pel següent motiu: i és que aquesta feina ja ha estat feta, de forma minuciosa i altament documentadíssima, per part de Rosa Cabré a la «Nota» final de *Les màscares* (1997, 565-593).

Finalment, hem de dir que hem decidit encapçalar el títol d'aquest treball de recerca amb la fórmula *Una victòria contra tu*,² perquè és un resum perfecte de l'obra dramàtica de Baltasar Porcel, en molts de casos pionera. Amb la qual cosa, doncs, les seves peces són una *victòria* dins la literatura catalana malgrat que el mateix escriptor veïés que, a través del teatre, no pogués satisfer cap dels objectius vitals i malgrat, també, haver romàs en un segon pla en el conjunt de la seva obra literària.

² Aquesta rèplica fa part de l'obra de 1981 *Els dolços murmuris del mar*, en una intervenció del personatge de Clàudia.

2. Baltasar Porcel i el teatre

2.1 La prehistòria

Ens situam als anys cinquanta. Porcel havia abandonat el seu poble natal, Andratx,³ amb l'objectiu d'emprendre els estudis de Comerç, «en una acadèmia del Carrer de Sant Feliu, devora el passeig del Born» (Planas 2003, 34). Palma, per al jove Porcel es revelà com un autèntic despertar i com un mar immens de possibilitats de les quals no gaudia al poble: passejades, visites al cinema i festejos. Fins que l'any 1955 va entrar de ple en el món del teatre, de forma inseparable de l'aspecte religiós.⁴ El Porcel de divuit anys sentia la religió amb autèntic fervor, fins pràcticament al punt de voler ingressar al Seminari: «Vivia, amb nerviosa intensitat, el que s'anomenava en gràcia de Déu. Fins i tot, vaig tenir sinceres temptacions d'ingressar al Seminari... Em sentia sota l'influx de Crist» (Planas 2003, 36).

És, doncs, com diu Damià Pons, «en el marc de les activitats promogudes per determinades congregacions religioses» (2009, 556), que Porcel sent el cuquet del teatre. Concretament, començà a fer-ne «en un grup de la parròquia de Sant Magí que va durar tres o quatre anys» (Planas 2003, 36). D'una banda, el jove Porcel entrava en contacte amb el gènere dramàtic a través del costumisme, amb títols com *L'amo en Sion*, de Miquel Puigserver o *D'aquesta aigua no en beuré*, de Josep Maria Folch i Torres. En aquestes obres, recorda Porcel, per mor del seu aspecte físic, sempre li tocava representar el paper de galant: «Jo tenia uns divuit anys, era un jove alt, prim, castany, el més adequat de l'estol que allí érem per interpretar l'estereotipat paper de “galant jove”» (ibid.).

D'altra banda, per bé que a Porcel li agradava aquell món del teatre, li resultava insuficient i, doncs, va voler completar aquella primigènia escena teatral, emmarcada en el teatre practicat en el si d'associacions religioses i de barriada, amb lectures de dramaturgs de primera categoria:

³ Antoni Planas, al llibre-entrevista *Baltasar Porcel. La novel·la de la vida*, destaca que el motiu principal pel qual la família Porcel deixà el poble natal fou la desmotivació generalitzada pel sistema pedagògic de l'escola, fet que el convertí Porcel en un al·lot a qui no interessaven gens els estudis. Llavors, la família pensà que «un canvi d'aires podia ser beneficiós per al jove i que a Ciutat encara podien treure alguna cosa de profit d'aquell al·lot tan pràctic» (Planas 2003, 34).

⁴ El mateix Porcel reconeix la indissolubilitat de la religió i del teatre: «pels volts de 1955 i a Palma dues activitats, al marge d'estudiar —i d'estar enamorat— m'apassionaven: la religió i el teatre» (Porcel 1987, 17).

«A la vegada llegia molt. I comprava amb unes ganes boges els llibres que arribaven de contraban d'Argentina, de Mèxic, a la rebotiga de Libros Mallorca i Libros Ereso. Hi havia excel·lents col·leccions de teatre, amb tot Sartre, Camus, Synge, O'Neill, Durrenmatt, Miller, Hugo, Betti, Brecht, etc. I estava subscript a la revista *Primer Acto*» (ibid.).

Les lectures que feia Porcel per aquells volts havien d'entrar, forçosament, en conflicte amb la mena d'obres que ell mateix, com a actor, representava. En altres paraules: una personalitat ferma, tot i que encara immadura de devuit anys, com la de Porcel, havia d'acabar per no quallar en aquell món literàriament i filosòficament tan tancat com ho era el teatre de barriada. Amb la família havia partit d'Andratx, perquè li era petit; i, ara, després d'una fase d'emmirallament, passava el mateix amb Palma. Porcel sentia, doncs, un desencantament triple, religiós, literari i ciutadà:

«El teatre de barriada m'havia deixat d'interessar, la religió m'era més una presó que una alliberació, l'existencialisme, les lectures, el futur que veia tancat, la crida del sexe m'estaven guanyant perquè donava un sentit filosòfic, literari, a l'angoixa vital que em consumia. Palma, en un primer moment, va ser la llibertat. [...] Però jo mai em vaig arribar a integrar. En aquell moment, a Palma, els al·lots de la meua edat parlaven de dues coses: de qui era son pare i de les possessions que tenia i de no ser maricó. Jo era de poble i se'm notava, el meu accent tancat, pagès. En aquells anys em vaig sentir completament desvinculat de tot allò» (Planas 2003, 37).

No hem d'obviar, de cap manera, que Porcel tenia una dèria: esdevenir un escriptor professional. De ben jove, quan encara vivia a Andratx, ja havia començat a publicar a la premsa. En concret, estam parlant del setmanari local *Andraitx*, on a quinze anys, publicà el seu primer article, titulat «El Pentaleu». Les col·laboracions amb la revista del poble natal, que dirigia Antoni Calafell, se seguiren succeint fins pràcticament l'extinció de la mateixa publicació: «el 22 de novembre de 1952, Baltasar Porcel va publicar el seu primer article. Llavors tenia quinze anys. Va ser un gran estímul per a una vocació que, més endavant, deixaria de ser una afició per esdevenir una professió» (Planas 2003, 31).

Ens atreviríem a dir que aquesta col·laboració fou decisiva per a la seva vida professional posterior a diaris importants de l'illa. Així, el març de 1956, gràcies a la vacant deixada per Jaume Vidal Alcover, Porcel el substituï a la secció «La ciudad viva» del *Diario de Mallorca*. Més endavant, com relata Antoni Planas, un Porcel que ja

havia abandonat els estudis de comerç, fou contractat pel periodista Pere A. Serra, perquè ajudàs «el comptable de l'editorial Atlante i corregís alguns textos» (2003, 46). La revista del premi Nobel Camilo José Cela, *Papeles de son Armadans*, fou la següent destinació de Porcel, on romangué un any i mig, prolífic, perquè tal i com recorda el mateix autor, «durant tot aquest temps, vaig tenir molt contacte amb tot l'ambient cultural del moment, un contacte que va ser molt positiu» (Planas 2003, 48). Finalment, Llorenç Villalonga, la relació amb el qual s'havia fet molt estreta d'ençà una primera ressenya de *Bearn* que Porcel redactà des del *Diario de Mallorca*,⁵ féu tot de gestions perquè el jove andritxol entràs de corrector al diari *Baleares*.

Per bé que aquestes feines de periodista cultural o de corrector permetien que el nostre escriptor es pogués mantenir econòmicament, de forma paral·lela havia començat a desenvolupar la tasca d'escriptor purament de ficció. A aquest fet va contribuir de forma absoluta que Porcel entràs en contacte amb els cercles literaris palmesans del moment, on fou introduït de la mà de Josep Maria Palau i Camps. Com informa Antoni Planas, Baltasar Porcel

«També va començar a freqüentar les tertúlies literàries que aquella gent celebrava a Palma. N'hi havia diverses. Una la formaven els escriptors que crearen la col·lecció de poesia “La font de les tortugues”. Una altra, es feia al voltant de la revista *Ponent*, en la qual prenién part intel·lectuals més joves» (2003, 38).

Ara bé, la tertúlia literària més important d'aquells volts era la del cafè Riskal, capitanejada per Llorenç Villalonga, sens dubte la persona més decisiva en la carrera literària de Baltasar Porcel. Entre ambdós nasqué «una intensa, molt intensa, amistat que es perllongà, amb alts i baixos, amb problemes fins i tot seriosos, com tota relació fonda, fins el traspàs de l'autor de *Mort de dama*, el 20 de gener de 1980» (Planas 2003, 41). Villalonga i el Riskal, doncs, eren molt atractius. De fet, per a Porcel, la tertúlia del Riskal «significava, en l'atmosfera somorta i provinciana en què em movia, la campana pneumàtica més engrescadora en la qual podia ficar-me. Només s'hi parlava de literatura, de lletraferits» (Planas 2003, 39-40). D'una altra banda, un altre escriptor important per a la carrera de Porcel fou Camilo José Cela, del qual, diu el nostre

⁵ De fet, segons relata Antoni Planas, és d'aquesta manera que es conegueren els dos escriptors: «L'escrit no va agradar gens ni mica a Jaume Vidal Alcover, que el qualificà d'assaig a l'estil d'Ortega y Gasset, una cosa que no estava a l'abast de l'andritxol. Les paraules empenyaren Porcel, que va anar al cafè Riskal per ensenyar l'article a Villalonga i demanar-li el seu parer. El vell escriptor es va mostrar encantat amb el text, i també amb aquell jove alt i espigat que es mostrava tan impertinent» (2003, 41).

escriptor, «vaig aprendre, sobretot, el que era un escriptor professional, el més important que llavors hi havia a Espanya. I potser vaig aprendre també l'art d'escriure, de crear un llenguatge» (Planas 2003, 48).

Sembla evident, doncs, que la coneixença de primera mà dels noms més importants de la literatura illenca, juntament amb les lectures de formació d'un lector voraç, com s'hi refereix Damià Pons (2011, 568), augmentaren de forma notable la confiança en la pretensió que el jove Porcel volia aconseguir: esdevenir un autèntic escriptor. A finals dels anys cinquanta, anava fent passes al respecte. Les primeres narracions breus, la primera peça teatral i la primera novel·la:

«“Jonás el paralític”, per exemple, un dels dos únics contes escrits en llengua castellana, planteja, a través d'una adaptació molt actualitzada del mite bíblic, les relacions entre l'acció i la idea, que són resoltes, simptomàticament a favor de la primera. Dos contes lleugerament posteriors, ja redactats en català, contenen de manera més clara els gèrmens del que haurà de ser l'obra porceliana: “Els penjats” i, sobretot, “La lluna feliç”» (Molas 1965, 11).

Molas ha qualificat aquests primers escrits porcelians d'un intent de revolta individual i confusionària com a resposta als sentiments que corprenien l'autor d'Andratx. S'hi refereix amb aquestes paraules: «les dues primeres obres importants de l'autor [...] no són sinó l'explosió violenta d'aquesta revolta. Individual i, no cal dir-ho, confusa i, en definitiva, sense solució plausible» (1965, 13). Tant l'obra de teatre *Els condemnats*, tal i com veurem més endavant, com la novel·la *Solnegre* plasmen els sentiments confusionaris de l'autor respecte de la ideologia religiosa recalçant que havia marcat la vida de Porcel tot just un lustre abans i ho fa tot seguint els preceptes de l'existencialisme.

El jove dramaturg escrivia teatre d'una forma totalment natural, atesa la seva experiència dins aquest món: «No té res d'estrany, doncs, que després d'haver escrit algun conte, d'haver començat en va alguna novel·la, de publicar ja articles, em decidís per provar el teatre» (Porcel 1987, 18). I, efectivament, la primera obra publicada en la vida de Baltasar Porcel fou una peça dramàtica: *Els condemnats*. Hi intentà plasmar tot allò que havia après sobre el món del teatre: des de la seva experiència personal com a actor, a intentar emular la immensa quantitat de dramaturgs que llegia assíduament, sempre, això sí, tenint present que el teatre, com ell mateix deia a l'article «El turisme i

el gènere menor»,⁶ és «l'art que amb més fidelitat reflecteix una situació social» (1997, 372). Antoni Planas parla que era normal que, ateses aquestes condicions, Porcel es decantàs pel gènere dramàtic: «No és d'estranyar, tanmateix, que havent llegit i representat força teatre es decidís per aquest gènere» (2003, 51). El mateix Porcel rebla aquestes paraules:

«Hi volia representar tot allò que vivia sobre l'escenari, en la lectura, en la militància als Cursets de Cristiandat. És per això que vaig escollir un tema religiós per a la meva primera obra, entre l'esperança i l'angoixa, entre la mà invisible de Déu i l'estirada del món» (Planas 2003, 52).

Però no se'n sortí i el projecte que nasqué amb el nom de *Los Caminos* —títol que «venia d'una cita d'Isaïes que havia trobat als volums *Literatura del siglo XX y cristianismo*, de Charles Moeller, que mossèn Joan Capó m'havia deixat» (ibid.)—, restà ajornat. En parlà amb el seu mentor literari, Llorenç Villalonga, el qual l'animà a seguir endavant amb l'obreta i presentar-la, obsedit com estava, al Premi Ciutat de Palma, «perquè el guanyés i adquirís seguretat, m'encarrilés» (ibid.). Ara bé, el mateix Porcel addueix una manca de voluntat per tal d'acabar una obra de la qual havia escrit «dinou planes, d'un bloc» (ibid.). És, finalment, Llorenç Villalonga qui se'n fa càrrec:

«Villalonga va escriure una obra partint de la meva, encapçalant-la fins i tot amb la sentència d'Isaïes. Me la lliurà perquè després la presentés al concurs amb el meu nom. Vaig negar-m'hi rotundament. Vam discutir molt. El puritanisme m'impedia d'acceptar aquella trampa. I la vergonya» (ibid.).

En una carta de dia 17 d'octubre de 1958 que Porcel tramet a Villalonga, l'andritxol diu a l'autor de *Mort de dama* precisament això, que no presentarà sota el seu nom l'obra *Los caminos*:

«No presento *Los caminos* por las razones de tipo ético que Vd. ya sabe. Si la presentara, sería peor, pues, me conozco de sobras, me negaría a aceptar el premio, en caso de que me lo dieran, o algo así. Puedo aceptar ayuda, pero no lo que creo que es injusto. Quizá algún día podríamos hacerla y publicarla los dos en colaboración o algo así. Yo, con mi nombre, no» (Porcel/ Villalonga 2011, 82).

No era l'única cosa que molestava, en certa manera, al nostre dramaturg. Ell mateix confessà a Antoni Planas que l'obra no era del seu gust, als antípodes de la seva

⁶ *Diario de Barcelona*. 18 d'abril de 1963.

visió ideològica i de la seva visió literària, que per aquells volts estava dominada per l'existencialisme. Ara bé, hem de matisar que, vist en perspectiva, Porcel ha sabut valorar aquesta tasca creativa concreta del seu mentor:

«Però és que a més l'obra no m'agradava. Era una cosa típica seva, quan jo volia emular la tensió dramàtica d'Albert Camus i Eugene O'Neill. Ara, amb els anys a sobre, m'adono que és mig bona, que s'acosta al millor que era capaç de crear Llorenç Villalonga: finor psicològica, la paradoxa com aproximació a la realitat, les implicacions entre fe, veritat i conveniència, la tèrbola i generosa amistat entre dos nois, un ritme escènic lleuger...» (Planas 2003, 52).

Rosa Cabré diu, en efecte, que «els models eren molt diferents. *Els camins* de Villalonga no van tenir gaire més sort que *Los caminos* de Porcel» (1997, 572). Llavors, fins que Porcel no el publicà a *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga* (1987), «tots dos van anar a raure a la mateixa carpeta i mai més els autors no van esmentar l'obra» (ibid.).

2.2 El període 1958-1965: de l'existencialisme al teatre èpic

Malgrat aquest teòric fracàs de *Los caminos*, Porcel no es donà per vençut i l'octubre de 1958 ja tenia enllestit *Els condemnats*. Allò que pretenia l'autor amb aquesta obra era, segons Rosa Cabré, fer un teatre literàriament ambiciós a Mallorca:

«En una entrevista de Toni Vidal, a Ràdio Mallorca el 19 de març de 1960, parla de “hacer en mallorquín una obra de teatro digna e inmersa en la corriente teatral del mundo de hoy. Un teatro auténtico, como género artístico y como exponente del hombre en la sociedad que vive”» (1997, 573).

I és que Porcel, creia en el teatre com a motor del canvi social, o com a mínim, creia aquest art totalment inseparable de la realitat social. A l'article «El moment teatral»⁷ s'expressa de la següent manera: «Un teatre boirós o desarticulat, anacrònic, marca necessàriament un divorci entre el món literari i el sociològic» (Porcel 1997, 373). En aquest sentit d'incidència social l'objectiu de Porcel, doncs, és molt revelador: superar les limitacions del teatre regional, que ell mateix havia conegut de primera mà a Palma quan hi feia d'actor. Així, Porcel tenia dues aspiracions: ser un professional de

⁷ *Diario de Barcelona*. 27 de març de 1965.

les lletres i, en el terreny concret de la dramaturgia mallorquina, modernitzar-la,⁸ tot fent-ne una equiparació als corrents del teatre europeu. Aquesta aproximació, però, no es limitarà de cap manera a una simple còpia, sinó que farà una adaptació dels corrents europeus dels quals era un gran coneixedor atesa la seva voracitat lectora, des d'una manera pròpia de fer teatre:

«Quant al teatre, de la mà de Sartre, Camus, Synge, O'Neill, Dürrenmatt, Miller, Hugo Betti o Brecht, farà una dramaturgia influïda pels grans corrents que llavors dominaven el panorama teatral a Europa, és a dir, l'èpic, l'existencialista i el de l'absurd. Però també es deixarà influir pel teatre clàssic i dialèctic i per autors com Txéjov o Calderón de la Barca. Però no és el seu objectiu un teatre desnaturalitzat, doncs hi afegeix elements propis, les seves vivències» (Planas 2003, 64-65).

Aquesta manera de fer teatre europeu emmotllat des de la pròpia experiència es veu de forma clara en les dues primeres obres publicades per Porcel. Amb *Els condemnats*, ens enfrontam amb una tragèdia de tipus existencialista; ara bé, l'ambient de poble mallorquí hi és totalment present. Antoni Planas, per exemple, fila molt prim i defensa que aquest ambient mallorquí correspon a Andratx, tot i que a l'obra no s'hi esmenta en cap moment:

«Els esdeveniments es desenvolupen en el seu Andratx natal, el contraban n'és el protagonista i durant tota l'obra —que transcorre en la nit de Tots Sants— les campanes de l'església no s'aturen de repicar. Crea un ambient i una gent familiars, que ha conegut, que poden ser a qualsevol casa d'Andratx» (2003, 65).

La simbomba fosca, escrita cap a 1960, i la seva segona obra de teatre publicada, s'acosta estèticament al teatre de l'absurd, però torna a adequar-se a una visió pròpia. El nostre escriptor ha dit que l'experiència pròpia de viure tant a casa del crític Joan Triadú com a una casa de dispeses, un cop va fixar la seva residència a Barcelona,⁹ li va

⁸ Per aquest motiu, Baltasar Porcel lloarà, a l'article «Una gran "Aula de Teatre», publicat a *La Vanguardia* el 15 de gener de 1966, el fet que en «el sempre difícil ambient cultural mallorquí» es produeixin iniciatives que intentin superar l'«anacrònic estancament del sainet vuitcentista» i que permetin «realitzar una tasca escènica de més envergadura» (Porcel 1997, 377-379).

⁹ Palma, com ho havia estat prèviament Andratx, va quedar petita literàriament i ideològica a Baltasar Porcel. Gràcies a una bona crítica que Joan Triadú féu de la peça *Els condemnats*, Porcel va enviar-li una carta on li agraija la crítica. A més, aprofità l'avinentsa per demanar-li feina a Barcelona. Triadú féu les gestions oportunes i confirmà que tenia una feina per a ell: la destinació seria la caporalia adjunta de Mobles Maldà, que, si bé serà una feina la qual no li agradarà mai, podrà nodrir-se de tot un entramat clandestí d'ideologia catalanista amb el mateix Joan Triadú i Jordi Pujol al capdavant. L'any 1960, doncs, tenim ja a Porcel instal·lat de forma definitiva a Barcelona. No es desentendrà, però, ni de Mallorca ni, sobretot, d'Andratx, on passarà llargs períodes de vacances.

confegir el material bàsic per desenvolupar l'obra de teatre, duta, evidentment, a l'extrem:

«L'ambient de les dispeses, i també una mica la duresa empresarial que vaig viure a Mobles Maldà, el vaig plasmar a través del teatre de l'absurd a *La simbomba fosca*, una obra que tothom pensa que és fictícia però que reflecteix una situació real en la que em vaig trobar tot just arribat a Barcelona. Fins i tot, molts dels personatges també ho són, de reals. És el cas del boxador, el venedor ambulat o l'àrab. I també és real el pati interior que descriu a l'obra per on pul·lulaven les rates, grosses com conills. Tanmateix, tot ho passo pel tamís de l'absurd i duc fins als extrems les conseqüències d'allò. Una escena de les més surrealistes de l'obra, quan els personatges no saben què fer amb una bossa de fems està basada en un fet real. Ens va passar a casa de Joan Triadú. Ni ell ni jo no sabíem com desfer-se'ns del fems, perquè la seva esposa havia anat a Cantonigrós a passar l'estiu i el porter era de vacances. Aquests fet [sic], duit a l'absurd, va donar l'escena» (Planas 2003, 57).

Les properes obres dramàtiques de Baltasar Porcel foren creades durant l'estiu de 1963: *El general* i *L'inspector*, dues farses satíriques sobre el món dels militars i del seu poder despòtic. Pel que fa a la primera d'aquestes dues obres, tornam a veure-hi aquesta connexió amb una manera de fer teatre propi o, si més no, podem apreciar que la realitat viscuda de primera mà forneix material de ser susceptible de creació literària. L'argument, com esmenussarem més endavant, gira al voltant d'una sessió d'espiritisme. Doncs bé, aquesta sessió la tenim documentada: «Porcel extreu de la pròpia experiència la situació de l'obra, ja que aquesta va ser escrita després d'una sessió d'espiritisme que va tenir lloc a casa de l'escriptor a Vallvidrera i que va ser organitzada per Josep M. Cid-Prat, crític d'*El mundo deportivo*» (Cabré 1997, 581).

Quant a la segona d'aquestes farses, *L'inspector*, és més un encàrrec que altra cosa: «va ser una obra feta per encàrrec de l'actor Pau Garsaball, que Porcel acceptà perquè li agradava molt el teatre de Gògol» (ibid.). Intertextualitat, doncs. Ara bé, l'adaptació, respecte de *L'inspector general* (1836), de Nikolai Gògol, és una mica lliure en el sentit que, com bé destaca Joaquim Molas, Porcel «l'ha concentrat, n'ha eliminat passatges i personatges subalterns, l'ha adaptat al nostre món "històric"» (1965, 18), és a dir, que el que fa Porcel és impregnar-ho tot d'un món provincià, món que perfectament podria ser la ciutat de Palma a mitjans segle XIX.

Fins ara hem vist com Porcel va tractar de fer teatre existencialista, teatre de l'absurd i una mena de farses còmiques amb una dosi de crítica sociològica. La següent passa estètica en el seu teatre es produeix amb l'apropament al teatre èpic brechtia, el corpus porcelià del qual és conformat per tres obres: *Èxode*, *Romanç de cec* i *Història d'una guerra*, la primera publicació de les quals, excepte *Romanç de cec* ja publicada, és el volum *Teatre* que l'editorial Daedalus publicà amb totes les peces¹⁰ que Porcel havia escrit abans de 1965, amb un pròleg encomiàstic de Joaquim Molas.

2.3 Hipòtesis sobre les causes de l'abandonament de la dramaturgia per part de Baltasar Porcel

És un fet remarcant que Baltasar Porcel a partir de l'any 1966 deixa la dramaturgia i se centra, en exclusiva, en el conreu d'altres gèneres: la narrativa i el periodisme. La crítica amb freqüència s'ha demanat —i en alguna entrevista l'han interpellat sobre això— per quin motiu un autor que produïa un teatre de tanta qualitat i equiparable als corrents europeus abandona, gairebé de sobte, la dramaturgia. Les raons són múltiples i cal relacionar-les amb tres tipus de factors: d'una banda, la precarietat de l'escena teatral catalana, que no permetia a Porcel d'assolir la professionalització com a escriptor; de l'altra, una manca de connexió amb un públic generalment poc preparat per a les seves propostes; i, finalment, una mala relació amb els crítics teatrals. Vegem aquestes raons de forma més detinguda.

2.3.1 L'anormalitat i precarietat de l'escena catalana

«Veuràs: me'n vaig cansar, del teatre i de la misèria, l'anormalitat i els problemes que l'encerclen. Si hi hagués hagut una vida teatral normal o almenys tan normal com una vida literària o periodística, potser hauria continuat escrivint teatre. Però se'm va presentar la disjuntiva de fer-ho en castellà o deixar-ho. I ho vaig deixar. Podria ser, és clar, que no tingués res més a dir en aquest camp. Però la veritat és que ho vaig deixar perquè jo mai no he volgut fer res de creació en castellà. Per una qüestió de principis, per voluntat i perquè no em dóna la gana. En el camp editorial i de la premsa vaig trobar uns camins més adients o més adequats a les meves necessitats» (Benach 1974, 92).

¹⁰ En rigor hem de dir que, en aquest volum, hi manquen dues peces, que restaran inèdites fins que no es publiqui el volum setè de les *Obres Completes* de Baltasar Porcel: *Les màscares*. La primera és *Els honorables*, escrita poc després d'*Els condemnats* i de filiació existencialista i la segona és *La qüestió social* que, d'acord amb Antoni Planas, «de manera no massa concreta l'autor recorda haver escrit quan treballava a l'editorial Planeta» (2003, 68).

En aquesta entrevista a l'autor feta per Josep Anton Benach, el mateix Porcel ens dóna les claus de tot plegat. D'acord amb el que acabam de llegir, Porcel va abandonar la dramaturgia perquè aquest gènere no li permetia d'assolir el seu gran objectiu: la professionalització. El dramaturg, doncs, veu inviable la professionalització de l'escriptor dins una escena catalana molt precària, totalment anormal, que és més precària i anormal que el món editorial narratiu i periodístic. Davant tot aquest panorama, Porcel diu que se li oferí una disjuntiva: o bé fer teatre en castellà, o bé deixar-ho estar. La resolgué de forma tàcita: abandonar el teatre abans de continuar-ne escrivint en castellà.

L'anormalitat de l'escena catalana durant els anys seixanta cal cercar-la en el fet que el «teatre professional català —de vida molt precària— ha caigut ja a mans d'una mena de cacics que han tancat les portes del teatre a tot el que no fos un representant possible del gènere que ells creuen que ha de servir la seva “botiga”» (Salvat 1966, 258). Com sabem, la renovació del teatre als anys seixanta es produeix a través d'intents al marge del teatre professional: «Movent-se el T.E.C i l'A.D.B. en un terreny *amateur* i l'E.A.D.A.G en un terreny para-professional i de preparació d'actors donant representacions úniques, o diverses representacions, complien la tasca estètico-sociològica que s'han negat a complir les empreses professionals del Teatre Romea i d'altres teatres» (ibid.). El mateix Porcel afirma això que acabam d'exposar:

«Sovint m'han preguntat per què vaig deixar-ho, essent com era una de les més joves promeses —realitat ja, malgrat les diferències— del nostre món teatral. La resposta és, per a mi, simple: aquell ambient resultava difícil, petit i empenyador, una penosa subsistència tot i la voluntariosa tasca d'una sèrie de gent, de la qual jo vaig tractar especialment la de la desapareguda Agrupació Dramàtica de Barcelona» (Porcel 1981, 5-6).

A mode de conclusió momentània podem dir que l'anormalitat féu, doncs, que Porcel es dedicàs «a altres gèneres que li oferien més possibilitats professionals i econòmiques» (Alomar 2009, 23), perquè «els participants de la representació teatral vivien en un clima de conflicte constant que li exigia un esforç excessiu i li'n restringia l'autonomia» (Nadal 2009, 424).

2.3.2 El poc entroncament amb el públic

«Em vaig adonar que el teatre era un món molt difícil, petit i emprenyador. Per què ho dic? Perquè jo sempre he escrit coses que no s'ajusten al formalisme convencional. I en el teatre em passava això. Les meves peces anaven més enllà de coses com el sexe i la violència o del pur entreteniment. Deia el que volia dir i no m'importava massa buscar unes formes d'expressió perfectes. Això en aquell moment era un problema, perquè la literatura catalana ha estat molt formalista. Supòs que és així pel fet que és petita i un temps necessitava ser més formalista per sortir del caprici ruralista i del món d'afeccionats que l'havia començat» (Planas 2003, 67).

Respecte d'aquesta citació, ens hem de quedar amb la idea que Porcel sempre ha escrit el que ha volgut, al marge de possibles adscripcions formals o de la cerca de l'obra perfectament construïda. I això no sempre ha estat entès pel públic al qual es dirigia. Especialment significativa va ser la mala acollida de l'obra *La simbomba fosca* per part d'un públic que no l'entengué. La crítica ha destacat que en unes altres circumstàncies teatrals i amb un públic culturalment més format el teatre de Porcel hauria funcionat d'una millor manera.

2.3.3 La mala relació amb la crítica

«Per un altre cantó hi havia els diaris, la crítica teatral dels quals era molt xereca. Els crítics eren periodistes fracassats, que malvivien escrivint de teatre. Eren com moixos vells rebregats. Sí, realment la crítica era molt dura» (Planas 2003, 67). Com es desprèn d'aquests paraules, Porcel té un mal record dels crítics teatrals. Concretant una mica més, podem dir que hi ha hagut estudiosos que han considerat que tot el dolent que va comportar l'estrena d'*Història d'una guerra* va ser el detonant últim que necessitava Porcel per deixar de banda la creació dramàtica. Així, Antoni Nadal començà la conferència titulada «L'accidentada estrena d'*Història d'una guerra*» de la següent forma:

«Una de les evidències que salta als ulls quan hom observa la producció teatral de Baltasar Porcel és que aquesta s'interromp l'any 1966 tot coincidint amb l'estrena d'*Història d'una guerra*, la qual cosa suscita la qüestió de fins a quin punt l'agitada representació d'aquesta peça èpica va poder incitar l'autor, que semblava predestinat a servir de pont entre dues generacions, a abandonar el teatre durant anys. És probable que l'estrena de què tractam actuàs com la gota que fes vessar el vas» (2009, 424).

El mateix Nadal, emperò, és conscient que aquesta «accidentada estrena» no comportà, de forma exclusiva, l'abandonament del gènere dramàtic per part de Porcel, sinó que, a més, cal cercar raons de tipus estructural i cal, doncs, «situar l'estrena d'*Història d'una guerra* en un nivell més general per comprendre l'abandó general de Baltasar Porcel» (Nadal 2009, 425). Si ens centram en la manera cruel en què la crítica rebé aquesta obra, podrem entendre la reacció que, a la llarga, motivà les paraules de Porcel que encapçalen aquest epígraf. Antoni Nadal afirma que els crítics barcelonins «compartiren l'opinió que els problemes de l'espectacle arrencaven del text, que qualificaren, en general, d'ingenu» (2009, 426). Quant a la recepció mallorquina de l'obra, Nadal recull les crítiques d'Antoni Serra, llavors crític de l'*Última Hora*, el qual lloà la manera porceliana de fer teatre «des d'un angle seriós, responsable, que no accepta limitacions localistes. En definitiva, que fa teatre» (2009, 426-427). Nadal també esmenta les crítiques que Serra fa als seus homòlegs barcelonins:

«Pel que fa a les crítiques rebudes, no l'han sorprès i recorda que la crítica ha estat reservada, dura, exigent o una mica injusta amb Porcel, com en aquest cas. Allò que el desconcerta és que no doni a tothom el mateix tracte i posa l'exemple de les crítiques elogioses que va rebre el sàinet en quatre actes *Un senyor damunt un ruc*, del també mallorquí Joan Mas, enfront el menyspreu i la indiferència amb què fou acollida *Situació bis*, de Manuel de Pedrolo, el setembre de 1963» (2009, 427).

Les reaccions a les opinions de Serra no trigaren a aparèixer. Segons relata Antoni Nadal, les opinions sobre el teatre regional i, concretament, sobre el sàinet de Joan Mas, motivà l'article «Teatro mallorquí», de Miquel Pasqual. Aquest crític, sota el qual Nadal creu que s'amaga el mateix Joan Mas, ataca l'obra de Porcel:

«L'autor assegura que no l'ha sorprès la freda acollida de la crítica barcelonina a l'estrena de Porcel, perquè l'obra és esclava d'una tesi ingènua, és esquemàtica i és pobra psicològicament, i conclou que una obra costumista pot ser millor que un frustrat intent de teatre de tesi» (ibid.).

Aquest cop la contra-rèplica a Pasqual arribà en forma de carta al director al *Diario de Mallorca*, on Jaume Adrover, Antoni Serra i Jaume Vidal Alcover manifestaven que «entre el triomf d'*Un senyor damunt un ruc* i el fracàs d'*Història d'una guerra*, es queden amb el fracàs, perquè l'obra de Porcel respon artísticament i ideològicament al seu temps» (Nadal 2009, 428).

Creim que ens hem d'aturar a pensar on és l'origen d'aquesta polèmica. Llegint l'article d'Antoni Nadal es revela que la gènesi cal trobar-la en el muntatge mateix fet per Olivares, que provocà el menysteniment del mateix autor i una primera crítica duríssima al nostre escriptor per part de la crítica. Porcel va ser sempre plenament conscient que el teatre és una feina d'equip i que la glòria no depèn tant del creador com de la resta de components. El teatre és sobretot per ser representat. I si falla aquesta passa, l'autor ja ha begut oli:

«I per últim, em disgustava el fet que l'autor teatral mai acabava de controlar del tot la seva obra, perquè l'escriptor és només una part. Després ve la representació, en la qual hi juguen un paper molt important el director, que decideix com s'ha d'escenificar allò que tu has escrit, i els actors, que presenten el text al públic. D'actors n'hi havia qualcun de bo, però la majoria eren afeccionats» (Planas 2003, 67-68).

Per tot això, les paraules següents del mateix Porcel són un colofó perfecte per cloure aquest apartat que versa sobre el seu abandó de la dramaturgia:

«Totes aquestes dificultats em cansaven. Escriure una novel·la o un article de premsa era molt més net. No hi havia intermediaris, era més reconfortant. Per tot això vaig decidir deixar el teatre. Era massa difícil com articulació i no li veia sortida. Crec que la vaig encertar» (Planas 2003, 68).

I és que en definitiva, un Porcel dolgut, afirmava taxatiu que «així com estan les coses als Països Catalans, el teatre no funciona» (Fuster 1971, 80).

2.4 El colofó a la carrera de dramaturg

Malgrat aquestes causes que feren desistir el nostre dramaturg de seguir amb la seva carrera com a autor teatral, l'any 1966 sí que va poder veure com se li reconeixia la seva tasca en el terreny de les arts escèniques en ser-li atorgat el premi Siurell de Plata: «El prestigi aconseguit per l'autor fora de l'illa féu que si li fos atorgat el Siurell de Plata de l'any 1966 com a reconeixement públic de la seva tasca dramàtica» (Alomar 2006, 62-63).

Ja hem vist com, en el lapse de temps que va de 1965 a 1979, Porcel deixa de banda el conreu de la literatura dramàtica. Ell mateix explicarà al pròleg d'*Els dolços murmuris del mar*, l'única peça que ha escrit des de 1965 ençà, els motius pel qual torna

a la literatura dramàtica: «Encara que a vegades pensava tornar vagament als escenaris... I el 1979 en vaig tenir ocasió d'encarregar-me la delegació catalana de Televisió Espanyola una "novel·la" en cinc capítols de mitja hora» (Porcel 1981, 6). Per tant, com es desprèn d'aquestes paraules, la tornada de Porcel als escenaris es produeix de manera accidental, més que no pas per una voluntat explícita de fer-ho. I, en efecte, la novel·la encarregada per Televisió Espanyola esdevindrà l'obra *Una nit d'estiu*:

«El que vaig crear va esser una obra de teatre en cinc actes, *Una nit d'estiu*, mesclant amb material nou la idea d'alguns relats del meu últim llibre de contes, *Reivindicació de la vídua Txing*. L'experiència em va enriquir i l'emissió d'*Una nit d'estiu* obtingué un envejable ressò entre els espectadors» (ibid.).

Llavors, motivat per l'èxit d'*Una nit d'estiu*, Baltasar Porcel decideix fer-ne una reelaboració i convertir-la en una peça de teatre. Ell mateix ens ho explica:

«Així, vaig decidir treballar més sobre la peça, refer-la de dalt a baix, treure'n i afegir-hi situacions i personatges, estructurar-la en un sol acte per aconseguir una atmosfera més intensa... És *Els dolços murmuris del mar*, una mena d'invocació de les fades que es converteix en una aparició dels dimonis, de la força dramàtica de la qual estic content» (ibid.).

Amb la publicació d'aquesta obra sí que es tanca la producció dramàtica de Baltasar Porcel, el qual, se centrarà en la novel·la i en el periodisme. Tanmateix, com considera Antoni Planas, «Baltasar Porcel continua essent un amant del teatre, que considera un molt bon mitjà d'expressió d'idees» (2003, 69). El mateix Porcel reflexiona sobre les virtuts que té el gènere:

«No vaig deixar el teatre perquè me n'hagués cansat. De cap manera. El teatre té un fet més humà, més realista, més directe, més dialèctic que qualsevol altre gènere. El fet de resoldre les coses a través de les paraules m'anava molt bé. A més, ja he dit que n'havia llegit molt i fins i tot l'havia representat a Mallorca. N'estava habituat a aquest gènere. El teatre em permetia encetar un debat de tipus ideològic, ja que la meva obra dramàtica és bàsicament ideològica, d'idees. Es discuteixen idees, concepcions del món, drames humans. En aquest sentit, la novel·la és un món il·limitat en el qual hi ha paisatge, imatges, pensaments, actituds humanes i estètiques... Són dos gèneres completament diferents. La novel·la és un paisatge ampli i obert, mentre que el teatre és un edifici tancat, on resulta més fàcil dir coses. Pens que ara està tornant una mica el teatre ideològic, de conceptes, de la paraula i de l'actor.

En els darreres anys hi havia hagut massa teatre de cantar, cridar i botar tipus Dagoll Dagom, Els Joglars, El Tricicle o La Fura dels Baus... Això ja és un altre assumpte» (ibid.).

3. Breu context teatral: el teatre de postguerra

3.1 El context a Catalunya

L'Estat espanyol, a partir de 1939, sumit en una profunda autarquia en el pla econòmic i en una forta censura en el terreny cultural féu que la represa cultural, després de l'estroncament de la Guerra Civil, no fos gens fàcil. Durant la contesa militar es va aprovar en el territori nacional, del qual començava a fer part alguna part de Catalunya, el decret del 5 d'abril de 1938 pel qual s'oficialitzava l'ús exclusiu del castellà i s'abolia l'Estatut d'Autonomia de Catalunya, aprovat democràticament el 1932. En acabar la guerra, s'imposà aquest decret arreu d'Espanya amb greus connotacions, com dèiem, per a la producció cultural. No obstant això, cap a 1946 el Règim va haver com a mínim de simular una certa obertura, car el nou context derivat després de la Segona Guerra Mundial i la corresponent derrota de les Potències de l'Eix, aliades ideològiques de l'Espanya de Franco, així ho exigia. Com bé diu Gabriel Sansano:

«És en aquest procés de maquillatge de la dictadura que cal emmarcar l'autorització definitiva de representació comercial d'obres en català de l'any 1946 (sempre sotmeses a la censura prèvia), moment en què només Catalunya podia "recuperar" algun dramaturg de prestigi. Així, gradualment, les obres d'alguns autors "clàssics" (en general ja desapareguts), van començar a ser autoritzades: Frederic Soler, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, etc» (2008, 5).

Com podem apreciar, doncs, allò autoritzat eren les obres que havien estat escrites fa temps i que no parlassin de temes tabú per al nou règim, basat ideològicament en el nacionalcatolicisme. Aleshores, els dramaturgs que havien estrenat en temps de la República tengueren dues opcions: l'exili, com fou el cas de Carles Soldevila, Xavier Benguerel o Joan Oliver i tants d'altres escriptors, o bé patir una mena d'exili interior, que consistia, bàsicament, a escriure per a ningú, atès que les possibilitats d'estrenar o de publicar les obres eren irrisòries. L'única sortida que preveia el franquisme era que, si es volien dedicar al teatre, ho havien de fer en castellà:

«Així, en els primers anys sota el franquisme, amb una llengua única obligatòria (que no era la pròpia), amb unes infraestructures teatrals anul·lades o reconvertides i “depurades”, quan no prohibides i incautades, amb molts dels professionals a l'exili, el panorama era desolador. Els professionals de l'escena que restaven i els era permès de treballar, ho havien de fer en castellà o renunciar-hi. O simplement, escriure per al silenci...» (ibid.).

Una excepció a tota aquesta situació la trobam en la figura de Josep Maria de Sagarra, que durant la postguerra seguí essent aquell autor extremadament popular que havia estat en les dècades anteriors. Sagarra sí que pogué estrenar peces noves, el motiu de la qual cosa cal cercar-lo en el fet que seguia repetint l'esquema que tant d'èxit li havia aportat i que als ulls de la censura franquista es presentava com una espècie de dramàtúrgia superada: teatre en vers, preferència per la comèdia amable, que solia representar un triangle amorós tot defugint dels conflictes ideològics profunds. L'objectiu de Sagarra era evadir el públic, el qual va saber respondre en aquest sentit: la nova situació política, social i cultural era un terreny propici per a l'evasió. De fet, quan Sagarra intentà adscriure el seu teatre als corrents europeus del moment, amb obres com *La fortuna de Sílvia* (1947) i *Galatea* (1948) no gaudí de cap mena d'èxit i tornà a la fórmula que tants successos li havia reportat. Tanmateix, una flor no fa estiu i, d'acord amb Xavier Fàbregas, «l'escena comercial ha portat una vida més aviat grisa» (1972, 242).

Cap a finals dels anys quaranta i principis de la dècada dels cinquanta, serà el teatre *amateur* aquell que intentarà revertir la situació que acabam d'esbossar. Per exemple, a l'Estat espanyol, com bé reporta Gabriel Sansano, es crea el denominat *teatro de cámara y ensayo*, que apostà, tot i ser un cenacle reduït i intimista i per tant al marge del circuit comercial, per posades en escena més trencadores: «Aquest teatre no tenia res a veure amb el català, però sí que permetia entreveure altres obres més innovadores» (2008, 7). Aquests grups, doncs, foren introductors, des de la seva traducció castellana del teatre que aleshores es representava a Europa i als Estats Units: Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, J. Priestley o Tennessee Williams (Rosselló 2011b, 54).

Per trobar una iniciativa semblant en llengua catalana, hem d'esperar a la creació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona l'any 1955, que és deutora d'aquesta mena de teatre selecte i d'ambient universitari. A ulls dels especialistes, l'ADB fou un «factor fonamental en l'evolució del teatre de postguerra» (ibid.), gràcies al fet que:

«Sabé catalitzar bona part dels anhels de recuperar una línia de teatre català modern, i ràpidament hi congregà al seu entorn bona part del gremi que maldava per donar forma a aquest nou teatre. Pedrera d'actors, d'actrius, d'escenògrafs, de directors, de dramaturgs, l'ADB apostà únicament pel teatre en català i “donà eixida” a, posà en escena, algunes de les obres que romanien als calaixos dels escriptors o que tan sols havien arribat al format de llibre però no als escenaris» (Sansano 2008, 8).

Aquests autors de què parla Sansano són Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver, Maria Aurèlia Capmany, Llorenç Villalonga i Baltasar Porcel. Però no en són els únics, atès que l'ADB s'esforçà per incorporar peces teatrals d'autors anteriors. I així, hi trobam Joan Maragall, Santiago Rusiñol i Josep Carner. Importantíssima va ser, a més, la tasca per posar en escena «figures clau del teatre estranger contemporani» (Rosselló 2011, 55), com Eugène Ionesco amb *La cantant calba* i *Les cadires*, Jean Anouilh, amb *Beckett o l'honor de Déu*, Friedrich Dürrenmatt amb *La visita de la vella dama* o Bertolt Brecht amb *L'òpera de tres rals*, en el que és la primera representació del dramaturg alemany a la Península (Fàbregas 1972, 245).

A banda dels principals actius de l'agrupació, com Frederic Roda, Jordi Sarsanedas o Fabià Puigserver, només per citar-ne els noms més rellevants, hi trobarem la col·laboració del que era aleshores un jove director tornat d'Alemanya, Ricard Salvat, el qual fundà l'any 1960 juntament amb Maria Aurèlia Capmany l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. L'aspiració d'aquesta entitat va ser la de renovar el teatre que es feia aleshores, tant en el circuit comercial, com en l'amateur i de cambra. Per aquest motiu, va ser «concebuda com un centre de formació escènica alternatiu a les escoles oficials, totalment obsoletes (Institut del Teatre o Escoles Superiors d'Art Dramàtic)» (Sansano 2008, 10), sempre des d'un punt de vista compromès amb les posicions ideològiques de l'esquerra i del nacionalisme, atès que tenien una visió del teatre «com un instrument de lluita i de gran incidència social i política» (Rosselló 2011b, 56).

L'EADAG realitzà muntatges d'obres dels mateixos Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa i Salvador Espriu. Però, sobretot, hem de destacar la tasca ingent per donar a conèixer i difondre el teatre èpic, amb el qual havia entrat en contacte Ricard Salvat en la seva estada a Alemanya: «Aquest desenvolupà el model a casa nostra a partir dels seus muntatges èpics amb textos poètics i narratius d'Espriu: *La pell de brau* (1960), *La gent de Sinera* (1963) i, sobretot, *Ronda*

de mort a Sinera (1965)» (Rosselló 2011b, 68). Així mateix, representaren *La cantant calba*, de Ionesco o *Les mosques*, de Sartre. D'acord amb Gabriel Sansano, doncs, l'EADAG «contribuí decididament a la renovació teòrica i pràctica del teatre, a la seua concepció i modernització. I sobretot a fer un teatre “més compromés i militant”, amb una projecció internacional gairebé desconeguda fins aquell moment entre els grups de teatre» (2008, 10-11).

El mateix Porcel era conscient que el seu teatre es movia en aquests circuits independents; altrament, no fer-ho seria abocar-se a l'autoengany. L'any 1965 es lamentava, precisament, que el context teatral no permetés als dramaturgs joves i amb propostes arriscades de sortit d'aquest ambient:

«La misèrrima vida teatral del nostre país ha impedit, fins ara, que el meu teatre es representés en escenaris estrictament comercials. Ho ha estat, en canvi, i amb una relativa freqüència, en escenaris de cambra i independents, en tots els Països Catalans [...]. És a dir: m'he vist obligat al trist orgull d'autor minoritari, fet que sembla construir un plaer per als escriptors esteticistes i esotèrics, però que a mi no em produeix cap goig, ja que la meua aspiració és la d'arribar normalment al major públic possible» (1965, 28).

3.2 El context a Mallorca

Per contra, Mallorca no participa de tot aquest ric moviment del teatre independent. Per començar, perquè ni durant la Guerra Civil ni en la primera postguerra no hi hagué aquesta cultura de la resistència, tret d'excepcions, vers la llengua i la cultura pròpies.¹¹ El fet, doncs, que ràpidament triomfàs la rebel·lió del 18 de juliol de 1936 va fer que «la cultura autòctona de caràcter tradicional i costumista continuà sobrevivint com un tret més de la singularitat insular» (Sansano 2008, 3), tot i que amb matisacions, perquè com ha destacat Antoni Nadal, el teatre mallorquí estarà «sotmès a una fèrria censura politicoreligiosa» (2002, 18). Per tant, el teatre a Mallorca oscil·larà entre el teatre en castellà, el teatre en català dialectal —que s'ha anomenat tradicionalment *teatre regional*— i, de forma diguem-ne residual, un teatre que pretén ser culte.

¹¹ Certament Mallorca no hi participa perquè la situació política durant la Guerra Civil és prou diferent vers Catalunya i el País Valencià. Ara bé, Gregori Mir ho atribueix a un fet d'ordre més general en dir que és «un problema ben característic de la nostra història teatral: la manca d'una transferència normal entre el Principat i Mallorca» (1970, 25). Aquesta transferència quedarà mínimament resolta, com veurem tot seguit, durant la mateixa postguerra.

Pel que fa al primer, Maria Magdalena Alomar ofereix una quantificació que és molt reveladora al respecte. Així, parla que els espectacles en castellà s'incrementaren any rere any:

«La temporada 1963-1964 trobam un 75'99 % d'espanyol per un 22'22 % de català i un 1'79 d'anglès, mentre que el 1968-1969 ja tenim un 92'21 % d'espanyol per un 6'33 % de català i un 0'45 % de francès» (2010b, 39).

Quantificar les companyies, amb bona lògica, ens dóna un resultat semblant al que acabam de veure. Entre 1955 i 1970, «147 companyies treballen en castellà [...], 5 vénen de Barcelona i ho fan en català (però una és de mim), una ve de Menorca i una altra actua en francès convidada a un acte oficial» (ibid.). La conclusió és taxativa i demolidora: «Pel que fa a les obres, no existeix pràcticament producció d'autors mallorquins en castellà, però l'escena funciona com una sucursal receptora del que es produeix a Madrid, que exporta repertoris en les seves gires “por provincias”» (ibid.).

Per tant, doncs, no podem esperar de cap manera una reacció des de gairebé la clandestinitat, com sí que passà al Principat amb les companyies de teatre independent, perquè com diu Gabriel Sansano, de forma totalment errònia a parer nostre, «a Mallorca i a les Illes, on no hi havia cap tradició dramàtica sòlida que calgués recuperar» (2008, 6). El que fa Sansano aquí és menysprear el teatre costumista mallorquí d'una forma totalment tòpica, entrant en un prejudici perillós i obviant les paraules de Gregori Mir que diu que «avui està perfectament demostrat que el teatre costumista és la manifestació teatral popular més important del segle XIX dins la Península Ibèrica, i com diuen els sociòlegs, la literatura per antonomàsia d'aquell segle és la costumista» (1970, 26). Ara bé, és cert el teatre en llengua pròpia a Mallorca durant la postguerra és per obra i gràcia del *teatre regional*, caracteritzat pel costumisme i un humor dolç sense gaire pretensió ideològica. Cal entendre, doncs, el *teatre regional* com un tipus de teatre on «els personatges que portaren a l'escenari no parlaven castellà ni el català del Principat, sinó que “xerraven mallorquí”. Per altra banda, les accions que protagonitzaren són costums mallorquins» (Mir 1970, 27). La proliferació com la perpetuació d'aquesta mena de teatre és explicable des del punt de vista sociològic. Antoni Nadal ens dóna la següent explicació de motius:

«D'una banda, l'oligarquia que freqüentava el teatre Principal de Palma [...] rebutjava la llengua catalana com a vehicle d'expressió dramàtica; d'altra banda,

l'amor propi dialectal va ser un altre prejudici idiomàtic que va influir en l'estroncament costumista del teatre representat en la resta dels escenaris» (1998, 9).

I, Gregori Mir resumeix la cosa a la perfecció en relacionar la manca d'un Renaixença política, al marge dels grans sotracs econòmics i industrials del segle XIX, amb la pervivència d'aquestes obres en què els autors no pretenien, amb grans debats filosòfics i polítics, qüestionar l'*statu quo* establert (1970, 28). Tot això canviarà amb el turisme: «El món, amb la postguerra, ha tornat petit. A causa de la invasió turística, Mallorca ha de rompre costums o ha de modificar d'alguna manera anacrònics esquemes mentals i morals» (Mir 1970, 29).

Una data important pel que fa al teatre mallorquí durant la postguerra és la de 1947, any en què es reprenqué l'edició teatral «amb la publicació de les comèdies més conegudes de Tous i Maroto; i s'hi constituí amb elements que procedien de la Companyia Catina-Estelrich i del Quadre Escènic de Radio Mallorca, l'Agrupació de Teatre Regional» (Nadal 2002, 20). Aquesta companyia s'escindiria, el febrer de 1948, en dues agrupacions, una de les quals resultaria ser, amb el temps, la companyia Artis, sens dubte la més important companyia teatral mallorquina dels anys cinquanta i seixanta. Segons ens relata Antoni Nadal,

«Aquesta companyia es va especialitzar en el teatre popular i costumista, amb algunes incursions dins l'anomenat teatre literari. Des de la temporada 1951/1952 fins al començament dels anys seixanta va ocupar un lloc preeminent en el teatre mallorquí. Va contribuir a mantenir l'ús del català en públic i oferí un exemple de professionalitat» (2002, 21-22).

El dramaturg i novel·lista felanitxer afincat a Manacor, Antoni Mus, un cop assumí el rol de director de la companyia el 1967, va apostar per estrenar obres d'autors joves d'aleshores, com *Siau benvinguts!*, d'Alexandre Ballester i *L'inspector*, de Baltasar Porcel. La companyia demostrava, d'aquesta manera, «la voluntat d'intentar canviar la seva línia de treball habitual i d'acostar-se als nous corrents teatrals de l'època» (Alomar 2006, 62). Ara bé, «malgrat la predisposició, el canvi no va reeixir: la companyia acceptà de tornar a representar teatre regional durant l'estiu del 1968. Mus renuncià al càrrec i la companyia desaparegué l'any següent» (Nadal 2002, 21).

D'altra banda, hem de dir que Gregori Mir cita els casos de Guillem Colom, Llorenç Villalonga, Llorenç Moyà i Josep Maria Palau i Camps com a dramaturgs, i

cultivadors d'altres gèneres literaris, que «sense involucrar-se dins els corrents costumistes feren un teatre diferent» (1970, 30). I encara més important, servirien de mestres i de pont als nous dramaturgs¹² que sorgiren als anys cinquanta: Baltasar Porcel, Joan Soler, Alexandre Ballester, Joan Tomàs i d'altres, els quals

«No entendran Mallorca com una realitat estàtica, sinó com una realitat dinàmica. Perdran els complexos i s'enriquiran amb experiències culturals de la resta dels països europeus. Universalitzaran d'aquesta manera l'home en mallorquí i la seva problemàtica, a partir d'uns principis de denúncia, d'unes estètiques noves, d'unes tècniques teatrals diferents» (1970, 30-31).

Amb tot, ni l'ambient teatral, ni tampoc el cultural, com hem vist en el punt precedent, de Mallorca no podien garantir la supervivència dels joves dramaturgs. Així doncs, «en aquesta conjuntura, és lògic que els autors joves que no es conformen amb l'estat de les coses fugin a Barcelona a la recerca d'una oportunitat que hom els nega a l'illa» (Nadal 2002, 26). Antoni Nadal creu en l'existència d'un Grup de dramaturgs mallorquins de Barcelona que, d'acord amb ell, comprendria dues fases: la primera, amb «obres escrites a Mallorca poc abans de la seva marxa, en què la presència de l'illa és més perceptible» (Nadal 1998, 14). Hi entrarien autors com Blai Bonet, Joan Soler, Xesc Barceló, Guillem d'Efak, Guillem Vidal, Alexandre Ballester i Baltasar Porcel, el qual, a més, d'acord amb el mateix crític, amb la seva obra de teatre absurd *La simbomba fosca* va servir d'interludi entre aquesta primera fase, caracteritzada per un existencialisme que els donava cobertura filosòfica als seus sentiments arrauxats de rebel·lió confusa, i una segona fase decantada vers «la faula i la farsa per denunciar la dictadura, sota el mestratge de Bertolt Brecht» (2002, 29).

Nadal encara hi va més enllà i parla que durant aquesta segona fase «es produeix per primera vegada la inserció d'una generació d'autors mallorquins en el teatre català unitari» (ibid.), malgrat les dificultats que sempre trobaren a Mallorca per estrenar les seves peces, a causa de la censura, dels pocs recursos de les companyies de teatre independent, etc. De fet, dóna les culpes a aquesta dificultat d'estrenar que tengueren els autors mallorquins a Barcelona de no poder transformar el teatre illenc, malgrat els intents de la Companyia Artis. I conclou de la següent forma: «El públic, sociològicament franquista —més alienat com més progressava l'assimilisme oficial

¹² El crític Antoni Nadal, com veurem tot seguit, ha batiat aquesta generació de dramaturgs amb l'apel·latiu de «El grup de Barcelona».

[...]— no volia que li igualassin la festa amb qüestions candents, i ni tan sols exigia una revisió estètica» (2002, 30).

4. El teatre de base existencialista

4.1 *Els condemnats*

4.1.1 El procés d'elaboració

Tenim notícia que Baltasar Porcel, a través d'una lletra enviada a Llorenç Villalonga (17 d'octubre de 1958), tenia enllestida una primera versió d'una peça dramàtica que volia titular *Nit de Difunts* i que, finalment, duria per títol *Els condemnats*:

«El sábado y el domingo pasados estuve en Sant Telmo. Allí, aparte de encontrarme a mis anchas, escribí. La semana próxima, con J[osep] M. Palau, pasaré mi comedia en limpio. Creo que la titularé *Nit de difunts*. Ya le hablaré mañana de ella. Es el argumento aquél que le conté» (Porcel/ Villalonga 2011, 79-80).

Sembla ser, segons paraules del mateix autor, que l'obra s'havia començat a gestar pràcticament un any abans, en concret, la nit de Tots Sants de 1957:¹³

«Vaig començar a escriure *Els condemnats* a Sant Elm, una nit de Tots Sants carregada de pluja, sol amb la meva mare, la cisterna rajant sonora, un llum de petroli sobre la taula. La vaig acabar a Palma. Hi vaig posar la passió, la ràbia, els llampecs visionaris que hi havia dintre meu, que m'havia emmotllat l'existencialisme. És una obra amb influència de la tragèdia grega, de l'existencialisme francès ateu i catòlic, però sobre una història d'aquí: un poble mallorquí, una família benestant, un contrabandista...» (Planas 2003, 52-53).

Josep Maria Palau i Camps exercí de corrector de l'obra i, per bé que Porcel recorda que l'ajuda del seu company escriptor fou notòria, seria absurd d'atribuir-ne una doble autoria. La crítica ni tan sols esmenta aquest fet. L'únic qui ho fa és el mateix Porcel, el qual afirma, a parer nostre de forma irònica, que Palau i Camps anava pregonant la seva autoria vers *Els condemnats*:

¹³ A una lletra enviada a Villalonga (14 d'agost de 1958), Porcel afirma que té la intenció d'acabar l'obra de teatre: «En Sant Telmo acabaré la comedia. Ya se la enseñaré» (Porcel/Villalonga 2011, 74).

«Josep Maria Palau i Camps la va corregir i va passar a màquina el meu català-mallorquí infecte a canvi d'un sopar que mai no li vaig pagar. Després anava dient que l'havia escrita ell, i no li faltava part de raó» (Planas 2003, 53).

En tenir notícia Llorenç Villalonga que l'escriptor andritxol estava madurant una obra de teatre, l'encoratjà, fort i no et moguis, per tal que la presentàs als Premis Ciutat de Palma. Villalonga tenia la pretensió que la seva influència faria que Porcel en guanyàs el premi. Així li ho fa saber a Porcel:

«Porque lo que ha de darnos la seguridad de que te concedan el premio de teatro es, naturalmente, que le premien a Pedrolo la novela,¹⁴ que, por otra parte, se lo merece; ya que no creo que se atrevan a permitir que se lleve los dos principales premios del concurso [...]: la solución está en darle a Pedrolo el premio de novela, que el preferirá al de teatro, y que éste lo den a la mejor de las obras mallorquinas, que es la tuya» (Porcel/ Villalonga 2011, 83).

Succeí d'aquesta manera. A la peça *Els condemnats*, li fou atorgat, dia 20 de gener de 1959, el Premi Ciutat de Palma Bartomeu Ferrà de Teatre. L'acte se celebrà a l'Hotel Bahía Palace de Palma. «El jurat estava format per Joan Massanet, president [i batlle de Palma], Camilo José Cela, vicepresident, Joaquim Maroto, Llorenç Villalonga, Manuel Sanchis Guarner i Bernat Vidal i Tomàs» (Cabrè 1997, 572). El premi al dramaturg fou especialment celebrat. Així, tal com apunta Rosa Cabré, «un dissabte de mitjan febrer es va fer un sopar d'homenatge a l'autor organitzat per Cela» (ibid.). Mentrestant, Llorenç Villalonga envià una carta a Porcel dia 14 de febrer de 1959 en què li donava l'enhorabona pel premi i tot el que després se'n derivà: «Querido Odín: Mi triple enhorabuena. Por haber escrito *Els condemnats*, por el Premio y porque te la editan en Raixa,¹⁵ nuestra primera editorial» (Porcel/ Villalonga 2011, 97).

D'altra banda, *Els condemnats* va ser guardonat amb el premi Faula, «concedit per l'Associació Faula de Sóller a la millor obra publicada el 1959» (Cabrè 1997, 572).

¹⁴ En la mateixa carta Villalonga explica a Porcel que Manuel de Pedrolo va presentar, teòricament adjuntada amb la novel·la, una obra de teatre: «Estuve en Cultura y me participaron que había *aparecido* una comedia (llegada juntamente, al parecer, con la novela) de Pedrolo. Hice notar lo absurdo de que después de publicada la lista de obras presentadas, *aparezca* otra cerca de mes y medio más tarde. Aunque se haya procedido de buena fe, el público podrá pensar que se trata de un chanchullo» (Porcel/ Villalonga 2011, 83). Per bé que Villalonga parla que s'ha d'evitar procedir de forma fraudulenta, aquesta carta completa mostra els procediments amicals i d'interessos que regien la concessió del Premi Ciutat de Palma.

¹⁵ Es publicà el mes d'abril de 1959 en el volum 38 d'aquesta col·lecció de l'Editorial Moll.

4.1.2 La història¹⁶

4.1.2.1 Síntesi argumental

Una família de burgesos ha fet fortuna gràcies a l'activitat contrabandística del cappare, Simó Gayà. Tota la família, formada a més per la mare (Paula) i els fills (Miquel, Jaume i Joana), viu dels seus negocis. En un determinat moment, Simó deixa morir un dels seus homes i, tot sentint-se culpable, pretén donar el seu patrimoni a la mare d'aquest jove mort. La família, avara, no pot consentir que es malmeti la seva herència i, induïts pel mateix Simó, l'acaba assassinant. S'inicia, d'aquesta manera, la *condemna* per als Gayà, perquè com queda palès al testament, si volen fer ús de la fortuna que son pare els ha deixat en herència, hauran de romandre per un període llarg de temps en aquella casa. Simó viurà sempre més en el turment dels seus familiars, que quedaran units durant el temps que els resti de vida per la cobdícia d'haver-lo assassinat.

4.1.2.2 Adscripció formal de l'obra

Els condemnats és una tragèdia, tal com es pot deduir de l'argument que acabam d'exposar i pel simple fet que Porcel, al volum *Teatre* de 1965, la qualifica d'aquesta guisa: «És una TRAGÈDIA, tot passa perquè ha de passar, indefugiblement» (1997, 29). La majoria de crítics així ho reconeixen amb major o menor mesura, però hi ha certes discrepàncies al respecte. Maria Magdalena Alomar, en primera instància, diu que «la història ens presenta una situació límit que desemboca en tragèdia per a tot un grup de persones» (2009, 20), idea que ja havia recollit Joaquim Molas al pròleg del volum *Teatre*: «Es tracta d'una situació-límit [...] on desemboca una tragèdia llargament gestada» (1965, 13). Per contra, Miquel Àngel Vidal qualifica *Els condemnats* de «drama realista» (2007, 17) i Rodolf Sirera, anys abans, l'havia batejada com una obra formalment poc ambiciosa que seguia els esquemes del teatre naturalista i que no es podia considerar una tragèdia, o com a mínim no una tragèdia a la grega: «gènere aquest les exigències determinants del qual no complirà de cap de les maneres, almenys si seguim al peu de la lletra els principis exposats per Aristòtil a la seua *Poètica*» (1997, 16). Així doncs, podem afirmar que els crítics que titllen *Els condemnats* de tragèdia ho

¹⁶ Hem de fer constar que la nostra anàlisi se centra en la segona versió que Baltasar Porcel en féu de l'obra, que és aquella que es publicà a *Teatre* (1965) i a les *Obres Completes* (1997). Si hom vol aprofundir en els canvis de la primera versió a la segona, pot consultar l'article «Reelaboració d'un text creatiu: *Els condemnats* de Baltasar Porcel» (2009), de Miquel Àngel Vidal.

fan tot sabent que no es tracta d'una tragèdia corrent i normal. Maria Magdalena Alomar destaca el fet que Porcel s'allunya del que convencionalment consideram tragèdia (2010, 72), tot i que reconeix que la família actua «com a “cor” en el sentit que funcionen de forma col·lectiva, amb unes actituds, amb uns interessos i amb uns temors semblants» (2010, 73).

Per tant, podem concloure l'adscripció formal d'*Els condemnats* amb les paraules següents de Sirera: «Més aviat pensem que Porcel utilitza ací el terme *tragèdia* en el sentit hiperbòlic d'història amb desenllaç funest, que és, d'altra banda, el més usat a la parla quotidiana» (1997, 17).

4.1.2.3 Personatges

Conformen el gruix de persones dramàtiques¹⁷ un total de nou. D'aquests nou, n'hi ha cinc que conformen la família Gayà: Simó, el pare, de cinquanta-cinc anys; la seva esposa, Paula, de cinquanta; i els seus tres fills: Miquel, de trenta-tres, Jaume, de vint, i Joana de vint-i-cinc. Al marge, a la casa hi conviu amb ells Maria,¹⁸ la criada «de 40 a 50 anys». Durant la representació de la peça, a més, hi apareixeran tres personatges més, externs a la casa: el Rector, de cinquanta anys, l'Inspector de policia, de qualsevol edat, i el Notari, també de qualsevol edat (Porcel 1997, 29), als quals hem d'afegir un total de quatre personatges latents.¹⁹

Simó Gayà és el *pater familias* que, fins a l'escena XI, és un personatge *in absentia*. Fins a la seva aparició, doncs, són els altres personatges qui ens han anat informant. El primer que en sabem és a través de la conversa que hi ha a l'escena sisena entre el Rector i Paula. Ambdós fan referència al fet que Simó és l'autèntica ovella negra de la família: porta una mala vida i malgasta els doblers familiars. Confien, tòpicament, que la gràcia divina servirà per reconduir-li la vida: «Confio que la gràcia divina el farà canviar qualsevol dia. Ara ve poc, i almenys no dóna mala vida com

¹⁷ D'acord amb Ramon X. Rosselló una persona dramàtica o escènica «serien només aquelles figures (o personatges) que tenen una intervenció directa en l'acció presentada, a través d'un actor o actriu que les construeix» (2011, 176). Nosaltres utilitzarem aquest concepte com a sinònim de *personatge*.

¹⁸ En la presentació d'aquest personatge en el volum de les *Obres Completes* hi ha un error, perquè apareix amb el nom de Marla, cosa que no ocorre ni en la primera edició de 1959 ni tampoc en l'edició de 1965.

¹⁹ Un *personatge latent* és, d'acord amb Ramon X. Rosselló, un personatge que pot tenir un paper important en l'acció, tot i no aparèixer a escena. En aquest cas hem de comptar el personatge de Joan del Mitger. D'altres personatges que se n'esmenten coses i que no apareixen són, d'una banda, en Martí (espòs de Joana) i, de l'altra, la mare i la germana de Joan del Mitger.

aquests darrers anys. Ai, Senyor, el que hem de sofrir en aquest món!» (Porcel 1997, 37). No serà fins a l'escena onzena, instants abans que entri en escena el mateix Simó, que hom s'assabenta de la seva professió, si se'n pot dir així: contrabandista. En una rèplica de Miquel, aquest personatge critica la hipocresia del conjunt familiar, perquè es dediquen a criticar les actituds nefastes i els negocis bruts del pare, però a l'hora de la veritat, quan es tracta de viure de forma còmoda i tenir tots els luxes imaginables, no es demanen si la procedència dels doblers és lícita o no:

«La mare, vinga plors, però no se'n separa no. I jo, exactament el mateix. Molta xeremia contra el pare, però tots mengem de les garrofes que ens duu. Llavors no ho mirem, no, si és o no és un vergonyós contrabandista!» (Porcel 1997, 40).

De moment, els lectors i els espectadors ens hem fet una idea respecte del personatge de Simó, que apareix al nostre imaginari com un autèntic malvat que, fins i tot, s'insinua com el presumpte culpable de la mort d'un al·lot que feia feina amb ell: el fill de na Bet de cal Mitger que, segons informa la criada Maria, «era de la colla del ... contraban...» i que «ha aparegut a la platja, negat... Mig fet trossos» (ibid.). L'aparició de Simó, no obstant això, canviarà aquesta percepció. Intervé a l'escena XII assumint els valors morals negatius del seu tarannà: «Així m'agrada: egoista i agressiu com una fera, a defensar el que és teu per damunt de tot i a costa de tots. En això t'assembles a mi» (Porcel 1997, 42). I, a partir d'aquí, exposa els motius pels quals ha convocat la família amb el pretext de «refrescar la memòria, passar revista a moltes coses i molts moments de la nostra vida que ara no recordem. Una espècie [...] d'examen de consciència» (ibid.). Efectivament, Simó passarà revista als seus actes i en reconeixerà els errors comesos. És d'aquesta manera com, primerament, se sincera i confessa la seva implicació en la mort del jove Joan de cal Mitger:

«Avui a horabaixa la mar ha tirat a la platja el cos d'un jove de vint-i-quatre anys. Un cos blanc, flonjo d'aigua. Saturat d'aigua i ple de cops, de tant de pegar contra les roques. Mossegat pels peixos. A penes es pot reconèixer» (ibid.).

Si Simó és culpable, no ho és pels perills que impliquen la feina de contrabandista, sinó que ho és «perquè jo l'he deixat morir. En lloc d'ajudar-lo, he col·laborat amb la mar a la seva mort». Es confessa, doncs, com que «a més d'altres coses, sóc un assassí» (Porcel 1997, 43). Si es confessa, és perquè és un personatge penedit, turmentat per la vida que ha dut, de la qual, el fet de deixar morir el seu

treballador és la culminació. Aleshores, intenta justificar-se. Interpel·la la família: «És veritat, n'he fetes moltes en aquest món. Però, heu pensat mai per què ho he fet, tot això? Heu pensat mai per què vaig tirar-me a fer diners com un boig, sense mirar ni a dreta ni a esquerra?» (ibid.). La resposta ens l'ofereix ell mateix: Simó s'intenta escudar i passa a esdevenir a ulls dels lectors i dels espectadors un autèntic personatge desgraciat, perquè tots els diners que ha fet han estat per intentar superar el menyspreu a què la seva dona l'abocava i per fugir d'una casa en la qual mai no es va sentir estimat. Ara ja no li importa res més que l'experiència buida de fer diners, atès que no té la plenitud amorosa d'una família unida: «Només em quedava guanyar diners. M'hi vaig llençar per vici, com una droga per allunyar-me de vosaltres, per a no pensar-hi» (Porcel 1997, 45). El menysteniment per part de la seva família ha causat que Simó s'hagi convertit en una bèstia sense escrúpols. Per accentuar el sentit tràgic de l'obra, el dramaturg posa en boca del cappare la següent intervenció:

«Sí, encara que no us ho cregueu, perquè si en Joan del Mitger va morir l'altre vespre, tot va començar, tot va ser producte del moment en què vaig tenir la intenció de donar la primera besada a la teva mare» (Porcel 1997, 46).

Aparentment, Simó intentarà redimir-ne les faltes que ha comès durant la seva vida. Llavors, el motiu real d'ajuntar tota la família a la casa pairal és comunicar-los que deixarà gran part de la seva fortuna a la família del jove mort, mentre en repartirà la resta entre els familiars propis d'acord amb el mínim que disposa la llei:

«He pensat donar una bona tallada de la meva fortuna a la família d'en Joan del Mitger per compensar-los, fins on pugui, de la seva mort. A vosaltres us deixo el mínim que marca la llei, i us asseguro que és poc. Jo em reservo una petita part i me n'aniré a l'estranger» (ibid.).

La família enfureix davant aquesta notícia, perquè són perfectament conscients que sense els diners de Simó no són absolutament res. De fet, si filam més prim, podem asseverar que l'únic que té en comú la família és la cobdícia pels diners del contrabandista, qui els ho diu ben clarament: «Però us parlen de llevar-vos, no la vida, sinó els diners, i us rebel·leu com lleons» (Porcel 1997, 47). Simó, doncs, ho té tot ben lligat. L'únic que pot impedir el seu pla, com insinua a la seva esposa i als seus fills, és la seva mort: «Jo riuré el darrer. No us podeu imaginar com riuré. Us tinc en les meves mans i us faré ballar al meu so. Això, si no em moro» (Porcel 1997, 48). Som a l'escena

XIII del segon acte. Simó, que ha fet *mutis* amb la intenció d'anar-se'n a dormir, ja no apareixerà pus a escena. Acte seguit, Paula, Miquel, Joana i Jaume rumien què han de fer per impedir que el pla de Simó es dugui a terme. I, efectivament, pensen en l'única solució factible: assassinar el pare, decisió que prenen de forma totalment dubitativa, a causa, en gran part, dels escrúpols morals catòlics de Paula i de la por de Joana a ser descoberts. Tanmateix, impera molt més la por a perdre la vida senyorial i de luxe que tots els membres de la família duen que no pas les conseqüències legals d'una possible descoberta.

Som a finals del primer acte. A l'inici del segon (entre l'un i l'altre ha passat la tota la nit), Simó ja ha estat assassinat. Com veurem en el clímax de l'obra, els desitjos de Simó s'han complit a la perfecció. Perquè el mort, mai no va voler deixar gran part dels seus diners a la família del seu empleat mort. Tot era aparença. L'únic que volia, de forma totalment perversa, era que la seva família acabàs amb la seva vida. Per aquest motiu, en el transcurs de la discussió, va insinuar que l'únic que podria aturar els seus objectius era la seva mateixa mort, perquè desitjava que el matassin. ¿Amb quina pretensió? Amb la de *condemnar* (aquí rau el títol de l'obra) la seva família i, de passada, lliurar-se de les acusacions per assassinat a les quals el sotmetria la justícia. Simó, ja mort, comet el seu darrer acte cínic. Llavors, és a través de l'altaveu del Notari, el qual s'encarrega de comunicar a la família que:

«Durant l'espai de vint anys, han de viure tots vostès en aquesta mateixa casa, sense poder-se absentar del poble més que un dia per setmana [...] i si algú no accepta qualsevol d'aquests punts, perd la seva part d'herència, que passa, naturalment, a créixer les altres parts» (Porcel 1997, 63).

La *condemna*, doncs, es fa efectiva a través d'una carta que el notari els ha lliurat i que llegeix Miquel. Simó s'hi confessa: «Si llegiu aquesta carta, serà que els meus plans, o les circumstàncies, us han conduït allà on volia: a la meva mort» (Porcel 1997, 64). I, conscient que la família no rebutjarà els doblers de l'herència, «estareu lligats per la meva mort, per un assassinat que us condemnarà al silenci i a vosaltres mateixos» (ibid.).

Pel que fa a la resta dels personatges que conformen la família, hem de dir que, per bé que són diversos entre ells, esdevenen una autèntica unitat. Ara bé, hem de matisar que no els lliga més que la sang i l'avarícia per posseir béns i riqueses materials.

Maria Magdalena Alomar destaca, en aquest sentit, que «cada un dels membres de la família és víctima del pare perquè en depenen i ho són d'ells mateixos perquè no saben rompre amb la dependència dels diners i es veuen forçats a l'assassinat, induïts pel propi pare» (2010, 73). Per exemple, el personatge de Paula és víctima de Simó en el sentit que fou obligada a casar-s'hi pel seu pare, un aristòcrata arruïnat:

«SIMÓ: [...] Un dia, que el teu pare va a venir a oferir-me la venda de la vostra darrera finca, li vaig parlar de tu, d'enfora, perquè no gosava ni tan sols anomenar-te, ni mirar-te. Des d'aquell dia, et vas mostrar més amable, quasi simpàtica. El teu pare em feia molt de cas» (Porcel 1997, 47).

La cobdícia de Paula per tal de no perdre la posició econòmica privilegiada dins el poble entra en contradicció amb un dels altres atributs que la caracteritzen: la religiositat. I en deim *contradicció*, perquè l'actuació del personatge no es regeix de cap de les maneres per la llei de Déu. Simó, que coneix els seus familiars a la perfecció, s'adona que allò que fa la seva esposa és, precisament, revestir-se d'allò que no és: «Ets tan llesta o tan beneïta, que tornes a seguir representant el teu paper de pietosa senyora, Paula! Però ja no és hora: tot ha acabat» (Porcel 1997, 48). Certament, el que li importa de la religiositat és l'aparença exterior. A l'escena sisena del primer acte, el Rector la visita amb el pretext que l'ajudi a restaurar la capella de la Mare de Déu dels Dolors. El capellà vol crear una comissió que faci una col·lecta i vol nomenar delegada a Paula, que intervé de la següent manera: «No en parlem més, que ben gustosa me n'encarregaré, I jo mateixa obriré la subscripció. No sé encara amb quina quantitat, però espero el meu home, que m'ha d'aclarir un parell de comptes...» (Porcel 1997, 37).

El primogènit de la família, Miquel, és el personatge que menys autonomia econòmica té. Respon a l'estereotip del jove mallorquí de casa bona que, sense ofici ni benefici, es dedica a la bauxa i a dilapidar la fortuna paterna en negocis diversos. A l'escena IV del primer acte parla per telèfon amb un amic per tal d'anar al Casino:

«Sí, sí, compta amb mi... Amb en Pere? A veure si en lloc d'embolicar un parell de dones i d'ampolles per barba, no ens du a passar el rosari, aquest... Un beatot, és... Mira, per tu faràs. Si la cosa s'ensopeix, jo me'n vaig, ja t'aviso» (Porcel 1997, 35).

I, en la mateixa intervenció, passa a parlar d'un dels negocis que té entre mans, conscient, com és, que no pot viure sota l'ala dels doblers familiars. El projecte que té entre mans és el de construir un hotel:

«Es tracta de fer aquell hotel a la platja de Sa Torre que tantes vegades hem projectat... Dur-ho a terme, senzillament... Estic fart d'anar sota la mare per tenir dues pessetes. És del puny estret. I el pare, pitjor: una bèstia que et clava cada bronca que fibla... Anar pel meu vent, i llestos! Darrera la gran vida, m'adono que estic fermat a la bossa d'ells, i ja sóc prou gran» (ibid.).

Tanmateix, no fa res per canviar aquesta situació de dependència econòmica. Ans al contrari, farà tot quant estigui a les seves mans per amassar tots els doblers que pugui. De fet, induït com veurem pel seu germà Jaume, prendrà la ferma decisió de matar el pare i tractarà de convèncer els escúpols tant de la seva mare com de la seva germana. És totalment conscient que tot el que poden perdre és molt, cosa que tanmateix, al final de l'obra, és el que passarà:

«Tot estava previst... Ens coneixia bé, i no l'hem enganyat ni l'enganyarem en res. (*Romp la cadira furiosament.*) No ha servit per a res això que hem fet, sinó per a posar-nos més el dogal al coll. I ara, fets tots uns perfectes canalles, a esperar vint anys procurant els uns que els altres rebentin, per agafar la seva part» (Porcel 1997, 65).

Jaume, el germà petit de la família Gayà, se'ns revela com la persona dramàtica més interessant de tota la peça. És presentat com un místic boig i malaltís, és a dir, que, d'antuvi, està tocat per la mort: «ja ho sé, que estic malalt. No cal que m'ho recordeu a tota hora» (Porcel 1997, 33). Per tant, de feble complexió, és el centre de la ira de la resta de familiars:

«I per què he de callar? Aquí tothom diu i fa el que vol, però a penes jo obro la boca, tots us hi tireu damunt. Si fossin les gràcies antipàtiques d'en Miquel o les beneiteries de na Joana, aguantaries. Però no, sóc jo» (Porcel 1997, 32).

El que passa és que cap dels familiars no sap entendre la sensibilitat del seu membre menor, la bogeria del qual, tot i semblar contradictori en aparença, esdevé lucidesa. És un autèntic visionari, la intervenció del qual és decisiva, perquè, sobretot per part de Miquel, prenguin la decisió col·lectiva d'assassinar el pare. La determinació es produeix a l'escena quinzena del primer acte:

«JAUME (*tranquil, com absent*): N'hi ha una, ell l'ha dita, les campanes la repeteixen: la mort.

MIQUEL (*lletrejant*): La m-o-r-t... (*Tots queden en silenci mirant JAUME, que contempla el foc.*) Has dit la mort?» (Porcel 1997, 49).

Els personatges duen la tragèdia dins ells, però només Jaume, atès el seu estat feble i malaltís, n'és conscient. I allò que fa aquest personatge és conduir la resta cap al destí inexorable de la mort del pare d'una banda, i de la mort en vida d'ells mateixos, de l'altra. Efectivament, doncs, són titelles del destí:

«Aquesta escena ha d'ésser un ballet fatídic, com si els personatges fossin titelles. És la tragèdia que ha esclatat, que viu. Van a matar el pare empesos per tot el que ha estat i és la vida de cadascun d'ells. Les circumstàncies d'avui només en són un simple factor» (Porcel 1997, 51).

4.1.2.4 L'espai i el temps

La peça es desenvolupa en un únic emplaçament físic: la sala d'estar d'una casa bona del poble, on «s'hi veu tradició i un cert luxe, en el to adequat» (Porcel 1997, 29). Per tant, podem fer la distinció entre el concepte de *microespai*,²⁰ que és la casa on transcorre l'acció, i *macroespai*,²¹ que, en aquest cas, és, no només el poble²² en general on hi trobam la casa, sinó que també ho és, per extensió, l'illa de Mallorca. Recordem, en aquest sentit, el dramaturg hi posa una nota aclaridora en la intervenció de Miquel, que diu en un determinat moment «sort que na Joana i en Martí viuen a Ciutat»: «A Mallorca, "Ciutat" és la capital, Palma, l'antiga Ciutat de Mallorques. Fora de l'illa, els actors poden dir "a la ciutat"» (Porcel 1997, 34).

Quant al temps històric, ens situam en l'època contemporània. La durada total de la ficció s'emmarca des del capvespre (les vuit del vespre) de Tots Sants al matí següent: «L'obra transcorre des del dia de Tots Sants fins al matí de l'endemà, dia dels Morts» (Porcel 1997, 29). El primer acte es desenvolupa en el primer dia, mentre que el segon ja ho fa durant el matí següent.

²⁰ Ramon X. Rosselló defineix aquest concepte com els «espais concrets en què tenen lloc les accions (un pis, un xalet, un jardí, una botiga, un restaurant, un parc, etc.)» (2011, 185)

²¹ Definit com «grans espais en què es localitza la història i l'acció (un nucli urbà, una comarca, un país, etc.)» (Rosselló 2011, 185).

²² Malgrat Baltasar Porcel no ho especifiqui en cap moment, Antoni Planas s'ha atrevit a dir que el poble a què es fa referència és Andratx (2003, 65). Maria Magdalena Alomar apunta en la mateixa direcció (2010, 73). Potser tenen raó, sobretot si tenim en compte les novel·les que escriurà a continuació: *Solnegre* (1961), *La lluna i el Cala Llamp* (1963) o *Els Argonautes* (1967), on l'univers mític i simbòlic d'Andratx hi té tanta presència que el mateix Joaquim Molas n'encunyà el terme *Mite d'Andratx*.

4.1.2.5 El simbolisme

Els condemnats introdueix ja temes i motius que Baltasar Porcel desenvoluparà al llarg de la seva carrera literària. Joaquim Molas posà etiqueta a aquests temes i motius i batejà un seguit d'obres narratives concretes amb el nom de *Mite d'Andratx*.²³ Com bé destaca Rosa Cabré, Molas ha assenyalat *Solnegre* la primera obra on trobam característiques que pertanyen al mite. El mateix Baltasar Porcel dóna aquesta informació per bona i, doncs, afegeix que:

«La construcció de l'univers mític d'Andratx s'inicia a *Solnegre* ja des del mateix títol, format pel nom del poble on transcorre l'acció, nom inspirat en l'escut d'Andratx, “que és un sol, i bé, ara resulta que no és un sol, però, en fi, la gent pensa que és un sol i li vaig donar el color negre per donar-li un significat de tragèdia, que era aquesta tragèdia que jo sentia”²⁴» (Cabré 1993, 606).

La mateixa Rosa Cabré és qui millor defineix en què consisteix aquest cicle literari. El *Mite d'Andratx*, doncs:

«Reconstrueix el món rural, difícil, eixut, de la seva infantesa, en lluita per la supervivència. Un poble que hagué de buscar la seva sortida econòmica pels camins de la mar. D'aquí que el món mític de Porcel sigui el d'uns herois que triomfen en les adversitats, però que a vegades també sucumbeixen als embats de la lluita. Tots ells mostren la glòria de l'home. Un món que, en absència dels homes, administren les dones i que els vells omplen de records dels mariners absents i de les seves històries. Un món senzill, quotidià, sovint tràgic, on les creences i les pors atàviques són tan reals i concretes com les que genera el present» (1993, 604).

A *Els Condemnats*, escrita tot just dos anys abans de la novel·la que n'inicia el cicle, hi trobam una bona partida de tots aquests elements descrits suara. Per exemple, el contraban, possible gràcies a la mar, és allò que dóna a la família Gayà la posició econòmica privilegiada. D'altra banda, l'univers descrit per Porcel a la peça teatral és totalment tràgic, amb la «creació d'una atmosfera angoixant i asfixiant al llarg de l'obra» (Alomar 2010, 73). En aquesta recreació hi contribueix la presència continuada i eixordadora de les campanes, com un omnipresent símbol de la mort, ja des del

²³ No és el nostre objectiu aprofundir aquí sobre el Mite d'Andratx. Remetem al lector a dos textos que en parlen a bastament: tant el «Pròleg» com la «Nota» de Rosa Cabré, al volum cinquè de les *Obres Completes* de Baltasar Porcel que duu per títol, precisament, El mite d'Andratx.

²⁴ Citació que Cabré agafa de la conferència pronunciada per Porcel dins el cicle «Viatges a l'interior de la novel·la» (1987), organitzat i publicat per l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Universitat de Lleida.

començament de l'obra. La primera rèplica de Jaume n'és un bon indicador: «Les campanes ens fan pensar en els morts, mare» (Porcel 1997, 31). La tragèdia vertadera es consuma quan s'adonen, un cop s'ha llegit el testament, que ells també són morts. Un cop mort Simó, com apunta Maria Magdalena Alomar, «viurà en cada un dels familiars per tota la seva vida i els dirigirà fins a la mort» (2010, 74).

Al *Mite d'Andratx*, la violència²⁵ també hi té presència. *Els condemnats*, en aquest sentit, ja n'introdueix el tema, a través de dos passatges concrets. Així, la mort de Joan el Mitger, relatat per Simó amb cruesa, n'és una primera mostra:

«Era de nit, avui fa cinc vespres. Feia un temporal dels bons. Havíem de descarregar una llanxa. Era urgent. Fèiem viatges amb els llaguts, perquè les ones no deixaven atracar la llanxa a la costa. Ja acabàvem, quan vam rebre avís que la Guàrdia Civil estava xiulada. Tot eren nervis. Vaig anar personalment al desembarcament, perquè s'hi jugaven molts de diners. Ell, en Joan, era a proa. Ho vaig veure perfectament: una ona grossa, rabiosa, se'l va endur. L'alçà, i el va amollar dins un fondal d'aigua. Encara el vam veure, lluitant, vora la barca. Jo, en lloc de procurar recollir-lo, vaig enfilat a terra, per salvar la barcada. Vam descarregar els bolics, i vam tornar a cercar-lo. Ja va ser tard. Déu sap a on devia estar negat. (*Silenci*). No el vam trobar» (Porcel 1997, 43).

L'altre episodi de violència, narrat de nou per Simó, és un acte de violació perpetrat per Simó a la seva esposa, del qual naixerà Jaume:

«I més tard, el naixement d'en Jaume va ser fruit d'un vespre que vaig arribar gat i et vaig pegar, Paula. L'única vegada que ho he fet. Tota una ràbia d'anys em va encendre, i a bufetades vaig tirar-te al llit. Ha estat l'única vegada que he vençut plenament damunt teu. Però mai no havia aconseguit tant com avui: parlar jo, ser l'amo de la situació» (Porcel 1997, 45).

Així doncs, podem apreciar com a l'obra que estam tractant ja hi ha mostres més que evidents de tot l'univers mític i simbòlic que Porcel desenvoluparà amb posterioritat en la seva carrera com a escriptor. Contràriament al que ha cregut la crítica, el *Mite d'Andratx*, si som rigorosos, comença ja a *Els condemnats*.

²⁵ Tot i que Rosa Cabré, a l'hora d'establir les influències que participen d'aquest univers mític porcelià, no esmenta cap dels autors del *tremendisme* castellà dels anys quaranta, nosaltres creim que, sobretot, en l'especificació de la violència i en la cruesa declamada dels fets, sí que podem parlar d'una certa similitud amb els escriptors tremendistes.

4.1.3 El discurs filosòfic i polític

4.1.3.1 Base filosòfica de l'obra

D'aquesta obra, la crítica en féu elogis ben aviat. Destacaven, i encara avui s'hi destaca, la filiació d'aquesta obra amb l'existencialisme. Rosa Cabré diu que Joan Triadú, un dels primers crítics a parlar de l'obra,²⁶ la va relacionar amb *Huis clos* de Sartre i *Look Back in Anger* de John Osborne (1997, 574). I Joaquim Molas, al pròleg ja citat, ens parla de la «procedència més o menys sartriana, densa i aspra» de l'obra (1965, 13), fet que reconeix el mateix Porcel quan afirma que «hi vaig posar la passió, la ràbia, els llampecs visionaris que hi havia dintre meu, que m'havia emmotllat l'existencialisme» (Planas 2003, 52), cosa que ens fa avinent que estam davant d'un autor extremadament culte i un lector voraç: notem que Porcel no ens diu que hi posi la disconformitat i la rebel·lia pròpies del jove rebel, sinó que ha après a ser-ho des de les seves lectures de Camus i Sartre, sobretot. Fins i tot Llorenç Villalonga, el gran valedor literari de Porcel que l'animà a presentar *Els condemnats* als premis Ciutat de Palma i, en sortir publicada la peça a l'Editorial Moll l'any 1959, en féu el pròleg, reconeix l'existencialisme de l'obra: «Odín incorpora a les nostres lletres la problemàtica i els corrents psicològics del moment, a l'estil de Sartre, Camus i Priestley» (1959, 13).

Les crítiques que se n'han fet en època més recent continuen amb la mateixa idea de vincular l'obra a l'existencialisme. Així, per exemple, Maria Magdalena Alomar, la persona que més ha estudiat el teatre de Baltasar Porcel, relaciona *Els condemnats* amb el boom de l'existencialisme francès de la Segona Guerra Mundial ençà, a través, d'una banda, de les traduccions d'obres de Sartre o Camus i, de l'altra, del contacte d'aquest darrer amb els republicans espanyols, l'amistat Picasso-Sartre-Beauvoir, les cartes entre Gabriel Ferrater i Sartre o una entrevista que li féu el mateix Porcel a Sartre (2010, 71). Per tant, podem veure que l'autora documenta prou bé la coneixença que tenien els autors joves de la postguerra espanyola de l'existencialisme,²⁷ per bé que Rodolf Sirera parla del retard de gairebé una dècada amb què arribava el teatre existencialista al nostre país, cosa que no li fa negar que la influència d'*Els condemnats* «és el teatre francès dels existencialistes, fins i tot en la seua utilització d'elements simbòlics» (1997, 16).

²⁶ «Una tragedia i un pròleg», revista *Forja*, juny 1959.

²⁷ L'existencialisme és la base filosòfica i ideològica d'una de les obres més reeixides del teatre català dels anys cinquanta, obra també d'un mallorquí: *Parasceve* (1957), de Blai Bonet.

Igualment, a un altre article, la mateixa Alomar ens defineix *Els condemnats* com «una tragèdia de clara influència existencialista» (2009, 20), idea que se segueix reproduint en altres crítics que en un moment o altre han parlat de l'obra: així, Damià Pons afirma que Baltasar Porcel a «*Els condemnats* tractà conflictes morals de gran intensitat, amarats de regust existencialista» (2011, 565), i Miquel Àngel Vidal considera que «és un drama realista amb clares influències existencialistes que pretén mostrar-nos la podridura d'una família benestant» (2007, 17).

4.1.3.2 La idea de revolta social

Llorenç Villalonga tenia la convicció que l'escriptura era el millor antídote per tal que joves com Baltasar Porcel no pagassin la seva ràbia i la seva frustració amb la societat «tirant bombes» (1959, 11), cosa que ja li anava bé, ateses les conviccions ideològiques conservadores de l'autor de *Bearn*. Això ja ens indica que l'autor andritxol considerava que la literatura era una eina per incidir en la societat: la considerava, doncs, un mitjà i no una finalitat. No debades, i és Rosa Cabré qui en recull l'observació, criticarà la tendència del dramaturg que cerca el final feliç, perquè creu que l'autor de teatre «tiene la misión —como todo el que expone sus ideas cara al público— de presentar la realidad, una realidad determinada, tal como es, por lo que mi obra puede ser tachada y quizás con motivo, de “dura”»²⁸ (Cabré 1997, 573). Duresa, efectivament, en tant que vol que la seva obra ajudi a reflexionar sobre els valors socials, ideològics i morals de la societat, com a primer punt de partida per capgirar-los. Maria Magdalena Alomar també és de l'opinió de Cabré, en el sentit que pensa que *Els condemnats* està emmotllada d'una base ideològica precisa (2010, 72), però és Sirera qui millor ho expressa en dir que Porcel s'immergeix en un corrent que té «la voluntat d'instrumentalitzar el teatre per ajudar a una presa de consciència col·lectiva de les limitacions i imposicions del sistema polític vigent» (1997, 13). El mateix Porcel reconeixerà aquest fet: «nuestra vida de hoy se encuentra boicoteada en todas las capas sociales por seres que, sin ley ni moral, arriman el ascua —en todos los campos: política, filosofía, mera acción vital, etc.— a la nauseabunda sardina de su interés personal»²⁹ (Cabré 1997, 573). I, efectivament, els personatges de *Els condemnats* són éssers sense cap moralitat ni llei, que no dubtaran en planejar l'assassinat del cap de la família per tal de poder seguir mantenint el ritme de vida que duen. El nostre autor

²⁸ Aquesta citació és recollida per Rosa Cabré (1997) de l'article «Cruz y raya de *Els condemnats*», del mateix Baltasar Porcel, aparegut a la revista *Estela* en el número d'abril de 1959.

²⁹ *Ibid.*

critica l'egoisme humà que caracteritza la moral burgesa imperant; i no solament el critica, sinó que va més enllà: el castiga durament i el *condemna*, per expressar-ho amb el títol mateix de l'obra.

Porcel intenta sacsejar la moralitat burgesa mallorquina, massa avesada al *final feliç* que adduíem anteriorment del sàinet costumista mallorquí. Per això aposta per un teatre de base realista de tipus crític: és el que requereix l'existencialisme molt marcat ideològicament per intentar influir en el públic. El següent passatge de Rosa Cabré ens ho certifica:

«Porcel exposa [...] la necessitat ineludible que sentia ja el 1959 de fer una literatura realista. Més encara, el personatge del contrabandista li era altament proper i l'autor no fa sinó reflectir una activitat ben comuna, com també és el cas de la hipocresia mallorquina que era per a ell fortament opressora i angoixant» (1997, 573).

En canvi, Maria Magdalena Alomar fa una passa més i parla d'un caràcter «realista-naturalista» mesclat amb connotacions expressionistes i trets simbolistes (2010, 72); i Miquel Àngel Vidal destaca simplement que és un drama realista, però dóna una visió que cap crític ha esmentat fins ara: que el tema de l'obra és l'odi, el qual ho manejaria tot i en desencadenaria el desenllaç, des de l'odi de Simó cap a la seva muller Paula, de qui estava enamorat, però en veure's rebutjat va decidir dedicar-se a fer fortuna com a contrabandista. Aquest odi és recíproc: ella també l'odia per la seva crueltat en forma de maltractaments diversos, àdhuc alguna violació. L'odi també el senten els fills cap al seu progenitor, pel fet de dependre'n econòmicament.

Hem dit que Porcel pretenia sacsejar els valors burgesos de la societat, però no ho va aconseguir. La crítica ha destacat sovint que el públic illenc en particular i nacional en general no estava preparat no només per als seus postulats trencadors, sinó que tampoc ho estava per a propostes escèniques d'altres autors contemporanis. Això és el que afirma Maria Magdalena Alomar quan diu que crítics i intel·lectuals en destacaren tot d'una la vàlua, però que «no fou ben rebuda pel públic» (2009, 20). A tall d'exemple, fa constar la manifestació de Jaume Vidal Alcover des del *Diario de Mallorca*: «Pero aún así no reconocemos en Mallorca la obra de Villalonga, de Moyà, de Porcel, de Ballester, de Thomàs. En Barcelona sí se conoce *Faust* de Villalonga, *Els*

condemnats, *La simbomba fosca* e *Història d'una guerra de Porcel*»³⁰ (2010, 75). Per tant, tant *Els condemnats*, com altres obres que veurem després, funcionaren al marge de l'escena teatral convencional, perquè, com diu Miquel Àngel Vidal, «aquest interès inicial pel teatre es va veure [...] frustrat per una escena i un públic que no estaven ni interessats ni preparats per a aquestes propostes» (2007, 16).

4.2 *Els honorables*

4.2.1 La gestació de l'obra

Quant a la gestació d'aquest drama en tres actes, en sabem ben poca cosa. Fou escrit immediatament després d'*Els condemnats* i encara ara és una obra que no ha estat estrenada. De fet, ha romàs inèdita fins que no s'ha publicat *Les màscares*, el volum de les *Obres Completes* de Baltasar Porcel dedicada al teatre. En una carta que, dia 12 de juny de 1960, Baltasar Porcel envia a Llorenç Villalonga des de Barcelona, es desfà en elogis vers el seu preceptor i li comunica el següent: «Me hizo escribir *Els condemnats* y las otras obras que haré —incluso la que he acabado y la novela en que trabajo— son obra suya de retorque» (Porcel/ Villalonga 2011, 148). Aquesta obra que «he acabado» és precisament *Els honorables*, en la qual feia feina, per les informacions que tenim, durant el maig del mateix any. En una altra carta, del 4 de maig, comunica a Villalonga que «a finales de mes los de la Agrupación Dramática de Barcelona [...] quieren dar una lectura de trozos de *Els condemnats* y de la que escribo ahora —que todavía no he leído a nadie—, con comentarios de algunos críticos» (Porcel/ Villalonga 2011, 136-137). En qualsevol cas, la peça, dia 14 d'agost de 1960 en principi hauria d'haver estat acabada, perquè segons les informacions de què disposam, Porcel va fer-ne una lectura íntima per a un grupat d'amics, segurament a casa de Joan Triadú:³¹ «He ganado un premio literario en Valencia, en sus Jocs Florals. Fue por un cuento: *La lluna feliç*. Hice una lectura, a unos pocos amigos, de una obra de teatro: *Els honorables*» (Porcel/ Villalonga 2011, 156). No obstant això, una lletra de dia 16 d'octubre de 1960, el dramaturg comenta a Llorenç Villalonga que *Els honorables* encara no està enllestida del tot:

³⁰ Citació de Maria Magdalena Alomar (2010) extreta de l'article «Carta abierta a D. Federico Roda a propósito del teatro en Mallorca», publicat per Jaume Vidal Alcover dia 20 d'abril de 1967 al *Diario de Mallorca*.

³¹ És Josep Ramon Cerdà qui aporta aquesta informació complementària a la carta que Porcel envia a Villalonga: «En tot cas, l'obra no degué complir les expectatives del mateix autor, que només en va fer una lectura a casa de Joan Triadú i no l'estrenà mai» (2009, 433).

«En Palma quedé con Aina Moll en enviarle *Els honorables*, la comedia que tengo casi acabada, para publicarla. Mañana mismo me pondré a trabajar en ella, y calculo que en un mes puedo acabarla bien. Ya se la mandaré, para que la lea Vd. y me diga qué tal habrá quedado» (Porcel/ Villalonga 2011, 171-172).

4.2.2 La lluita per l'amor

Com ja havia fet amb l'obra precedent, Porcel pretén sacsejar la tancada moralitat illenca. Per tal de fer-ho intenta repetir la fórmula d'*Els condemnats*, en el sentit que posa a escena de nou les vivències d'una família illenca d'alt poder adquisitiu, els Roure, formada pel matrimoni entre Eugeni i Marianna i els seus tres fills: Joan Lluís, Alfred i Marc. A banda d'aquestes persones dramàtiques, tenim Isabel, l'esposa de Joan Lluís i la criada de la família, que té per nom Caterina. Aquest cop, però, el conflicte plantejat per l'autor recau en els sentiments amorosos de tipus adúlter que es professen Marc i Isabel, els quals ja apareixen a l'escena I del primer acte besant-se «amb ànsia, desesperadament» (Porcel 1997, 71).

La relació entre ambdós marcarà l'esdevenir de la trama i subratllarà l'evolució d'aquests dos personatges principals. Marc, a l'inici, és l'arquetipus del fill de casa bona que viu gràcies als doblers dels negocis que el pare ha emprès. No ha hagut de guanyar-se la vida, malgrat sí que ha professat els estudis de dret i és advocat, i la seva posició benestant fa que tengui una visió sarcàstica de la vida. Ell mateix es presenta així a l'inici de l'obra: «Sí, jo vaig néixer sota el signe de Piscis, que em fa veure les coses que són d'una manera d'una altra, i per això la gran decisió de la meua ha estat fotre'm de tot» (Porcel 1997, 73). El seu germà gran, Joan Lluís, que n'és l'antítesi total — responsable, preocupat per la vida laboral i pel futur de la seva família— li ofereix un lloc de feina, amb el propòsit d'encarrilar la seva vida:

«Mira, el director del banc es jubila el Nadal vinent. Nosaltres som, com tu saps, un dels més forts accionistes i jo esper amb seguretat que, de subdirector, passaré a ocupar la direcció. [...] Tu ets advocat i no és gens difícil que t'entri al Banc de cap d'una secció. I, després d'un any o dos, pots passar a director de qualsevol sucursal urbana, a fi de poder-te ajudar jo en tots els assumptes. I, després, ja veurem l'ocasió que es pugui presentar perquè vagis pujant» (Porcel 1997, 76).

És en aquest instant quan a Marc se li presenta una diatriba. Els dos amants, com sol ocórrer en aquelles situacions on no poden gaudir del seu amor, planegen la seva

fugida. Ara bé, Marc no ho veu gens clar. Sempre s'ha mostrat dubitatiu respecte de la relació amb Isabel, però ara, amb l'oportunitat de ser una persona productiva que se li ha presentat, els dubtes encara són majors:

«No ho sé. Isabel, no ho sé. Tot em pesa: tu, jo, els altres... Tenc por, molta por que tot es descobresqui. Imagin, sense voler, la cara de mon pare, de ma mare, d'en Joan Lluís, de n'Alfred... les seves paraules, el que ens dirien... I tu i jo, sols, com despallats. Estic tancat en un cercle de mirades... que no existeixen, però que jo veig...» (Porcel 1997, 77-78).

Marc, a més de ser un *bon vivant*, no té una personalitat ferma. Canvia de parer a cada punt. Isabel el torna a convèncer que han de lluitar pel seu amor i deixar enrere aquesta vida clandestina i emprendre'n una de nova en la qual, tot i que no gaudiran d'una posició econòmicament privilegiada, almanco podran estar junts. Marc intervé: «Perdona'm, Isabel. (*La besa*). Torn sempre als fantasmes. Tens raó. És l'ambient, el que ens anul·la, s'imposa en cada veu i en cada moble. Hem de ser forts, no hi ha més remei» (Porcel 1997, 79).

Efectivament, com reconeix Marc en la tercera escena del segon acte, està enamorat d'Isabel, o millor dit, està enamorat de l'ideal d'amor que ella representa: «eres la materialització dels desitjos que tots tenim. Significaves el somni del que creiem que és el paradís impossible, impossible perquè ens el tanquen les circumstàncies i perquè sabem que no es pot aconseguir mai» (Porcel 1997, 86). És, doncs, a partir d'aquest segon acte que podem veure en la figura de Marc una personalitat profunda, marcada per uns dubtes existencials ben pregons, ¿fugir amb el seu amor platònic?, ¿romandre en un lloc que l'oprimeix i viure-hi una vida grisa?:

«Perquè estic envoltat d'un present constant. No puc fer plans per al demà, amb tu. Vivim damunt un sòl insegur, que es pot rompre d'un moment a l'altre. I quan vaig veure na Joaneta, vaig sentir que ella significava seguir en aquesta casa, en aquesta ciutat, al costat dels meus, de tot això que no m'agrada, però que és tot el que jo som, que pressent que no en podré fugir, que no tenc el valor de fer-ho, que m'espanta trobar-me responsable de mi mateix, d'haver de lluitar sol contra el que, any rere any, m'ha fet tal com sóc i amb tots els meus vint-i-vuit anys. Comprends? A la vegada em sent oprimat i segur. I no tenc coratge per fugir d'això» (Porcel 1997, 86-87).

Isabel és conscient de la personalitat altament dubitativa del seu amant, amb la qual cosa decideix ser el membre de la parella que n'assumeix el control i les decisions més importants. No debades, és el gran personatge d'aquest drama. Ella ja ha pres una determinació, s'ha rebel·lat contra un matrimoni que l'oprimia. Tot referint-se a Marc, diu: «Ets un nin, un nin perdut dins d'un tren. Jo t'agafaré la mà. [...] Si jo t'he de guiar, tu m'has de besar per donar-me força per fer-ho» (Porcel 1997, 88). Isabel, doncs, passa de ser un objecte més de Joan Lluís a ser el subjecte, ben actiu, de la relació amb Marc: «La teva dona! Sí, un dels teus objectes. Tu tens una dona, un cotxe, una casa... Estic cansada de ser un maniquí ben vestit. Vull esser jo mateixa» (Porcel 1997, 92).

Som, ja, cap final del segon acte. La parella és descoberta mentre es besava i s'abraçava. La reacció inicial de Marc és, precisament, si seguim la metàfora del nin perdut en el tren que acabam de veure, la d'un infant: negar-ne l'evidència, no enfrontar-se al problema real. Isabel assumeix el seu destí i les conseqüències que se'n poden derivar. Està disposada a lluitar pel seu amor: «Em sembla que el millor, Joan Lluís, és afrontar la situació al més desapassionadament possible. Tanmateix, ja no hi ha remei...» (Porcel 1997, 90).

4.2.3 La moralitat religiosa: l'eternitat de Déu

La partida dels amants sembla irreversible, fet que queda exacerbada amb l'anunci per part d'Isabel que espera un fill de Marc. Ara bé, a partir del tercer acte, la ferma moralitat marcada per la religió hi cobra un gran pes. Es produeix l'aparició estel·lar d'Alfred, germà de Marc i Joan Lluís, que és capellà. La seva funció és molt clara: llevar del cap dels amants la ferma idea de la fugida. Llavors és quan es produeix la confrontació total entre l'amor i la moral: entre Isabel i Alfred. Isabel és, davant de tot i de tots, una dona enamorada que vol lluitar fins a les darreres conseqüències pels seus sentiments. Actua, doncs, moguda pels seus impulsos, que són allò que li dona força:

«I a mi què m'importen el demà o la teva eternitat! Jo estic enamorada! És tota una força que mai havia sentit. En Marc em toca una mà o em besa i jo perd els sentits, els nervis: cridaria de goig, em tiraria de cap dins una maregassa... No ho sé, no és per motius ordenats i clars que vull anar-me'n i que estimo en Marc... És per un desig semblant al d'una gargamella seca davant l'aigua» (Porcel 1997, 97).

No obstant això, Alfred és un personatge fred i calculador, que no perd mai la compostura i que té confiança en la seva eloqüència per convèncer el seu contrincant en

una discussió. En tot moment, adopta una posició diferent a la de Joan Lluís, que opta per la visceralitat i el rebuig immediat vers la seva esposa. En canvi, Alfred creu que, si es mostra comprensiu, aconseguirà el propòsit que la parella no fugi:

«Enc que tornis a dir-me que dic bogeries, sàpigues que la felicitat fa anys i anys que són els dogmes i els sacraments que, a poc a poc, ens han anat creant els homes per conviure. I, el pecat, la desgràcia, és trencar aquest cercle» (Porcel 1997, 99).

Des dels ulls de la moralitat, els amants han comès un pecat de gran magnitud. Perquè, a més, aquest pecat es prodigarà en el futur a través de l'embaràs d'Isabel. Ella mateixa és conscient que el fill que està per venir és el símbol d'una nova vida, marcada per la plenitud, en oposició total a la vida grisa i sense esperança que té la intenció de deixar enrere:

«És la meua carn que torna a néixer. No seré una carn estèril, com era abans, com ets tu i com és en Joan Lluís. En Marc i jo duim una cosa més gran que tots els vostres sermons: la successió de la carn, de nosaltres mateixos» (Porcel 1997, 98).

És precisament en aquest aspecte del fill on vol incidir el discurs d'Alfred. Parla de la impossibilitat de renunciar al passat, precisament perquè són els pecats acumulats durant el passat allò que fan ser als humans qui són:

«Veuràs com un dia qualsevol dels que t'esperen, que encara són sols promeses, recordaràs el teu número de telèfon, veuràs un rostre familiar, viuràs un fet conegut que t'enllaçarà amb ara, amb ahir i abans d'ahir. Tu tens un passat massa ple perquè la teua vida futura pugui transcórrer sense trobar ressonàncies de tots aquests anys que pretens llevar-te de sobre» (Porcel 1997, 100).

I, així doncs, és un error, a parer d'Alfred, que el fill que està per venir participi d'aquest desig individualista de la mare. Tot anirà bé i la família serà feliç mentre el fill no es qüestioni la seva existència i comenci a fer preguntes sobre qui són els seus avis. Com veim, el to profètic d'Alfred és una constant en la peça:

«Que mentre el teu fill pugui gaudir jugant als quatre cantons o fent enrabiari un moix, tindràs alegria i esperança. I la tindràs, fins que el teu fill pensi, comenci a viure fora de la teua falda. Llavors necessitarà el passat teu i el d'en Marc per saber qui és ell. Veurà que els seus companys tendran avis, seran d'una terra coneguda, parlaran de la infantesa dels seus pares i jugaran amb les bicicletes de tres rodes que trobaran d'ells. Però el teu no trobarà cap guineu de cotó amb la que jugares tu de

nina. El teu fill tindrà per avis una paret negra. I després d'haver-se fet ell totes aqueixes preguntes, les hi faran els altres —sí, nosaltres— i ell se n'adonarà que no és fill teu, que no ho és de ningú, perquè tu tampoc hauràs tengut pares, sinó que seràs filla dels teus desitjos d'ara, i aquests desitjos, d'aquí a quinze anys i pel fill que esperes, no seran res. L'únic que queda quan els desitjos passen són els lligams que començaren amb el Déu del Paradís bíblic. El teu fill» (ibid.).

Isabel, en aquest moment, ha perdut la batalla dialèctica amb Alfred, perquè el capellà ha sabut on atacar per aconseguir els seus propòsits. La idea que es defensa, manllevada de l'existencialisme de base catòlica, és que el sentit de l'existència humana és atorgat per Déu: «Sols Déu», diu Alfred, disposa de «l'etern sentit de les coses» (Porcel 1997, 99). Si hom romp un sagrament, com té la intenció de fer Isabel, es condemna automàticament a l'ostracisme existencial. Isabel, imbuïda d'aquesta retòrica moralista, no vol la condemna per al seu fill i, «*desfeta, com no se l'havia vist en tota l'obra*» (Porcel 1997, 101), renunciarà a la fugida amb Marc: «Ja no tornaré a somriure mai més... Marc... I jo que esperava per a tu i per a mi aquest fill...» (ibid.).

Contra tot pronòstic, doncs, la parella no fugirà. Es presenta, d'aquesta manera, no només un càstig per als adúlter, que han de romandre, empegueïts, a la mateixa taula que la resta de familiars en aquest dinar per celebrar el sant de Marianna; sinó que també hi ha punició per als *honorables* del títol, «que representen tot allò que s'odia: la falsedat i la repressió dels sentiments» (Cerdà 2009, 433). Per tant, la moralitat religiosa s'acaba imposant, tot i que en bona mesura el final de l'obra no acontenta cap dels personatges: els infidels no podran gaudir del seu amor i, especialment, Marc no podrà fer de pare a la criatura. Així mateix, Joan Lluís haurà d'acceptar un fill que no és seu. De portes a dins la família viuran una autèntica *condemna* (per seguir amb l'analogia de l'obra precedent), però de portes a fora seran tot aparença i falsa felicitat: seguiran essent els *honorables*.

5. L'absurd: *La simbomba fosca*

5.1 La composició de l'obra

Baltasar Porcel féu feina en aquesta peça teatral durant el període que comprèn des de l'estiu de 1960 fins al gener de 1961. Aquesta informació la sabem gràcies a dues cartes que Porcel trameté a Villalonga, la primeres de les quals, de dia 14 d'agost, parla

que «he terminado una obra de teatro, también en un acto, titulada *Èxode*, y trabajo en otra que se llamarà [sic] *La simbomba fosca*» (Porcel/ Villalonga 2011, 156). Dia 31 de gener de 1961 Porcel parlava de passar l'obra a net, amb la qual cosa, podem afirmar que estava pràcticament enllestida,³² entre altres coses perquè en una carta de Villalonga a Porcel, datada de dia 30 de gener de 1961, l'autor de *Mort de dama* s'hi refereix en els següents termes: «Recuerdo con gusto *La simbomba fosca*. Creo que es mejor todavía que *Els condemnats*. Tal vez suprimiría lo de comerse la basura» (Porcel/ Villalonga 2011, 223).

A aquesta peça li fou atorgat el Premi Extraordinari Joan Santamaria de 1961, a través d'un jurat format per «Ferran Soldevila, com a president, Jordi Carbonell, Carme Monturiol, Jordi Solsona i Osvald Cardona» (Cabrè 1997, 577).

5.2 L'argument i els temes de l'obra

L'escena ens situa en una gran dispesa o pensió d'una ciutat, on conviuen tot un seguit de personatges pintorescos: un boxejador, un funcionari de l'estat, un mestre jubilat, un venedor ambulat i la seva esposa, un paleta, una senyoreta —eufemisme per no dir-ne prostituta—i l'home dels peixos, un personatge que es passeja amb una peixera. El conflicte s'esdevé quan, en un determinat moment, mentre debaten on dur un poal d'escombraries que hi ha a la sala, se'ls mor la madona de la pensió i no saben exactament què han de fer amb el seu cos. Llavors és quan sorgeixen tot un seguit d'idees: «la primera proposta serà menjar-se les escombraries, i també el cadàver. Després, en descobrir que la difunta tenia una pòlissa amb una casa d'assegurances, que s'ha de fer càrrec de l'enterrament, s'abandona la idea de menjar-se el cadàver, i es decideix de ficar també les escombraries al taüt, i preparar la vetlla de la morta» (Sirera 1997, 18).

D'aquest argument, se'n deriven un seguit de temàtiques. L'aportació que hem trobat més lúcida, en aquest sentit, és la de Joaquim Molas, qui parla de la mort com a leitmotiv «de reflexió en ella mateixa i, sobretot, com a problema essencial dels vivents que han d'enfrontar-s'hi» (1965, 16). Els hostes, doncs, han de prendre una decisió respecte del cos de la mestressa, cosa que els mena a viure una «situació límit» (ibid.), car «per a tots ells, indecisos, perplexos i desemparats, aquesta mort és un fet

³² No obstant això, Baltasar Porcel, al volum *Teatre* de 1965, afirma que la peça va ser «escrita a Barcelona, entre el desembre de 1960 i el gener de 1961» (Porcel 1965, 270).

indefugible que trenca llurs hàbits de vida i els obliga a prendre unes decisions concretes» (ibid.). La mort és indefugible, sí. Ara bé, la primera opció dels dispesers és ignorar aquesta mort, com bé destaquen tant Molas com Maria Magdalena Alomar. Aquesta darrera aporta la idea següent: «uns intenten ignorar la mort, altres proposen de fer coses per oblidar-se'n» (2009, 22). En qualsevol cas, els personatges, com si d'un aprenentatge es tractàs, descobriran què és la mort:

«PALETA (*Sobtadament, amb un rampell de dinamisme*): Això: fer coses! Coses, moltes coses, fer coses! [...] Fer coses: això! No cansar-se mai. Sempre fer coses! Fer-les, tornar-les a fer, sempre de bell nou. Moltes coses! Aquí, allà, allà deçà. Una i una altra! Fer coses! [...] No li sembla, senyor Funcionari de l'estat?

FUNCIONARI (*Que no pot sortir de la seva tristor*): Per què? Tanmateix (*assenyala la porta de la dreta*), hom es mor» (Porcel 1997, 123).

La mort de la dispesera, doncs, desencadena en els hostes la realitat de la *mort*, que es revela com un autèntic trauma i, també, fa que els personatges vegin com d'absurda és l'existència humana. La intervenció del Paleta, per exemple, encarna això que acabam d'explicar de la següent forma:

«Jo també he pensat moltes vegades què em passaria si queia de la bastida i em moria... Una vegada va caure un company meu. Feia cosa d'un quart que havíem berenat junts. Ell m'havia contat que la nit abans se n'havia anat a jeure amb una rossa... Va quedar amb el cap esclafat... Jo el mirava i em preguntava on devia ser, on, el qui la nit abans havia jagut amb la rossa, perquè allò que hi havia a terra, ja no era ell. D'ençà de llavors m'imagino a mi, esclafat com ell, i els altres mirant-me» (Porcel 1997, 147).

Respecte del cos de la vella, els personatges arribaran a posar en pràctica el programa d'acció: primer la volen enterrar; més endavant el mestre proposa d'afaitar-la i, finalment, decideixen menjar-se-la. Això darrer no ho faran, perquè, just en el moment en el qual es disposen a escorxar-la, apareixen a escena la Senyoreta, la prostituta que tenen per companya a la dispesa, amb un Senyor. Després d'espantar el seu client, la Senyoreta aporta una nova idea que encara no havien previst: trucar a la funerària.

Però tanmateix, com torna a destacar Joaquim Molas, «tot, en el fons és inútil» (1965, 16). L'existència de l'home és *absurda*. Per tant, relacionat amb la mort, ha

aparegut un nou motiu temàtic: la incertesa de la condició humana, caracteritzada per la vacil·lació i la solitud: «els nostres hostes o, si voleu, l'home viu desesperadament sol; les possibles relacions que pot arribar a lligar amb els seus veïns, tan solitaris com ell mateix, són sumàries, tangencials» (ibid.) Vers això, esdevindran paradigmàtiques les actituds de dos personatges: el boxejador fabricant de la simbomba, d'una banda, i l'home dels peixos, de l'altra, els quals viuen al marge de tot el que succeeix a la pensió. Conclou Molas: «la vida és feta de tòpics i d'absurds; l'home, de confusions i de vacil·lacions, de soledat» (1965, 17). Igualment, la resta de personatges no escapen d'aquest absurd que és la vida. De fet, el Venedor arribarà a afirmar, a l'escena XXI, «es tan poca cosa, un home...» (Porcel 1997, 133). A l'escena XXIV, es fa referència a l'absurd que és fer feina:

«Hi ha tantes coses absurdes! Jo em revento fent feina cada dia, per quatre pessetes, sempre igual. No és absurd, això? I ho he de fer, no tinc més remei. En canvi, això nostre, som nosaltres! Lliures, amb tota la voluntat i desig» (Porcel 1997, 139).

La conclusió de Porcel és tàcita. En boca del Mestre Jubilat diu que la vida «és un llarg camí cap a la inutilitat» (1997, 146). I, en aquesta vida feta en base a allò inútil i absurd, apareix la idea existencialista de base *camusiana* de l'home com un estranger dins el món. El Mestre Jubilat torna a intervenir:

«Sempre el mateix: de dispesa en dispesa, amb els bolics al coll, caminant hores i hores, llegint els anuncis del diari, trucant a una porta i a una altra... No tenim res, nosaltres; som sempre hostes, estrangers... I jo ja sóc molt vell, i a les dispeses no volen gent vella, perquè després es moren i és un embolic dels grossos» (Porcel 1997, 145).

5.3 Les característiques del teatre de l'absurd

5.3.1 L'abandonament de la lògica i el trencament del realisme

Si hi ha alguna cosa que caracteritza, sobretot, el teatre de l'absurd és el trencament amb un món regit, presumptament, per la lògica, cosa que es veu en aquesta peça porceliana des del títol mateix. En efecte, sembla que Porcel ja vulgui homenatjar l'avantguarda catalana amb la tria d'un títol que és un vers del poema «Nadal» del recull *L'irradiador del port i les gavines* de Salvat-Papasseit. Rodolf Sirera hi veu un cert simbolisme, en aquest títol. Des de la primera escena trobam un boxejador —una

mica tarat i que parla una llengua inventada— construint una simbomba. Doncs bé, d'acord amb Sirera, hi ha un altre personatge que farà referència a la simbomba, el mestre jubilat que, a l'escena XV, intervé de la següent manera: «que és un paper que no hi ha més remei que fer... I llavors és quan comencem a sentir el soroll d'una simbomba fosca i fem bestieses» (Porcel 1997, 127). Per a Sirera, «la simbomba simbolitzarà l'abandó dels personatges prefixats per la societat, de les convencions, i —per què no?— de la lògica acceptada per tothom i que regeix els nostres actes» (1997, 19).

En el teatre de l'absurd, aquest trencament del realisme i de la lògica provoca un desenvolupament poc coherent de l'acció dramàtica, per bé que *La simbomba fosca*, contràriament, és bastant coherent en aquest sentit. No obstant això sí que trobarem diversos moments en què sí que el dramaturg intenta llevar lògica al desenvolupament de la trama. A l'escena XIX, el Venedor ambulat, el qual prèviament, quan ha entrat en acció a l'escena cinquena, ha ensopagat amb la galleda plena d'escombraries, tot fent una escampadissa de la roba que es dedica vendre, es posa, precisament, a replegar l'estesa de la roba, es transforma com si estàs en un mercat:

«Sí, sí, ja hi vaig. (*S'acosta a collir-la. Agafa una faldilla de senyora i una samarreta. Quan ho té a les mans, es trasmuda.* I d'aquesta samarreta, què me'n diuen? Onze pessetes! Onze! No en trobaran cap de semblant! Fixin-se com s'estira, sense trencar-se. Roba forta, bona, que sols es pot vendre comprant en gros i gràcies al nou sistema de fabricació industrial. Forta i barata! Miri. (*L'allarga al Mestre que se la mira. Tots escolten.*) I la seva senyora, què? (*El Mestre mira al seu voltant i no ho comprèn. El Venedor parla d'esma, sense saber qui el volta.*) Per a la seva senyora tinc també un regal, senyor, el regal que totes les senyores somien! (*Alça la faldilla.*) Estampat pur, sedós, amb colors brillants que per molt que es rentin es conserven nous de trinca! Comprovi-ho vostè mateixa, senyora. (*L'allarga a la seva mateixa dona, que se la mira.*) L'avanç de la tècnica americana permet aquests autèntics miracles: quaranta-set pessetes! I aquí no hi ha engany. Comprovin vostès mateixos la qualitat d'aquesta tela... (*De sobte s'adona d'on es troba.*) Oh, m'havia despistat, ara!» (Porcel 1997, 132).

D'una altra banda, un dels altres moments de trencament de la coherència de l'acció el trobam quan els habitants de la pensió, un cop han portat el taüt a la sala d'estar on transcorre l'acció, debaten com procedir. Llavors, a la intervenció del Funcionari d' «exposem idees, parlem, decidim-nos» (Porcel 1997, 142) se succeeixen

les rèpliques següents, que res tenen a veure amb el tema de la conversa, que és el de ficar la vella morta dins un taüt que és dos centímetres més petit de l'habitual i preparar la vetlla de la morta:

«VENEDOR: A mi m'han contat que els coloms quan tenen colomins, el mascle i la femella es relleven puntualment en el niu per a covar. Un amic meu gallec deia que cada dia, a les onze en punt, s'aixecava la femella i s'hi posava el mascle. A més, una parella de coloms, un cop s'han ajuntat, ja mai més no se separa...

FUNCIONARI: Tenint en compte el que guanya un jugador de futbol, per exemple, o un torero, comparat amb un home de carrera, es veu ben bé que el materialisme i la incultura són el nostre pa de cada dia. Vejam si n'heu vist mai cap, de catedràtic, retratat al diari? Els diaris són els emperadors que donen carnassa a la fera...

SENYORA: Doncs la meva germana no en té prou, d'una minyona. Ha de tenir rentadora, planxadora, fregadora... són cinc fills que té! I de jocs d'estovalles, almenys catorze! A més, la casa és gran. I quan es queixa al marit, ell li diu: "Mirra, m'és m'estimo fer cada dia dues hores més de feina, que no que tu facis res. T'has d'arreglar bé i elegant per a quan jo arribi." En aquest món...

SENYORETA: Al "Calipso" et claven vint peles per un conyac amb llimona. Ara, que a nosaltres només ens en costa sis. Però quan ens conviden, vint. I tenim un duro de comissió. Al "Nagasaki", en canvi, et donen un nou per cent sobre el preu que fan pagar o què sé jo, i a l'hora de cobrar t'armes un embolic de tants per cent, que sé cert que te'n pispem la meitat, almenys. Per això, són poques les qui van al "Nagasaki" per començar...

MESTRE: Si no t'empasses tres quarts de litre de *tinto* cada vespre, no hi ha qui dormi. És clar que de vegades et descuides i emboliques una meula, però què hi farem? No és pas tan terrible com diuen, això d'engatar-se. A més, un s'ho passa divertit. Fa poc vaig sentir un capellà que deia a l'autobús que els qui s'emborratxen són tristos i desgraciats. Jo vaig pensar: "Les duus ben girades de peu, tu..." (*Tot això, ho han dit normalment, l'un darrera l'altre com si es tractés d'una exposició de diversos factors sobre un mateix punt. Després de parlar el darrer, hi ha un moment de silenci [...]*)» (Porcel 1997, 142-143).

Finalment, l'altre moment en què hi ha un trencament de la lògica de l'acció es produeix a finals de l'escena trenta-tres quan demanen al Mestre que conti històries del

seu passat i el personatge, en comptes de fer-ho, comença a dir paraules, en un cas del que podríem considerar escriptura automàtica:

«Albercoc, guineu, cotxe, ràpid, estel, gran puta, moix, escala, sopar, Joan, ase, orinal, tifus, clavell, vi, espardenya, nas, estraperlo, Abraham, bicicleta, dimoni, capsigrany, viudo, patata, merda, telèfon, gargall, mona, tambor, llapis, Déu, barca, núvol... Estic cansat» (Porcel 1997, 150).

5.3.2 El comportament dels personatges

En un món ficcional gens regit per la lògica, els personatges en desconeixen el funcionament més elemental. Això passa, per exemple a l'escena VIII, en la qual els personatges han de fer ús d'un dels objectes presents a l'escenari: la guia telefònica. Descobreixen com funciona:

«VENEDOR (*Assenyalant la guia de telefònica.*): Què és, això?

PALETA: La guia telefònica.

VENEDOR: Sí que és grossa.

PALETA: Sí, tothom hi és apuntat. Vostè marca un d'aquests números, i sortirà un home. (*Obren la guia.*) Miri, per exemple, aquest. Faci-ho. (*El venedor, amb la guia oberta, marca un número.*)

VENEDOR: El senyor Mateu Inglada, corredor de comerç? (*Escolta.*) Bé, gràcies. (*Penja.*) És veritat, no falla. (*Deixa la guia.*) I com podem saber què s'ha de fer per enterrar la vella?» (Porcel 1997, 120-121).

I llavors, quan telefonen a la funerària, s'esdevé un altre moment de desconeixement de la realitat. La veu a l'altra banda del telèfon els demana pel número de la pòlissa i ells no saben a què es refereix:

«FUNCIONARI: Número?...Miri, no ho sé... Ara ho aniran a mirar. (*Als altres.*) Examineu-la, a veure si duu un número...

MESTRE: Sí, el duu dins el nas.

FUNCIONARI (*Al telèfon*): És el que duu dins el nas?

VEU: No sigui imbècil! El número de la pòlissa» (Porcel 1997, 135).

I és que, pel que podem veure, els únics que tenen un comportament estrany, són els habitants de la dispesa, perquè els actants forans, com són el cas del Senyor que acompanya la Senyoreta a l'escena disset i la Veu de la funerària que acaba de parlar, tenen un comportament bastant realista. El Senyor, de fet, és un important home de negocis que dona un consell a la resta de personatges esborrajats, els quals l'interpretaran a la seva manera:

«Però, senyors, cal tenir el cap fred i l'esperit ferm per fer-se càrrec sempre de la situació i saber el que s'ha de fer perquè resulti profitós i factible! [...] La meua línia de conducta ha estat sempre la serenor i l'examen conscient de la realitat. Vostès, amics han d'obrar sempre seguint el consell, important consell, que ara els dono: constància, clarividència i decisió» (Porcel 1997, 131).

5.3.3 El llenguatge dels parlaments

Com acabam de veure, es abundant, en aquesta mena d'obres, trobar personatges sense un nord clar, esmaperduts o que no saben el funcionament més elemental de la realitat. Doncs bé, aquest comportament es pot apreciar perfectament gràcies a un mer aspecte formal: el llenguatge emprat pels personatges. Així doncs, en els diàlegs abunden expressions del tipus «no ho sé», com ocorre, per exemple, a l'escena x, en la qual el Paleta i el Funcionari parlen sobre la feina d'aquest últim:

«PALETA: Bé, però vostè... Que fan al seu organisme?

FUNCIONARI: No ho sé. Faig el que li he dit. No sé res més.

PALETA: I el cap del seu organisme, què representa?

FUNCIONARI: No ho sé. Mai no l'he vist» (Porcel 1997, 122).

Ara bé, Porcel és capaç de dur a l'extrem de l'avantguardisme el llenguatge d'un dels personatges: el Senyor Boxejador, que parla constantment a través d'un idioma inventat que la resta de personatges no són capaços d'entendre. És l'encarregat tant d'obrir com de tancar la peça teatral. A l'escena primera s'expressa de la següent forma: «Tuqui Simbomba. Tuqui qui feri, simbomba. Congo mejori una pilia. Pilia, simbomba pilia» (Porcel 1997, 113). I, a l'escena final, la número quaranta, torna a intervenir abans que caigui el teló: «Tuqui pilia, tuqui simbomba» (Porcel 1997, 155). Possiblement és, en aquest aspecte, que el nostre dramaturg s'atraca a Samuel Beckett.

Com glosa Ricard Salvat, «Beckett intenta crear un llenguatge nou i darrera totes les seves clowneries hi ha un element radicalment intel·lectualista que possibilita que la seva obra no caigui mai en la gratuïtat» (1966, 38). Doncs bé, Porcel fa el mateix, precisament, amb el Boxejador. Aquest llenguatge inventat amaga tota una concepció filosòfica al darrere: l'ésser humà és incapaç d'adaptar-se en aquest món sense sentit; hi resta sol, amb la qual cosa és complicat que creï ponts de diàleg amb la resta de la comunitat humana.

5.3.4 L'humor surrealista

En qualsevol cas, a parer nostre la potència de l'obra és donada pels moments dramàtics que podem catalogar sota l'etiqueta *d'humor surrealista* i, fins i tot, d'humor negre. Rodolf Sirera s'hi refereix de la següent forma: l'humor «que esclata en rèpliques brillants i situacions inesperades, que li confereixen un gran dinamisme i una teatralitat molt efectiva, sense rebutjar algunes incursions verbals de caire clarament surrealista, que en contrapuntegen molt oportunament el to grotesc» (1997, 19).

A l'escena XXVIII, per exemple, tenim un acudit que el Venedor ambulat fa a la seva esposa:

«SENYORA: Mai no m'hauria pensat que un taüt pesés tan poc

VENEDOR: Perquè sempre els havies vistos plens, dona» (Porcel 1997, 141).

De la mateixa manera, més endavant, la riota passa a ser la Bíblia. En un moment de la trama, els personatges prenen del dormitori de la vella morta un llibre que «pesa» i que és «molt vell». El funcionari es disposa a llegir un apartat que té per títol «Repartició de la terra promesa». Un cop ha acabat la lectura del fragment s'esdevé el següent:

«SENYORETA: I com degué acabar això d'aquesta repartició?

FUNCIONARI: No ho sé.

VENEDOR: El que sé cert és que a nosaltres ja no ens ha arribat res» (Porcel 1997, 154).

L'humor negre queda ben palès amb la intenció dels hostes de voler afaitar la vella, perquè com diu el Mestre Jubilat,

«Als morts els creix la barba. Els creix i es torna forta i lluent, com l’herba dels cementiris. Els creix i creix i creix, i si no els afaiten, tots els morts es tornen barbuts i ningú no els reconeix i sempre sembla que enterrin el mateix. Ah, però cada mort és cada mort» (Porcel 1997, 124).

5.4 L’atzucac

La desconexió de Porcel amb el públic va creixent. Segons destaca la crítica, especialment Rosa Cabré, l’estrena de l’obra va ser un fracàs:³³ «la reacció del públic va ser força negativa, com si no haguessin entès la proposta de l’autor»³⁴ (1997, 578). A més, la mateixa Cabré es fa eco de la recepció de l’obra i arriba a dir que «la crítica és contradictòria en les seves valoracions» (1997, 579), des de crítics als quals l’obra els irrita o ni tan sols saben de què els parla,³⁵ a la valoració ben positiva que en féu Joan Triadú a *Serra d’Or* el maig del 1962: «diu que si el públic no accepta l’obra és perquè la compara amb els models ja establerts per la rutina, els prejudicis i una determinada idea preconcebuda del que ha de ser el teatre» (ibid.) En la mateixa línia, Cabré destaca la crítica ben positiva que en féu Josep Maria Llopart a *Diario de Mallorca*: «per a Llopart aquesta obra és, encara que un tribut tardà al teatre de l’absurd que recomana abandonar en el futur, la “más ambiciosa e importante del teatro mallorquín de todos los tiempos”» (1997, 580).

Deixant de banda el fracàs de l’estrena, els defensors i/o els detractors aferrissats de *La simbomba fosca*, la qüestió és que Porcel no va seguir aquesta opció estètica per fer-hi més obres. Tot intentant-ne esbrinar els motius, Josep Ramon Cerdà vincula l’afer a la freda acollida del públic i a l’esmentat pròleg, de 1965, de Joaquim Molas, que, si bé no en parla malament des d’un punt de vista literari, tracta *La simbomba fosca* de carreró sense sortida (1965, 17). Cerdà opina que la «mala crítica» de Molas hauria fet un mal favor al dramaturg andritxol: «i si el punt de referència [Joaquim Molas] diu que el teatre de l’absurd és un carreró sense sortida, a un autor ambiciós i necessitat en aquells moments d’una consolidació crítica com Porcel li queden poques opcions. O, per ser més exactes, n’hi queda una: atracar-se al realisme social, encara que intenti fer-ho de la forma més personal possible» (2009, 434).

³³ Maria Magdalena Alomar també ho corrobora (2009, 22).

³⁴ Certament, el públic no entengué l’obra de Porcel. Ara bé, ens sobta la següent qüestió: ¿no hauria de ser precisament elogiós que el públic no entengués una obra de teatre absurd? I, en conseqüència: ¿no n’és aquest, el propòsit de, posem per cas, Beckett i Ionesco?

³⁵ Cabré cita, en aquest sentit, els crítics A. Martínez Tomàs, de *La Vanguardia*, María Luz Morales, d’*El Noticiero Universal* i Martí Farreras, de *Destino*.

No debades, hi ha un fet que no podem obviar. Dins els acòlits del realisme històric i del realisme compromès, el teatre de l'absurd era vist com una mena de fer teatre totalment burgès i els dramaturgs que segueixen aquesta estètica uns individus «solitaris que es parapeten i s'aïllen en la seva torre d'ivori, tot adoptant, encara que no ho vulguin acceptar i tot sovint declarin el contrari, una fórmula de compromís amb la burgesia» (Salvat 1966, 8). Avançam ara, doncs, el motiu pel qual Molas s'alegrarà que el dramaturg andritxol abandoni el teatre d'avantguarda: perquè aquesta manera de fer teatre reproduïa els trets del teatre burgès, especialment, l'individualisme. Per tant, aquesta actitud, d'entrada, no podia revertir a tota la comunitat i posar el servei de l'escriptura a un canvi social, amb la qual cosa, havia de ser bandejat.

6. Les farses

L'any 1963 Porcel era conscient que els seus intents de renovar el teatre català per mitjà de l'absurd havien fracassat. Llavors, intentà cercar l'èxit teatral a través d'altres vies. Josep Ramon Cerdà constata que l'èxit d'aquestes farses fa «desistir l'autor de noves temptacions de renovació formal per la via de l'avantguarda» (2009, 435-436) i Joaquim Molas, emparant-se en el fet que, en el moment històric en què escriu Porcel, l'única via de fer literatura moderna era el realisme compromès, afirmà que el dramaturg andritxol «transformà la seva confusa revolta individual en actituds històriques» (1965, 17). En aquesta època, doncs, escriurà dues farses,³⁶ a través de les quals pretindrà divertir i conquistar el públic (ibid.):³⁷ *El general* i *L'inspector*.

6.1 *El general*

Escrita al juny de 1963 i reelaborada durant el juliol de 1964, aquesta peça breu de set escenes en un acte gira al voltant d'una sessió d'espiritisme a través de la qual Natàlia Formiguera, una dona estufada i afrancesada, vol comunicar-se, a través d'un

³⁶ En rigor, formen el corpus teatral de les farses porcelianes un total de tres obres. Així doncs, a banda de les dues obres que s'inclouen en el volum *Teatre* de 1965, estudiarem la peça *La qüestió social*, publicada per primer cop en el volum setè de les *Obres Completes*.

³⁷ Certament, no entenem per quin motiu Molas s'alegra que Porcel no segueixi en el camí del teatre de l'absurd i, en canvi, sí que ho faci quan el dramaturg escriu aquestes dues farses, les quals, segons diu el mateix Molas, no tenen cap contingut ideològic o el tenen de forma minsa. Al nostre parer, doncs, és desecertada, i molt forçada, la idea de vincular aquestes dues obres a les actituds històriques, perquè precisament Molas afirma la poca ambició ideològica, i per extensió, el poc compromís de l'autor. I, si el realisme històric és qualche cosa, és, sobretot, compromís derivat d'un fort component ideològic de l'autor per incidir en la societat. Consideram, doncs, que Molas en aquesta idea és totalment apriorístic.

mèdiu, amb el seu marit, el general, persona dramàtica latent i que dóna títol a l'obra, per tal que autoritzi un nou matrimoni, amb el pretendent Manuel.

El to ridícul de la peça apareix en la descripció mateixa dels personatges. La pretensió és crear una contraposició física no només entre Natàlia i Manuel, en què ella és descrita com una dona «alta, més aviat grassa, rossa» i ell, «petit, esgrogueït, magre», sinó també amb el coronel, l'antic ajudant del general, corpulent i «una mola amenaçant» (Porcel 1997, 159). Tot, doncs, passa per aquest sedàs jocós. Natàlia, per exemple, com si d'un actor còmic del Barroc es tractàs, caracteritzats per parlar un llatí totalment macarrònic, fa el mateix amb el francès: cada rèplica d'aquest personatge acaba amb una expressió francesa del tipus «*cet la vi*», «*tranquilité i fraternité*», etc. La paròdia, fins i tot, es fa efectiva en els noms dels personatges. El general té per nom Rodolfo Sanlúcar del Pozo i Pimentel, mentre que el nom del seu ajudant és Salustiano Gutiérrez de Miramamolín.

És una comèdia ben reeixida. Els diàlegs incisius contribueixen a crear una farsa basada en els malentesos, com tenim, per exemple, a l'escena III:

«PROFESSOR: El seu marit

NATÀLIA: Si el meu marit era germà meu?

PROFESSOR: Sí.

NATÀLIA (*Indignadíssima*): Senyor, sóc una dona decent, jo! I què s'ha pensat, ara! Brut, pocavergonya!

PROFESSOR: Vull dir si era germà espiritista!

NATÀLIA: Ah, bé... És que té una manera de parlar... No, no ho era» (Porcel 1997, 164-165).

La trama va *in crescendo* i el clímax esclata en una escena final totalment esborrajada en la qual es manifesta l'esperit del general a través del professor, que en fa d'altaveu. La discussió es produeix de forma coral: Manuel no pot suportar que la seva futura esposa encara senti estima pel seu difunt marit, vers el qual es refereix com un «esperit de mala mort» (Porcel 1997, 169). Davant d'això, el general no vol de cap manera casar la seva vídua amb un «setmesó idiota i ridícul» (ibid.). Natàlia, finalment, es posiciona al costat del seu difunt, mentre que el coronel agraïeix físicament Manuel.

El professor, fart d'aguantar aquestes actituds, expulsa tothom de la sala, mentre que a escena quedarà la taula, a través de la qual s'han comunicat els esperits, «pegant bots enfollidament» (ibid.).

Rodolf Sirera l'ha qualificada de «comèdia paròdica, de clares arrels mediterrànies» (1997, 20), i l'ha vinculada al teatre de l'italià Eduardo de Filippo. I, sobretot, l'ha reivindicada: «tot i que no apareix relacionada normalment entre les obres de Porcel, aquesta petita peça, malgrat l'aparent modèstia de plantejaments, i més quan hom la compara amb els textos considerats com a *majors*, és, al nostre parer, una de les més reeixides» (ibid.) i, a més, l'ha tractada de «text modèlic» gràcies a «una acció sense un minut de davallada, els tipus còmics que l'autor recrea amb gran encert, a pesar dels tòpics, la divertida situació i els diàlegs espurnejants» (ibid.).

6.2 *L'inspector*

Durant el juliol de 1963 Baltasar Porcel gestà aquesta farsa dividida en dos actes i feta al gust setcentista sota la influència de Molière i Goldoni. L'obra està ambientada en una ciutat provinciana, dominada per un batlle i pel seu seguici de llepons: el metge, el jutge, el comissari, el director de l'escola, etc. En un determinat moment, el batlle els reuneix, perquè ha rebut una lletra que informa d'una visita important: la d'un inspector de la capital. Llavors, es produeix el malentès i confonen un viatger de família rica, però arruïnat gràcies a la seva afició pels jocs de cartes, amb l'inspector. No cal dir que aquest personatge s'aprofita de la situació i, fins i tot, es promet amb la filla del batlle, la família de la qual somia amb un futur brillant a la capital. Finalment, el xoc es produeix: es destapa l'engany i apareix el veritable inspector. El tema cabdal que es desprèn d'aquest resum és la corrupció administrativa, com bé destaca Xavier Fàbregas (1974, 53). En aquest sentit, el simple fet que, a començaments de la peça, el batlle citi d'urgència tota la plana major de la ciutat a casa seva per tractar el tema de la imminent vinguda de l'inspector a fer-ne els comptes, és simptomàtic que les coses no rutllen com han de rutllar. I, en efecte, no cal avançar gaire en la lectura o en la visualització de l'obra per veure les irregularitats que s'hi cometen. Per exemple, el Jutge té ànecs i gossos al jutjat, mentre que el Metge ens afirma que fa devers tres mesos que no compareix per l'hospital i, llavors, «els llençols dels llits no es renten, els malalts fumen i s'emborratxen, a tot arreu s'hi sent pudor de col podrida... Hi entres i et manca poc per a desmaiar-te» (Porcel 1997, 177). A més, cal dir que el batlle també participa de fer

les coses de forma moralment reprovable, com quan assota la dona del manyà i «per postres li heu posat una multa per protestar» (ibid.). Com podem veure, aquestes persones dramàtiques, doncs, ostenten càrrecs importants dins l'administració i se n'aprofiten totalment:

«METGE: És que ella diu..., bé, ho diu tothom, que heu fet anar el seu marit al servei militar sense que li correspongués, en lloc del fill del fabricant de botes, que us ha regalat dues vaques...

BATLLE (*Furiós*): I què! No us quedeu vós els diners de l'hospital, de les medecines? I vós, Jutge, no accepteu regals i...?

DIRECTOR: Bé, bé, no ens barallem, que arribarà l'inspector i ens trobarà tots dormits» (ibid.).

Porcel, a través d'aquesta sàtira, mostra que la classe política duu la corrupció dins el seu ADN. No debades, quan els prohoms s'assabenten que Miquel, l'inspector fals fa dues setmanes que es passeja per la ciutat, l'única idea que tenen per tal de mitigar un possible càstig per l'estat de les coses és oferir-li un suborn: «Permeteu: si efectivament us calen diners o qualsevol altra cosa, estic disposat a servir-vos. El meu deure és ajudar els forasters» (Porcel 1997, 188). No en serà l'únic, atès que al segon acte el batlle dóna, amb el propòsit que faci els ulls grossos davant qualsevol mena de regularitat, a Miquel la quantitat de mil duros, davant l'estupor d'aquest personatge:

«MIQUEL: Renoi! Ho hauré de tenir en compte!

BATLLE: Precisament això desitgem: que ho tingueu en compte, que recordeu aquests pobres provincians un cop arribeu a la capital» (Porcel 1997, 204).

D'altra banda, els Comerciants de la ciutat, que durant tota l'obra són els enemics acèrrims del Batlle i dels càrrecs de responsabilitat en general, van a visitar l'excel·lència per tal que intercedeixi al seu favor. A més, per agilitzar tràmits, li entreguen uns presents: «Per fer-vos més agradable la vostra estadeta us portem uns humils presents; dos abrics de pell, vuit mudes interiors, deu quilos de sucre, un espasí, dos barrets de copa, cinc quilos de formatge i algunes cosetes més» (Porcel 1997, 209). Després de l'exposició de les malifetes que els fa el Batlle i per assegurar-se que les seves peticions seran tregudes que compte el tornen a subornar:

«MIQUEL: Escolteu: fer totes les passes per aconseguir de fer-vos justícia és llarg i costa diners: cal de subornar molta gent i etc., etc. Ja m'enteneu... Si vosaltres em fèieu un petit dipòsit...

COMERCIANT I (*ficant-se la mà dins la butxaca*): El que sigui, aorable senyor, el que sigui. Aquí teniu, dues, tres, quatre mil pessetes! Basten, de moment?» (Porcel 1997, 209).

El nostre dramaturg, a través d'aquesta obra, ha sabut ridiculitzar a la perfecció el provincianisme recalitrant de la societat,³⁸ emmirallada constantment vers la capital. La manera més efectiva de fer això és contraposar de forma constant dos mons: el de la capital, d'una banda, i el de la província, de l'altra. Per començar la visió que els provincians tenen de la capital és que és un focus cultural, el lloc on la gent hi va per estudiar. Així, el Batlle diu en la segona escena del quadre segon del primer acte: «Oh, encara que no hagi estudiat a la capital tinc educació i el meu trosset de cultura» (Porcel 1997, 190). Per contra, quedaran associats a la província tot de mots contraposats, com incultura, poca formació, vulgaritat, ignorància, etc., com perfectament mostra la confusió de Miquel amb un inspector: «Jo em puc comparar a un rei! Es veu que em prenen per un home d'Estat! A la fonda els vaig desorientar amb la meva habilitat. Quina colla de pastanagues» (Porcel 1997, 206). Especialment és la família del Batlle qui queda enlluernada amb Miquel, el qual festejarà amb Marieta, la filla, i farà, a través de quatre paraules d'amor, que se n'enamori; a més, festejarà també Anna, l'esposa i, quan seran enxampats en plena declaració, Miquel improvisarà i demanarà al Batlle la mà de la seva filla. Això no és un fet casual, perquè ja hem dit que la província sempre queda supeditada a la capital, cosa que vol dir que l'aspiració màxima dels provincians, sobretot en la família del Batlle, és passar a viure a la capital. Llavors, ells pensen que serà aquest matrimoni el que possibilitarà el somni de deixar la província: són uns autèntics somiatruites, com demostra el següent passatge:

«MIQUEL: I on viurem, d'avui endavant: aquí o a la capital?»

ANNA: Antoni, no saps el que et dius! És clar que a la capital! Això ja no és per a nosaltres!

³⁸ No ho especifica en cap moment més que amb un genèric «al nostre país». Però és ben fàcil de detectar que aquesta ciutat provinciana pugui ser Palma.

BATLLE: Bé, doncs, d'acord! No és que aquí s'estigui malament... A més sóc el Batlle... Però, vaja, tot sigui per Déu: la capital!

ANNA: I és clar! Un batlle és ben poca cosa. Això queda per als provincians...

BATLLE: Sí, sí... Però, què en penses, d'això, Anna, què en penses? No creus que jo puc aspirar a un alt càrrec, un cop a la capital? Ell, en Miquel, és un personatge de cap a peus, i no creus que, si em pega una o dues empentes, jo puc arrossegar-me fins als generals? Eh, què me'n dius? Així, fent l'indiot, ara una passa, ara una altra, i al costat dels generals...

ANNA: No pares de preguntar imbecil·litats! Només dir-ho a en Miquel i et fan general en vuit dies!» (Porcel 1997, 214).

L'inspector es reserva una opinió sobre la condició humana. Porcel, de forma satírica, treu a escena un seguit de defectes que podem atribuir als humans i que fan part, doncs, del tarannà del país, com ho són l'enveja, la tafaeria i el fet de treure profit del veïnat. Així doncs, a l'obra, el prometatge de Miquel i Marieta suscita enveges entre els prohoms de la província, que hipòcritament van a donar l'enhorabona a la família, mentre que pel cap baix comenten que «tots els pocavergonyes tenen sort» (Porcel 1997,). En el fons senten enveja pel que no siguin ells els agraciats de deixar enrere aquest ambient de poble i fer vida a la capital. Però tot no deixa de ser un miratge i, quan es descobreix la veritat, esclata la vertadera manera de ser de cada un dels honorables dirigents de la ciutat i es professen insults i retrets. Quan la tensió està en el punt més àlgid arriba la nova que el vertader Inspector acaba d'arribar.

En parlar de la relació de Baltasar Porcel i el teatre, hem enunciat de forma més aviat general el fet que aquesta peça teatral és, com expressa el mateix Porcel, una «versió lliure de l'obra del mateix títol de Nicolai V. Gògol» (Porcel 1997, 171). Ara bé, en relació amb el que acabam d'exposar, ens podríem demanar què cal entendre per *versió lliure*. Ens movem, doncs, dins el món de la *intertextualitat*,³⁹ i, de forma més

³⁹ Es tracta d'un terme que té una complicada teorització al darrere. Per al nostre treball, ens és útil la següent definició que proposa Catalina Borràs i, per a qualsevol tipus d'aprofundiment, remetem a l'estudi que tot seguit citarem: «el terme *intertextualitat* evoca a la relació d'un determinat text amb altres creacions (artístiques o no) preexistents, això és, al·ludeix al bastiment d'un text a partir dels fonaments obtinguts mitjançant el coneixement i estudi de tot un seguit de manifestacions culturals prèvies» (2012, 13).

concreta, dins la *intertextualitat endoliterària*⁴⁰ manifestada en un procés de *reescriptura*.⁴¹ Així doncs, el primer que cal dir d'aquesta reescriptura és que Porcel ha adaptat l'obra de Gògol a la realitat catalana o, com va dir en el seu moment Joaquim Molas, adaptada «al nostre món històric»⁴² (1965, 17): «L'acció transcorre als acabaments del segle passat i se suposa que al nostre país» (Porcel 1997, 173).

6.3 *La qüestió social*

D'aquesta obra curta —un acte únic— en sabem ben poca cosa. Romangué inèdita fins que no es publicà *Les màscares* el 1997. A més, hem de dir que encara no ha estat estrenada. L'argument de la peça gira en torn d'una camarilla política que compta amb quatre persones dramàtiques: un Ordenança, un Advocat, un Sotssecretari i un Ministre, els quals serveixen a Porcel per bastir una gran crítica en forma de «caricatura ràpida, incisiva» (Porcel 1997, 311) sobre aquells que es dediquen a regir la cosa pública, és a dir, a discernir la sort dels obrers. Tots els personatges, tret de l'ordenança, que fa el seu paper de rebre ordres i acomplir-les, se citen per tenir una reunió en la qual han de decidir el reglament dels sous dels treballadors de tot un país. Ben prest, emperò, es destapen les magarrufes i les corrupteles. L'advocat intervé: «Hem d'acabar de definir les diferències entre el sou legal, que consta en els fulls oficials de pagament als obrers, i el sou real que se'ls dona» (Porcel 1997, 315). La vertadera *qüestió social* que debaten els personatges i que s'especifica al títol és, doncs, que els obrers cobrin manco quantitat per la feina que fan, baldament oficialment consti que cobren més: els doblers en negre faran la resta. Tot compta amb el vist-i-plau de les dues empreses més importants del país. D'aquesta manera, la premissa de la qual parteixen queda ben especificada per part del Sotssecretari: «una gran quantitat de diners en mans d'un obrer, persona inculta i malparlada, és una incitació a la disbauxa, al pecat, a la borratxera» (Porcel 1997, 316). El fet que els obrers cobrin poc es revela

⁴⁰ Se sol parlar d'*intertextualitat endoliterària* quan se serveix «de material literari preexistent a l'hora de crear nous discursos» (Borràs 2012, 21), en contraposició al concepte d'*intertextualitat exoliterària*, que parteix «d'uns materials aliens a l'àmbit de la literatura» (2012, 22).

⁴¹ D'acord amb l'esquema de Catalina Borràs la *intertextualitat endoliterària* pot manifestar-se de tres maneres: a través de la citació, de l'al·lusió, o bé, a través de la reescriptura, que és el cas que precisament tenim amb Gògol i Porcel. Així doncs, entendrem *reescriptura* com «el procés mitjançant el qual un determinat autor crea un text nou a partir de la modificació d'un text preexistent» (Borràs 2012, 22).

⁴² Molas segueix amb la idea de vincular una nova farsa amb el realisme històric, si bé, en aquest cas, s'hi adiu més, o com a mínim, veim de forma més explícita la crítica a la corrupció social i al provincianisme imperant.

com un autèntic mecanisme de control social. Pensen que si els obrers no tenen les necessitats bàsiques cobertes —i a través d'un sou ínfim amb prou feines podran fer-ho— no qüestionaran l'*statu quo* i entaularan una dependència vers l'empresari. S'ha d'evitar que els obrers es pensin que són uns éssers dignes de ser alguna cosa més que mà d'obra:

«Constant que cobra poc, el proletari, vull dir, el productor, espera el sobre de final de mes que la magnanimitat de l'empresari li dóna de sotamà. Rebre'l és un acte implícit de dependència, atès que el propietari, sense cap retret legal, pot no pagar el sobre un mes determinat si el treballador ha deixat de portar-se com cal» (ibid.).

Aquesta rèplica dels Sotssecretari sintetitza a la perfecció la clau de tot plegat i posa de manifest, mitjançant una caricatura i per tant de forma grotesca, la denúncia que el dramaturg volia fer de la situació laboral de molts obrers. De fet, l'obra posa de relleu això que acabam de dir quan, a través d'un humor càustic, per simple caprici de l'Advocat i del Sotssecretari, volen obrir un expedient a l'Ordenança: «Ordenança —diu l'advocat—: el dilluns de la setmana vinent us presentareu a declarar per l'expedient que se us ha obert per incompliment en el servei, com s'ha demostrat» (Porcel 1997, 317). Queda palès, doncs, que els únics que es poden botar la llei són els mateixos que la creen, perquè la fan d'acord amb els seus interessos i necessitats. Així, el Ministre, que és dels quatre personatges qui té la distinció més elevada, però que a la vegada no participa en cap mena de decisió en el que és una crítica molt hàbil de les habilitats dels polítics, resumeix a la perfecció com queda la qüestió social: «el que s'humilia serà exaltat», és a dir, aquell que sigui un llagoter farà carrera i gaudirà de l'ascens social.

7. El teatre èpic

7.1 Porcel i Brecht

Conformen el corpus del teatre èpic de Porcel un seguit de tres obres: *Èxode*, *Romanç de cec* i *Història d'una guerra*, les quals suposen, d'acord amb Maria Magdalena Alomar, «la creació del teatre èpic als Països Catalans» (2006, 62). Una primera qüestió que ens sobta respecte d'aquestes obres és que n'ha dit la crítica quant a la filiació brechtiana de les mateixes. Així, Joaquim Molas destaca que cal inserir aquestes tres obres dins la revifalla que produí el teatre èpic a partir de la mort del dramaturg alemany: «A tot l'Occident, en efecte, d'ençà de la mort de Brecht, l'obra i

les teories d'aquest assoliren uns nivells de cotització molt plausibles» (1965, 19). Aquest reviscolament es tradueix, a casa nostra, amb la incorporació de Brecht al circuit de la dramaturgia en català, tot i que, d'acord amb Molas, «Porcel ha estat, que jo sàpiga, el primer i, fins ara, l'únic autor català⁴³ que ha intentat fer-ne d'original»⁴⁴ (ibid).

En efecte, Bertolt Brecht revolucionà la dramaturgia occidental amb una nova concepció sobre el teatre. Ricard Salvat, que es forma precisament en la tradició teatral alemanya i que coneix de primera mà Brecht, ha destacat que

«Al llarg de les seves obres arribaria a una definició del teatre èpic. I podríem dir que, més que definir, va estructurar la bastida escènica, sociològica i política del teatre èpic. Amb aquesta aportació, que, com hem vist, no és essencialment brechtiana i que té una tradició a Alemanya que possibilita que Brecht hi arribi, dóna una forma adequada al teatre en llengua alemanya, i així, creiem nosaltres, dóna també al teatre mundial que convé a una societat del segle XX» (1966, 93).

La proposta teatral de Brecht, que trobarem articulada en les obres de Baltasar Porcel, conté els següents elements: la narració, a través del recurs de la faula, «com a camí per a destruir l'element sensacional de l'antic drama» (ibid.); el trencament amb la noció de *drama* en el sentit aristotèlic, tot rebutjant la catarsi: Brecht no entén el teatre com a acte en què l'espectador pugui purgar les emocions, sinó que no s'ha d'identificar amb allò que veu representat. Al servei d'això, Brecht hi posa d'una banda el *didactisme*, és a dir, la concepció que l'obra ha de transmetre ensenyaments sobre el canvi social i, de l'altra, el *distanciament*: «ara nosaltres no podem acceptar un teatre que desperti sentiments, car els sentiments es queden en el que són, i el que nosaltres necessitem és un teatre que ens faci descobrir raons per a actuar» (Salvat 1966, 138).

Així mateix, Joaquim Molas passa a enumerar les característiques èpiques que tenen les tres obres porcelianes, tot incidint en l'aspecte narratiu, en el comportament

⁴³ Recordem que Molas escriu aquest «Pròleg» el 1965. Serà, doncs, amb posterioritat que el teatre català de base brechtiana assolirà les cotes més altes. Hem de fer avinent que l'obra canònica d'aquesta estètica és *El retaule del flautista* (1968), de Jordi Teixidor.

⁴⁴ Altres crítiques han seguit aquesta idea que apunta Molas de Porcel com el primer autor de teatre brechtian original: Maria Magdalena Alomar en diu que les tres obres suposen «la creació del teatre èpic als Països Catalans» (2009, 23), mentre que Joan Lluís Marfany destaca que «Era el primer intent d'escriure teatre en català d'acord amb les directrius del teatre èpic» (1988, 260). Al seu torn, Josep Ramon Cerdà qualifica Porcel de «precursor» del teatre èpic i fa d'altaveu de les idees de Molas i Marfany que acabam d'esmentar (2009, 436).

dels personatges, en l'espai i en el temps de l'obra i en aspectes externs com la música o el ball o la mímica:

«Així les seves tres darreres peces són rigorosament “narratives”. Els personatges no fan sinó explicar, és a dir, “representar” llurs papers, i d'altres aliens a l'acció — Tres Actors [*Èxode*], un Cec [*Romanç de cec*], o un Narrador [*Història d'una guerra*]— en contenen o en subratllen els incidents. L'acció se situa en geografies o èpoques imprecises, i l'autor deixa l'espectador en una aparent llibertat de fer-se les pròpies interpretacions. Totes tres, per últim, posen en joc, a més dels recursos admesos per la tradició teatral moderna, d'altres de més vells o de més o menys estranys als seus interessos: la música i els canvis de dicció, l'ús de màscares o de cartells al·lusius, la mímica, el ballet, els efectes de llum i la disposició dels personatges formant grups plàstics, etc. En algun cas, fins i tot, aquests recursos arriben a traduir objectivament l'evolució dels personatges, des d'unes posicions idíl·liques a unes altres, diguem-ne, d'expressionistes o, si voleu, tràgiques» (1965, 19-20).

Curiosament, Ricard Salvat és qui posa en qüestió aquesta caracterització de les obres o, més aviat, aquesta facilitat que té Molas d'adscriure-les al teatre èpic. En primer terme, ens parla que el concepte *èpic* pot resultar confusionari: «Aquest adjectiu [*èpic*] utilitzat sense el substantiu que suposa pot conduir a molts malentesos. Si tenim per teatre èpic el teatre que prové de l'experiència i la revolució brechtiana, no hauríem d'oblidar mai que es tracta de *realisme èpic*» (1966, 266). Seguidament, fa referència al fet que caràcter narratiu de les obres no en determina la filiació *èpica*:

«La qualitat de narrativa a una obra dramàtica no li concedeix la qualitat d'èpica, i sobretot no li concedeix si el lloc ni el temps no és precisat. Car si la narració ens planteja una situació al marge del temps i de l'espai, anem a parar indefectiblement a una visió universal de l'home, és a dir, essencial. Són les circumstàncies concretes allò que determinen les accions dels homes, i l'home neix de la seva acció. [...] Si el realisme és «típic», com diu Molas, és vàlid per a qualsevol circumstància, ens les havem, doncs, amb l'*Home*, i hem entrat de ple en el teatre de símbols, en el teatre d'abstracció, en definitiva subjectivista, com diria Lukács» (1966, 266-267).

Aquesta idea de Salvat de considerar teatre de símbols, d'abstracció o subjectiu les tres obres, emperò, no ha fet fortuna i la crítica posterior ha donat per bones les idees

de Molas i, doncs, per a *Èxode*, *Romanç de cec* i *Història d'una guerra* es parla de *teatre èpic*.

D'una altra banda, hi ha crítics que han relacionat, en l'obra de Porcel, aquesta influència de Brecht amb unes actituds de revolta de *tipus històric*. Rodolf Sirera es decanta per aquesta opció en dir que «el temps en què es va donar a conèixer demanava [...] un compromís militant amb altres estètiques que recolzessin, d'alguna manera, el canvi social i polític que, ingènument, es començava a produir a casa nostra» (1997, 20). Els dramaturgs veuran en el model brechtià l'estètica compromesa que el moment històric de canvi social incipient demana i, en conseqüència, «Porcel hi fa una amarga crítica de la societat burgesa partint d'uns plantejaments ètics que l'impulsen a enfrontar-s'hi directament» (Alomar 2009, 23).

7.2 *Èxode*

7.2.1 La mort i la traïció

En aquesta obra, escrita anteriorment a *La simbomba fosca*, s'hi posa en escena una situació en què un revolucionari, qualificat de «pur» per Molas (1965, 20) i que nom Jasserot, s'enfronta, amb els seus companys de revolució, Griko, Zaboló, Santcorp i Oriana, a una batalla decisiva contra els exèrcits del govern. La qüestió rau en el fet que aquest líder de la revolució serà assassinat pels seus acòlits i per la seva amant. Llavors els Tres Actors plantegen el tema de si els íntims col·laboradors del capítol revolucionari l'han traït o no. La qüestió no és tan fàcil com sembla a priori, car, cada personatge té els seus motius per assassinar el líder. Aquesta és la idea, precisament, en la qual intenta aprofundir Joaquim Molas que, d'altra banda, és el crític que més extensament ha parlat de l'obra. Afirmar Molas:

«Segons l'autor hi ha uns factors “humans” que cal no oblidar: el cansament, el dubte i, en definitiva, els mòbils que han fet d'uns homes qualssevol, intel·lectuals, mers treballadors, dones enamorades, uns revolucionaris. En això resideix la possible justificació, no objectiva, és clar, dels assassins» (1965, 20).

I, tot seguit, intenta aportar llum als possibles mòbils que tenen cada un dels personatges per voler assassinar Jasserot. Hi ha personatges que, a parer del crític, hi tenen raons objectives, mentre que d'altres en tenen de subjectives:

«Santcorp, doncs, s'enrolà a la revolució per uns motius subjectius: l'ambició. Griko, potser el personatge més esborradís de l'obra, traí Jasserot per covardia. N'era un apassionat seguidor, és cert, però la por el guanyà. [...] Zaboló, mer treballador, el seguí i l'assassinà per raons passablement més objectives: el present i el futur de la família. Per últim, Oriana, l'amant de l'assassinat i, en el moment de les justificacions, [l'amant] de Santcorp, ho fa per amor»(1965, 21).

Pel que fa al líder de la revolució, Molas destaca la «dimensió històrica» que el personatge havia pres, cosa que li féu viure alienat per la mateixa revolució i per la superació dels fets. De les paraules del mateix Molas, es desprèn que la idea d'integritat en el revolucionari és molt positiva: «Jasserot era un revolucionari pur. Pur i, alhora, conscient» (1965, 20). La puresa incorruptible de Jasserot, que, de cap manera, no abandona una lluita en la qual creu, malgrat la batalla li hagi de ser desfavorable, és, per al Molas d'una trentena d'anys altament influït pel marxisme, una espècie d'objectiu a assolir, un autèntic model de referència.

Una altra idea interessant de què parla Molas és la del pessimisme i escepticisme metafísics de l'obra, en tant que «Porcel no planteja l'obra en un terreny rigorosament científic, sinó en un de moral» (1965, 21). D'acord amb això, la temàtica de l'obra rau en l'oposició entre els ideals i l'instint de conservació, representat aquest últim per «les ambicions i les passions humanes, els fracassos» (ibid.); i Molas afirma, tot sorprès, que «curiosament, surt triomfant l'instint de conservació» (ibid.). Com tornam a apreciar, el Molas totalment ideologitzat dels anys seixanta no pot capir que no triomfin els ideals.

Ara bé, el que ens ha semblat curiós és que no relacioni aquest pessimisme amb els plantejaments metafísics de la literatura existencialista. Nosaltres trobam, salvant-ne les distàncies estètiques, paral·lelismes més que evidents amb la concepció de la humanitat que detectam a *Els condemnats* i a *La simbomba fosca*:⁴⁵ l'ésser humà no és sinó una entitat absurda castigada a vagar pel món sense ordre ni concert: un èxode en direcció a cap lloc. El passatge següent de Molas il·lustra això que deim, tot i que l'*existencialisme* no surt esmentat enlloc:

⁴⁵ Certament, Molas sí que hi troba, un cert paral·lelisme entre *Èxode* i *La simbomba fosca* (1965, 20). És Rosa Cabré qui en dona la clau: «[Èxode] la va redactar a l'estiu de 1960, mesos abans que es posés a treballar en *La Simbomba fosca* —la qual cosa, segons Joaquim Molas, explica un cert paral·lelisme en les actituds metafísiques que ambdues obres traeixen—, i la va refer i acabar a la tardor de 1962, abans de començar les dues farses abans esmentades [*El general* i *L'inspector*]» (1997, 583). La tesi que nosaltres proposam és fer extensible aquest temps, és a dir, que si es justifica les actituds sobre l'home en base al fet que *Èxode* és pròxima a *La simbomba fosca* quant al temps de redacció, també es podria justificar aquesta proximitat amb *Els condemnats*, redactada tan sols dos anys abans.

«El “fons de l’home”, en efecte, ens diu un dels personatges, “és un bosc estrany i desconegut” i, en definitiva, “la vida dels homes” no és sinó “un llarg èxode”. Els Tres Actors, en extreure una conclusió final del, diguem-ne, judici, no fan sinó arrodonir aquests planteigs metafísics: “la vida de l’home —és un llarg caminar—cap a la terra promesa— (...) Però la terra promesa —mai no arriba —perquè l’home és dèbil— i el cansa el dur camí”» (ibid.).

7.2.2 La tècnica del distanciament:⁴⁶ els diferents plànols de la realitat

La narrativització del text ens és donada pels Tres Actors, que actuen com a narradors de l’acció i com a directors d’escena. Ocupen, d’acord amb el que exposa el mateix Porcel a les «Notes per a la representació», un primer plànol de la realitat, atès que es mantenen en «diàleg amb el públic» a través de vocatius. Per tant, ens situam davant el recurs del teatre dins el teatre, que ajuda a desenvolupar la tècnica del distanciament. El metateatre contribueix a trencar la il·lusió de la realitat i a evitar la identificació entre els personatges i el públic. Ara bé, hem de tenir en compte, això sí, que en tractar-se d’una obra d’un alt contingut ideològic, el dramaturg pretén influir en la manera de pensar dels receptors; ara bé, però són ells mateixos qui n’han d’extreure les conclusions adients, que d’acord amb l’autor són les següents:

«Tant ha d’ésser així, que l’espectador ha de tenir una consciència clara del que ha passat a sobre de l’escena, i la seva reacció —i trobem ara la intenció exemplar del teatre èpic, de la vella tragèdia grega— ha d’ésser contrària a la tesi de l’obra, als personatges derrotats. I l’espectador ho ha de creure tot d’una altra manera: alegre, victoriós» (Porcel 1997, 227).

Al marge del primer nivell de realitat, cal comentar que en tenim un de segon, en el qual es desenvolupa l’acció de la peça. És aquí on entren en joc els personatges de Jasserot, el líder de la revolució, i els seus companys que l’acabaran traint. Cada un, com hem vist, té els seus motius per fer-ho i el mateix Jasserot, ja a l’escena segona, sap quin és el seu destí. Els diferents nivells de realitat plantejats per l’autor, doncs, es retroalimenten: «Ja ho sabeu: em dic Jasserot i moriré abans que aquesta obra s’hagi acabat» (1997, 231). I mor, perquè ha de morir: per tal que el seu exemple de màrtir influeixi, a posteriori, als receptors de l’obra. El destí, doncs, com en la tragèdia grega

⁴⁶ Podem definir distanciament de la següent manera: «voluntat de trencar la il·lusió de realitat de la ficció teatral i d’evitar la identificació entre personatges i públic, atès que la pretensió serà posar l’accent en la transmissió d’idees i, per això, es busca una posició *distanciada* per part del receptor» (Rosselló 2011, 67-68).

que parla Porcel en la presentació de l'obra, és inexorable des del començament de la mateixa: «Algú ha dit una paraula. No se sap qui és. En el fons, ha estat el subconscient comú que s'ha convertit en veu. *ORIANA* crida, *GRIKO* queda espantat, *ZABULÓ* mira a terra, *SANTCORP* mira inquisitiu els altres» (Porcel 1997, 236). Oriana es lamenta perquè no pot fer res per salvar el seu estimat: «Mentre Jasserot moria, tan sols he tingut esma per a plorar, ajaguda al llit... I no he fet res més. [...] Però no és per això que avui..., que aquesta nit..., no l'he avisat, no he impedit que el matessin...» (Porcel 1997, 240).

Finalment, el tercer plànol de la realitat es correspon amb elements com la música, el ball i les llums, presents de forma constant durant tota la peça, que contribueixen a reforçar la idea del distanciament. Hi contribueix a aquesta tècnica, també, l'emplaçament llunyà de la peça, ambientada en un lloc i en un temps remots, respecte dels quals no ens és donada cap mena d'informació, tret dels noms dels personatges que fan que pensem en el possible marc espacial de l'Orient Pròxim. El nom de Zabuló, per exemple, té connotacions bíbliques: es tracta d'un dels dotze fills de Jacob.

7.3 Romanç de cec

Respecte d'aquesta obra, el que ha destacat la crítica de forma unànime és que no es pot considerar una peça al marge d'*Història d'una guerra*, en el sentit, que aquesta última n'és una ampliació de la primera. Aquest fet ja el considerava Molas en tractar-les de forma conjunta: «*Romanç de cec* i *Història d'una guerra* són, ja, dues peces que proposen problemes actuals i, sobretot, objectius» (1965, 21). I, tot seguit, aporta el matis de considerar *Romanç de cec* un al·legat ingenu i primari contra la guerra (ibid.). Marfany, al seu torn, parla d'*Història d'una guerra* com una ampliació, «traient-li l'esquematisme, però mantenint-ne la intenció didàctica i la forma brechtiana» (1988, 260). Pel que fa a Sirera, segueix en la mateixa línia de considerar aquestes dues obres en el seu conjunt:

«Són dues obres que, per força, hem de considerar conjuntament. De fet, la primera és una mena d'esborrany de la segona —o la segona una ampliació de la primera—: les diferents són bàsicament d'extensió: potser, si es vol també, d'intensitat dramàtica. [...] Però no hi ha, insistim, un canvi substancial de continguts ni de plantejaments escènics» (1997, 21).

Finalment, l'itinerari per *Romanç de cec* acaba amb la documentadíssima aportació de Rosa Cabré, que diu:

«La peça en un acte *Romanç de cec* va ser escrita al juny del 1962 amb el títol d'*Història d'una guerra*, amb el qual va ser publicada dins *El llibre de tothom* del 1963, d'Editorial Alcides de Barcelona. Al setembre de l'any següent, coincidint amb el gran cabal de literatura que va generar el vint-i-cinquè aniversari del començament de la Segona Guerra Mundial, segons pròpia confessió, Porcel va refer i ampliar aquella peça èpica escrita dos anys abans [...] i la va convertir en un text molt més travat i complex, que prengué el títol de la peça d'on provenia, mentre que la primera passava a dir-se *Romanç de cec*» (1997, 584).

Certament, aquesta peça del dramaturg andritxol no és gaire ambiciosa. No obstant això, en aquesta obra, la crítica no n'ha destacat el que ens ha semblat més interessant des del punt de vista formal de la mateixa: el teatre dins el teatre que impregna tota l'obra i que es destapa a la intervenció final del Cec. És un altre cop la tècnica del distanciament que Porcel ja havia desenvolupat a l'obra precedent, *Èxode*:

«Aquí teniu, el romanç, imprès en lletres grosses, de bon llegir, il·lustrat amb dibuixos una mica infantils, semblants a les decoracions que aguantaven aquells dos homes que no han dit res... El romanç es ven a pesseta i comprant-lo ajudareu un cec que ja no pot fer feina. Únicament serveix per a contar històries, ja us ho he dit, de fira en fira... (Polsa la guitarra.)» (Porcel 1997, 257).

El Cec, doncs, exerceix de narrador, al mateix nivell que els Tres Actors de la peça *Èxode*. De fet, el mateix títol de la peça ja ens remet a la seva estructura narrativa amb l'ús del mot *romanç*, que fa referència a aquest gènere de la poesia popular de versos heptasíl·labs.

D'altra banda, cal dir que una altra característica del teatre èpic que no trobàvem a la peça anterior i que sí que podem trobar a *Romanç de Cec* és l'estructura de la peça en quadres. En total, tenim quatre quadres en un acte únic. I, de nou, la precisió espaciotemporal és deixada de banda, si bé que aquest cop no hi ha cap indicatiu que ens ajudi a determinar-los. Ni el nom dels personatges, que apareixen escrits en majúscules i en genèric, no ens en dóna cap mena de pista i ens remet directament al concepte de

tipicitat de què parlava Lukács.⁴⁷ Així, a banda del Cec, que com hem vist n'és el narrador, tenim el Jove Primer, el Jove Segon, el Jove Tercer, personatges que seran mobilitzats per anar a la guerra. A més, tendrem l'Home Ben Vestit, l'Home d'Uniforme, que fan part dels agents mobilitzadors. I, finalment, podem comptar, amb el grup de familiars i coneguts que patiran les conseqüències col·laterals de la mobilització dels Tres Joves: Dues Noies, que són les estimades del Jove Primer i del Jove Segon, respectivament, i una Parella de Vells, que són els pares del Jove Tercer.

7.4 Història d'una guerra

7.4.1 La reelaboració de *Romanç de cec* al servei d'un al·legat antimilitarista

L'argument de la peça gira al voltant de tres amics, que «menen una vida molt senzilla en un poble qualsevol de pagès. [...] Aquests tres amics treballen tota la setmana, juguen a bitlles els diumenges, festegen quan poden i, de tant en tant, baixen a ciutat a divertir-se» (Molas 1965, 22). Però, gràcies a la manipulació a la qual els sotmet els poders fàctics, els amics «ja alienats, s'enrolen a l'exèrcit i marxen cap al front» (Molas 1965, 23). Allà, hi descobriran la magnitud de la tragèdia que la guerra imposa, la qual arriba al seu punt àlgid amb la mort d'un dels tres amics. A partir d'aleshores, res no serà el mateix. L'experiència, doncs, els ha trasbalsat profundament.

En tractar-se d'una reelaboració de l'obra precedent, s'ha de parlar esment als elements de novetat que aquesta peça té respecte de l'altra. En són molts i realment complexos. Molas, en un intent d'explicar-la de forma pregonada, ens ofereix les claus i els matisos per interpretar-la de forma correcta. I, així, la idea més interessant que ha suscitat el crític barceloní és la contraposició entre l'arcàdia en la qual viuen els protagonistes i el món bèl·lic en el qual seran immersos pels Tres Homes Grans i Ben Vestits:

«Llurs dedicacions i preocupacions són ben senzilles. Com llur mateixa vida. [...] De sobte, però apareixen Tres Homes Grans i Ben Vestits que, amb llur grandiloqüència, els diuen unes paraules, en aparença, molt importants, que mai no havien sentit. Fins aleshores, tot havia estat definitivament bucòlic, molt pur.

⁴⁷ Josep Maria Castellet, al costat de Joaquim Molas, és el crític català que més eco s'ha fet de les teories de György Lukács, subscrites per Lucien Goldman: «La categoria de la tipicitat és molt important per a la comprensió de la interrelació dels fenòmens artístics i literaris amb la societat, perquè el dilema tan debatut entre l'individual i col·lectivitat, que tanta confusió ha portat a les ciències humanes, es troba ultrapassat per aquesta categoria» (Castellet 1987, 191).

Paradisíac. L'aparició dels Tres Homes, però desfà aquests esquemes de vida» (1965, 22).

Aquest és, efectivament, un contrast molt gran, perquè els tres joves del poble estan immersos en el punt àlgid de la vida i la seva plenitud física: juguen a bitlles, estan enamorats i fan, en definitiva, allò que per la seva edat els pertoca:

«NARRADOR: [...] No ho cregueu, perquè aquests homes de carn i sang vibren a l'impuls poderós de la vida, estan arrelats de cara al futur, a les il·lusions, de cara a tot allò que duen clavat al centre mateix del cor, on les coses es converteixen en un nord que seguim i seguim, sota la llum i els somnis» (Porcel 1997, 273)

Ara bé, serà l'experiència de la guerra el punt d'inflexió a través del qual passaran de ser uns joves despreocupats i riallers a viure, directament, en un ambient social caracteritzat per tot el contrari: la misèria, la fam. La guerra, doncs, és presentada per Porcel com un autèntic trasbals que marca el pas vital de ser joves a ser homes.

Rodolf Sirera, per la seva banda, ha fixat la seva atenció en la reestructuració dels personatges que hi apareixen: parla que el Cec de l'obra anterior esdevé, aquí, el Narrador i que «com aquell, du una guitarra al coll, i tots dos se'n serveixen per puntejar musicalment els parlaments» (1997, 21-22) i que «els tres joves inonimats de *Romanç...* es diran Joan, Lluís i Xesc a *Història...*⁴⁸; l'home ben vestit i l'home d'uniforme de la primera, esdevindran tres homes grans i ben vestits i tres més, també grans i d'uniforme, en la segona» (1997, 22). D'una banda, els nostres personatges, si bé es cert que tenen nom, aquesta manera d'anomenar-los és totalment típica, com bé demostra el fet, ja a la segona part de l'obra, d'haver fet tres presoners de guerra. D'aquests Presoners, quan són sotmesos a un consell de guerra, en sabrem els noms, els quals seran, precisament, els mateixos que els nostres protagonistes, a banda de fer les mateixes feines de pagès a què es dediquen els protagonistes.

D'altra banda, a *Història d'una guerra* el nostre dramaturg reforça l'aparició dels poders fàctics, no només convertint L'home Ben Vestit de *Romanç de Cec* en Tres Homes Grans i Ben Vestits i L'home d'Uniforme en Tres Homes Grans i d'Uniforme, sinó que també hi apareixerà tot un entramat polític i militar, que no hi era a la primera

⁴⁸ Joaquim Molas considera que el nom dels personatges és indiferent. Es diuen així, però es podrien dir d'una altra manera, en tant que són personatges *típics*: «No es tracta de tres personatges concrets, com els dels *Condemnats* o els de *Solnegre*, sinó de tres tipus. S'anomenen Joan, Xesc i Lluís, però també podrien dur un altre nom. És igual» (1965, 22).

obra. Efectivament, els Tres Homes Grans i Ben Vestits es dediquen a fer la propaganda de reclutament de joves al poble. La seva irrupció, amb paraules grandiloqüents i un discurs totalment nacionalista i protofeixista, al poble dels tres joves mentre aquests estan jugant a bitlles, farà que res no torni a ser el mateix dins la manera de fer i de pensar dels joves, que no entenen ben bé que els passa, però s'han d'enrolar a l'exèrcit. El mecanisme de propaganda ha fet el seu efecte:

«NARRADOR: Una aparició, sí, aclaparadora. Estupefactes, els joves ja no jugaven a bitlles. Els homes vinguts de la ciutat, les seves paraules, eren una presència inquietant que sorgia, de sobte, davant els ulls, dins el cervell. Quan hom carregava el carro, quan collia mongetes, quan munyia una vaca, se li clavava punyent un mot, una imatge: guerra» (Porcel 1997, 278).

Tampoc no és la intenció de la propaganda bèl·lica que els futurs soldats l'entenguin. Ans al contrari, el discurs fet pels Tres Homes intenta atiar la visceralitat i la no racionalitat dels joves. Així doncs, l'objectiu és reclutar gent que no pensi per ella mateixa i que obeeixi ordres sense qüestionar-les. Al passatge següent es mostra perfectament la manipulació de les baixes capes socials vers allò de positiu que té la guerra. Quan Xesc, Lluís i Joan prenen els tres presoners que nomen igual que ells, i que, per tant, pateixen la mateixa alienació, arriben a dir:

«XESC: Per culpa d'ells tenim la guerra!

LLUÍS: Volen esclavitzar el nostre país!

JOAN: Però acabarem amb ells! Té, té, menja't un grapat d'hòsties!» (Porcel 1997, 292).

El discurs nacionalista dels Tres Homes Grans i Ben Vestits té com a punt de suport el braç militar, que queda representat a l'obra per part dels Tres Homes Grans i d'Uniforme, que són qui pren les decisions en el camp de batalla, i el Sergent, que és l'encarregat d'infondre disciplina als protagonistes:

«Ben drets, immòbils! I vius! I heu d'aprendre bé una cosa: sou una merda i res més. [...] Amb la precisió d'una màquina. Fora pensar! Una màquina perfecta! I obeir. Obeir. I disparar! Disparar! I el qui es passi de llest, serà afusellat!» (Porcel 1997, 288).

En qualsevol cas, però, aquests poders fàctics resulten ser de segon ordre, perquè qui realment pren les decisions importants són el President i els Financers. El Narrador ja ens avisa, en contra del que pugui semblar, que el President no és un simple titella, sinó que és «aquell que, amb paraules i banderes, us ha conduït sempre a la guerra i a l'esclavitud, i que us hi tornarà a portar» (Porcel 1997, 298). I si porta el seu poble a la guerra és perquè ja li va bé per a la seva nació, tant a nivell polític com a nivell econòmic i comercial. La guerra, com el passatge següent exemplifica a la perfecció, és vista com un negoci, com un autèntic motor econòmic:

«PRESIDENT: I vosaltres, financers, què opineu de l'estat de coses?

FINANCER PRIMER: La indústria pesada porta una marxa ascendent, millor que no ens pensàvem al començament de la guerra.

FINANCER SEGON: El mateix que la lleugera, ja que als fronts i amb els bombardeigs es destrossa molt. D'altra banda, ja se sap que la guerra i els preus cars són inseparables.

PRESIDENT: Me n'alegro, perquè havíem arribat a un marasme perillós. Gràcies a la guerra, les coses es restabliran.

PRIMER HOME BEN VESTIT: I si aconseguíem guanyar un parell de batalles d'una manera espectacular, és probable que aconseguíssim ampliar notòriament els contractes comercials amb l'estranger. Causaríem impressió de potència.

SEGON HOME BEN VESTIT: I una victòria raonable, ben pactada, pot donar-nos una considerable ampliació colonial. Això faria que indústria i comerç poguessin trobar nous mercats i fàcils.

TERCER HOME BEN VESTIT: Dins el camp polític, senyor President, ja sabeu que la unió nacional de totes les tendències és un fet, gràcies a la guerra.

PRESIDENT: Veig, amb goig, que tot el que em dieu és bo. Per descansar i recobrar forces, he pensat d'organitzar una cacera» (Porcel 1997, 297).

I, en concomitància, amb el poder polític i militar, hem d'afegir el poder religiós, el qual apareix a través de la figura del Capellà. Farà un discurs totalment nacionalista, que té punts en comú amb els discursos buits dels Tres Homes Grans i Ben Vestits:

«Però no us heu de deixar abatre, sinó que heu d'enfortir-vos l'ànim per a demostrar el que sou: fills d'una nació mil·lenària que sempre ha sabut lluitar per defensar l'honor, la tradició i la religió! Déu i la Pàtria!»⁴⁹ (Porcel 1997, 304).

Porcel pretén fer amb aquesta obra una reflexió antibèl·lica. Molas s'hi refereix en aquests temes en dir que «la guerra és provocada per aquells que no la fan, i patida per aquells que no saben ben bé per què la fan. Per això, a nivell de l'home conscient, la guerra no té mai vencedors» (1965, 23), mentre que Sirera hi incideix refereix en els termes següents: «L'última escena serveix a totes dues peces, en mostrar la mort de dos⁵⁰ dels tres amics en el combat per cridar l'atenció dels espectadors sobre la maldat intrínseca de la guerra, de qualsevol guerra, i la perversió de les grans paraules amb què es força els homes a combatre-hi» (1997, 22).

7.4.2 El distanciament de l'obra

Història d'una guerra és, d'acord, amb el mateix Baltasar autor, una «peça èpica en dues parts» (1965, 217). El que ens sobta és que l'obra no està dividida en escenes i quadres,⁵¹ com bé que acostuma a fer-ho el teatre èpic i com ja havia fet el mateix dramaturg andritxol a *Romanç de cec*. Ara bé, el que sí que hi ha és un canvi constant d'espais, gràcies a l'ús d'un decorat «pintat i construït amb traça ingènua, viva, potser podríem dir de conte infantil. Però no còmic» (Porcel 1997, 264). Així, a mesura que avançam en l'obra, passarem d'una plaça de poble rural a una ciutat i, fins i tot, a una estació de tren, en la primera part de l'obra; pel que fa a la segona part de l'obra, allò que d'una banda tendrem serà un decorat totalment bèl·lic: barraques, paisatges arrasats per les bombes, i, de l'altra, el gran saló presidencial, el paisatge erm que visiten els tres protagonistes a la recerca d'una ciutat on puguin sortir de gresca, però que ha estat devastada i, finalment, l'escenari de tipus bèl·lic, tot i que ara, està ple de creus, per acabar a la plaça del poble inicial. Amb tot, doncs, no hi ha divisió en quadres, però sí que hi ha una gran quantitat d'emplaçaments distints que converteix *Història d'una guerra* en la peça teatral de Baltasar Porcel més rica en aquest sentit.

⁴⁹ Ens sembla molt evident que, tenint en compte que el temps de redacció de la peça és entre els mesos de setembre i desembre de 1964 que Porcel el que fa a través d'aquesta rèplica en concret és criticar el nacionalcatolicisme imperant en l'Espanya de l'època.

⁵⁰ Aquí Rodolof Sirera s'equivoca. És cert que, a *Romanç de cec*, hi moren dos dels tres amics, cosa que no passa a *Història d'una guerra*, on no només n'hi mor un: Lluís.

⁵¹ Ramon X. Rosselló destaca que el teatre èpic es distancia de la forma dramàtica o tradicional perquè substitueix els actes i les escenes «per una estructura en quadres relativament independents, amb importants canvis d'espai i de temps entre aquests» (2011, 67).

Ara bé, si atenem al que hem dit respecte del decorat pintat d'una forma infantil, hem de dir que tot aquest entramat fa part de la tècnica, tan de voga en el teatre èpic, del distanciament. A aquesta tècnica també hi contribueix l'ús de cartells: «*Els Tres Homes Grans i Ben Vestits es treuen un cartell cadascú i l'aguanten davant el pit. El primer diu "Visca", el segon "la" i el tercer "Pàtria"*» (Porcel 1997, 274). I, també, no podem deixar de mencionar l'ús de les cançons, que al llarg de la peça n'hi haurà un total de tres: «La cançó de la noia del bar», cantada per unes prostitutes que els tres joves coneixen en un bar de la ciutat, «La cançó del poble feliç que vol defensar la Pàtria», que es canta després que els Tres Homes Grans i Ben Vestits hagin aparegut amb força a la festa del poble i, finalment, quan els joves ja són al front es produeix la interpretació de «La cançó dels joves a la guerra».

Amb tot, des d'un punt de vista tècnic, aquesta obra és la millor aconseguida de les tres peces èpiques escrites per Porcel. Fins i tot, el teatre dins el teatre en dos plànols de realitat diferents queda ben palès amb la presència d'un Narrador que, aquest cop, no només fa de director d'escena, sinó que fins i tot es permet el luxe de fer judicis valoratius, com podem veure en la seva intervenció, respecte del President: «Però no us deixeu enganyar perquè no és germà ni fill ni pare vostre» (Porcel 1997, 298).

No obstant això que acabam d'esbossar, Ricard Salvat igual que ja ho feia amb l'obra *Èxode*, recalca la no consideració de l'obra com a teatre *èpic* o, com a mínim, si és èpic, ho és en «un sentit molt lat» (1966, 267), que, si bé utilitza fórmules èpiques, però de cap manera, «parabòliques ni distanciadores» (ibid.).

8. Les darreres peces teatrals de Baltasar Porcel

8.1 La represa: *Una nit d'estiu*

Formen el corpus teatral porcelià dels anys vuitanta un seguit de tres peces: *Una nit d'estiu*, *Els dolços murmuris del mar* i *El buscador de tresors*, les quals es relacionen entre si, en tant que són objecte de reelaboracions, d'adaptacions de format i de peces subsidiàries. Entre aquestes obres i *Història d'una guerra* ha passat un lapse de temps d'una quinzena d'anys. Aleshores, ens hem de demanar per quin motiu Porcel, que va acabar tan tip de l'escena teatral catalana, va tornar a confiar en el gènere dramàtic. D'una banda, Josep Ramon Cerdà aporta una idea interessant en dir que «les dates [del silenci dramàtic de Porcel] no són fortuïtes. El temps que passarà en blanc

coincideix amb l'època d'hegemonia de les propostes teatrals no textuals: la creació col·lectiva, el teatre visual i de text, etc» (2009, 437). En qualsevol cas, les condicions per fer teatre ja no són les mateixes: el Baltasar Porcel dels anys vuitanta és ja un autor de prestigi:

«Aquest retorn es produeix en unes circumstàncies personals ben diferents de les dels anys seixanta. Porcel ja és un novel·lista consagrat, no cerca innovar amb una proposta teatral trencadora, sinó que escriu una obra que eixampla el seu món novel·lístic. Ara ja no el preocupa situar-se dins els corrents europeus, sinó que vol ser coherent amb el seu propi món literari» (Cerdà 2009, 437).

Aquesta mateixa idea ja l'havia esbossada, prèviament, Rodolf Sirera. D'acord amb el dramaturg i crític valencià, Baltasar Porcel «és ja un escriptor de prestigi que ha superat la fase de les tries i les indecisions estètiques: col·labora als diaris, ha publicat novel·les importants, ha guanyat el Josep Pla, el Prudenci Bertrana [...]» (1997, 22-23).

Així mateix, disposam de les opinions pròpies de l'autor. I, llavors, no és gens menyspreable la resposta que ens dona el mateix Porcel al pròleg d'*Els dolços murmuris del mar*, publicada per Edicions 62 l'any 1981: «Encara que a vegades pensava tornar vagament als escenaris... I el 1979 en vaig tenir ocasió d'encarregar-me la delegació catalana de Televisió Espanyola una "novel·la" en cinc capítols de mitja hora» (1981, 6). Per tant, com es desprèn d'aquestes paraules, la tornada de Porcel als escenaris es produeix de manera fortuïta, més que no pas per una voluntat explícita de fer-ho. I, en efecte, la novel·la encarregada per Televisió Espanyola esdevindrà l'obra *Una nit d'estiu*:

«El que vaig crear va ésser una obra de teatre en cinc actes, *Una nit d'estiu*, mesclant amb material nou la idea d'alguns relats del meu últim llibre de contes, *Reivindicació de la vídua Txing*. L'experiència em va enriquir i l'emissió d'*Una nit d'estiu* obtingué un envejable ressò entre els espectadors» (ibid.).

A propòsit d'aquesta obra, Rosa Cabré és la crítica que més coses n'ha dit:

«Les ressonàncies a *Una nit d'estiu* de l'obra del mateix títol de William Shakespeare són ben evidents. El que comença essent un retorn a les arrels com una mena d'arcàdia feliç, acaba en un procés de catarsi en el qual es fa evident que no és possible la pietat entre els homes; surten els ressentiments i el desenllaç es resol en un enfrontament i un allunyament definitius» (1997, 591-592).

El protagonista d'aquesta telenovel·la és un escriptor —Sebastià Santacreu— que retorna a aquesta «arcàdia». És la mateixa Cabré qui apunta que el personatge és una mena d'alter ego de l'autor: «En aquest sentit cal recordar que ell sempre s'ha vist com a subjecte de la seva exploració literària, i les peripècies del protagonista del drama tradueixen una problemàtica viscuda per ell mateix i àmpliament tractada en els seus relats» (1997, 592).

8.2 *Els dolços murmuris del mar*

8.2.1 La tornada de l'escriptor

Motivat per l'èxit d'*Una nit d'estiu*, Baltasar Porcel decideix fer-ne una reelaboració i convertir-la en una peça de teatre. Ell mateix ens ho explica:

«Així, vaig decidir treballar més sobre la peça, refer-la de dalt a baix, treure'n i afegir-hi situacions i personatges, estructurar-la en un sol acte per aconseguir una atmosfera més intensa... És *Els dolços murmuris del mar*, una mena d'invocació de les fades que es converteix en una aparició dels dimonis, de la força dramàtica de la qual estic content» (1981, 6).

Per tant, l'argument no en varia gens ni mica. La peça d'un sol acte ens situa dins el macroespai d'un poble costaner i que viu del turisme; dos microespais seran els testimonis d'aquest drama: d'una banda, la terrassa d'un bar a primera línia de platja, que és l'emplaçament on transcorre pràcticament la totalitat de les escenes, a excepció de l'escena onzena, que és l'única que té lloc a una discoteca. En aquest sentit, Rodolf Sierera ha subscrit que podem dividir estructuralment la peça en dos blocs: de l'escena primera a la desena i de la dotzena a la devuitena: l'onzena, la de la discoteca, actuaria com una espècie de punt intermedi:

«L'escena 11—que podem considerar com una mena d'interludi— té lloc en una discoteca, on Sebastià es trasllada amb Clàudia; a partir de l'escena 12 i fins a la fi de l'obra retornem un altre cop al cafè. Hi ha, però, unes diferències de matís: el segon bloc d'escenes al cafè tenen un to menys realista, més expressionista [...]. Hi apareix, fins i tot, algun personatge insòlit, com la noia de les enquestes [...] i l'obra avança acceleradament cap a l'esperpent, amb la intervenció del cònsol, la seua dona i el rector» (1997, 23).

En aquesta localització, hi té lloc el retorn, vint-i-dos anys després, de Sebastià Santaló, un escriptor d'èxit que s'ha guanyat la fama lluny d'aquest ambient. La tornada al poble natal, que ell preveu feliç en el seu retrobament amb les arrels dins l'arcàdia— «Sabia que tornaria, que de sobte em sentiria cridat, des del fons del mirall, per mi mateix. I així és com ha passat. Tinc el pressentiment que aquesta trobada amb la meva intimitat m'enriquirà» (Porcel 1997, 325)—, acaba esdevenint precisament tot el contrari. I això serà a causa que els habitants amb qui es va topant han covat durant els darrers vint anys una mena d'amargor, que sortirà a lloure en aquesta nit d'estiu tan bucòlica. El mateix Sebastià, afirmarà a l'escena vuitena, el següent: «Carai, quina nit! Com si tots us despulléssiu, i no tinguéssiu res més a fer que llençar-me tota la roba bruta a sobre» (Porcel 1997, 334). Aquesta intervenció es produeix després de la topada de Sebastià amb Josep Maria Vidal, el vell poeta del poble. La contraposició entre una mena d'escriptor i l'altre és ben clara: Santaló és un escriptor d'èxit; mentre que Vidal representa el fracàs absolut en l'escriptura, atès que només és conegut a nivell regional. El personatge de Júlia li etziba, a l'escena tercera, «És que sense les seves poesies, senyor Vidal, les festes del poble ja no ho serien» (Porcel 1997, 326). De fet, Vidal és l'escriptor que Sebastià hagués estat si no hagués pres la ferma decisió de fer-se a ell mateix i guanyar-se un futur enfora del poble. Vidal, doncs, representa l'escriptor mediocre que es dedica a fer versos a la natura i a lloar la religió, com si tengués un motlle i tota composició la fes en cadena. El mateix Vidal n'és conscient de tot això en afirmar:

«M'he passat els anys engiponant versos sobre les nostres muntanyes, sobre cada cala de la cosa, sobre ermites i postes de sol. I els puc jurar que res de tot això no m'interessa ni un rave. Tota la vida ho he contemplat, i és per a mi una cosa tan habitual i vulgar que no em diu res. Només veig piles de roques, casotes inhòspites. En canvi, els paisatges exòtics i llunyans sí que m'entusiasmen: els fiords noruecs, la neu brillant sobre el Fuji-yama, la selva amazònica...» (Porcel 1997, 329).

En certa manera, doncs, Vidal té enveja de l'èxit literari de Sebastià Santaló. El poeta local, que un temps va ser admirat pel jove escriptor ambiciós i n'exercí el mestratge, ha estat superat per l'aprenent. I, llavors, escup tot el seu rancor vers Santaló:

«Ha fet servir aquestes expressions, Sebastià, perquè sap que són les que, més o menys, utilitzo jo en els meus diguem-ne versos. Paraules vagues, sentimentaloides, sense la més petita entitat literària. Bunyols. I li semblava que, jo, en escoltar-les, les

hi agrairia. El gest sublim de l'escriptor triomfant que davalla magnànim a fer pleitesia al miser versificador de poble» (ibid.).

I, abans de desaparèixer de l'obra, Vidal diu un darrer consell a Sebastià: que se'n vagi del poble. Un avís que, certament, hauria d'haver tengut en compte i evitar, d'aquesta forma, tots els disgustos que la tornada al poble li suposarien.

«Em resten pocs anys de vida i l'única cosa que em queda és la vanitat que m'aplaudeixin les poesies. Sóc una glòria local! Però vostè actua com un focus de llum, desvetllant allò que hi ha de ridícul en aquestes coses. No el vull veure ni en pintura i si vol fer-me un favor, toqui el dos, foti el camp del poble» (Porcel 1997, 330).

Aquest és el primer cop fort que rebrà Sebastià. De moment, però, el protagonista s'intenta convèncer que ha fet bé amb el seu retorn. El que li té reservat aqueta experiència farà part del seu autodescobriment:

«Aquell poeta que vaig conèixer, que vaig admirar, els versos que tant m'emocionaren... No, no era el ximple que s'ha presentat aquí aquesta nit. Val més que m'oblidi aquest i continuï imaginant aquell. Vell i estimat poeta dels dies que han fugit...» (Porcel 1997, 331).

8.2.2 El materialisme, l'amargor i el rancor del poble

Podem dir que Sebastià Santaló representa l'ideal d'haver volgut perseguir el seu somni fins que l'ha aconseguit: ser escriptor. Per tal de fer-ho, no obstant, ha hagut de partir del poble, perquè les condicions que aquest lloc li imposava, haguessin fet impossible el seu triomf en el món literari i, de retruc, l'haguessin convertit en un fracassat com Josep Maria Vidal.

El poble, doncs, es caracteritza pel materialisme. La persona dramàtica que millor representa això que deim és Andreu. Ell és l'amic de Sebastià i no només ha estat el seu vincle amb el poble, sinó que ha estat el receptor dels diners que Sebastià enviava amb l'objectiu que s'encarregàs de posar a punt la casa pairal: «Però ja t'anava trametent diners, Andreu, perquè tinguessis cura de casa, perquè es conservés» (Porcel 1997, 325). Ara bé, el que realment va fer Andreu amb aquells doblers va ser quedar-se'ls: «Em... em vaig quedar tots els diners que vas anar-me enviant, sense fer-hi res, ni tenir-ne cura» (Porcel 1997, 336). A més, la casa la va llogar a la cooperativa agrícola,

després d'haver-ne venut tots els mobles: «No hi podem anar. La tinc llogada, des de fa temps. A la Cooperativa Agrícola. L'han convertida en un magatzem, és plena de sacs, de maquinària» (ibid.). Aquesta manera de procedir amb els diners la segueix fent des de la seva feina de director de banc: «Al Banc, un dia també tot acabarà: em deixo subornar, ajorno pagaments de lletres, simulo operacions inexistents. Cada comerciant sap que pot comptar amb la meva venalitat i sé que arribarà la fi» (Porcel 1997, 337).

El motiu pel qual fa tot això és, en darrer terme, la por de perdre la seva família. Andreu sempre ha tengut la necessitat imperiosa de fer-la feliç sense importar-li gaire, com acabam d'apreciar, les conseqüències dels seus actes:

«Jo els estimava, a tots, era feliç a casa. Per això els ho donava tot, perquè necessitava llur somriure, fer-los feliços... Endevinaren que depenia d'ells, instintivament m'han obligat cada vegada més a proporcionar-los tot el que desitgen. Ja només sóc un conducte, i si no resolc les seves necessitats, em llençarien per inservible. Tampoc no podria suportar el fracàs als ulls de tothom» (Porcel 1997, 337-338).

Andreu és un home penedit, que sent vergonya dels seus actes, però no pot deixar, ni tan sols en té la intenció, de cometre aquestes petites estafes. Per aquest motiu, doncs, un cop arribada l'hora en què es descobreixi tot, optarà per la via covarda del suïcidi:

«Em suïcidaré. Abans que em reboquin, que diguin tots que sóc un miserable, desapareixeré... Sóc incapaç de fer front a la vida, però no a la mort, per absurd que pugui semblar. Visc com si cada hora fos la darrera. És l'única cosa que em dóna forces, enmig dels ulls vigilants de tot el poble, de les seves goles esperant per devorar-me» (Porcel 1997, 338).

8.2.3 El turisme i la Guerra Civil

Durant el vespre en què es desenvolupa el drama, Sebastià queda amb Clàudia, un personatge del qual estava enamorat quan ambdós eren joves. Per a Sebastià, el seu era un amor platònic: quedava embadalit mentre la veia tocar el violí amb l'orquestrina a la qual Clàudia pertanyia. No obstant aquesta prometedora carrera musical, Clàudia ara fa feina dins el món del turisme, atès que treballa de recepcionista en un hotel. I, a més, ha covat durant tota la seva vida cert odi i rancúnia vers el poble i la seva gent. El

motiu té a veure amb la Guerra Civil,⁵² que va provocar l'assassinat del seu pare i del seu padrí:

«Durant la guerra, els uns afusellaren l'avi. S'acaba la guerra i al cap de poc vénen un dia uns altres i s'emportaren el pare de la farmàcia. El posaren a la presó, a treballs forçats, on al cap de set anys moria tuberculós. No n'estaves assabentat, oi?» (Porcel 1997, 344-345).

Clàudia va haver de dedicar-se a l'orquestrina per tal que poguessin entrar doblers a la casa. Ben al contrari que havia pensat sempre Sebastià Santaló, Clàudia es dedicava a la música no per vocació, sinó per obligació:

«De què hauríem hagut de viure, la mare i jo, si no hagués anat amb l'orquestrina del senyor Pérez? Vam haver de vendre la farmàcia i, naturalment el comprador es va aprofitar de la nostra posició. Era dels guanyadors. Encara vam haver d'agraciar-li la seva benvolença. Com la dels qui aplaudien les meves cançons» (Porcel 1997, 345).

Per aquest motiu, quan tocava davant del públic no els dirigia cap tipus de mirada. Precisament aquest gest de Clàudia féu que nasqués aquesta mena d'idil·li per part del futur escriptor. I per aquest motiu, també, odia Sebastià, perquè, per bé que hagi marxat del poble, per a Clàudia sempre farà part d'allò que ella ha odiat i ha sentit rancor: «Tu em veies, romànticament, amb la mirada fixa en el violí. Doncs, has de saber que era perquè no volia mirar la gent, consumida com estava per la vergonya i el rancor» (Porcel 1997, 344). I, fins i tot, arriba a dir-li com de bé ha fet retornat al poble, perquè «ets d'aquest poble. Formes part de l'honorable comunitat» (Porcel 1997, 347).

I, consumida per aquests sentiments, fins i tot és capaç d'etzibar-li que és un mal escriptor:

«Aquests anys, tota una sèrie d'escriptors heu vomitat una espantosa literatura sociològico-sentimental-retro només amb allò que va ser una mesquina i avorrible conseqüència de la fam. I ho heu fet perquè sou incapaços de crear vigorosament una nova fabulació del món» (Porcel 1997, 346).

⁵² Aquesta és la primera obra de teatre de Baltasar Porcel en què el dramaturg parla obertament i de forma crítica de la Guerra Civil. Ho fa a través de la família de Clàudia, que hem d'entendre que és de passat republicà i a través d'un antic cònsol espanyol, totalment tronat, que es dedica a lloar les accions de Franco.

Llavors, com que a parer de Clàudia no hi ha res més contrari a la mentalitat de poble que tot allò que el turisme és capaç de generar, ella no només fa feina dins el sector terciari, sinó que gaudeix en les discoteques que aquest sector ha generat: «Aquesta discoteca, aquesta música, això es una creació. Que t'arrossega, que t'exalta. És una victòria contra tu, contra aquest poble maleït, contra tots vosaltres i la vostra memòria lacrimògena. I Hipòcrita, perquè fent-vos l'anyellet, només cerqueu de dominar» (ibid.).

8.2.4 L'espera i l'amor per consumició

Fins ara, hem vist com la totalitat dels personatges que apareixen a l'obra es caracteritzen per certs atributs negatius o, com a mínim, per un cert estat de bogeria o de neurosi: l'enveja del poeta Vidal, el malbaratament d'Andreu, l'odi de Clàudia. En conseqüència, la idea que se'ns està trametent és que el poble, de paradís idíl·lic, d'arcàdia, on el mar està en calma (la metàfora del títol cal entendre-la en aquest sentit), no en té res, sinó més aviat tot el contrari: desperta les mes baixes passions de les persones. És, aleshores, aquest el motiu pel qual Sebastià Santaló no podrà retrobar-se amb la felicitat de quan era petit: el poble, doncs, funciona com el vell tòpic de la infantesa com a paradís perdut. I, tot això ho va descobrint de forma paulatina, fins a arribar a la culminació d'aquesta descoberta: el seu retrobament Júlia, el seu amor de joventut, que regenta el bar on transcorren les desset de les devuit escenes que componen la peça.

Júlia és una dona trista i consumida pels anys, perquè no ha pogut superar la partida de Sebastià i, en conseqüència, el trencament del seu amor. Que no ha superat. El trasbals que suposa el retrobament amb en Sebastià és immediat i se sent ferida quan Sebastià li diu que la casualitat va fer que els seus camins es creuassin:

«Per això no m'has reconegut: vaig ser per a tu una noia accidental amb la qual vas omplir el teu buit, quan en canvi tu per a mi eres l'home que jo desitjava, el que estimava amb tota la meva ànima» (Porcel 1997, 333).

Com bé relata a Sebastià, Júlia ha aconseguit formar una família: té marit i dos fills, als quals estima. Ara bé, els sentiments passionalment potents els ha reservat durant aquestes dues dècades a l'escriptor, esperant, debades, un retorn:

«El dia que em vaig casar, i vaig trigar molt a fer-ho esperant inútilment saber alguna cosa de tu, en contemplar-me davant el mirall tota vestida de blanc, m'omplia el teu record. Em vaig vestir per tu. I a l'església, en veure en Joan tot estirat esperant al replà de l'escalinata, era a tu a qui veia... [...] I quan a la nit, al llit, em va abraçar, quan vaig anar-li obrint les cuixes, era a tu a qui m'oferia. A tu» (Porcel 1997, 340).

I, ara que aquest retorn s'ha produït, proliferen els retrets i s'amunteguen els records del passat, en concret, d'aquell capvespre en què Sebastià botà la tanca de casa de Júlia i ambdós feren l'amor. Aquest record ha estat guardat per Júlia com si d'or es tractàs:

«Etic il·lusionada, és tan aviat, Sebastià! Recorda-ho, recorda aquella tarda de calor, quan vas saltar la tanca... Jo estava ajaguda, l'encantada morbidesa d'aquell racó ombriu. Ens vam mirar. Jo no vaig dir res. Tu no vas dir res... Ja sé que m'he convertit en una dona pansida, sense gràcia» (ibid.).

Mentrestant, la nit va avançant i un Santaló de cada cop més embriagat, que ha topat amb la realitat del poble que, a més, li ha estat extremadament hostil, intenta solucionar els seus conflictes interns amb Júlia: primer, etzibant-li grosseries del tipus «ja els ho has dit a tots, màrtir eterna, que quan se't tirava, quan et removies sota seu, era en un altre home, en mi, en qui pensaves?» (Porcel 1997, 354); i, després en una escena d'amor violent que s'acosta molt a una violació, com podem llegir a l'acotació final de l'escena quinzena: «*L'envesteix a puntades de peu, ella roda per terra, intenta defensar-se. Xoquen contra un sofà. SEBASTIÀ l'agafa pels cabells, fa que s'ajegui. La besa furios. D'una estrebada, li estripa la brusa. Se li tira a sobre, li estira la faldilla [...]*» (Porcel 1997, 355). És el telèfon qui interromp aquest acte, el qual, probablement, Júlia, que és precisament el que sempre havia desitjat, s'hagués deixat fer. Som al clímax de l'obra: ambdós parlen i Sebastià, totalment cínica, li arriba a dir:

«D'alguna manera, t'he mentit. Ara me n'adono. Et vaig deixar; sí, però va restar gravat en mi aquell estiu d'amor! Moltes vegades, anant pel món, un perfum, una escena, qualsevol detall, m'han retornat, per un instant, amb una intensitat entranyable, dolça, el teu record» (Porcel 1997, 357).

Porcel resol el drama de forma molt precipitada, amb el descobriment de Joan, el marit de Júlia, quan els dos amants s'estan besant i preparant-se per fer l'amor. A Júlia ni tan sols li importa el patiment del seu marit, obcecada com està amb l'amor, que ella

creu renascut, per part de Sebastià. Està errada. Sebastià no l'estima i decideix deixar per sempre més aquest poble que ja havia abandonat i que en la seva tornada li ha resultat totalment hostil:

«Abans quan t'insultava, no volia fer-ho Júlia. Però... Però ara tampoc no volia dir-te el que t'he dit, que t'estimava [...] Me'n vaig. No tornaré mai. Fa vint anys vaig abraçar-me a tu perquè no tenia res més, perquè el món em rebutjava. Avui, he fet el mateix. I ni et demano que em perdonis, ja. Conscientment, torno a destrossar-te» (Porcel 1997, 358).

8.3 *El buscador de tresors*

Es tracta d'una breu peça autònoma en un acte que Porcel va rebutjar d'*Una nit d'estiu* en confegir *Els dolços murmuris del mar*. (Cabrè 1997, 592). En tenim poca crítica, sobre aquesta obra, però sí que Rodolf Sirera n'ha dit el següent:

«Fabularà sobre la recerca de l'impossible, sobre la necessitat, fins i tot, en els moments més negres, de mantenir alguna mena d'esperança, el somni d'un Orient imaginat, com l'*Ali Bei* de Josep Maria Benet i Jornet, o aquella Ítaca kavafiana que ens hem d'esforçar per tal de no assolir mai. Perquè el tresor, el premi —la pau— realment no existeix» (1997, 24).

Efectivament, *El buscador de tresors* és un quadre que passa en la mateixa escenografia que les obres precedents. En aquesta terrassa del bar, un Sebastià embriac i abstret que mira des de la balustrada sobre el mar i hi reflexiona: «la mar, sí, sempre recomença... Però els homes, no. Anem quedant, quedem, al cementiri. I cementiri és, malgrat que estigui devora la mar...» (Porcel 1997, 363), mentre sent la conversa que es produeix entre el patró Bisquerra, que parla amb dos homes del poble sobre partir a la recerca d'un tresor. El poble en va ple, d'aquestes històries fantasioses i consideren que el vell mariner és un autèntic boig. De fet, aquests Home 1 i Home 2 es queixen que són la riota de la seves famílies: «No, si ja estem. Però la família vinga a donar-te la murga, sobretot la dona» (Porcel 1997, 364). Però el patró Bisquerra els dóna esperances:

«Al Golf de Mèxic, van trobar en uns baixos de coral, encallat, un galeó ple d'unces d'or. I aquí mateix, darrera Formentera, hi havia enterrat un navili romà, amb gerres que encara contenien joies de ferro i plata. Això són fets, germà, fets» (ibid.).

Tanmateix, el mateix mariner és conscient que, tot i que mai no se sap, és pràcticament impossible que puguin trobar qualsevol tresor. I tant se li'n dóna, perquè per al patró el que realment compta, el vertader tresor, és la seva recerca mateixa, el plaer per l'aventura que alimenta amb llibres i mapes antics, amb «històries de pirates que enterren tresors, batalles navals amb galeons enfonsats i el seu carregament» (Porcel 1997, 365-366), com explica el personatge de l'Al·lota, la cambrera del mar, a Sebastià: «PATRÓ: Anar buscant sempre, no acabar mai el meu viatge. Perquè sóc el que està convençut que no hi ha res a trobar, a més, crec que jo mateix sóc la meva esperança si em sé d'omplir d'històries inacabables» (Porcel 1997, 368).

La gent del poble, com hem vist, el té com un boig, però ell mateix té la concepció que hi fa una labor social, en el sentit que proveeix d'aventures aquells vilatans que se senten més desgraciats, que no poden suportar ni la rutina ni la vida material que porten i que, a la llarga, acabarien plens de pors i d'amargors com els personatges d'Andreu, Clàudia, Júlia i Vidal de *Els dolços murmuris del mar*. Per aquest motiu creuen, tot i ser conscients de la remota possibilitat de trobar algun tresor, les paraules del patró Bisquerra:

«En el seu interior, saben que no el trobarem i fins i tot sospiten que ni existeix. Mai s'ho acabaran de confessar, però és així. Ja li deia: tinc les orelles fines i l'instint de la caça. Li podria explicar un enfilall de coses de la gent d'aquest poble que possiblement ningú més no sap. Sé quan la gent pot trobar-se en aquest estat d'ànim. Els parlo. La majoria em deixen estar. Però sempre en pica un: és el que menys pot suportar la desgràcia i alhora el que més sap que no hi haurà tresor. Com més endins has caigut dins un pou, més amunt has de botar per sortir-ne» (ibid.).

9. Caracterització global i valoració de l'obra teatral de Baltasar Porcel

9.1 Valoració per part de la crítica

Sovint, s'ha tendit a minimitzar l'obra dramàtica de Baltasar Porcel, en tant que no se li ha donat tota la importància que ha merescut. El motiu que millor explica això que deim és que, per norma general, els crítics han atès més l'estudi de les altres facetes cultivades per l'autor i s'han centrat, sobretot, en l'estudi de l'obra narrativa, de primera

magnitud, i en l'estudi de l'obra periodística, la qual, després d'una cinquantena d'anys de dedicació, és d'un volum important,

Dins la generalitat, emperò, sempre hi ha les excepcions i, de forma esparsa, alguns crítics han contribuït a posar en valor l'obra teatral de Baltasar Porcel que, d'altra banda, és un fet més que consumat i és un valor de gran volada dins les lletres catalanes. En aquest sentit, Damià Pons és taxatiu: «La dedicació de Porcel al teatre va ser certament fugaç però de cap de les maneres irrellevant» (2009, 565). Rosa Cabré, al seu torn, reconeix que el teatre de Porcel, tot i presentar trets positius i negatius, fou «molt valorat positivament pels crítics més seriosos del moment, aquells que apostaven per una modernització i actualització del gènere que el posés a l'alçada de les propostes més significatives del teatre europeu» (1997, 593). Crítics de prestigi, com Joan Triadú, o com Ricard Salvat, o com el mateix Joaquim Molas, han avalat amb els seus articles l'obra dramàtica de Porcel —d'altra banda, suficientment guardonada— ja des dels seus inicis. Tot i que hem discrepat en segons quins aspectes, el pròleg de Joaquim Molas al volum *Teatre* de 1965 constata que Baltasar Porcel era un dels joves valors del teatre de la postguerra i esdevé una primera i important pedra per iniciar l'estudi sistemàtic i aprofundit de tot el seu teatre. Més endavant, crítics com Rodolf Sirera o Rosa Cabré han contribuït a donar valor al corpus dramàtic de Baltasar Porcel: han fet una tasca important, la major fita de la qual és la publicació del volum setè, dedicat al teatre, de les *Obres Completes*. D'altra banda, autors mallorquins tots ells més joves, com Antoni Nadal, Maria Magdalena Alomar o Josep Ramon Cerdà han contribuït amb estudis inicials i, per tant, de forma parcial a la divulgació del teatre porcelià.

9.2 La temàtica en l'obra teatral de Baltasar Porcel

Si cercàssim alguna etiqueta que englobàs les onze obres de teatre publicades per l'autor, aquesta seria, sense cap mena de dubte, la de *teatre d'idees*, perquè a través de les seves obres, que evidentment són diverses entre elles, sempre té alguna cosa a comunicar: la seva ideologia, la seva visió del món... En definitiva, la seva manera de pensar. I, evidentment, vol projectar aquestes idees al públic, perquè, com hem vist, Porcel ha entès sempre el teatre com el mitjà literari més directe per incidir socialment.

A grans trets, en la carrera de Porcel com a dramaturg hem de distingir dos moments diferents: d'una banda, el que podem situar entre 1958 i 1965 i, de l'altra, el bienni 1979-1981. Entre un i altre moment hi ha un lapse de temps de pràcticament

quinze anys en què Porcel no redactà cap peça dramàtica, els motius de la qual cosa ja hem esbossat amb anterioritat.⁵³

El primer període és el més ric de la dramaturgia porceliana, tant en quantitat com en qualitat. Durant aquests set anys escrigué un total de nou obres,⁵⁴ de les quals set foren publicades com a tard en el volum *Teatre* de l'Editorial Daedalus el 1965⁵⁵ i dues⁵⁶ romangueren en el calaix fins la publicació del seu teatre complet el 1997. Són els anys de més potència creativa en què sota l'objectiu doble d'esdevenir un escriptor professional —juntament amb la combinació del gènere narratiu i assagístic— i intentar contribuir a la modernització de l'escena teatral catalana, tot empanar-la amb els corrents europeus, Baltasar Porcel farà un teatre de propostes bastant trencadores. Així doncs, s'aproximarà al teatre existencialista amb dues peces: *Els condemnats* i *Els honorables*; contribuirà al teatre de l'absurd amb la peça *La simbomba fosca* i serà un dels primers autors a fer teatre èpic de tipus brechtia de forma original amb un seguit de tres peces: *Èxode*, *Romanç de cec* i *Història d'una guerra*; a més, cal esmentar les tres farses: *El general*, *L'inspector* i *La qüestió social*, que són una espècie de transició cap al teatre èpic, en el sentit que hi introdueix ja temàtiques antimilitaristes que desenvoluparà més endavant de forma conscientment més crítica, com bé recorda Josep Ramon Cerdà:

«La valoració positiva de *L'inspector* va arribar també per part del teatre realista, que la veieren com una mostra de la unió entre forma tradicional i contingut de crítica social que ells defensaven. Porcel es va veure, per tant avalat per aquest corrent i va fer una passa més cap al referent més poderós que el teatre compromès tenia en aquells moments: el teatre de Bertolt Brecht» (2009, 436).

A trets generals, les obres d'aquest període participen d'una temàtica centrada en les problemàtiques de l'home que tant preocupaven el jove Porcel. No debades, les inquietuds culturals que tenia eren nombroses i la resposta que trobam a tot això són escrits que reflecteixen un primer intent de revolta totalment personal i confusionari que qualla a la perfecció amb les idees que havia pres dels escriptors existencialistes, dels

⁵³ Vg. 2.3 Hipòtesis sobre les causes de l'abandonament de la dramaturgia per part de Baltasar Porcel.

⁵⁴ En rigor serien deu obres, si consideram *Los caminos* com a tal.

⁵⁵ *Els condemnats*, *La simbomba fosca* i *Romanç de cec* (sota el títol *Història d'una guerra*) ja havien estat publicades prèviament a 1965: la primera el 1959, la segona el 1962, ambdues a la col·lecció Raixa de l'Editorial Moll, mentre que la tercera fou publicada el 1963 a l'Editorial Alcides, col·lecció *El llibre de tothom*.

⁵⁶ *Els honorables* i *La qüestió social*.

escriptors del realisme màgic i, fins i tot, dels escriptors tremendistes. En conseqüència, es fa molt complicat destriar, si no és formalment, les primeres obres de Baltasar Porcel, en tant que són part d'un mateix paquet ideològic i que presenten una mateixa visió del món: «la malaltia de la incertesa, la consciència de la necessitat i de la dificultat de construir-se una personalitat afermada, les vacil·lacions a l'hora de marcar el rumb de la pròpia vida, els neguits nascuts d'una religiositat dubitativa...» (Pons 2011, 566). Aleshores, les obres de teatre *Los caminos*, *Els condemnats* i *Els honorables* formen un tot amb les novel·les *Solnegre* (1961, escrita el 1960) i *Els escorpins* (1965, escrita entre 1961 i 1963) i amb els primers contes, dels quals podem destacar «Els penjats» i «La lluna feliç», ambdós de 1958.

D'altra banda, no aniríem pas errats si vinculàssim dues obres més a l'existencialisme, si tenim en compte la concepció que hi apareix sobre la vida i l'home dins el món. D'una banda, l'obra *La simbomba fosca*, que s'adscriu al teatre de l'absurd presenta personatges esmaperduts i que desconeixen les lleis més elementals de la lògica que regeix el món. De l'altra, *Èxode*, clarament una peça de teatre èpic, també participa d'aquesta concepció de l'home nihilista, pessimista i escèptica.

A més, cal incidir en un aspecte important. Porcel construeix des de molt jove un univers mític propi, que Joaquim Molas batià sota el nom de *Mite d'Andratx* i que sempre s'havia considerat que arrencava des del títol mateix de la novel·la *Solnegre* i aplegava, també, «*La lluna i el Cala Llamp*, *Els argonautes* i *Difunts sota els ametllers en flor* (deixa fora *Els escorpins*)» (Simbor 2009, 108-109). Doncs bé, tenim indicis suficients que apunten que el *Mite d'Andratx* comença, ja, a l'obra de teatre *Els condemnats*.⁵⁷ un univers ficcional caracteritzat per l'omnipresència de la mar, dels mariners, dels contrabandistes i d' «éssers abocats a conductes molt instintives i molt primàries amb pràctiques explosives de sexualitat frenètica o de violència impietosa» (Pons 2011, 566), que àdhuc vincularien aquestes obres amb el realisme tremendista espanyol, en voler Porcel destacar els aspectes més sòrdids de la realitat.

La crisi religiosa és un altre dels trets que podem observar en aquest període. Hem vist com un joveníssim Porcel era un fervorós religiós, però ben prest perdé la fe. La presència de la religió, doncs, és una constant en aquestes obres des de *Los caminos*, ambientada en un seminari, passant per *Els condemnats*, on notam la falsa pietat de

⁵⁷ Vg. 4.1.2.5 El simbolisme

Paula, personatge assídua de l'Església, però que no dubta de contribuir a l'assassinat del seu marit; *Solnegre*, on el protagonista Marc «no creu en Déu, però al mateix temps hi pensa i, fins i tot, li adreça preguntes» (Cabrera 2009, 127); *Els honorables*, potser l'obra més complexa des del punt de vista de les discussions sobre la fe i la moralitat entre els personatges d'Alfred i Isabel; i, finalment, *Els escorpins*, que presenta la pèrdua de vocació d'un pastor protestant en tenir relacions amb una dona.

Finalment, les obres d'aquest moment inicial tenen un altre ingredient: la crítica social, fet que les vincula al realisme compromès. És especialment present a les obres de teatre èpic, que ofereixen una bona dosi de crítica política en clau revolucionari i marcadament antimilitarista: *Èxode* posa en escena el pessimisme de la revolució i el perill d'intentar ser un revolucionari pur, mentre que *Romanç de cec* i *Història d'una guerra* critiquen l'alienació a la qual és sotmesa la classe obrera per ser, més endavant, mobilitzada amb el propòsit d'anar a lluitar a guerres absurdes que només interessin als poderosos perquè contribueixen a què es perpetuïn en el poder. Així mateix, en clau d'humor, Baltasar Porcel començà a tractar aquesta temàtica antibèlica a la farsa *El general* i criticà les corrupteles de les elits polítiques a *L'inspector* i a *La qüestió social*.

Després del parèntesi 1965-1979, en què Porcel es consagrà com un dels grans novel·listes de la literatura catalana, gràcies a obres com *Els argonautes* (1968) *Difunts sota els ametllers en flor* (1970) i *Cavalls cap a la fosca* (1975), l'escriptor tornà a la literatura dramàtica amb *Els dolços murmuris del mar* (1981), en el que és el seu segon període com a autor teatral. Hi hem d'encabir, així mateix, la peça que en donà origen, la telenovel·la per a Televisió Espanyola *Una nit d'estiu* (1979) i el quadre independent *El buscador de tresors*, que Porcel descartà a l'hora de confegir *Els dolços murmuris del mar* i que es publicaria en el volum setè de les seves *Obres Completes* (1997).

Ara, l'objectiu de Porcel és tot un altre, respecte de quan començà a escriure teatre: ja no li interessa ser un escriptor professional, perquè ja ho és, ni tampoc vol confluïr la dramaturgia catalana amb l'europea. L'única preocupació, si se'n pot dir així, és fer una obra de teatre que sigui coherent amb la resta de la seva obra. I, un cop deixat enrere el llast o la pressió d'intentar estar a l'avantguarda de la dramaturgia catalana i europea, se'n surt a la perfecció amb una obra totalment madura. *Els dolços murmuris del mar* i les peces subsidiàries plantegen, doncs, una altra mena de temàtiques, com per exemple de quina manera pot encaixar l'escriptor dins la societat.

Per tractar aquest tema, el dramaturg andritxol posa en escena el retorn del protagonista-escriptor al poble on es va criar i també al paradís perdut de la infantesa, després de més de vint d'anys d'absència. Les experiències que viurà durant aquella nit d'estiu, no cal ni dir-ho, li seran tan desfavorables que marxarà per no tornar-hi mai més. Josep Ramon Cerdà exposa perfectament això que acabam de dir:

«Porcel ja és un novel·lista consagrat, no cerca innovar amb una proposta teatral trencadora, sinó que escriu una obra que eixampla el seu món novel·lístic. Ara ja no el preocupa situar-se dins els corrents europeus, sinó que vol ser coherent amb el seu propi món literari. De fet, l'argument mateix de l'obra té ressos autobiogràfics i tant la temàtica com el tractament formal remetent més a la seves novel·les que no al seu teatre anterior» (2009, 437).

9.3 Assaig de classificació del teatre de Baltasar Porcel

Ateses, d'una banda, les idees predominants de la dramaturgia porceliana i, de l'altra, les tècniques i formalismes rellevants, podem passar, ara, a disposar d'una classificació de la seva obra teatral, per a la qual és necessari dividir-la, d'entrada, en dos blocs: el primer, que abarqui de 1958 a 1965; i el segon que tracti el període 1979-1981.

9.3.1 El cicle 1958-1965

El primer bloc d'obres el conformen un grup d'obres que podem identificar amb el teatre existencialista.⁵⁸ Així doncs, tant *Els condemnats* com *Els honorables* participen d'aquest moviment filosòficoliterari, per bé que, formalment obeeixin, segons el mateix Porcel a concepcions formals diferents: la primera obra és una tragèdia, amb ingredients, això sí, que podem subscriure al gènere dramàtic, mentre que la segona és, directament, un drama.

Així mateix, el segon grup d'obres queda representat per una única obra: *La simbomba fosca* és la contribució que Baltasar Porcel fa al teatre de l'absurd dins la

⁵⁸ Com que en els altres grups d'obres n'hi ha (*La simbomba fosca* i *Èxode*) que podien fer part d'aquest primer grup, perquè és ben fàcil de trobar-hi fresses de l'existencialisme, si hom ho troba convenient pot anomenar a aquest primer grup d'obres senzillament *Drames*.

literatura catalana, per bé, com ja hem vist, que ideològicament sigui bastant pròxima als postulats existencialistes.⁵⁹

Quant al tercer grup d'obres d'aquest primer cicle, és el format per les tres farses: *El general*, *L'inspector* i, posteriorment, *La qüestió social*. En aquestes obres, Porcel abandona els postulats existencialistes i s'aventura a fer una crítica social en clau humorística i de caricaturització dels elements socialment dominants: polítics, militars i alguns professionals liberals conxorxats: metges, professors, advocats, etc. És aquesta, encara, una crítica social un poc descafeïnada, per a un Porcel que, almanco en teatre, encara no ha assumit de bon de veres els postulats ideològics del realisme compromès. Per això hi ha hagut crítics, com el cas de Josep Ramon Cerdà que ja hem citat, que considera aquestes peces transitòries vers el grup d'obres que vendrà tot seguit.

Aquest grup d'obres que tanca aquest primer cicle és el de les peces èpiques. Format per les tres obres *Èxode*, *Romanç de cec* i *Història d'una guerra*, Porcel passa d'una crítica social en clau de ridiculització a posar sobre l'escenari una crítica social militantment més compromesa. Per tal de fer-ho, Porcel assumeix tant els postulats estètics de Bertolt Brecht com els ideològics, que entronquen, aquests últims, amb els del realisme històric. No obstant això, la peça *Èxode*⁶⁰ encara té un cert regust existencialista, amb la qual cosa es podria de fer encabir amb les peces existencialistes, tot i que hem considerat, amb bona lògica, mantenir-la amb el grup d'obres èpiques per dos motius: perquè estèticament és deutora de les tècniques brechtianes i, a més, ja planteja problemàtiques polítiques revolucionàries que superen, senzillament, l'existencialisme.

9.3.2 El cicle *Els dolços murmuris del mar* (1979-1981)

A l'hora de classificar l'obra teatral de Baltasar Porcel, ens ha semblat totalment lògic fer una distinció entre el primer període i aquest que ara ens ocupa. El temps que ha passat entre la publicació del *Teatre* el 1965 i el retorn de Porcel al gènere dramàtic és prou significatiu com perquè les condicions pe fer teatre hagin canviat. Aleshores,

⁵⁹ Hem de dir que Porcel a l'aplec *Teatre* de 1965 proposa una classificació de la seva obra teatral, respecte de la qual estam d'acord tan sols en part: hi ajunta, per exemple, dins el mateix grup sota l'epígraf «Tragèdies i drames» *Els condemnats* i *La simbomba fosca*. Nosaltres hem preferit separar aquestes peces en dos grups diferents.

⁶⁰ Ja n'hem palat. *Èxode* és la primera peça èpica que Baltasar Porcel escrigué. Ho féu durant l'estiu de 1960, tot i que fou reelaborada dos anys després. Per tant, el període d'escriptura és anterior a la *Simbomba fosca*, amb la qual cosa és ben lògic pensar que, si la peça del teatre de l'absurd encara té traces de l'existencialisme, *Èxode* també en tengui.

com ja hem vist a bastament, Porcel crea una mena de teatre que té ja més a veure amb el seu món literari que durant aquests anys ha anat construint. Per tant, fan part d'aquest cicle dramàtic del anys vuitanta la peça *Els dolços murmuris del mar*, peça de teatre sorgida de la telenovel·la *Una nit d'estiu*, i el quadre independent *El buscador de tresors*.

Aquesta va ser la darrera peça teatral composta per l'escriptor andritxol. Durant els gairebé trenta anys que li quedaven de vida, Porcel se seguí dedicant al gènere narratiu i a l'assagístic. De teatre, doncs, no n'escrigué pus. Ara bé, és convenient situar la seva producció teatral a l'alçada de la seva vastíssima obra, atès que, en molts aspectes, és el precursor i l'introduïdor dels corrents teatrals europeus dins la literatura catalana, malgrat que el consumidor d'aquesta literatura no està preparat culturalment per assimilar-lo i, malgrat, també, el desencís que el mateix autor hi trobà en el seu intent de professionalització, que li arribà per les vies narrativa i periodística.

No volem acabar aquest epígraf de valoracions sense aportar la següent idea que manllevam a Josep Ramon Cerdà i la qual subscriu totalment:

«Rosa Cabré [1997, 593] apunta que si l'obra de Porcel hagués trobat una situació en l'escena catalana més professionalitzada i un públic més format, la seva recepció hauria estat tota una altra. Avala aquesta teoria un fet indiscutible: la influència de les obres de Porcel es demostra pel fet que tenen seguidors. O per dir-ho d'una altra manera: cada estil que Porcel intentà introduir en el nostre teatre va tenir un desenvolupament posterior en l'obra d'altres autors. La seva influència, per tant, no pot ser menystinguda» (2009, 438).

10. Conclusions

La dedicació de Baltasar Porcel a la literatura dramàtica es deu a la voluntat d'un jove que va tenir la tenacitat de convertir la seva passió en la seva professió. Aquest fet el prova que, pràcticament essent un adolescent, publicàs el seu primer article en una revista d'àmbit local, *Andraitx*, del seu poble natal. Més endavant, amb el canvi de residència d'Andratx a Palma, a l'adolescent Porcel se li obriren les mires i, ràpidament, pogué entrar en contacte amb un ambient cultural que al seu poble resultava insuficient. En aquells anys, creixia la dèria de convertir-se en un escriptor professional i, embarcat com estava dins el moviment teatral d'associacions religioses, no ens ha d'estranyar que una primera resposta a aquesta dèria fos en forma de peça teatral. Val a dir, emperò, que Porcel era plenament conscient que la professionalització, en el magre món cultural dels anys cinquanta, no podia arribar a través de la dedicació en exclusiva a un únic gènere literari i, doncs, de forma paral·lela també es decantà pels altres gèneres de la prosa: tant de ficció —novel·la i conte—, com de no ficció —articles—, que són fruit, aquests darrers, de la seva col·laboració tant a revistes com a diaris importants (*Destino*, *Serra d'Or*, *La Vanguardia*), que es perllongaren durant una cinquantena d'anys. És més: l'únic gènere del qual no es coneix activitat publicada és la poesia.

Centrant-nos en el teatre, dèiem que no era estrany que el nostre autor optàs pel seu conreu, atès que era un gènere que coneixia de primera mà, perquè hi féu d'actor i, a més, n'era un àvid lector, com de qualsevol altre gènere en general. En aquell final dels anys cinquanta, Porcel era un religiós amb molt de fervor i, lògicament, la mescla de teatre i religiositat donà com a primer resultat l'obra de teatre *Los caminos*, que mai no acabà, tot i que Llorenç Villalonga, el seu gran valedor literari, com a conseller i amic, l'acabà per ell, tot passant l'obra del castellà al català. Volia, fort i no et moguis, que el nostre autor es presentàs als Premis Ciutat de Palma. Val a dir que aquest propòsit l'aconseguí, però no amb aquesta obra, sinó amb una que el jove dramaturg creà de collita ben pròpia: *Els condemnats*. Porcel no acceptà mai de presentar l'obra de Villalonga com a seva, perquè no acabava de ser allò que volia plasmar amb la ploma. I és que en el moment convuls de l'adolescència, Porcel patí una crisi d'aquesta fervor religiosa, cosa que es traduí literàriament en respostes de caire existencialista, com demostra l'obra que acabam de citar, però com demostren també les novel·les que anava escrivint —*Solnegre* i *Els escorpins*— i una altra obra de teatre: *Els honorables*.

Respecte de la dramaturgia, Porcel s'havia plantejat un objectiu clar: contribuir, en la mesura del possible, a incorporar les estètiques europees dins la literatura catalana. A Mallorca, concretament, això passava per fer superar el teatre en el qual ell, precisament, s'havia format: el teatre de base costumista. Ell volia posar en escena les idees que constantment li brollaven, temes socialment candents, problemàtiques actuals, car el dramaturg andritxol mai no va concebre el teatre al marge de la societat en la qual s'immergia. Per aquest motiu, doncs, hem batiat el teatre de Baltasar Porcel com un teatre altament ideològic que, en bona mesura, passa per fases diferents: l'existencialisme, l'absurd —*La simbomba fosca*—, la crítica social caricaturesca i amb un compromís mínim —*El general, L'inspector, La qüestió social*— si el comparem, sobretot, amb l'estètica que ve a continuació, la del teatre èpic que entronca, al seu torn, amb els posicionaments militantment molt actius del realisme compromès: *Èxode, Romanç de cec i Història d'una guerra*.

Aquest objectiu, vist a través de la perspectiva històrica, s'ha de dir que l'ha aconseguit, atès que l'aportació de Baltasar Porcel als corrents del teatre de postguerra són de primera magnitud. Ara bé, l'objectiu des del punt de vista d'un autor que aspirava a ser-ne un professional i que, per tant, volia un reconeixement immediat, en bona mesura no quedà satisfet i, com a conseqüència, el nostre autor decidí abandonar el gènere dramàtic. Així acaba el primer període teatral del dramaturg andritxol, que posava punt i apart a gairebé una dècada de dedicació, si bé hem de dir que no exclusiva, al teatre, durant la qual compongué la gens menyspreable xifra de nou obres, que esdevé encara una xifra més notòria si hi ajuntam els nombrosos contes, articles i novel·les que escrigué entre 1958 i 1965.

Baltasar Porcel, doncs, abandonà el teatre i se centrà en exclusiva en els altres gèneres que millor li podien oferir el rèdit de professionalització que tant cercava. Durant pràcticament la quinzena d'anys en què el nostre autor no escrigué cap obra de teatre, es convertí en un autor canònic dins la narrativa catalana i en un intel·lectual de pes, gràcies als articles que anava escrivint tant en premsa com en revistes culturals.

En part al fet d'haver-se convertit en un escriptor tan prestigiós féu que la delegació de TVE a Catalunya li proposàs l'any 1979 que fes el guió d'una telenovel·la. El nostre escriptor n'acceptà l'oferta, amb la qual cosa encetava el segon període de la seva producció teatral, el qual fou, malauradament breu, en tant que durà dos anys. La

telenovel·la és titulà *Una nit d'estiu* i obtingué un èxit tan rellevant que féu plantejar a Baltasar Porcel el retorn, de bell nou, a la dramaturgia. És el germen de la peça que publicaria el 1981, *Els dolços murmuris del mar* i el quadre que en fou eliminat, *El buscador de tresors*, i que fou inclòs de forma autònoma el 1997 a *Les màscares*.

Si dèiem que s'inicià un segon període, era perquè els anys no han passat debades. Porcel ha canviat d'objectiu, si se'n pot dir així. Ara, una època en què les condicions socials i polítiques del país han canviat i s'ha passat de la dictadura de Franco a un període d'autonomia per a Catalunya, el dramaturg andritxol no pretén entroncar el teatre mallorquí i català amb l'europeu, sinó que el que li interessa és crear peces que siguin més coherents amb la temàtica i constants de la seva obra literària en global. De retruc, doncs, les obres d'aquest cicle tenen més a veure amb l'obra novel·lística del nostre autor, que no pas amb les obres teatrals de finals dels anys cinquanta i dels seixanta. Hem de matisar, emperò, que Baltasar Porcel, si bé ja des dels seus inicis literaris apostà per adscriure's als corrents estètics europeus, ja fos en narrativa com en teatre, des del minut zero de la seva obra, es començà a conformar un univers literari propi, bastit a grans trets a les vivències andritxoles que ell mateix sentí contar als seus familiars de jovenet. Aquest univers propi, del qual la màxima expressió és el que Joaquim Molas batià com a *Mite d'Andratx*, té formulacions de caire anterior al que hom tradicionalment havia pensat. A parer nostre, doncs, la conformació d'aquest mite cal cercar-lo, abans que a la novel·la *Solnegre*, a la seva primera obra literària publicada que, curiosament, és de teatre: *Els condemnats*.

11. Referències bibliogràfiques

- Alomar, M. (2006). Porcel Pujol, Baltasar. Dins *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. (Vol. II P-Z, 61-63). Palma/Barcelona: Lleonard Muntaner Editor/PAM.
- (2009). El teatre de Baltasar Porcel: panoràmica general. *Lluc*, 870, 20-24.
- (2010). Estrena i recepció d'*Els condemnats*. *Randa*, 64, 69-76.
- (2010b). El teatre a Mallorca: entre la utopia i la supervivència. Dins Francesc Foguet, Núria Santamaria (ed.), *La revolució teatral dels 70. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida/ Barcelona: Punctum/ Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània.
- Benach, J. (1974, octubre). Baltasar Porcel el Batallador. *Serra d'Or*, 181, 91-95.
- Borràs, C. (2012). *Escriptures còmplices. La petja intertextual en l'obra novel·lística dels autors de la generació dels 70 a Mallorca*. Palma/ Barcelona: UIB/PAM.
- Cabré R. (1993). Nota a Baltasar Porcel: *Obres Completes, 5. El mite d'Andratx* (597-615). Barcelona: Proa.
- (1997). Nota a Baltasar Porcel: *Obres Completes, 7. Les màscares* (565-593). Barcelona: Proa.
- (2011). Edició, pròleg i notes a Baltasar Porcel/ Llorenç Villalonga: *Les passions ocultes. Correspondència i vida. Epistolari complet (1957-1976)*. Barcelona: Edicions 62.
- Cabrera, C. (2009). Crisi religiosa i autobiografia en el primer període novel·lístic de Porcel. Dins M. Pons, J. Reynés, P. Rosselló (eds), *Escriptures contemporànies: Baltasar Porcel i la seva obra* (1a ed., 126-133). Barcelona/Palma: PAM/UIB.
- Castellet, J. (1987). *L'hora del lector. Seguit de Poesia, realisme, història*. Barcelona: Edicions 62.
- Cerdà J. (2009). Assaig i error. El teatre de Baltasar Porcel. Dins M. Pons, J. Reynés, P. Rosselló (eds), *Escriptures contemporànies: Baltasar Porcel i la seva obra* (1a ed., 430-438). Barcelona/Palma: PAM/UIB.

- Fàbregas, X. (1972). *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.
- (1974, març). ‘L’inspector’ de Gogol-Porcel. *Serra d’Or*, 174, 53.
- Fuster, J. (1971, abril). Conversa amb Baltasar Porcel andritxol. *Serra d’Or*, 139, 79-81.
- Marfany, J. (1988). El realisme històric. Dins M. de Riquer, A. Comas, J. Molas (eds), *Història de la literatura catalana*, XI (1a ed., 221-283). Barcelona: Ariel.
- Mir, G. (1970). *Literatura i societat a la Mallorca de Postguerra*. Palma: Moll.
- Molas, J. (1965). Pròleg a Baltasar Porcel: *Teatre*. Palma: Daedalus.
- (1993). Baltasar Porcel entre la reflexió i la mitificació. Dins E. Bou i R. Pla (coords.), *Creació i crítica en la literatura catalana* (1a ed., 81-90). Barcelona: UB.
- Nadal, A. (1998). *Teatre modern a Mallorca*. Barcelona: PAM
- (2002). *El teatre mallorquí del segle XX*. Palma: Edicions documenta Balear.
- (2009). L’accidentada estrena d’*Història d’una guerra*. Dins M. Pons, J. Reynés, P. Rosselló (eds), *Escriptures contemporànies: Baltasar Porcel i la seva obra* (1a ed., 424-429). Barcelona/Palma: PAM/UIB.
- Planas A. (2003). *Baltasar Porcel. La novel·la de la vida*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.
- Pons, D. (2011). Baltasar Porcel i Pujol (Andratx, 1937- Barcelona, 2009). *Estudis Romànics*, 33, 564-571.
- Porcel, B. (1965). *Teatre*. Palma: Daedalus.
- (1965). Nota preliminar a Baltasar Porcel: *Teatre*. Palma: Daedalus.
- (1981). Nota prèvia i gairebé al marge a Baltasar Porcel: *Els dolços murmuris del mar*. Barcelona: edicions 62.
- (1987). *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Barcelona: Edicions 62.
- (1997). *Obres Completes, 7. Les màscares*. Barcelona: Proa.

- /Villalonga L.(2011). *Les passions ocultes. Correspondència i vida. Epistolari complet (1957-1976)*. Barcelona: Edicions 62.
- Rosselló, R. (2011). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València/ Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/ PAM.
- (2011b). *El teatre català del segle XX*. València: Bromera.
- Salvat, R. (1966). *El teatre contemporani 2/. El teatre és una ètica: de Ionesco a Brecht*. Barcelona: Edicions 62.
 - Sansano, B. (2008). *Literatura dramàtica contemporània (1950-2000). Teatre català contemporani. Monografia: entorn de l'obra de Jordi Galceran*. Alacant: Biblioteca virtual Cervantes.
 - Simbor, V. (2009). Els inicis narratius de Baltasar Porcel: existencialisme, realisme i *engagement*. Dins Dins M. Pons, J. Reynés, P. Rosselló (eds), *Escriptures contemporànies: Baltasar Porcel i la seva obra* (1a ed., 98-125). Barcelona/Palma: PAM/ UIB.
 - Sirera, R. (1997). Pròleg a Baltasar Porcel: *Obres Completes, 7. Les màscares*. Barcelona: Proa.
 - Vidal, M. (2007, Març-abril). Els inicis literaris de Porcel. *Els Condemnats. Lluç*, 856, 16-17.
 - Villalonga (1959). Pròleg a Baltasar Porcel: *Els condemnats*. Palma: Moll.
- /Porcel, B. (2011). *Les passions ocultes. Correspondència i vida. Epistolari complet (1957-1976)*. Barcelona: Edicions 62.