

VISCA LA REVOLUCIÓ!, DE JAUME VIDAL ALCOVER:
DISTOPIA, SÀTIRA I AUTOFICCIÓ

Magí Sunyer
Universitat Rovira i Virgili
magi.sunyer@urv.cat

Una breu anotació de Joan Triadú, en un article sobre les novetats en la novel·la catalana del moment, constitueix una bona introducció al text que a continuació analitzarem, tant per l'accent sobre la qualitat del relat com pels elements que destaca:¹

D'alguna manera, *Visca la revolució!*, de Jaume Vidal Alcover (Editorial Moll) és també un llibre d'anticipació, però, a l'inrevés d'altres, tot ell és present. És la novel·la d'un humanista inquiet i inquietant, en la qual és dramàticament exposada, i amb ironia, la situació cultural, social i històrica en conjunt del nostre temps. Hi ha l'enginy i la saviesa d'un escriptor sagaç i lliure. (Triadú 1975: 72)

Després recuperarem un element central d'aquest paràgraf. Abans d'introduir-nos en la novel·la, limitem-nos a remarcar que les poques crítiques que la van saludar concorden a subratllar la qualitat literària de la novel·la. En un molt elogiós article publicat a *Última Hora* (Anònim 1974: 6), s'afirma que «constituye sin duda alguna una de las creaciones más originales e interesantes de la novela catalana de hoy», i «de aquí que su prosa, pródiga en riqueza i belleza, constituya un ejemplo difícilmente igualable de perfección y de madurez total de estilo».

¹ Aquest estudi forma part de la investigació del Grup Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) consolidat (2021 SGR 00150), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya. Agraïxo l'ajuda que m'han proporcionat el professor Pere Rosselló, que ha buscat crítiques als diaris de Mallorca; Josep Cazorla des del CRAI de la Universitat Rovira i Virgili, i l'amic Alfons Gregori, professor de la Universitat de Poznan, que m'ha guiat per la bibliografia de la distopia.

El novel·lista Jaume Vidal Alcover

Ara que per primera vegada ens podem fer capaços de la dimensió del poeta Jaume Vidal Alcover gràcies a la publicació de la seva poesia completa (Vidal 2023), convé revisar, amb la perspectiva que el temps proporciona, el dramaturg, el narrador, l'assagista i els altres aspectes de la seva rica activitat intel·lectual. Per a la narrativa, disposem d'una visió de conjunt de Montserrat Palau (1992).

Si, per tal de situar la novel·la que examinem, ens centrem en la narrativa, convé recordar que, relats esparsos a banda, va publicar tres llibres de contes i vuit novel·les. Els reculls de contes són *Mirall de la veu i el crit* (1955), *Les quatre llunes* (1969) i *Dues rondalles farcides i altres narracions* (1980); les novel·les, *Sophie o els mals de la discreció* (1971), *Visca la revolució!* (1974), *Dido i Eneas* (1975), *Tertúlia a ciutat* (1976), *La vida fàcil* (1987), *Els intocables* (1987), *Els Sants Innocents* (1989) i *L'equip assassinat* (1989). Les dates d'aparició de les novel·les no poden ser més enganyoses: l'última publicada és la primera escrita i les quatre anteriors a aquesta (que havien de ser cinc però el novel·lista no va acabar la cinquena) formen un cicle concebut en els anys quaranta i, com a mínim les dues primeres, signades el 1948. No insistiré sobre el tema, que afecta tota l'obra de creació de l'escriptor; ara em limito a subratllar que, per ordre d'escriptura, revisions o complecions a banda, *Visca la revolució!* és la penúltima novel·la escrita per Jaume Vidal Alcover.

Es va publicar l'any 1974 però està signada el 1971, la data d'inici marcada el 7 de juny al Mal Pas d'Alcúdia i la d'acabament el 30 d'octubre a Barcelona. En alguna ocasió, en algun lloc que ara no he sabut trobar, he llegit que la redacció va començar en aquest lloc d'estiueig de la família Vidal Alcover com un repte entre el novel·lista, Maria Aurèlia Capmany i potser Xavier Romeu d'escriure un relat abans d'anar a dormir. El model hauria estat la cèlebre sessió a la vil·la Diodati de Lord Byron, també un juny però de cent cinquanta-cinc anys abans, que va originar el *Frankenstein* de Mary Shelley i *The vampyre* de John Polidory. No ho puc documentar, però si el meu record és correcte, *Visca la revolució!* hauria estat l'únic fruit d'aquella collita. Si els romàntics anglesos havien d'escriure un relat de por, no sé si els estiuejants del Mal Pas es van fixar una situació similar que va condicionar el tarannà distòpic de la novel·la de Jaume Vidal Alcover.

L'element distòpic

La funció de la distopia en aquesta novel·la no és menor. Figura que el narrador, que escriu en primera persona, redacta el text l'any 2022, quan té cinquanta anys, i que recorda la societat dels anys setanta del segle xx des de la perspectiva d'un present en què ja fa un quart de segle que s'ha produït un canvi revolucionari que ha conformat una societat absolutament diferent de l'anterior. Com en altres relats distòpics, el canvi que s'ha operat és tan profund que les normes i els comportaments antics es veuen amb estranyesa i, com que en realitat es produeixen en el present del lector, el camp està perfectament adobat per a la sàtira i la paròdia. Haurem de calibrar el pes d'un i altre ingredient, complementaris, i la preponderància que adquireixen en la novel·la.

La literatura utòpica ha proporcionat alguns dels textos clàssics de l'escriptura de tots els temps però és a partir de l'època contemporània que adquireix una nova dimensió. La instauració de la democràcia com a sistema teòricament fonamentat en la llibertat, la igualtat i la fraternitat, i la idea de progrés com a mecanisme inaturable que podia funcionar com a reparador de les desigualtats i de les injustícies va conduir a l'optimisme històric. Tant en la més innocent de les concepcions —que la societat justa vindria sola i que ni tan sols calia actuar-hi— com en les més realistes —que calia lluitar per aconseguir-la— pròpies dels socialismes, els comunismes i els anarquismes (Retamal 2016: 2), l'arribada, més o menys llunyana, de la societat perfecta era un horitzó plausible. L'esclat de la Primera Guerra Mundial, que va evidenciar els usos catastròfics de la ciència i la tecnologia, va punxar la bombolla de l'optimisme històric i va propiciar l'emergència de la distopia o utopia negativa. L'època va coincidir amb l'esclat dels grans moviments de masses i dels totalitarismes, amb el control absolut, o quasi total, de l'individu. Gregory Claeys (2017) caracteritza la temàtica dels relats utòpics per dècades: en la dels quaranta, la bomba atòmica; en la dels cinquanta, els mals del capitalisme i del comunisme; en la dels seixanta, la superpoblació, la violència gratuïta i la ciència-ficció; en la dels setanta, la catàstrofe ambiental. Tot i això, Christian Retamal (2016: 2) apunta que l'any 1968, quan Stanley Kubrick va estrenar *2001: Una odissea de l'espai*, encara es conservava un cert optimisme tecnològic respecte al futur, romanalla de l'utopisme vuitcentista. Claeys (2017: 392) estableix tres condicions perquè un relat pugui ser considerat utòpic: la intenció autorial, una suposada resposta del lector i un contingut escaient.

També considera (Claeys 2017: 464) que els temes pròpiament distòpics són la raça, l'eugenèsia, l'imperi i el feminisme, i que la literatura distòpica neix de la sàtira. L'anàlisi de les dues grans antiutopies de mitjans del segle xx, *Brave New World* (1932), d'Aldous Huxley, i *1984* (1948), de George Orwell, mostra que els centres d'interès bàsics són posar de manifest com la ciència afecta la vida dels individus i l'antitotalitarisme —en el cas d'Orwell, d'extracció trotskista i de denúncia de l'estalinisme, tal com ja s'havia evidenciat a *Animal farm* (1945). Discrepen en els mecanismes que els totalitarismes utilitzen per controlar els individus, el sofriment extrem en el cas d'Orwell i el plaer en el de Huxley.

L'utopisme ha tingut un conreu en la literatura catalana contemporània, amb relats anarquistes com *Amoria*, de Josep Lluas i Pujals, de la mateixa manera que l'antiutopisme, amb altres com *Homes artificials*, de Frederic Pujulà i Vallès; la nòmina és molt més àmplia i remeto a l'estudi i l'antologia de Víctor Martínez-Gil (2004). Per al cas que ens ocupa, és especialment remarcable un article d'Alfons Gregori sobre la antiutopia en l'obra de tres escriptors molt relacionats amb Jaume Vidal Alcover: Llorenç Villalonga, de la generació anterior d'escriptors mallorquins i amb qui va col·laborar amb molta freqüència i intensitat abans de traslladar-se a Barcelona; Maria Aurèlia Capmany, la seva companya en les últimes dècades, i Maria Antònia Oliver, de la generació posterior, sobre la qual Vidal Alcover i Capmany van exercir una influència important en els inicis de la seva dedicació a l'escriptura. Aquest article d'Alfons Gregori focalitza l'atenció en dos elements, gènere i espai nacional, molt presents en la novel·la de Vidal.

Visca la revolució! es presenta com un relat memorialístic escrit per un home que s'anomena *Biel* en la segona dècada del segle XXI, cinquanta anys després de l'escriptura de la novel·la, quan ja en fa més de vint que ha triomfat una revolució total que ha canviat de manera radical les formes de govern, els comportaments humans i la relació dels individus amb el poder, i ha obert una nova etapa en la història de la humanitat, l'edat novíssima. Biel no tan sols és partidari del nou règim, sinó que ha estat un activista en el procés prerevolucionari. Plenament integrat en el nou món, convençut d'haver assolit un estadi utòpic, els records de la infantesa i l'adolescència, malgrat la constatació de la imperfecció de la societat dels anys setanta del segle xx, el condueixen cap a una posició progressivament crítica que el sistema revolucionari no tolera. L'organització social que s'hi descriu remet a la tecnificació d'*Un món feliç*, d'Aldous Huxley; alguns de-

talls, com l'eliminació de l'escriptura i la lectura, que s'indiquen però sobre els quals no s'insisteix gaire, a *1984*, de George Orwell.

Tant el procés cap a la revolució com el sistema que s'instaura són descrits minuciosament. No ens entretindrem en el primer, ens interessa el segon. La revolució que triomfa en els anys noranta del segle xx es fonamenta en el text teòric d'Orestes Cosroe, *El treball*, publicat en primera edició l'any 1987. Té com a base un estricte control laboral, de les pràctiques religioses i dels moviments dels individus, l'organització del món en comarques naturals, federacions continentals i equilibris pancontinentals, l'eliminació de la discrepància i el diàleg i la regulació absoluta dels moviments i els comportaments de les persones. El principi suprem de l'obediència és inqüestionable, tal com s'evidencia en les fórmules rituals de comunicació entre el poder i l'individu: «Escolt i crec», «Crec i man». El poder suprem l'exerceix el Cercle, que es comunica a través de la Veu, que ningú no sap a qui pertany. En el règim del Treball, els individus canvien de nom i no existeixen els cognoms, així, Biel s'anomena KWY117 Tau. La força s'exerceix des d'una organització, la Foederis Arca, o sigui, l'Arca de l'Aliança. És principi de l'era novíssima la lluita implacable contra el passat, i qualsevol regressió o enyorança del món antic és interpretada com un defecte que es castiga amb severitat. El capítol «Alfa» detalla els punts fonamentals de la constitució dels Estats Units d'Europa en un discurs de balanç del portaveu l'any 2019. Els resumeixo: s'ha assolit la consolidació de l'Univers Laboral; el control públic dels serveis personals és absolut i total, de manera que tota l'activitat humana està registrada per les computadores; la disgregació dels vincles familiars està a punt de completar-se; la distribució equitativa del treball s'aconsegueix de manera rigorosa i científica; s'exerceix una regulació precisa de la natalitat i la mortalitat, i així s'aconsegueix fixar el nombre de treballadors; els pactes pancontinentals permeten descartar conflictes exteriors; es desmenteixen agitacions interiors i, per evitar-ne la possibilitat, es regulen les atribucions dels organismes de censura d'obres d'imaginació.

Biel, el narrador, peça important en el procés revolucionari, es presenta com a entusiasta del nou règim i pensa que les seves discrepàncies caben en el sistema. Des d'un inici, s'observa que es preserva de possibles malentesos respecte al seu relat: «Destinades aquestes memòries, a un públic no especialitzat i tot i que són absolutament verídiques, no subjectes, per tant, a les possibles sancions del TCOI (Tribunal pel Control d'Obres d'Imaginació)» (Vidal 1974: 13). També s'excusa davant els OSCEP (or-

ganismes superiors de censura de l'expressió privada). En aquest inici, el narrador no té cap dubte de pertànyer al sistema. És cap a mitja novel·la quan s'adona que l'evocació del passat li provoca unes distraccions, traduïdes en baixades de rendiment en el treball, que el sistema pot considerar suspectes i albira la possibilitat que li connectin a casa detectors mentals. Tanmateix, no pensa que això el pugui afectar perquè ell és una peça mòdica de l'engranatge:

Ja en una altra ocasió havia obtingut l'exempció de servei per preparar la seva tesi en defensa de l'humanisme i contra el creixement invasor de la maquinària. La seva tesi havia estat escoltada i les seves proposicions s'havien posat en pràctica. El Cercle havia dictaminat que aquelles solucions eren d'acord amb el curs del progrés i, en conseqüència, no podien oposar-s'hi en via ninguna. De manera que en Biel era un dels treballadors més eficaços de la Confederació, fins al punt que hi havia remors que l'arribarien a fer comissari del Cercle, potser copartícep directe, i qui sap si, fins i tot, component del Cercle mateix (Vidal 1974: 86).

Tanmateix, es comença a adonar que potser tot no funciona exactament d'aquesta manera quan rep un advertiment que no acaba de comprendre quin abast té. En consonància amb l'eliminació del sentimentalisme, la seva companya Mila —KWY 183 D Haleth— ho troba perfecte i fins i tot beneficiós perquè, en cas de rendiment baix, l'ordre ha de ser de supressió. Sotmès a un control, el diagnòstic és sobrevaloració excessiva i cansament. Tot i això, després de la revisió mèdica a què se'l sotmet, se sent jove i sa, amb prou energia per proposar drets en l'oci, per alliberar-lo del control, amb el propòsit d'aconseguir la perfecció del sistema. És quan s'adona que té unes contradiccions, potser irresolubles, respecte al sistema pel qual havia lluitat, quan fa el pas de considerar l'assoliment del sistema utòpic com una antiutopia:

¿No era aquella cita del poeta romà, d'un poema que parlava de l'edat d'or, d'una edat de perfecció i de promeses ateses? ¿Com eren possibles tantes contradiccions? Volia intervenir en la conversa, no romandre allà, al marge, quasi mort, inexistent, una mica de cendra, i un vent que sorgia d'una irreductible nit a punt de dispersar-les. Volia parlar, intervenir. Parlaven de la reposició de les reserves de números, d'homes. No, de números. El control, l'ordre. Es va sentir dient:

—Potser els millors resultats s'obtenen deixant que cadascú faci el que vulgui (Vidal 1974: 98).

Aquest plantejament de les coses l'allunya del sistema, tal com té ocasió de comprovar en el capítol «i Omega», en què pensa que el cridarà el cap de personal i potser l'enviaran a la solitud, però ell tindrà la capacitat de reclamar. Quan el conviden a la Festa dels Copartíceps, encara dubta si és per ascendir-lo o acomiadar-lo. En una nova evidència de l'erradicació del sentimentalisme, la resposta li ve de la seva companya Mila, que li duu una ordre de suïcidi. Amb una absoluta falta d'empatia, Mila li explica que ella mateixa ho ha demanat i li duu els fils d'alta tensió amb què ell mateix es connecta per aconseguir una mort dolça. Abans de morir, però, es desconnecta i escriu la novel·la dels seus records. Com a part integrant de l'era novíssima, ni en aquests moments Biel no qüestiona la decisió que el fa desaparèixer: «Si ara el Cercle determina la seva mort, és que el Cercle té raó» (Vidal 1974: 182). Tanmateix, si per una part raona que ell pretenia viure de records i això no està permès, pensa que tot és conseqüència del fet que ell volia fer una revolució contra l'automatisme i no hi ha estat a temps. En el final de la novel·la, s'estableix un paral·lelisme entre la seva mort i la de Sòcrates: «El rebel i resignat Sòcrates. Acceptava la llei, sabia que era necessària, i per això es moria serenament, enrevoltat dels seus amics, engegant la dona i els fills plorosos i pertorbadors...» (Vidal 1974: 182).

Hem pogut comprovar que els components de l'univers postrevolucionari estan prou detallats en la novel·la i que l'evolució narrativa fa derivar el plantejament utòpic cap a la distopia. Si acceptem la definició de la distopia que forneix Francisco Martorell Campos (2021: 58) com el gènere polític de la ciència-ficció que descriu amb detall i intenció crítica l'estructura de societats imaginàries del futur pitjors i nascudes d'aquella en què viuen lectors o espectadors, comprovem que la novel·la reuneix els requisits. Tanmateix, no és difícil adonar-se que aquest vessant del relat, no purament funcional, en realitat està més adreçat a la sàtira i justificació de la societat dels anys setanta que no pas a la denúncia de la catàstrofe que s'acosta.

La sàtira

Aquesta novel·la es va escriure en l'època, especialment feliç en l'obra i la vida de Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany, del teatre de cabaret. L'any 1968, quan Jaume Vidal es va tornar a instal·lar a Barcelona i va començar a viure amb Maria Aurèlia Capmany, en la vida de tots dos es produïa un nou començament. L'escriptora feia temps que havia deixat la

feina de professora de secundària, amb les servituds però també l'estabilitat econòmica que comportava, per dedicar-se de ple a l'activitat artística: la literatura, el periodisme i el teatre; llavors ja s'havia distanciat de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que va continuar dirigint Ricard Salvat. En aquell final dels seixanta i començament dels setanta va diversificar la seva dedicació: articles, assaigs, novel·les, teatre, cinema, televisió. Amb el canvi de residència a Barcelona, Jaume Vidal Alcover havia tancat uns anys difícils i es va incorporar a l'activitat del cercle intel·lectual presidit per la seva companya. En aquests anys va guanyar els premis Carles Riba i Víctor Català i va quedar finalista del Sant Jordi i ben aviat va ingressar en la docència universitària, a la delegació de Tarragona de la Universitat de Barcelona. No és aquest l'espai escaient per relatar totes les facetes de la seva activitat en aquella època, però, per la relació que té amb l'aspecte que es tracta en aquest apartat, sí que convé que dediquem una certa atenció al teatre de cabaret.

La sèrie de peces de cabaret signades per un o altre dels dos escriptors, però en què la col·laboració era habitual, es va representar des del 1968 fins al 1975, a partir d'un moment, per eludir la censura, amb la denominació de *teatre de varietats*. Dirigides per Josep Anton Codina, presentaven a l'espectador una sàtira de la societat catalana del moment servida de manera prou amable i crítica alhora perquè pogués ser acceptada per un públic que no assistia a un míting ni esperava un pamflet però que, ben servit, podia acceptar un contingut crític important (Sunyer 2019). La combinació de materials que s'hi produïa, la intercessió de la música, l'habilitat interpretativa i les dosis de picantor que s'hi introduïen ho feien possible. Amb tots aquests equilibris, el públic acabava rient-se d'ell mateix o acceptant que els dramaturgs i els actors ho fessin. Eren els últims anys del franquisme i aquesta modalitat dramàtica formava part de la cultura alternativa al règim que anava més enllà de la simple denúncia de la dictadura. L'anticapitalisme i la burla de les restriccions mentals de les societats occidentals obrien unes possibilitats futures de canvi de caire revolucionari. Això mateix s'esdevé a *Visca la revolució!* No devia passar desapercebut a la censura de l'època, perquè Pere Anguera (1983: 9) explica que la novel·la va provocar «un intent de procés al TOP», que no sé en quin punt es va avortar.

La segona de les peces de cabaret, *Varietats II o La cultura de la Coca-cola*, signada per Maria Aurèlia Capmany, ja juga amb el recurs que Jaume Vidal utilitza en la novel·la. La segona cançó de l'espectacle, «Cançó del

feliç any nou 5490», se situa en aquesta data allunyada per presentar les indagacions d'uns arqueòlegs dedicats a estudiar la cultura dels anys setanta del segle xx. La distància, fonament de la ironia, permet bastir una divertida sàtira dels elements constitutius d'una època que és la de l'espectador: la guerra, el pacifisme, la burocràcia, els exàmens, la droga, el feminisme, el matrimoni i l'adulteri, el futbol, la premsa. No es tracta ara d'entrar-hi a fons, però sí que es pot indicar que, com a la novel·la, és fonamental el joc de la convenció temporal: «És difícil donar un exemple de com era l'home del segle xx, perquè tots els qui ens escolten són d'una raça molt més evolucionada» (Capmany; Vidal 1984: 95); «Espera, espera! Em sembla que ja ho he descobert. Hi ha una teoria antiga que sosté que la societat del segle xx practicava un ritual cruel i terrible que en deien *matrimoni*» (Capmany; Vidal 1984: 101); «Que bé que no vivim en aquell segle | que ho resolien tot a cops de regle! | En el gran univers que roda i gira, | un vent de llibertat tot ho regira» (Capmany; Vidal 1984: 121). Són tres exemples d'aquest joc entre el temps hipotètic de l'espectacle i el real, que permet que la sàtira més agra pugui adoptar un aspecte amable, com a mínim païble per a l'espectador/lector. Ja he comentat que aquesta peça està signada per Maria Aurèlia Capmany però també conté la «Cançó de les quatre llunes» i la «Cançó de la dutxa» de Jaume Vidal Alcover, i la naturalesa mateixa de l'espectacle és oberta, de creació col·lectiva. Ell mateix va signar alguns dels altres espectacles de cabaret, com *Manicomi d'estiu*.

Aquesta digressió sobre el teatre de cabaret és oportuna perquè *Visca la revolució!* utilitza un procediment similar per expressar la mateixa ideologia, una ideologia d'esquerres explícitament ni marxista ni comunista. No és sorprenent, perquè l'escriptor és el mateix en la mateixa època. En la novel·la, s'expressa tant en el relat com en notes a peu de pàgina. En tots dos casos, el procediment ajuda al distanciament irònic: sempre es tracta d'exposar les peculiaritats de les formes de vida dels anys seixanta i setanta del segle xx des de l'estranyesa que produeixen quan el món ha canviat de manera absoluta i són examinades com a rareses arqueològiques. Si en el teatre de cabaret el pretext té sentit perquè representa que han passat més de tres mil·lennis i la societat que descobreix les restes de la del segle xx s'ha transformat de manera extraordinària i això palesa que calguin moltes explicacions perquè el món antic sigui comprès, en la novel·la, només han transcorregut cinquanta anys.

Biel escriu des del 2022, però la revolució ho ha canviat tot. No tan sols el sistema econòmic, sinó totes les formes de vida. Des de la distopia,

Biel se sent amb llibertat per estranyar-se del que s'esdevenia abans del triomf de la revolució, en la seva infantesa i la seva joventut. Una nota aparentment constatativa com la primera del llibre, sobre la beguda, adquiria una dimensió crítica evident si es llegia, com s'havia de fer, en clau d'actualitat i no des de la distopia: «A finals del segle passat, hi havia estats on el consum de begudes alcohòliques era lliure, sense limitació, d'hora ni de quantitat. Això es donava, especialment, en països subdesenvolupats, com era el nostre» (Vidal 1974: 9). Com en el teatre de cabaret, en què el pretext és una recerca arqueològica, l'adopció d'un registre científic, amb llenguatge d'analista, dona crèdit al discurs i alhora provoca sorpresa en un lector que veu tractada la seva realitat com una antigalla superada: «La societat estava encara estructurada sobre la cèl·lula primitiva de la família. Els grans clans familiars, procedents de l'època feudal, que duraren fins ben avançat el segle xx, ja havien desaparegut...» (Vidal 1974: 13). Més si venia reblat en una nota a peu de pàgina que incrementava la distància: «Avui és difícil imaginar que una persona depengui d'unes altres pel sol fet que aquestes l'hagin engendrat, sense, però, que la dependència ofereixi cap garantia, ni des del punt de vista polític, moral o educatiu, ni des del punt de vista econòmic. Els anomenats *fills* depenien dels anomenats *pares* d'una manera tan absoluta...» (Vidal 1974: 13). Des d'aquest replantejament absolut, que parteix del crèdit ficcional que no és una especulació sinó una certesa, conseqüència de la revolució, i encara sense moure's de l'àmbit de l'organització de les relacions personals, es presenta com a peculiar la família exclusivament heterosexual, es justifica la pràctica progressiva del matrimoni civil i, com qui s'ha deixat un detall secundari, es rebla amb una observació sobre el sexe: «L'acte sexual —oblidava aquest punt— no era un acte de plaer, sinó una obligació social» (Vidal 1974: 16).

De manera similar, s'aborden les relacions de gènere, punt important per la implicació que, tal com es recorda, na Maria (Aurèlia) hi tenia. Reprodueixo sencera la llarga nota perquè conté molts dels elements característics d'aquesta revisió del passat (present per als lectors de l'època):

Aquest tema de l'emancipació femenina és, tal vegada, el més difícil d'entendre per a un lector d'avui. Durant el segle xx la dona no tenia els mateixos drets i les mateixes obligacions de l'home. Hi havia una discriminació tan marcada, que fins i tot anaven vestits, homes i dones, d'una manera diferent. Amb tota seguretat, aquesta diferenciació era motivada per la diferència de sexe. Les primeres reivindicacions femenines daten de finals del segle xviii, però és dins el xix on el moviment cobra més força i és prosseguit amb més constan-

cia. Na Maria s'havia especialitzat en la qüestió i, tot i el que he dit sobre la marginació dels meus pares, era considerada com una autoritat en la matèria. Si pensam que la dona era objecte d'unes consideracions formals —cedir-li el pas, donar-li preferència a l'hora de sortir d'un perill, no fer-la anar als fronts de guerra i, en algunes èpoques i a determinats estaments socials, fins i tot, besar-li la mà, en senyal de màxima reverència—, comprendrem, tal volta, la condició d'invitada que tenia, en aquell món noucentista, dominat exclusivament pels homes. Ella es venjava, exigint de l'home una conducta sexual satisfactòria. D'aquí l'orgull masculí pel que feia a la capacitat reproductora de l'home i la popularitat de figures de gran potència sexual —almenys en apariència— com era el *Don Juan* italià i andalús (Vidal 1974: 17).

En general, tot allò que d'una o altra manera es relaciona amb l'àmbit del gènere i les relacions sexuals és tractat amb un humor intencionat que afirma una posició progressista. D'aquesta manera s'aborden temes com la pornografia, els anticonceptius —il·legals durant el franquisme— i l'adulteri —penalitzat en aquella època. L'estil és desenfadat i pedagògic per fer comprendre uns costums que els lectors comprendran amb prou feines com una raresa dels temps passats. Perquè s'entengui què era l'adulteri, se'n descriuen de manera detallada les conseqüències segons les circumstàncies i sobretot les diferències en l'home o la dona: «Naturalment: la potència masculina havia d'ésser tanta, que amb una dona no n'havia de tenir prou. Però l'ardència femenina es considerava de mal gust: una de les coses que més es cotitzava en una dona, a l'hora de triar-ne per al matrimoni, era la virginitat» (Vidal 1974: 50). Només de passada s'aborda l'homosexualitat, amb la constatació de la marginació social que comportava i reduint a l'absurd les raons de la prohibició: «En aquell temps, la inclinació homosexual era menyspreable. No sé per què, perquè hi havia un problema de demografia paorós i els grans arguments contra l'homosexualisme es basien sobre la base que, d'aquestes relacions, n'està exclosa, per naturalesa, la procreació» (Vidal 1974: 133). Al bloc de qüestions de gènere, en bona lògica, s'hi lligava la denúncia dels excessos de la religió, tant els històrics, amb les guerres de religions, com, sobretot, en el control que la jerarquia religiosa exercia sobre la societat. S'explicita fins a quin punt els poders fàctics eren intocables: «En Tomàs va proposar, en una certa ocasió, tractar, en sengles llibres, la vida íntima dels seminaris —així s'anomenaven les escoles de sacerdots catòlics o de l'Església romana— i de l'exèrcit, i no l'hi varen acceptar» (Vidal 1974: 18).

L'ensenyament rep un tractament peculiar. Tinguem en compte que les idees pedagògiques del grup Capmany-Vidal estaven molt influïdes per la mitificació de l'experiència de Maria Aurèlia Capmany a l'Institut Escola de la Generalitat republicana. El narrador no assisteix a cap escola fins als deu anys; són en Tomàs i na Maria els que el formen, i, en nota explicativa, es critica l'ensenyament privat. Quan en Biel ingressa en un institut, l'objectiu pedagògic queda ben explicat: «allò que es pretenia era ensenyar-nos, no educar-nos. No es proposaven empènyer-nos cap a una meta, no tenien cap pensament de fer-nos els homes de demà: tractaven, únicament, d'enriquir-nos amb els coneixements més útils i necessaris; nosaltres ja ens ho fariem per administrar-los» (Vidal 1974: 75). La càrrega contra el sistema universitari és de profunditat, per la promoció, essencialment antiuniversitària, que es fa de la mediocritat. Les opinions d'en Tomàs són contundents en aquest aspecte:

La universitat, segons ell, s'havia convertit en una oficina d'expedició de títols. Els estudiants només prenen cura dels exàmens i de la futura explotació comercial d'aquells títols, no dels seus coneixements ni de la seva solvència com a treballadors, que no en tenien. Allò representava la mort de la universitat, a la cadira del professor i als bancs dels alumnes. Perquè no hi podia haver mai una intel·ligència entre un professor —és a dir, una persona, l'obligació i la missió de la qual és transmetre uns coneixements a unes altres persones, una preparació, una saviesa— posat a fer de gestor administratiu i uns alumnes —és a dir, unes persones disposades a deixar-se penetrar pels coneixements exposats pel professor, amb la humilitat generosa i fecunda de qui, conscient que no sap res, vol aprendre— que tenen, sense saber-ho, una mentalitat de saltataulells, i, pinxos que són ells, es pensen que amb dos dies d'anar a la botiga, ja saben tant com el mestre (Vidal 1974: 141).

D'aquesta manera es circula pels grans temes de la societat de l'època des d'una posició crítica, com la burla que es fa dels hippies, considerats nois aviciats de casa bona. Els grans debats de fons d'aquella societat, els examinarem en funció de la posició dels protagonistes, Tomàs i Maria.

Autoficció

L'inici de la novel·la —els protagonistes ho assenyalen tot d'una— té un caràcter fulletonesc. La primera frase, «Jo no vaig néixer, em van recollir», indica que en Biel acabat de néixer havia estat abandonat al carrer, Tomàs el va trobar i el van adoptar. És un pretext narratiu per explicar un món

des d'una doble perspectiva: la ficcionalització d'un grup intel·lectual i la sàtira de la societat dels anys seixanta i setanta del segle xx.

Es construeix el retrat, amb la lleu distància que proporciona un narrador interposat, de l'univers intel·lectual de Jaume Vidal Alcover (Tomàs) i Maria Aurèlia Capmany (Maria) a Barcelona en aquelles dues dècades. Amb noms canviats, de vegades reconeixibles sense esforç, es proporcionen retrats precisos, però no extensos, dels components del Cercle, que van des de la indumentària fins a les característiques intel·lectuals. Així, no hi ha cap mena de dubte que Joan Miquel Medina, «alt i esburbat, que sempre, sempre, em va presentar el món com si fos una jogueta» (Vidal 1974: 11) és el dramaturg Josep Anton Codina; que Oriol Claver, «assenyat i ordenat, home, també, de teatre, enginyer de Passions i d'altres textos bíblics, Fausts, llegendes medievals, Odissees, Dantes i Apocalipsis, que presentava amb rigor, disciplina i enlluernament de gran espectacle» (Vidal 1974: 11-12) correspon a Josep Montanyès; en conseqüència Eulàlia Romeva, dona seva, deu ser Maria Martínez; sembla que Borja Febrer pot ser Xavier Romeu i versemblantment Josep Maria Palau, escriptor i entomòleg, deu ser Josep Maria Palau Camps. No sé ben bé a quins personatges reals corresponen Julià Riera, especialista en literatura hindú; Rosa Trescalavall, poetessa; Bernadí Perpinyà, professor mallorquí assentat a Barcelona; Mariona Bertran, que té una casa a Queralbs; Jordi Folch, amb un mas mig enrugat vora l'Espluga de Francolí; Josep Maria Roure, decorador de moda que té una caseta a Pals; Guillem Gimpera, que viu tot l'any a Roma, ni Domènec Vallvé, que té vuit criatures. Es presenta com una gent diferent, que participa de manera activa en la resistència contra la dictadura, tots relacionats amb el món de l'art i la majoria amb el teatre. Són divertits, alternatius i tots contribueixen en una o altra mesura a l'educació, moltes vegades sorprenent, del nen Biel.

El novel·lista aplica una dosi considerable d'autoironia al personatge de Tomàs, que, sense cap mena de dubte, el representa. Quan troba en Biel, té 52 anys, aproximadament l'edat del novel·lista aleshores, dos més que la seva companya Maria, i això no concorda. És mallorquí i la seva família és tradicional, presidida per la senyoràvia —no es parla del pare, protagonista de les poesies d'*El fill pròdig*— i realment conduïda per les germanes i amb casa a Ciutat i a Salern (Mal Pas). Tomàs coneix amb precisió la complicada variació diastràtica mallorquina, que exposa reiteradament amb poca esperança que sigui compresa. Professor no titular a la universitat, ensenya Literatura de l'Edat Mitjana Llatina i té una idea crítica de

l'organització universitària. Acumula un coneixement extraordinari de la literatura universal de tots els temps —a Biel, en la seva formació, li fa llegir els clàssics grecs i llatins—, té com a referents immediats les rondalles recollides per mossèn Antoni Maria Alcover, algunes de les quals apareixen esmentades com a exemples en nombroses ocasions: «L'amor de les tres taronges» —anomenada sovint a partir del personatge, Bernadet, fill de rei—, «En Joanet de sa gerra», «El Castell d'Iràs-i-no-Tornaràs». La primera de les rondalles es relaciona sovint amb la paràbola evangèlica del fill pròdig, com en la major part de l'obra literària de Vidal (Comes 2003). S'hi refereix com un home imaginatiu i lliure fins a extrems que li comportaven problemes —a ell i a Maria— no tan sols amb el règim imperant, sinó també amb editors i amb alguns dels personatges que dominaven el món de la cultura catalana. La independència de criteri amb què se l'investeix ens proporciona algunes de les opinions de l'escriptor que, per inoportunes, no deixen de contenir una veritat incòmoda: «Neg rodonament que l'art rebel ho sigui sempre de bona fe: l'inconformisme ha arribat a esser una bona mercaderia i el que cal és vendre. Molts han trobat la prostitució per aquest camí més tost que pel camí tradicional de la bellesa» (Vidal 1974: 57). Aquesta iconoclàstia li provoca problemes com el que s'esmenta sense més detall, de quan li xiulen una obra de teatre per expressar una veritat incòmoda, que és una referència a la rebentada de la peça *Una Roma per Cèsar* en l'estrena del 1969.

L'autoironia apareix sovint, en boca del narrador o de la seva companya Maria. En la disputa clàssic-romàntic hi intervenen tots dos, i a través d'ells el narrador mateix s'aplica l'autocrítica:

Però ell era un efectista, encara que presumís de clàssic. Na Maria sempre li deia:

—El meu rei, que vol esser un grec i és un jove romàntic!

—Ni jove ni romàntic. I on me vens, tu, ara!

Detestava el romanticisme per principis i el mite de la juvenesa perquè no estava disposat a acceptar que la vellesa fos un fracàs. No el volia, el fracàs, i quan n'era la víctima, es negava a veure-ho. (Vidal 1974: 61)

L'autoacusació —al cap i a la fi, qui escriu és el novel·lista— d'efectista i de girar-se d'esquena a algunes evidències és notable. El narrador interposat, que representa que expressa les seves opinions i no les del novel·lista, dona joc per a aquesta autoironia que afecta la parella d'intel·lectuals —«eren uns errats de comptes» (Vidal 1974: 16) i, sobretot, Tomàs, quan

es diu que era un exagerat: «comprenc que tengués antipaties molt marcades» (Vidal 1974: 46). Aquesta via irònica condueix fins i tot a certes inexactituds, com quan s'afirma que, en els debats entre ells dos, sempre havia de claudicar davant na Maria. Una de les qualitats més remarcables de la novel·la és la transmissió de mostres del que és el menys conservable del seu llegat, una capacitat dialèctica incommensurable, sobretot en diàleg amb Maria (Aurèlia Capmany). Aquí es publica una de les frases més esmentades de l'escriptor, que es posa en boca de Biel: «Jo vull ésser responsable, perquè vull ésser lliure, i sé que sense responsabilitat no hi ha llibertat possible» (Vidal 1974: 68).

El diagnòstic que des de la distància dels anys fa Biel és que es tractava d'una parella amb «molt extremes i alhora molt tranquil·les anomalies» (Vidal 1974: 12), però la conclusió més important a què arriba Biel des de la seva maduresa, que té repercussions determinants en el desenllaç de la novel·la, és la següent: «S'estimaven. Això és, ara, per mi, la descoberta més important de la meua vida. Tenien raó, posseïen la veritat, perquè s'estimaven...» (Vidal 1974: 54).

Aquesta estimació es tradueix en el retrat de Maria Aurèlia Capmany, més favorable que el que de Jaume Vidal Alcover, pel camí de l'autoironia, hem vist que es traça en la novel·la. D'entrada, el tret més destacat d'una primera impressió de la dona és alhora físic i espiritual: «va obrir aquells ulls grossos i plens de paraules» (Vidal 1974: 10), tal com pot tenir present qui l'hagués tractada o qui vegi el documental de Joaquim Jordà *Maria Aurèlia Capmany parla d'«Un lloc entre els morts»*. Les característiques intel·lectuals bàsiques tampoc no indueixen a error. S'explicita el coneixement de la literatura popular, que li venia de família —pare i avi de part materna folkloristes—: «ella em va contar totes les rondalles que sabia, que eren totes quantes se n'han escrites o imaginades mai en el món» (Vidal 1974: 18). Se'n destaca l'autoritat en matèria de feminisme, la visió política de gran amplitud i, malgrat les reticències cap al comunisme —i la no acceptació del sistema de Cosroës, el teòric del Nou Règim—, l'admiració pel polític vietnamita Ho Chi Minh. El catalanisme militant la duu a no dimidir mai de la utilització de la llengua catalana, i es destaca que, en un col·loqui amb autoritats estatals, es manté en català. L'autoironia que hem vist que l'autor s'aplicava no afecta Maria, al contrari. En termes comparatius, els records de Biel la presenten com a millor pedagoga que Tomàs i, sorprenentment, com a millor coneixedora de la literatura clàssica catalana. En aquest punt, més que no pas reflectir la realitat, el que fa el novel·lista

és il·lustrar dues maneres d'accedir al coneixement de la literatura amb la diferència hipotètica entre tots dos: «Val a dir que, tot i essent en Tomàs un professor de literatura, na Maria coneixia molt millor els clàssics catalans que ell. I és que els coneixia de veritat, vitalment, i vitalment li interessaven. En Tomàs, en canvi, els havia llegit com a exercici, per perfeccionar l'eina del seu treball» (Vidal 1974: 114). I ho il·lustra amb un exemple tret de Ramon Llull. El balanç molt més positiu per a la Maria afecta també la idea diferent que els estranys es feien d'un i altra: «Na Maria havia causat una excel·lent impressió. D'en Tomàs, en canvi, havien tret la impressió que era un polemista agressiu i desagradable. Sempre succeïa així» (Vidal 1974: 125).

El teló de fons de la ideologia de Tomàs i Maria és l'anticapitalisme, l'antimarxisme —tot assenyalant el poder, des de la clandestinitat, del Partit Comunista a l'època— i el catalanisme. La proclamació de la singularitat del nacionalisme català resulta fonamental: «L'únic moviment nacionalista sense possibilitat de desfrès era el del nostre país» (Vidal 1974: 25). Es constaten les divisions internes en el si dels Països Catalans —amb repercussions sobre la llengua— des de la perspectiva postrevolucionària en què l'Estat espanyol ha desaparegut i Catalunya ha trobat encaix en la Confederació Europea.

El distanciament de Biel respecte dels seus pares adoptius es produeix per un procés habitual d'emancipació i, a mesura que la revolució s'acosta o triomfa, per desacord amb les seves idees, fins i tot per la consideració que són unes «ànimes anacròniques», quan ells decideixen mantenir-se al marge de la revolució. La idea vertebral de na Maria, que no desapareixerà del tot de la concepció de Biel i que provocarà unes severes conseqüències finals, conté l'explicació d'aquest desacord: «Traieu la llibertat a l'home —insistia na Maria—, el convertiu en la peça d'un engranatge» (Vidal 1974: 196).

La distopia, un pretext?

Ja hem vist que, en el comentari de la novel·la, Joan Triadú posava l'accent en la crítica del present per sobre de la imaginació del futur. També hem comprovat que l'element distòpic no és anecdòtic i que la descripció del món futur és prou detallada i conté una defensa de la ideologia de l'escriptor, que es fa evident del tot en el fracàs final del personatge que narra, fins al punt de conduir-lo al suïcidi. Els comentaristes de la novel·la estan d'acord, i també ho va expressar el novel·lista, que l'element distòpic, per

ben tratat que estigui, no deixa d'estar al servei de l'autèntic objectiu de la novel·la, la crítica del present, de la societat del segle xx.

El molt elogiós article publicat a *Última Hora* (Anònim 1974: 6) ni tan sols al·ludeix a l'aspecte distòpic i caracteritza el relat com «una tremenda sàtira a nivell social e ideològic, en la que no es difícil descobrir alusiones a problemas muy concretos de nuestro país y nuestra cultura» i remarca la utilització de la ironia, la sàtira i el sarcasme per denunciar els vicis de la societat. El mateix s'esdevé en la ressenya d'Onofre Arbona (1974: 32), que tampoc no fa referència a la distopia i, en canvi, remarca l'altre component bàsic: «L'ambient en què es mouen els personatges d'aquesta novel·la i les circumstàncies que envolten la seva existència constitueixen, sobretot, una denúncia de les tradicionals formes i concepció de la vida i també una crítica a la manera com alguns progressistes d'avui voldrien que fos el demà».

No anaven desencaminats. *Visca la revolució!*, malgrat que hem vist que compleix estrictament els requisits del gènere, més que una distopia, és una novel·la que utilitza la distància temporal per satiritzar una realitat present amb el recurs de la ironia. Pere Rosselló (2005: 96) ho va sintetitzar: «reflexiona sobre el món present a partir d'una trama pròpia de la novel·la ambientada en el futur». El novel·lista mateix, sense descartar la possibilitat d'encertar-la en la previsió distòpica, revelava que es tracta d'un procediment narratiu: «Encara que sembli un món utòpic, fet i fet es tracta d'una tècnica clàssica: atorgar una falsa ignorància al personatge, el qual jutja el món d'avui. La distància i el desconeixement li permeten de fer un judici més encertat» (Bassets 1974).

Referències bibliogràfiques

- ANGUERA, Pere (1983): «Jaume Vidal Alcover». Dins *He inventat un horitzó*. Camp de Tarragona, p. 5-11 [edició a càrrec dels autors].
- ANÒNIM (1974): «Visca la Revolució!». *Última Hora* (26 abril): 6.
- ARBONA, Onofre (1974): «Visca la revolució! de Jaume Vidal Alcover». *Diario de Mallorca* (16 de maig): 32.
- BASSETS, Lluís (1974): «El Vidal Alcover de "Visca la revolució". "No podria viure sense enemics"». *Teleexpres* (28 d'agost).
- CAPMANY, Maria Aurèlia; JAUME VIDAL ALCOVER (1984): *Ca, barret!* Palma de Mallorca: Editorial Moll.

- CLAEYS, Gregory (2017): *Distopia: a natural history. A Study of Modern Despotism, its antecedents and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- COMES, Rosa (2003): «El matis del fill pròdig. Els referents simbòlics a l'obra de Jaume Vidal Alcover». Dins *Actes del Dotzè Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 265-277.
- GREGORI, Alfons (2012): «La construcció de la (anti)utopía a través del género y del espacio nacional: Llorenç Villalonga, Maria Aurèlia Capmany i Maria Antònia Oliver». *Sociocriticism*, vol. xxvii, p. 85-126.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (cur.) (2004): *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors.
- MARTORELL, Francisco (2021): *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. València: La Caja Books.
- PALAU, Montserrat (1992): «Jaume Vidal Alcover, el narrador». Dins Pere ANGUERA *et alii*, *Homenatge a Jaume Vidal Alcover*. Barcelona: Columna Edicions, p. 59-81.
- RETAMAL, Christian H. (2016): «Distopía y nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin». Dins *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- ROSSELLÓ, Pere (2005): *Aproximacions i semblances. Dotze escriptors catalans del segle xx*. Diari de Balears.
- SUNYER, Magí (2019): «El teatre de cabaret: transgressió i espectacle». Dins Joan VERGÉS; Francesco ARDOLINO; Marta NADAL: *Maria Aurèlia Capmany. Escriptora i pensadora*. Girona: Publicacions de la Càtedra Ferrater Mora, p. 87-108.
- TRIADÚ, Joan (1975): «Panorama de la novel·la. Un llarg camí ple d'aventures i de coneixences». *Serra d'Or*, núm. 187: 69-72.
- VIDAL ALCOVER, Jaume (1974): *Visca la revolució!* Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- (2023): *Poesia completa (1952-1991)*. Calonge: Adia edicions.