

---

**RODOLF SIRERA**

---

**LA MADURESA D'UN AUTOR:  
JOSEP M. BENET I JORNET, DE  
*REVOLTA DE BRUIXES A FUGAÇ***

---

er la tardor del 1981, ja fa d'això prop de tretze anys, en un article aparegut a *Els Marges* (Sirera 1981: 122-129), tractàvem de passar revista al que havia estat fins aquell moment la producció teatral de Josep Maria Benet i Jornet, escriptor ja amb una important obra a l'esquena però que, tot i ser comunament acceptat com un dels autors més representatius del que llavors s'anomenava nou teatre català, no havia assolit encara, ni de bon tros, la consideració de què actualment gaudeix, consideració merescuda i unànime, tant pel que fa al públic com a la crítica, i que ens duu, en justícia, a qualificar-lo com el més important dramaturg viu en la nostra llengua. L'article en qüestió prenia com a referent la recent estrena de *Revolta de bruixes*, una obra anterior, escrita entre 1971 i 1975, i publicada el 1977, estrena feta, amb molt d'èxit i crítiques excel·lents, a Madrid, l'any anterior, en un muntatge produït pel Centro Dramático Nacional. En aquell article aventuràvem la hipòtesi que *Revolta de bruixes* constituïa la culminació de tota l'escriptura anterior de Benet i Jornet, però obria ensems una crisi –crisi de creixement, sens dubte– o, millor dit, donava pas a una fase de desconcert i desorientació. Es tractava, és clar, d'una apreciació maximalista, mancada de perspectiva, però que responia, en certa manera, a la realitat, tot i que potser a una realitat més complexa del que en aquell moment podíem comprendre. Perquè el que sí que és cert, i ara, dotze anys després, podem afirmar-ho amb plena seguretat, és que aquella pretesa crisi, que intentàvem deduir de l'anàlisi de l'obra anterior de Benet, i de les noves línies que *Revolta*

de bruixes, i els últims textos escrits i coneguts fins aquell moment—*Quan la ràdio parlava de Franco*, de 1976-79, i *Descripció d'un paisatge*, de 1977-78—, semblaven apuntar, no era en realitat una altra cosa que l'inici d'una nova etapa en la producció dramàtica de Josep Maria Benet i Jornet, una etapa que podem anomenar, ara mateix, i amb plena convicció, com la primera gran fase de maduresa creativa de l'autor.

Hi havia, però, tot un munt de circumstàncies internes, i sobretot externes, que adobaven aquesta consciència de crisi. D'una banda, els efectes, tan sovint repetits, que el fracàs de *Berenàveu a les fosques*, va tenir sobre la trajectòria personal i la producció dramàtica de Benet i Jornet. Aquella estrena—el 29 de març de 1973— va originar, recordem-ho, l'escriptura, tot interrompent la llarga gestació de *Revolta de bruixes*, iniciada el 1971, d'una obra d'especial significació en la trajectòria de l'autor, *La desaparició de Wendy*, un bellíssim cant d'amor al teatre, on es donen cita records infantils, lectures, pel·lícules i personatges de la mitologia popular, elements que ja havia assajat en els seus primers textos curts, adreçats al públic infantil, però que ací apareixien per primera vegada situats en un context clarament adult. Però també aquest fracàs va influir, sens dubte, en l'orientació que, durant la dècada dels setanta, va donar l'autor a una part important del seu teatre, adreçat llavors al públic infantil, alhora que s'introduïa al mitjà televisiu com a guionista i adaptador d'obres teatrals, sense deixar, però, de treballar en textos de major significació que, tanmateix, arribaven amb dificultats als escenaris. A aquestes dues noves línies d'escriptura que incorpora Benet i Jornet a la seua trajectòria—teatre infantil i televisió— es mantindrà sempre fidel, d'aquell moment ençà, i les continuarà creant, de manera regular, paral·lelament al que podríem anomenar la seua obra dramàtica major.

Però el cas de Benet i Jornet, durant els difícils anys 70, i en especial durant els últims de la dècada, no és al capdavant excepcional. No bufaven bons vents per al teatre de text a tot arreu de la península, però és a Catalunya on aquests vents adversos, aquestes dificultats van adquirir uns trets més específics. O, si es vol, més espectaculars. L'èxit assolit per una sèrie de grups catalans, que no es recolzaven—o ho feien de manera molt limitada— en el text, va fer pensar a molts que la literatura dramàtica contemporània havia tocat fons i que no tenia ja res a fer en la construcció del teatre català del futur. En l'altre braç de la balança, la prestigiosa companyia del *Teatre Lliure*, fundada el 1976, i Premi Nacional de Teatre dos anys després, s'entestava a demostrar que, si es volia fer un teatre de text de qualitat, i que potser calia fer-lo com a complement de l'altre teatre, aquest s'havia de fer indefugiblement—i de manera gairebé exclusiva— a partir del repertori universal.

Aquestes actituds, i altres de semblants, van servir de detonant a una agra polèmica que, per les mateixes dates, enfrontà alguns autors dramàtics catalans, encapçalats per Benet i Jornet, autors de l'anomenada *Generació dels Sagarra*, pel premi del mateix nom, la primera edició del qual, com és ben sabut, va guanyar Benet i Jornet el 1964 amb *Una vella, coneguda olor*, amb un nucli molt significatiu de directors d'escena, i

en especial els que constituïen l'equip rector del Teatre Lliure. Els primers acusaven els segons de deixar de costat la dramaturgia catalana contemporània, aquests a aquells de veure's obligats a fer-ho ja que l'esmentada dramaturgia era mancada de valor i d'entitat. La polèmica entre autors i directors cobrà especial virulència, i el mateix Benet va veure com Lluís Pasqual i Fabià Puigserver es retreïen, el setembre de 1978, de dur endavant el previst muntatge de *Quan la ràdio parlava de Franco* dos dies abans de començar els assaigs, potser perquè, com apunta l'autor, tot i haver-la acceptat dos anys enrera, «en transcórrer el temps, havien cregut que l'obra no arribaria a representar-se i que per tant quedarien bé sense haver de confessar que ja no volien acomboiar-la» (Benet 1980a: 16). Benet es referirà a aquesta polèmica en diverses ocasions, i molt especialment en els pròlegs a les edicions catalana (1979) i castellana (1980) de la seua obra *Descripció d'un paisatge*. Però justament en aquestes dues dates Benet i Jornet assolix els seus primers èxits importants com a autor dramàtic. El primer, el 1979, ve donat per l'estrena, després de molts esforços per aconseguir local i companyia, procés en el qual intervé directament l'autor, d'una obra conjuntural, escrita amb aportacions de Terenci Moix, *Quan la ràdio parlava de Franco* (1976-79), i a la qual tot just acabem de fer esment; obra que, destinada a un conjunt molt ampli d'espectadors, obté bones crítiques i millor acollida de públic. Però el fet més important d'aquell període tindrà lloc, com ja hem dit abans, uns mesos després, el 24 d'abril de 1980, quan el Centro Dramático Nacional li estrene a Madrid, i sota la direcció de Josefina Molina, *Revolta de bruixes*, traduïda al castellà com a *Motín de brujas*. Com diu el mateix Benet i Jornet, amb aquesta obra, duta a l'escena abans en castellà que en català, la seua llengua d'escriptura, va obtenir l'autor l'èxit més clar, fins aleshores, tant de públic com de crítica, de la seua vida professional (Benet 1991: 115-121).

*Revolta de bruixes* és una obra complexa, desenvolupada a través d'una estructura espàcio-temporal completament tancada, on fins i tot el temps real i el de la representació coincideixen, i el curs de la qual, malgrat adoptar una aparença realista, que l'allunya de la manera de manifestar-se els personatges que caracteritza una part del teatre anterior de Benet, i que tornarà a aparèixer, accentuada, en peces posteriors, posa en evidència voluntàries contradiccions amb les fórmules pròpies d'aquell tipus de teatre, com són els diàlegs de diferents grups de personatges que es produeixen de manera simultània, com una forma més de remarcar la ficció escènica en forçar, precisament, la seua pròpia convencionalitat. L'obra, que té un cert aire de tragèdia simbòlica, delimita des del primer moment el conflicte i també la seua resolució: s'hi arriba inexorablement, mitjançant el desenvolupament de la trama. I quin és aquest conflicte? Evidentment, no pas les reivindicacions de les dones de la neteja de les oficines d'una fàbrica. La cosa arriba prou més lluny: el conflicte de *Revolta de Bruixes* és, en última instància el conflicte d'una part molt important del teatre de Benet i Jornet, el compromís, la realitat, la raó, davant la por, l'evasió, la fantasia. O en paraules de Moisés Pérez Coterillo, el «conflicto permanente entre las fuerzas de la razón y de lo

mágico, del cual salían triunfantes, aparentemente las últimas» (Pérez Coterillo 1985: 10). Dit d'una altra manera: la raó sola –l'individu– fracassa enfront del mite –l'inconscient col·lectiu, la desraó, el grup–; hi ha una absoluta incapacitat per a integrar-se en la col·lectivitat per part de l'individu *raonable*, i en integrar-s'hi, contribuir a transformar-la. Aquesta incapacitat genera, a més d'un sentiment de soledat, un *complex de culpa*, l'única possibilitat d'alliberament del qual vindrà donada per l'auto-punició –la constant del *càstig*, que apareix a altres obres importants de l'autor–, o bé per la *fugida* –com assenyalàvem abans– al terreny de la no-responsabilitat: la infantesa. L'excel·lent anàlisi del professor Gallén que acompanya una recent edició de *Revolta de bruixes* aventura una hipòtesi summament suggeridora sobre la significació d'aquesta obra. Segons Gallén, *Revolta de bruixes* amaga «una reflexió intel·lectual sobre la crisi d'una ideologia, la racionalista, basada en una visió progressiva de la Història, i d'una estètica emparentada amb el realisme socialista o històric, com fou conegut en la nostra literatura en els anys seixanta, quan es maldava per transformar el món, modificar-lo essencialment. En adonar-se d'aquesta impossibilitat, del fracàs de la Raó, a Benet, notari i alhora espectador que pateix els avatars de la història, no li queda res més que una sortida: la perplexitat» (Gallén 1991a: 45).

*Revolta de bruixes* constitueix, a més, el primer text major de la segona època de Benet i Jornet, època de síntesi de procediments anteriors i de replantejament de línies d'escriptura, però sense abandonar, encara, les fórmules de base realista, matisades per la utilització de procediments de distanciament, extrets del teatre èpic, que caracteritzaven les últimes obres de la fase anterior. En aquest sentit és ben significatiu que el segon text important d'aquesta segona època, *Descripció d'un paisatge* (1976-78), s'escriu a cavall de la llarga redacció de *Quan la ràdio parlava de Franco* (1976-79), fruit d'una col·laboració no plenament arrodonida amb Terenci Moix, on les fórmules realistes, voluntàriament simplificades amb l'objectiu de connectar amb un públic molt ampli, tornen novament a reaparèixer.

*Quan la ràdio parlava de Franco* és, si es vol, una obra de circumstàncies, escrita en funció d'una situació històrica molt especial i a partir d'un projecte de col·laboració literària que no passà de la fase de disseny argumental i de personatges, i pensada també per a uns actors i actrius concrets –i amics dels autors– i per a un muntatge immediat, que les circumstàncies, d'escriptura i de producció, van ajornar considerablement. L'obra guarda força punts de contacte amb el món de les primeres obres de Benet i Jornet –no debades aquell mateix any de 1979 reprenia, per a la televisió, els personatges centrals d'*Una vella, coneguda olor*, que protagonitzaven així, disset anys després, una *Baralla entre olors* on, si filem prim, trobarem ja alguns trets de l'escepticisme i el desencís respecte a l'evolució social del país, que constitueixen el teló de fons d'una de les obres més recents de l'autor, *Ai, carai!* (1985-86)–, però s'hi ha de fer referència també a *Berenàveu a les fosques*, tot i que, insistim, la fórmula dramàtica emprada ací per l'autor és, voluntàriament, molt més senzilla i més directa.

*Quan la ràdio parlava de Franco* se'ns presenta estructurada en tretze escenes, que –tret de la primera i l'última, que són breus cites històriques sobre el començament de la malaltia i la mort del dictador– abracen de l'any 1947 al 1966. La construcció de l'obra no és tan sòlida com la d'altres textos de l'autor –possiblement per les circumstàncies més amunt assenyalades, i per les dificultats de resoldre, amb uns recursos no gaire dinàmics, els problemes originats per l'abast temporal de l'acció– i especialment la segona part de l'obra es veu una mica mancada d'intensitat. Els personatges, però, resulten directes i atractius i l'autor excel·leix en l'ús del diàleg, tan important en una peça com aquesta, que s'aproxima molt al quadre de costums.

Però aquest tipus de teatre, aquests personatges i ambients de la infantesa de Benet, la postguerra, en una paraula, quedaran ja, a partir de 1979, definitivament fora de la producció de l'autor, si n'exceptuem les inevitables referències que s'hi fan a *Ai, carai!*, tot i que cal dir de seguida que les intencions que animen aquesta obra són prou diferents a les del *cicle realista*, com veurem aviat. En aquest sentit, doncs, és ben revelador que les últimes paraules de Feliu, amb què es clou *Quan la ràdio parlava de Franco*, siguin precisament aquestes: «Per bé o per mal les coses són diferents, i les persones que vaig conèixer no tornaran amb la mort de Franco. Massa tard. Tant se val. Procuraré oblidar-los i parlaré d'una altra cosa, perquè ja comença a tocar que parlem d'altres coses. Així doncs, parlem d'altres coses» (Benet, 1980a: 106).

Si a la primera obra de l'etapa de maduresa, *Revolta de bruixes*, Benet i Jornet arribava, en paraules del professor Gallén, «a posar en qüestió el realisme com a cosmovisió, tot partint d'un text afaïçonat amb les més pures fórmules del teatre realista, dutes (...) fins al seu paroxisme» (Gallén 1991a: 46), (en certa manera, si *Revolta de bruixes* és la consagració del dubte, *Quan la ràdio parlava de Franco* representarà l'adéu-siau al temps en què encara es creia que es podia comprendre i, en conseqüència, canviar el món), a la segona –de les tres que constitueixen, com abans dèiem, el nucli central del primer moment d'aquesta etapa de maduresa creativa– *Descripció d'un paisatge* (1977-1978), en part per la necessitat d'obrir un nou camí (que, en realitat no era sinó l'aplicació de recursos narratius assajats anteriorment per Benet a *Marc i Jofre...* o *Berenàveu a les fosques*, però, sobretot, als textos especialment adreçats al públic infantil), en part per haver estat escrita en l'època de la polèmica amb els directors d'escena, a què més amunt hem fet referència, el text se'ns presenta sense cap tipus d'acotacions ni d'indicacions escenogràfiques; d'ací el títol: és la paraula la que crea i descriu el paisatge, com ja succeïa a dues peces breus que van precedir-la, *Apunts sobre la bellesa del temps 1 i 2* –respectivament de 1974 i 1977–, la segona de les quals, també coneguda com *La fageda*, ha estat assenyalada per la major part de la crítica com antecedent directe de *Desig* (vegeu per exemple Gallén 1991a: 26; Castellanos, 1991:15 i Batlle i Jordà 1991:42). En *Descripció d'un paisatge* pretenia l'autor, segons les seues pròpies paraules –traduesc del castellà–, «escriure, diré amb ingenuïtat, literatura dramàtica susceptible de ser reelaborada per un director, trossejada

i reconvertida, si convingués, a la intenció i a l'estètica d'un director; en el seu treball no volia ficar-me. L'autor és sempre, també, un director arraulit sota les insinuacions del text, un director que es descara en el parèntesi de les acotacions. No necessàriament el pitjor dels directors, de tota manera. Dins la mida del que és possible, i només, vull subratllar-ho, dins d'aquesta mida, voldria per una vegada desaparèixer, amagar-me, no manifestar cap proposició escènica. Escriure un text. I prou» (Benet 1980b: 129).

En *Descripció d'un paisatge*, obra que desenvolupa, a partir del mite d'Hècuba actualitzat, el tema de la venjança –i també el de la lleialtat als propis principis i el de la covardia– torna Benet i Jornet a conformar un text de la teatralitat del qual són conscients fins i tot els mateixos personatges, que adopten, en la seua transmissió, actituds narratives, com exteriors a la seua intimitat. Segons Gallén, *Descripció d'un paisatge* apunta «entre altres aspectes, el tema central d'*El manuscrit d'Alí Bei*: la insatisfacció humana i el somni de l'Atlàntida, la nostàlgia de quelcom que no serà mai assolit, ja indicada en *La nau*» (Gallén 1991a: 26). Però també són presents a *Descripció d'un paisatge* determinats trets escèptics sobre la transformació de la societat i les estructures polítiques –la impossibilitat de mantenir-se amb les mans netes quan s'entra en el joc del poder– que es corresponen molt bé amb els sentiments d'un sector de la intel·lectualitat espanyola de l'època. En altres paraules: *Descripció d'un paisatge* seria, doncs, l'obra en què es comprova definitivament que el món no pot ser canviat.

Com si es tractàs d'una mena de justícia poètica –o de final simbòlic d'un enfrontament– el tercer gran text de Benet i Jornet d'aquest primer moment de maduresa, *El manuscrit d'Alí Bei* (1979-1984), obra de notable complexitat formal, on se superposen tres plans temporals distints, a través de la peripècia d'altres tres personatges, encarnats pel mateix actor, va significar la reconciliació de Benet i Jornet amb el Teatre Lliure. L'estrena, duta a terme per aquesta prestigiosa companyia el març de 1988, va obtenir un gran èxit de públic i els aplaudiments unànims d'aquella mateixa crítica que, fins èpoques relativament recents, havia mirat Benet i Jornet, i altres autors de la seua generació, amb displicència. Estaven canviant, és clar, els gustos estètics, la modernitat apostava novament pel teatre de text i la generació anterior a Benet i Jornet, en general poc activa pel que a propostes teatrals es refereix, estava desapareixent físicament per aquestes mateixes dates. Tot això, unit, sens dubte, a la gran qualitat del teatre de Benet, tardanament reconeguda, van fer de l'estrena de l'*Alí Bei* un moment especialment significatiu en la trajectòria de l'autor.

L'obra, que fou premi de la Sociedad General de Autores de España el 1984, culmina, en paraules de Gallén «l'obsessió de l'autor per la nostàlgia d'un Orient somiat, l'aventura, el lloc on tot és possible, presents ja a *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, *El somni de Bagdad* o *Descripció d'un paisatge*. . . Benet es va fixar en la figura de l'aventurer català Domènec Badia, el qual, al servei del primer ministre

espanyol Manuel Godoy, va recórrer el Nord d'Àfrica fins arribar a La Meca i a Constantinoble sota la falsa personalitat d'un príncep islàmic, Alí Bei, descendent del mateix Mahoma» (Gallén 1991a: 26-27).

*El manuscrit d'Alí Bei* representa, com déiem abans, la culminació de la primera gran etapa de maduresa de Benet; en efecte, en cap dels seus textos anteriors l'univers temàtic de l'autor no ha estat tan ben articulat, desenvolupat amb tant d'equilibri, teatralment tan ben resolt; d'altra banda, també, *El manuscrit d'Alí Bei* significaria la constatació, per concloure el raonament que més amunt esbossàvem, del fet que no solament no es pot canviar el món, sinó que ni tan sols es pot fugir d'ell: ens hi trobem, doncs, *empresonats*. En aquesta obra, l'autor utilitza un recurs teatral molt antic –l'escriptura dins l'escriptura–, però el duu més enllà dels límits que ja havia experimentat, per exemple a *Marc i Jofre*. . . i ho fa, val a dir-ho, amb notable perícia. La història que Ell/autor teatral/ reclòs en una clínica en època contemporània escriu, ens parla d'Alí Bei, en viatge per l'Orient, l'any de 1805. Però també, en paraules de Gallén, «les coordenades espàcio-temporals en què es mou Ell/Alí Bei són contrapuntejades, mitjançant l'òptica d'Ell/escriptor de teatre, per unes altres coordenades: un interior barceloní, el 1823, on es troba Ell/tuberculós (malalt també), que viu obsedit per l'existència d'un manuscrit inèdit d'un amic d'infància: Domènec Badia» (o siga, Alí Bei) (Gallén 1985: 22). Com s'interrelacionen aquests tres nivells de realitat a l'interior de l'obra de Benet? Gallén apunta la teoria que Benet i Jornet «sembla recollir algunes tècniques de tipus novel·lístic que, en part, connectarien amb l'experiència sud-americana. M'estic referint a Mario Vargas Llosa i *La casa verde*, per posar un exemple concret, sobretot pel que fa al conreu de la tècnica de la simultaneïtat o dels «vasos comunicants»» (Gallén 1985: 24). Tot i acceptant aquesta explicació com a substancialment encertada, crec que seria possiblement més ajustat a les intencions –i fins i tot als gustos– de Benet, parlar també de l'ús de tècniques cinematogràfiques per relacionar tots tres nivells: els espais es dissolen, es fonen uns en altres. (Per al que segueix, v. Sirera 1987: 28-29). Les accions de cadascuna de les tres històries no poden ser, però, simultànies –recordem que un intent en aquesta direcció l'havia assajat ja Benet a *Revolta de bruixes*– sinó imbricades (o, fins i tot, *implicades* les unes per les altres). En aquest sentit, l'element determinant és, òbviament, com suara assenyàvem, el personatge d'Ell, que hi juga els tres rols centrals de cada història i n'és l'únic de comú. És també molt significatiu que els canvis d'espai i temps es produeixen sempre en funció de dos personatges femenins amb presència física tangible, Mohanna i Joana, que arriben fins i tot a casos teatralment brillantíssims d'invasions d'espais escenogràfics (com la brevíssima i desconcertant primera intervenció de Joana). Observem, a més, la proximitat fonètica dels noms –Mohanna/Joana. El tercer personatge femení, Anna –una altra volta les mateixes coincidències– a qui Ell/autor escriu, no arriba mai a aparèixer en escena. El muntatge del Teatre Lliure prestà una gran atenció a tots aquests aspectes visuals i a la

dinàmica del canvi de les escenes, amb la utilització de molt pocs elements de decorat, emprats de manera molt versàtil, i recolzats en una il·luminació ben suggestiva.

A partir, doncs, de l'estrena d'aquesta obra, Benet i Jornet s'integrarà activament –amb una intensitat fins aquell moment desconeguda– en el mecanisme teatral català: *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, escrita el 1987 per encàrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, i posada en escena l'any següent; *Ai, carai!* (1986-1988), una comèdia que va significar el debut com a directora de l'actriu Rosa Maria Sardà, estrenada amb enorme èxit al Teatre Lliure i que, malgrat la seua aparença desimbolta, Sergi Belbel considera una premissa indispensable per arribar a l'escriptura de *Desig* (Belbel 1991: 9-10); participació de Benet i Jornet com a assessor de dramaturgia en la programació del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i, en fi, estrena al Teatre Romea de Barcelona el 1991 de *Desig*, que aquesta mateixa data obtindrà el Premi Nacional de Literatura Catalana a la millor obra de teatre feta pública durant els anys 1988, 1989 i 1990.

*Ai, carai!* seria, doncs, el punt de fractura que donaria pas a l'última fase de la producció dramàtica de Benet i Jornet. *Ai, carai!*, comèdia, sotmesa, com a tal, a les exigències del gènere, i referida de manera directa a l'actualitat –com ho va ser al seu moment *Quan la ràdio parlava de Franco*, on s'acomiadava un temps històric i s'anunciava l'inici d'una època nova–, constata d'una banda la decepció de l'autor davant la forma com aquesta nova època ha anat desenvolupant-se i passa alhora comptes a la seua generació, en especial a aquells qui s'han integrat en el mecanisme del poder. Hi ha, a més, un altre element que confirma les diferències respecte als textos anteriors de caire realista: la mirada de l'autor ha deixat ja de ser nostàlgica, emocionada o comprensiva. L'únic personatge que realment enllaça amb *la gent comuna* que omplia les primeres peces de Benet és el pare, i aquest pateix una demència senil irreversible.

Però serà sens dubte al següent text dramàtic, *Desig*, quan l'evidència del canvi d'orientació es faça palesa –canvi d'orientació que no afectarà solament l'aspecte temàtic, sinó també aspectes concrets d'estètica teatral. I potser fóra interessant algun dia estudiar com en aquest canvi influirà –a més del gustos del moment o les apetències de l'autor– l'encontre, a finals de 1987, i la posterior i estreta relació personal i professional que es va establir d'aquell moment ençà, entre Josep Maria Benet i Jornet i un jove dramaturg i director teatral que tot just acabava d'encetar la que després seria considerada, amb justícia, una de les més brillants i prometedores carreres del teatre català de les últimes dècades: em referesc, és clar, a Sergi Belbel, al qual Benet dedica *Desig*, i que tindrà al seu càrrec la posada en escena d'aquesta obra, arran de la seua estrena al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. La història de la relació, literària i personal, entre Benet i Belbel és, també, una història de generositat i de respecte per totes dues parts, l'acceptació de la maduresa creadora de l'un i de la capacitat per assumir responsablement el relleu generacional de l'altre, absolutament inusual en el nostre teatre.



A *Desig*, text que, malgrat la seua aparença rupturista, es troba fermament fonamentat en la producció anterior de Benet i Jornet—hem citat *La fageda*, però també s'hauria d'assenyalar, en opinió de Gallén, *La desaparició de Wendy* o *El manuscrit d'Alí Bei* (Gallén 1991b: tot l'article)— poden rastrejar-se semblances, més que influències, molt reveladores de les actuals preocupacions del dramaturg. En paraules de Belbel, *Desig* recorda Pinter en les situacions, Mamet en els diàlegs, Koltès en algunes de les imatges, Beckett en els soliloquis (Belbel 1990: 11) i per a Maria Josep Ragué es tracta d'una obra escrita amb una perfecta construcció de matemàtica combinatòria (Ragué 1991: 110). D'una gran austeritat formal, quatre personatges sense nom, dos homes i dues dones, parlen entre ells, es troben, se separen, monologuen, tot desplaçant-se en un espai indefinit, allunyats de tots i de tot, i es veuen empesos per una al·lucinació a viure una fosca i inexplicable història de misteri que, en el fons, no és una altra cosa que la plasmació simbòlica de l'enfrontament entre desig i realitat, de la manca de sincronia entre necessitats i ofertes afectives, de la impossibilitat, en suma, d'assolir la felicitat.

L'últim text de Benet i Jornet publicat fins ara, a més d'una peça breu, *Dos camerinos* (subtitulada *Apunt sobre la bellesa del temps-3*), de 1989 i una obra infantil *Carlota i la dona de neu*, de 1992, dedicada a la seua filla, és *Fugaç*, escrita entre 1990 i 1992 i recentment estrenada pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Barcelona, Teatre Romea, 1994). *Fugaç* s'inscriu en la mateixa línia temàtica d'altres peces de Benet de la darrera època: la infelicitat com a categoria constituent de la condició humana. La felicitat és l'objectiu cap on es marxa, sense arribar-hi, però, mai; la infelicitat un estat habitual de l'ésser humà, del qual hom tracta de fugir, generalment sense èxit. Els moments de felicitat, quan es produeixen, són com llamps, com espurneigs d'una estrella fugaç, que aviat desapareix en la volta del cel, engolida per les tenebres.

Formalment *Fugaç* manlleua alguns dels procediments ja assajats a *Desig*—personatges innominats: el Metge, la Dona, la Noia; un temps i un espai inconcrets; uns diàlegs sovint curts, aparentment superficials en moltes situacions; un rebuig conscient de l'emotivitat que fa que l'escena esdevinga, per moments, glacial— però a *Fugaç*, contràriament al que succeeix a *Desig*, el misteri es descobreix aviat; els actes i les motivacions dels personatges no són estranys—tot i que sí infreqüents— ni en absolut incomprensibles. Malgrat això, o tot justament per això, *Fugaç* és una obra encara més inquietant—més esglaiadora— que *Desig*. Perquè el desig que *Fugaç* mostra, sense amagar ni recobrir-lo d'ambigüitats ni de misteris, és el desig incestuós: és a dir, el més inacceptable—potser l'únic que en queda— per a la nostra societat. I ho fa d'una manera que gosàriem qualificar de tràgica, però d'una tragicitat diferent, impersonal, on fins i tot les llàgrimes, els clams i les paraules solemnes haguessen estat voluntàriament desterrats. Una vegada plantejat el conflicte, d'aquesta manera i amb aquests condicionants, la solució ens vindrà rodada; els amants han de morir. Però d'aquest destí fatal, inexorable, de l'horror de la seua conducta, però també de l'horror que és conseqüència de la fugacitat de la felicitat, del dolor que

indefectiblement segueix a la consecució de la felicitat, només el pare en té consciència. La filla viu, plena d'amor, dins el present. Per això haurà de ser el pare qui prenga partit, qui duga a terme l'única decisió possible. Així, el pare llevarà la vida a la seua filla, perquè també va ser ell qui li la va donar i perquè, com a pare i com a metge, «curaré el teu dolor. Jo te l'he causat, jo te'l treuré. (...) A tu, com ets la meua filla, et regalaré el millor que puc oferir a ningú. Et regalaré el repòs» (Benet 1994: 81). El suïcidi del pare –la forma com el pare se suïcida (recordem també el sentit alliberador del càstig, com se'ns mostrava a *Descripció d'un paisatge*– tindrà ací un caràcter clarament simbòlic: ficarà el cap dins d'una bossa de plàstic i es deixarà ofegar lentament, com va fer un conegut poeta, però la bossa és també una bossa d'escombraries, el contenidor, el lloc on es vessen *totes les coses brutes* d'una casa.

A més de les referències a *Descripció d'un paisatge* i a *Desig*, a *Fugaç* trobem també relacions amb la primera obra de la fase de maduresa de Benet, com si es tancàs, tot justament ací, un gran cicle: a *Revolta de bruixes*, per confirmar el fracàs de la raó, les cartes del Tarot anunciaran el desenllaç del conflicte. A *Fugaç* l'inici de la tragèdia ens el faran conèixer veus vingudes del més enllà –colps d'una taula– en el curs d'una sessió d'espiritisme. La dona del metge, que l'estima amb un amor tranquil, sense sobresalts, i que no pot ni tan sols imaginar el que ha succeït en l'escena anterior, clou el drama amb un monòleg vertaderament esferereïdor per la seua futilitat: «M'encanten les coses de cada dia. (...) No espero res més. (...) Jo tinc la felicitat.» De sobte, la mestressa de la casa assenyaala el cel, excitada: "Mireu, fixeu-vos, no la veieu? (*Tots miren. . .*) Una estrella fugaç." I acaba l'obra (Benet 1994: 87).

I en aquest punt potser nosaltres, com diu el protagonista d'*Ai, carai !*, hauríem de sospitar, en el moment de posar punt final a aquesta reflexió, que tots dos, autor i personatge, pensen que, tal com ho vol el lloc comú, la felicitat no existeix. Ens resistim, però, a acceptar-ho, almenys de manera absoluta. I si és així i, al capdavant, tenen raó Benet i Jornet i el seu personatge, preguem, si més no, perquè aquesta visió tan negra i tan descoratjadora de la condició humana se'ns continue oferint mitjançant textos dramàtics tan sòlids i tan suggestius com els que, tot al llarg d'aquest treball, hem anat analitzant i que, a més de confirmar l'indubtable mestratge de l'autor, ens produeixen, en fruit-los, una certa manera de felicitat, a la qual no volem, de cap de les maneres, renunciar.

RODOLF SIRERA  
*Universitat de València*

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BATLLE I JORDÀ, C. (1991) «De l'opacitat i la transparència a *Desig*», *Pausa* 9-10, Barcelona.
- BELBEL, S.(1990) «El laberinto del deseo» dins Benet i Jornet, J. M., *Deseo*, Madrid, *El Público*, «Teatro» 11.
- (1991) «La sortida del carrer sense sortida», dins Benet i Jornet, J. M., *Desig*, València, Tres i Quatre.
- BENET I JORNET, J. M.(1979) *Descripció d'un paisatge*. Barcelona, Edicions 62.
- (1980a) *Quan la ràdio parlava de Franco*, Barcelona, Edicions 62.
- (1980b) *Descripción de un paisaje*, traducció de Roser Berdagué, *Primer Acto* 183.
- (1991) *Revolta de bruixes*, València, Tres i Quatre.
- (1994) *Fugaç*, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat.
- CASTELLANOS, J (1991) «*Desig*: un teatre d'exploració», dins Benet i Jornet, J. M. *Desig*, València, Tres i Quatre.
- GALLÉN, E. (1985) «Benet i Jornet o la passió pel teatre», dins Benet i Jornet J. M. *El manuscrit d'Alí Bei*, Barcelona, Edicions 62.
- (1991a) Estudi introductori, dins Benet i Jornet, J. M. *Revolta de bruixes*, València, Tres i Quatre.
- (1991b) «Del temps i la felicitat», dins Benet i Jornet, J. M., *Desig*, València, Tres i Quatre.
- PÉREZ COTERILLO, M./FERNÁNDEZ TORRES, A. (1985) «Quince y muchos más títulos de autor para una crónica de la transición», *Cuadernos El Público* 9.
- RAGUÉ I ARIAS, M. J.(1991) «Entre la realidad y el deseo», pròleg a *Deseo*, Benet i Jornet, J. M. *Deseo*, dins Oliva C. (ed.), *Teatro español contemporáneo*, Mèxic, Ministeri de Cultura d'Espanya i altres.
- SIRERA, R. (1981) «La revolta de les bruixes imprudents: notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet», *Els Marges* 22-23.
- (1987) «De l'autor Josep Maria Benet i Jornet i la tècnica de les dissolvençies: *El manuscrit d'Alí Bei*», *La Tramoia* 2.

