

Al voltant de la desaparició dels «patís de veïns» en *Olors*, de Josep M. Benet i Jornet

The disappearance of «neighborhood courtyards» in *Olors*,
by Josep M. Benet i Jornet

RAMON X. ROSSELLÓ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 31-10-2016
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 23-01-2017

RESUM: Aquest article realitza una aproximació a l'obra teatral *Olors* (2000), de Josep M. Benet i Jornet, amb l'objectiu d'analitzar el text des de la consideració de la importància que l'espai té en la seua escriptura i en el seu discurs de ficció. Es fa una anàlisi de la construcció de l'espai ficcional, tot tenint en compte els diferents nivells de l'espai de l'acció (macroespai, microespai, espai escenogràfic i espais latents) i la manera com aquests són presents al text. També s'examina la relació entre la ficció i la realitat respecte de la Barcelona presentada a l'obra i les reflexions que l'autor planteja sobre les estretes vinculacions entre l'espai urbà amb la identitat dels habitants d'un barri en procés de transformació/destrucció, a partir de la memòria individual, familiar i social.

Paraules clau: espai, identitat urbana, teatre, Barcelona, Josep M. Benet i Jornet.

ABSTRACT: This article is an approach to *Olors* ('smells') (2000), a theater work by Josep M. Benet i Jornet, with the objective of analyzing the text from the scope of the function of fictional space in his writing and in his theatrical discourse: an analysis of the construction of the spatiality, taking into account the different levels of space action (macrospace, microspace, stage's space and latent space) and how these aspects are present in the text. It also examines the relationship between fiction and reality with respect to the image of Barcelona presented in the work, and the author's reflections on the close links between the urban identity of the inhabitants of a neighborhood undergoing transformation / destruction, based on individual, family and social memory.

Keywords: Space, Urban identity, Memory, Theater, Barcelona, Josep M. Benet i Jornet.

1. INTRODUCCIÓ

L'obra teatral *Olor*s, de Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940), fou escrita, segons les dades que es fan constar a l'edició del text (2000: 106), a Barcelona al llarg del segon semestre de 1998 i revisada fins al gener de 2000. L'estrena tingué lloc a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya durant la temporada 1999/2000, concretament el 24 de febrer de 2000, el mateix mes en què n'apareixia la primera edició. *Olor*s es va publicar acompanyada de dos pròlegs, sobre els quals parlarem més endavant, i d'una «Bibliografia» final que, malgrat aquest nom, de fet, és una llista de les obres escrites fins aquell moment per l'autor, en la qual se'n recullen les dades d'estrena, edició i traducció (2000: 109-119). Aquesta llista, recordem, s'inicia amb la primera peça de Benet i Jornet, *Una vella, coneguda olor* (1963), i en aquell any 2000 aplegava 37 títols de peces llargues i breus, a més d'altres títols de textos no dramàtiques. Sens dubte, ens trobem davant d'un dels autors més destacats i prolífics del teatre català de la segona meitat del segle XX, on *Olor*s, una obra ben rellevant, ocupa un lloc de frontissa entre dos segles, dins una trajectòria que es va mantenir ben activa durant la primera dècada del nou segle.

La peça objecte d'estudi, juntament amb la primera adés citada i *Baralla entre olors* (1979), conformen una mena de trilogia en què les «olors» presents a tots tres títols serveixen de vincle paratextual, a més de compartir altres elements de la ficció com són l'espai i alguns dels personatges, com ara la nostra protagonista, Maria. Segons explica Benet (2000: 12), *Olor*s marca el fet que «la història de Maria i dels patis s'acaba definitivament», ara bé, com el mateix autor destaca, «la situació que presenta *Olor*s és completament independent de les dues anteriors, i no les necessita en absolut.» En el cas que ara ens ocupa, ens centrarem en la peça *Olor*s i dirigirem la nostra mirada cap a l'espai ficcional amb l'objectiu de posar en relació aquest element amb d'altres com la memòria i la identitat. Abans, però, d'entrar de ple en aquesta qüestió, farem una breu descripció de l'estructura de l'acció, poc usual i amb certa complexitat, per tal d'ajudar a aclarir algunes de les idees que exposarem més endavant.

2. APROXIMACIÓ A L'ESTRUCTURA D'OLORS

El text se'ns presenta amb una divisió formal constituïda per vint escenes, les quals són identificades mitjançant una lletra (B o A) seguida d'un número (1 a 10), excepte en el cas de la darrera escena, que rep un tractament diferent. Així, al llarg de tota l'acció s'alternen les escenes amb lletra B, amb un total de 10, amb les 9 escenes amb lletra A; la darrera, però, és presentada com a A10 / B0. Cal tenir en compte que, quan parlem d'escenes en aquesta peça, no ens referim al

concepte tradicional d'escena, delimitada per un canvi en els personatges presents dins un contínuum temporal. Més aviat, parlariem de seqüències mitjanes (dins la macroseqüència A o la B), les quals són conseqüència directa d'una estructura que vol mostrar, de manera alternada, fragments de cada un dels dos segments temporals de la manera següent: B1, A1, B2, A2, B3, A3..., fins arribar a A10 / B0.¹

Aquestes marques textuais, a més, donen compte d'una ordenació de l'acció que en manipula la línia temporal, ja que aquesta comença en el moment denominat B (un segment temporal lineal i complet), en el qual apareixen els personatges Maria, Joan i, des de l'escena B-8, Maria petita, neboda de Maria. Aquest segment, com déiem, és interromput per l'aparició de les escenes A, on tenim els personatges de Maria, Mercè (la mare) i Manel (el germà), les quals ens remeten a un moment (també lineal i complet) anterior, immediatament anterior al B, circumstància que inicialment el receptor desconeix.

Aquest joc temporal d'alternança entre present i passat immediat quedarà totalment definit a partir de la construcció de la darrera seqüència, ja que aquesta aplega l'últim instant del moment A (A10) i una repetició de la primera escena (ara denominada B0). És aquesta repetició final la que fixa la continuïtat, sense cap el·lipsi, entre el moment A i el B al llarg d'una vesprada,² i la que deixa clar al receptor que l'obra ha anat presentant en segon lloc el que ha ocorregut amb anterioritat (seqüències A), amb la qual cosa aquestes escenes esdevenen, de fet, retrospeccions respecte al present de les escenes B.³

A més a més, la darrera escena dota la peça d'una estructura circular i l'estructura, globalment, provoca destacats desnivells d'informació entre els personatges i els receptors, especialment pel que fa a Maria.⁴ Sens dubte, podem observar com l'estructura temporal és un element ben significatiu en la concepció

-
1. A nivell de la representació, i a partir de l'escena B-2, aquesta distinció entre el moment B i el moment A quedaria fixada per la ubicació d'un carret fotogràfic. Així, l'autor inicia cada escena B amb l'acotació «El carret a terra [...]» (37), mentre que les escenes A comencen amb «El carret, damunt el moble.» (43). Per a les citacions referides al text d'*Olor*s només en farem constar la pàgina a partir de la primera edició d'aquesta peça (Benet, 2000).
 2. L'autor no dona cap dada explícita sobre l'inici temporal de l'acció, però sí que sabem que el darrer moment es correspon amb l'escena B-10, en la qual es fa de nit (103).
 3. Les escenes identificades amb la lletra A funcionen així com a retrospeccions (o analepsis) directes, externes i objectives, mentre que el conjunt de les escenes A esdevé una retrospecció completa (Rosselló, 2011: 162-165). A més, hi ha un gran nombre de retrospeccions indirectes que activen els personatges, mitjançant intervencions verbals, a diferents escenes del text, les quals donen compte d'esdeveniments d'un passat llunyà o, fins i tot, de fets ocorreguts el mateix dia en què se situa l'acció.
 4. El desnivell més rellevant en aquesta peça és el desconeixement de la malaltia de Manel per part dels receptors fins a l'arribada a l'escena A-9 (99). Per contra, la Maria que ens trobem a les escenes B ja coneix aquesta notícia i hi actua en funció d'aquesta nova situació.

de l'obra. Ara bé, l'espai, únic al llarg de tota l'acció, esdevé essencial en l'ésser d'aquesta peça i en el discurs que l'autor ens està proposant.

3. ANÀLISI DE L'ESPAI FICCIONAL

Deixant de banda els paratextos inicials, sobre els quals parlarem en un apartat posterior, després de la llista de personatges,⁵ veiem a l'obra una llarga i detallada acotació destinada a descriure l'espai on transcorre l'acció (27):

Part d'un pis senzill i polsós: una peça de mida modesta, ara buida de mobles, de vida. Només hi ha una romanalla: un moble coix, inservible, potser una taula, però no necessàriament. Una porta dóna a una habitació; una altra obertura comunica amb la resta de la casa, sortida inclosa.

Porta balconera per on es passa a un pati interior, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona.⁶ Hi ha un altre pati, veí del primer, però més petit. Galeries, finestres, canonades, ferros i fils d'estendre la roba. Abandó total. Ni un signe de vida. A les galeries només queden andròmines inútils; alguns balcons no tenen porta i ofereixen a la vista el badall dels seus interiors; d'alguna finestra n'han saltat els vidres. Però, a més, i sobretot, els patis han estat ferits, al fons, per un esvoranc enorme, com si un monstre hagués queixalat i devorat cases senceres i d'algunes n'hagués deixat, de moment, restes convertides en munts de runa. Potser sobiraneja la bestial ferida el perfil amenaçador d'alguna grua.

Al mig del pati principal hi ha un trípode damunt el qual està muntada i fixada una cambra fotogràfica professional que enfoca directament l'esvoranc llunyà.

Aquesta acotació ens presenta, tot plegats, els diferents components espacials de la ficció (Rosselló, 2011: 185-187). Així, tenim la referència al macroespai (Barcelona), al microespai (pisos del barri vell, inclosos els patis interiors), a l'espai escenogràfic (peça de mida modesta, dos patis...) i a dues portes/obertures que donen lloc a espais contigus no visibles a escena, com són una habitació o la resta del pis.⁷ Altres espais contigus es fan presents també a partir del so, un element rellevant atesa la seua incorporació a les acotacions inicials de cada escena.

5. Aquesta llista està formada només pel nom propi dels cinc personatges (Maria, Joan, Mercè, Manel i Maria petita), presentats segons l'ordre d'aparició.

6. Recordem que la descripció de l'espai d'*Una vella*, coneguda olor era «patís interiors, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona» (Benet, 1991: 52).

7. L'habitació prendrà protagonisme des de la fi de l'escena B-6 fins a l'inici de l'escena B-8, segment durant el qual Maria i Joan hi tenen sexe. L'altra obertura serà usada com a punt d'entrada i eixida dels personatges, tret del cas de Joan, el qual apareix en escena a través del pati petit del pis del costat, el qual esdevé un altre espai contigu. Aquest altre pis és el lloc on va viure el pare de Joan fins que, arran del seu casament, es va traslladar a l'Eixample.

Així, per una banda, a les escenes B comptem «amb els sorolls d'un equip de demolició» (escena B-1), mentre que a les escenes A tenim «música magrebina» (escena A-1). Aquests dos components sonors, de caràcter contraposat, simbolitzen respectivament la progressiva mort d'aquest espai i la nova vida que ha ocupat els habitatges. Aquest espai sonor, a més, comporta la presència d'un fil d'acció latent, no visible, però ben destacat des del punt de vista del desenvolupament de l'acció, sobretot aquell vinculat a la presència dels nouvinguts, ja que cap a la meitat de la peça la música magrebina reapareix a l'escena B-6 per anar després al silenci i, finalment, assistir a la sirena d'algun cotxe de la policia (escena B-9) i al desallotjament dels pisos ocupats (escena B-10). L'obra, però, atés el doble final que presenta, acaba amb el «brogit de la destrucció», que «augmenta i augmenta sense parar. Sense parar». (escena A10 / B0).⁸

A més a més, les referències a diferents espais i monuments de Barcelona, i a la mateixa ciutat, seran constants al llarg dels diàlegs: la Rambla i les rondes, l'Eixample, el barri gòtic, la Sagrada Família, les fons de Montjuïc i el Port Olímpic, les rondes, la Gran Via, la plaça Universitat i l'avinguda de la Llum, el passeig de Gràcia, la Diagonal, el barri *xino*, el Palau de la Música, el Palau Güell o el carrer Montcada, la Pedrera i la torre Calatrava. Fora de l'acotació inicial, el nom de Barcelona apareix per primera vegada a l'escena A-5: «La calor enganxosa de Barcelona. I més aquest barri. Carrers estrets, i el mar a prop...».

Sobre les característiques de la descripció espacial i la rellevància que aquest element té per a Benet i Jornet, podem recordar allò que l'autor explicava en una entrevista feta amb motiu de l'estrena d'*Oloris* (Santos, 2000):

–El paso del tiempo es una constante en su obra. ¿Es el protagonista de *Oloris*?

–El protagonista, en este caso, no es el paso del tiempo, sino el final de un mundo. El lugar donde sucede la acción es un personaje más, cosa que en mi teatro casi nunca sucede. No suelo poner acotaciones acerca del espacio, y esta vez las puse y muy abundantes.

Però per què l'autor parla del lloc on passa l'acció com d'un personatge més? La resposta té a veure no només amb l'espai on transcorren unes determinades accions sinó amb el fet que allò que li està succeint a aquest espai esdevé el principal motor de les accions i dels parlaments. Així, la presència de Maria al pis on ha viscut fins fa poc, es fonamenta en el projecte fotogràfic que està portant a terme, tal com explica a Joan, quan tots dos es troben a l'inici de l'obra (escena B-2):

8. Es poden veure imatges de l'espai escenogràfic dissenyat per a l'estrena d'*Oloris* al Teatre Nacional de Catalunya al web d'aquesta institució: <www.tnc.cat/ca/oloris> [Consulta: 10 d'octubre de 2016].

Maria (*amb poques ganes d'explicar-se*): Sí, fotografiar. Això, feia. El meu ofici. Ni casaments ni comunions, però... Cada dia una foto. A la mateixa hora. Exactament. No és una idea genial. S'ha fet a d'altres bandes. El trípod ben collat... [...]. Ben collat perquè enfoqués i enquadrés sempre el mateix espai. La màquina fotogràfica ben quieta: un ull que mira mentre la..., la gran esbandida avança.⁹

És ben interessant que l'autor parle de l'espai com d'un personatge més ja que ens remet a la figura d'un ésser viu que, en aquest cas, és presentat, a l'acotació que acabem de citar, mitjançant expressions com ara «buida de mobles, de vida» i «ni un signe de vida» o, em parlar dels patis, diu que aquests «han estat ferits» o de «la bestial ferida» i, finalment, fa una comparació de la situació de la manera següent: «com si un monstre hagués queixalat i devorat...». Aquesta imatge de l'espai físic com la d'un ésser viu, personificació o prosopopeia, s'arrossega al llarg del text, com ara quan Maria explica a Joan el seu projecte fotogràfic en termes de «retratar l'assassinat». Aquest «assassinat» de l'espai (la memòria, de fet) és posat al costat d'un altra situació de pèrdua o de mort, en aquest cas en sentit literal, mitjançant la notícia de la malaltia de Manel, el germà de Maria; d'aquesta malaltia greu Maria s'assabentarà a l'escena A-9, en què Manel parla del seu estat amb l'expressió «caic a trossos».

Aquestes descripcions i situacions, juntament amb la malaltia mental de la mare, Mercè, apleguen al si de l'obra tot un seguit de morts o pèrdues: la de l'espai familiar, la física del germà i la de la memòria de la mare, les quals dibuixen, totes plegades, una imatge de final d'etapa.¹⁰ Aquest final d'etapa s'acompanya, però, de la presència d'una nova realitat social, la dels immigrants magrebins que han ocupat aquells pisos buits, circumstància que justifica l'aparició de l'arquitecte Joan.¹¹ Ara bé, tots seran finalment desocupats, en una obra, recordem, amb un doble final, el de l'escena B-10 (el darrer instant en termes de línia temporal) i el de l'escena de clausura, la denominada A-10 / B-0, on el soroll final de la «destrucció», com véiem, s'imposa al de la música.

-
9. Enric Gallén (2000: 18) relaciona el projecte de Maria amb el que fa el «personatge del conte de Nadal de Paul Auster». Posats en contacte amb Gallén, aquest comenta que desconeix si l'autor s'inspirà en aquest conte, o en la pel·lícula *Smoke* que l'adaptà, per plantejar el que Maria porta a terme a *Olors*.
 10. L'autor mai no posa nom a la malaltia de la mare, com tampoc ho fa a la de Manel. Quant a la mare, per com es comporta i parla, fàcilment podem pensar en una demència de tipus Alzheimer, com veiem a l'escena A-1, on aquesta manté records d'un passat llunyà, tot i els problemes cognitius que hi presenta. En aquesta escena la mare recorda que el 1962 ja deien que obririen el barri en canal, un projecte que apareix reflectit al segon acte d'*Una vella, coneguda olor*, on l'acció se situava el 1962 (Benet, 1991: 73-75).
 11. Feldman (2005: 20) destaca que «Olors és una de les primeres obres contemporànies d'aquesta època que ha gosat tractar les realitats multiculturals de Barcelona (i, per extensió, de Catalunya) i la seva condició d'espai transnacional».

Per tant, encara que modificant una mica les paraules de Benet i Jornet citades anteriorment, es pot afirmar que la fi d'aquells patís esdevé la fi de la història de Maria i de la dels habitants del barri. Amb la qual cosa es pot afirmar que Benet i Jornet hi planteja una relació directa i indèstria entre personatge i espai, ja que esdevenen elements centrals d'*Olors* la relació entre Maria i l'espai, els canvis que tots dos han experimentat i com els canvis en aquest darrer tenen un impacte de primer ordre en la nostra protagonista. Sens dubte, perquè l'espai en aquest cas queda definit com un lloc de memòria i, per tant, com un element que ha perfilat la identitat d'aquells habitants ara expulsats. Segons explica Bou (2013: 21), els llocs de memòria, concepte que tant ha interessat estudiosos com Maurice Halbwachs, «estan immersos en els espais de la quotidianitat. Com afirmà el sociòleg francès, som sempre dins l'espai i és només la imatge espacial que, per raó de la seva estabilitat, ens dóna la il·lusió de no canviar a través del temps i de retrobar el passat en el present».

J. Duprey (2008: 22), en el seu acostament a l'obra, afirma que *Olors* «narra la destrucció de una cultura material», entesa aquesta com «los objetos, monumentos, edificios, etc., mediante los cuales el sistema social se representa». L'autora hi estableix una relació intrínseca entre la cultura material i la memòria cultural i considera com, mitjançant el recurs a les ruïnes, la peça es planteja com un procés de destrucció d'aquesta segona (Duprey, 2008: 173).¹² Així, podríem dir que la desaparició d'aquest espai aboca la nostra protagonista a un canvi traumàtic i a la pèrdua del suport material essencial per a la conservació del passat, de la memòria, aspectes que van lligats sobretot a allò que se'ns mostra a les escenes A, en què Maria es retroba amb la mare i el germà a la casa familiar.

4. ELS PATÍS COM A LLOCS DE MEMÒRIA

Sens dubte, un dels temes centrals de l'obra té a veure amb tot allò que Maria i l'arquitecte Joan discuteixen, al llarg de les deu escenes presentades sota la lletra B, al voltant de *què* s'està fent al barri, com en un desplegament dialèctic entre dos punts de vista ben diferents respecte al projecte urbanístic en marxa. Aquesta circumstància apareix ja a l'escena B-2, com ara mitjançant aquests dos fragments:

Maria: Que s'està carregant el barri.
Joan: Esponjant-lo [...]. (37)

12. Duprey, posteriorment, va publicar *The Aesthetics of the Ephemeral. Memory Theaters in Contemporary Barcelona* (2014), a càrrec de State University of New York.

Joan (*mentre clava una ullada breu al document*): Tot això serà una plaça.

Maria: Preciosa, segur. (*Joan li torna el carnet.*) Vaig néixer aquí i..., el que li deia, vaig viure aquí fins... Com els altres, fins fa dos mesos [...]. (38)

A l'escena B-3, formada per una llarga intervenció de Joan, veiem com aquest defensa el paper de l'arquitectura i del projecte que s'està portant a terme (45-46):

Joan: [...] L'arquitectura: art útil. Un arquitecte fa art i la gent viu dins aquesta forma d'art. O es relaciona dins del teu art. O es passeja pel teu art [...]. El meu pare, aquí. Humilitat i pudors. Bé, almenys ell tenia pati. Les parets escrotonades, tothom que et mira. No és forma de viure. La quantitat de dolor que es deu haver acumulat en patís d'aquesta mena, al llarg dels anys.¹³

El debat entre Maria i Joan arriba al moment de màxima tensió a l'escena B-6, en què Maria exposarà ben a les clares el seu punt de vista a través de tres intervencions, les quals reproduïm de manera quasi completa atesa la seua importància per traslladar el sentit de l'obra:

Maria: Ets arquitecte. Hi ha moltes menes d'arquitecte, com de tot. Per exemple, hi ha els que edifiquen caps de sabates verticals, amb daurats als ascensors o sense daurats als ascensors, segons el poder adquisitiu dels que s'hi compraran un apartament.

[...]

Maria (*molt seca, primer lleugerament irònica, aviat despectiva, i finalment desesperada*): Per exemple, hi ha els arquitectes creadors. Cultes, sensibles, i tot això. Escriuen articles sobre les necessitats de la ciutat futura i dissenyen vivendes per a la gent senzilla. Amb autèntic amor [...]. Uns espais que faran olor de colònia de marca, sobretot si d'una puta vegada la gent corrent es decideix a dutxar-se i a canviar de camisa cada dia. Però compte, eh? No fotéssim. Un espai on no hi haurà cap lloc per posar-hi el periquito, ni paret on col·locar el Sant Sopar, ni racó on hi quedi bé la foto de la nena quan va fer la primera comunió. Espais sense balcons o, si n'hi ha amb balcons astutament disposats perquè no puguis veure la cara del

13. En aquesta escena es presenta la connexió d'aquest jove arquitecte amb aquell espai a través del seu pare, antic veí de la família de Maria. Les escenes B-4 i B-5 incidiran en aquest passat i en la relació del pare de Joan amb Maria. Tindrem confirmació d'aquesta relació entre Maria i Joan pare mitjançant l'escena A-5, posterior a les dues esmentades. En el cas de Joan és interessant la mirada de «foraster» que s'ha criat a l'Eixample, com ell explica, a «un pis nou de l'esquerra de l'Eixample, regal dels avis, dels pares de la mare. Un pis amb bona llum, bany i calefacció» (45). La visió de Joan fill remet a la idea de les fronteres invisibles, fronteres socioeconòmiques, sobre les quals parlarem després, les quals, sens dubte, tracen un determinat plànol de Barcelona.

veí, xerrar-hi i espiar les seves baralles amb la parenta; des d'on no puguis tafanejar el carrer i prendre la fresca en samarreta. Sense espai per al folkore, valga'm Déu. Sense ni un racó per guardar la memòria. Uns arquitectes que, com ho has dit en arribar?, espongen el barri, el trastoquen, el desfiguren, el devoren i l'arrasen. L'arrasen! Aquí hi haurà una plaça preciosa. Ni hi quedarà res que recordi la manera de viure dels que vam fer la ciutat dels pobres. Pobres, què he dit! Quin horror de paraula! Quina paraula tan ridícula! Hem de parlar de pobres a la meravellosa Barcelona d'avui? [...] Fora, fora, una bona neteja i tindrem una ciutat que no ens haurà de fer avergonyir! Cabrons! Estimava tant aquest barri, aquests patís! Tant i tant! (*Se li trenca la veu.*) I me'ls assassinen! Me'ls assassinen!

Joan: Espera, no... No és això, no...

Maria (*tallant-lo però més baix*): Me'ls han assassinat... [...] No sé si entendràs què vull dir, però hi ha aquí dintre cases amb un gruix d'història que no l'han pogut enumerar mai ni el Palau Güell ni... tant se val! (*Transició.*) A l'escala de casa... D'aquesta. A la paret de l'escala el meu germà i jo, aviat deurà fer cinquanta anys, vam gravar-hi amb poca traça això que avui en diem un grafit. Encara hi és. Una mena d'hurí boteruda i, a sota, una mena de paraules que diuen: «Viva la Gilda, viva Catalunya». Pujo l'escala, el toco, i la memòria se'm desboca. Té, ara se n'anirà a la merda. (*El mira als ulls.*) Que no en quedi cap memòria. Si tant li fot. (*De sobte canvia i es regira per darrera vegada.*) Arquitectes cultes, d'idees avançades! Sabeu a qui serviu! (69-70).¹⁴

Encara en aquesta mateixa escena trobem aquestes intervencions de Maria (72):

Maria: Un moment. Morir costa. I una mort per agressió vinguda de fora crispa més que una mort per malaltia vinguda de dintre. No tirareu els palaus del carrer Montcada, la Pedrera o la torre Calatrava, per casualitat?

Joan: Dona, què dius?

Maria: També cauran. També. Un dia. Imaginar-ho em servirà de consol, quan senti remordiments. Te'n pots anar.

Les discussions entre Maria i Joan, fruit de l'estructura proposada, s'acompanyen i es connecten amb els diàlegs entre Maria, Mercè i Manel, on esdevenen claus els records de la vida viscuda al barri i on els patís agafen un protagonisme especial. Es podria dir que aquests patís funcionen com a sinècdoque d'un determinat tipus d'habitatge i, encara més, com a metàfora

14. M. Halbwachs (2004 [1968]: 132), a *La memoria colectiva*, al capítol dedicat a l'espai, insisteix en el fet que «nuestro entorno material lleva a la vez nuestra marca y la de los demás. Nuestra casa, nuestros muebles y la forma en que están distribuidos, todo el orden de las habitaciones en que vivimos, nos recuerdan a nuestra familia y a los amigos a los que solemos ver en nuestro entorno.»

d'una forma de vida en extinció. Així, comptem amb aquestes intervencions a l'escena A-2, quan hi irromp, de manera inesperada, Mercè:

Maria: Vinga, sí. Miri-s'ho bé. El Manel que pateixi. Com els troba, els patis? L'última vegada, mama. Miri-se'ls molt bé. S'han acabat.

Mercè: Quan éreu petits... (*Assenyala llocs.*) La galeria de l'Eulàlia. La senyora Dolors... (*Cridant:*) Neus! Quan éreu petits... [...].

Maria: Venim de l'edat mitjana. Braser al menjador, l'hivern. I càntir d'aigua amb anís, aquí al pati, a l'estiu.

Mercè (*riu*): Ai, sí, calla.

Maria: Quina manera d'avorrir-nos...

Mercè: Remaleïda. A l'escala encara hi ha els ninots que hi vau esgratinyar el teu germà i tu. A veure si la pinten, aquesta escala. Les del pis de dalt, bon parell de trastos... Neus! Quan eres petita, petita, que no anaves a costura, et duia cada dia a plaça. Cada dia. Sense nevera... Cada dia, au. I et donaven una oliva (43-44).¹⁵

Aquest protagonisme de la vida als patis es reprén a l'escena A-3, tot just després de l'aparició del germà Manel. Amb aquest hi trobem dues visions de l'experiència i del valor donat a allò que està per desaparèixer (48):

Maria: [...]. No els podrà tornar a veure, els patis.

Manel (*mentre treu el seu mòbil*): I què hauria de veure? Ja la duré al barri gòtic, a la Sagrada Família, a les fonts de Montjuïc o al Port Olímpic.

La diferència que observem entre els germans s'estén a l'escena A-5, on tots dos recorden la seua adolescència i joventut, amb la descripció d'experiències gens comparables. Així, mentre que Maria rememora els seus passejos per diverses parts de la ciutat, amb les diferències socials que aquests espais comportaven («Havia traspassat la frontera», Manel recorda i descriu la vida del barri *xino*: «Manel: Sí que t'avorries. (*Entre murri i nostàlgic.*) En canvi, un servidor, de jove, anava de putes. Jo, no. No m'avorria gens (*Riu.*) Hòstia, gens» (63).

Aquesta diferència acaba amb una constatació de Manel sobre el fet que «hi havia unes quantes Barcelones» i que a Maria, aquella, la que ell acabava de descriure, no li agradava gens. És ací on podem acudir a la idea de frontera, la qual és, segons explica Bou (2013: 99-100), «doble: física i simbòlica, ja que es relaciona amb l'espai i la identitat». Sens dubte, esdevé interessant en la construcció del personatge de Maria el seu canvi respecte a la valoració d'aquella vida i d'aquells patis, ja que passem del record d'una adolescent a qui no agradava

15. A les memòries de Benet i Jornet sobre la seua infantesa (Benet, 2014: 19), l'autor esmenta aquesta mateixa situació de donar-li una oliva en una parada del mercat.

el seu petit món —a qui agradava anar a passejar a «les Rondes, i la Gran Via, i la Plaça Universitat i l'avinguda de la Llum... M'excitava tafanejar i en aquesta part de Barcelona m'hi trobava com peix a l'aigua» (62)—, a l'adulta identificada amb aquell espai i tot allò que implica.¹⁶

Finalment, a l'escena A-9, conformada per una sola intervenció de Manel, en què aquest conta a Maria que «sembla que la palmaré aviat», Manel expressa la idea que «ser com sóc ho vaig mamar aquí, en aquest cony de patís. Aquí! (99). Sens dubte, aquest xoc entre tots dos germans no deixa de posar al descobert la contradicció en què sembla viure la nostra protagonista respecte a l'espai i la família, la qual es mou entre el projecte artístic davant la demolició del barri, la seua vida passada i la relació actual amb els familiars,¹⁷ un contrast que encara es fa més palés si ho posem en relació amb les paraules que ha adreçat a Joan. Ara bé, en aquest altre moment climàtic de la peça, nosaltres encara no tenim la certesa que l'acció que se'ns presenta a les escenes A és allò que ha passat immediatament abans i que, de fet, aquesta descoberta l'ha duta a destruir el seu projecte i a replantejar-se el seu comportament. Tot aquest itinerari de contrastos portarà Maria a la darrera escena del moment B, la darrera en termes d'ordre temporal, en què s'acomia de Joan i de Maria petita i hi queda tota sola. Aquesta escena, construïda bàsicament a partir d'acció no verbal, ens mostra el següent:

Immeditament, també decidida, camina unes passes i se situa just davant de l'objectiu, a certa distància de l'aparell. Ràpida, perquè té els segons comptats, mira l'esvoranc llunyà i es col·loca de manera que ella i la queixalada bestial que es perfila al fons càpiguen alhora dins l'ull de la màquina. Es queda quieta, mirant l'objectiu. De sobte un sanglot li escapa del pit i es posa a plorar sense control, però sense deixar de mirar per res l'objectiu. La màquina entra en funcionament [...]» (102).

Així, des d'un punt de vista temporal, l'acció acaba amb un autoretrat (102-103) que integra l'espai i el personatge. Amb aquest, es podria dir que, en termes simbòlics, Maria es reconcilia emocionalment i definitiva amb el seu espai i tot allò implicat, més enllà de la seua posició com a artista, sense possibilitat de separar la persona de l'artista i d'aquells habitatges metaforitzats com a éssers

16. Aquesta consideració del barri per part de la Maria adolescent és la que està ben present a la Maria d'*Una vella, coneguda olor*. Hi veiem, per exemple, com la mare diu a Maria el següent: «Aquest barri és el teu barri! Podries estimar-lo una mica!» (Benet, 1991: 63). Segons recorda Gallén (1991: 36), a *Baralla entre olors* (1979), Maria ja ha esdevingut «una moralista de signe, però, progressista, que ha sabut acceptar i assumir la seva pròpia identitat i la dels patís, on ha continuat vivint».

17. Aquesta situació es veu reflectida quan Manel li planteja, enfront del seu projecte, si una foto de la família sencera, abans que no muira la mare, no l'estimula. O, més endavant, quan li diu que no fotografia fàbriques com aquella on ell treballa.

vius. No debades, aquesta peça s'inicia amb una escena que acaba amb l'aparició d'un «fantasma» del passat, el Joan fill, doble del Joan pare, que interroga Maria: «Qui és, vostè?». Atesa la repetició d'aquesta escena com a clausura d'*Olors*, aquesta mateixa pregunta serà la que tanque el text.

Tornant així a l'estructura, es pot comprovar com aquesta propicia una experiència al receptor d'allò que vol transmetre l'obra: la importància de conèixer el passat per entendre el present, per saber què o qui som. En realitat, la peça ens acosta, amb aquesta estructura circular, a una visió de no separació entre passat i present, com un tot que trontolla en el moment en què l'espai desapareix, vist aquest com a suport i receptacle de l'experiència i de la memòria personal, familiar i col·lectiva. Per tant, el tema de la identitat, a diferents nivells, no es pot bandejar en parlar d'*Olors*, si més no, perquè l'estructura circular de la peça provoca que la intervenció reiterada «qui és, vostè?» (30 i 106) agafe un protagonisme de primer ordre.

Així, després del recorregut per l'acció, el receptor té la sensació que l'obra ha estat encarant aquesta pregunta essencial i que allò que ha anat passant en el seu transcurs ha motivat un canvi en la (auto)percepció de Maria, molt més oberta finalment a assumir la seua implicació personal en tot allò que està passant, més enllà de la posició de l'artista «moderna». O, més encara, aquest es pot preguntar si, al capdavant, Benet i Jornet no ens hi deu estar plantejant la relació que hi ha entre un artista i l'objecte del seu art, en la qual les idees són importants però on les emocions i els sentiments més íntims lligats a aquest objecte poden acabar per dominar la figura de la persona-artista.

5. MÉS ENLLÀ DE LA FICCIÓ TEATRAL

Com déiem a l'inici, el text dramàtic de Benet i Jornet s'acompanya de diferents paratextos, entre els quals hi ha dos pròlegs ben interessants des del punt de vista del lligam de la ficció amb la realitat i del discurs de l'obra. Abans d'entrar, però, en els pròlegs, voldríem recordar el fet que, quan l'autor localitza el barri on se situen aquells pisos on l'acció transcorre, diu literalment «al barri vell de Barcelona», amb una denominació que no s'ajusta a cap topònim d'ús oficial, ja que ni empra Ciutat Vella, el nom del districte que es correspon amb l'origen de la ciutat, ni tampoc cap nom dels barris que s'hi inclouen.¹⁸ Ara bé, la

18. No sabem si l'autor, de manera conscient, va optar per aquesta denominació per no establir una distinció respecte al que seria la Barcelona de l'altra banda de la Rambla, on trobem, per exemple, el conegut i turístic barri gòtic, mostra de la «Barcelona monumental» i un dels grans atractius turístics de la ciutat.

coberta de l’obra incorpora com a imatge un fragment d’un plànol que ens situa al barri del Raval, amb carrers com ara la Riera Alta o la Riera Baixa, la qual cosa ja estableix un vincle directe entre aquell «barri vell» i un lloc exacte de Barcelona. A més, no podem oblidar que, ja dins el text, se’ns ubica aquells pisos de la següent manera:

Maria: Anava de putes.

Manel: Si les tenia a un tret de pedra, les putes.

Mercè (*digna*): Les putes, al barri «xino»! Nosaltres no som del barri «xino». Tu... Els homes no teniu remei.

Manel: Traspasar dues cantonades i el barri de les putes (63).¹⁹

El primer dels pròlegs, a càrrec de l’autor, porta per títol «Ciutats, sentiments i el temps», en què s’agermanen tres elements essencials d’aquesta obra: la transformació/destrucció de l’espai urbà de Barcelona, els sentiments que provoca aquesta situació i el temps com a cercle que connecta present i passat i que estableix un debat sobre memòria i identitat. Aquest pròleg s’inicia fent referència a una casa concreta del carrer de la Riera Alta de Barcelona, el número 30,²⁰ sobre la qual Benet afirma el següent (2000: 9-10):

Si em preguntessin quin element arquitectònic de Barcelona mereix ser anomenat patrimoni artístic de la humanitat diria, convençut: la casa de la Riera Alta.

Però qui em faria cas? I la casa serà enderrocada. Es perdrà en caure aquesta i alguna altra que encara deu quedar a la ciutat, la memòria d’on i com vivia la gent corrent temps enrere.

A les cent famílies barcelonines que, segons la llegenda, regenten la ciutat, només els interessa preservar la memòria dels habitatges propis. Els de la seva classe. Els edificis realment bonics de Barcelona? Realment? [...].

La casa de la Riera Alta, com que a la gent treballadora que hi va viure durant generacions li han ensenyat a avergonyir-se dels seus orígens, no la defensarà ningú [...]. Ha estat condemnada a mort per la supèrbia dels qui manen. Ningú no protestarà, ni els seus acomplexats habitants, i caurà afonada qualsevol dia.

19. Aquesta intervenció de la mare, que és presentada per Benet com «una persona de classe treballadora baixa» (32), reflecteix una altra de les fronteres invisibles que l’obra planteja, darrere de la qual hi havia un món –el del barri *xino* en sentit estricte– que Manel descriu en un llarg parlament (63-64).

20. Recordem que el nostre autor va nàixer «a la ronda de Sant Antoni, número 12, 3r 2a, Barcelona» (Benet, 2014: 9), molt a prop de l’espai en què se centra la ficció d’*Olors*. Desconeixem si hi ha cap connexió entre aquesta referència al carrer Riera Alta i aquella altra que trobem a les memòries d’infantesa de Benet, quan parla dels teatrets: «Una botiga del carrer Riera Alta, gairebé tocant la ronda, en mostrava un a l’aparador. Jo anava amb el papa i em vaig embadalir mirant pel vidre de l’aparador un teatre» (Benet, 2014: 51).

De tot aquest fragment, en destacariem algunes paraules, com ara les de patrimoni, memòria, gent corrent, avergonyir-se dels orígens i la supèrbia dels que manen. Aquest cinc elements centren el discurs de Benet i Jornet i reforcen el del seu personatge Maria. Resulta evident que l'opció de triar una artista –i no algú altre– com a protagonista no deixa de poder interpretar-se com una veu delegada, en el pla de la ficció, del nostre autor o, si es vol, de fer d'aquest personatge, en termes de Foguet (2000: 126), un «portaveu de l'autor» per «despatxar-se a gust contra els arquitectes refinats que, al servei de l'especulació devoradora, dissenyen la ciutat futura sense tenir cap respecte envers la idiosincràsia històrica dels barris pobres».²¹

Aquest plantejament, expressat directament per Benet, s'acompanya de les idees de l'historiador del teatre i amic de l'autor Enric Gallén (2000: 15), responsable del segon pròleg, el qual s'hi interroga sobre «qui i com conservarà la memòria de les formes de vida d'uns sectors socials que havien crescut junts i havien compartit pudors i humitats amb les portes obertes? Una memòria històrica d'uns edificis i d'uns espais, que corre el perill de no rebre el mateix tractament que les institucions polítiques de la ciutat i el país no han negat als estaments benestants o etiquetats de “representatius”». Gallén (2000: 17-18) hi continua explorant aquestes idees sobre la Barcelona del moment, tot coincidint amb les exposades per Benet:

La gran transformació i remodelació urbanística de la ciutat de Barcelona en els últims anys no pot amagar l'altra cara menys ufanosa, la que es mostra en el seu estat de liquidació.

Precisament, la cara que Josep M. Benet i Jornet fa aflorar a *Olors*: la desaparició sovint arbitrària i radical de certs segments –espais i edificis– de la ciutat amb actuacions urbanístiques prenyades de supèrbia i de menyspreu. Unes actuacions que estan arrasant les formes de vida popular de la Ciutat Vella.

O també amb aquesta altra afirmació sobre el personatge de Maria (Gallén, 2000: 18): «Angoixada, brama tant com pot contra els qui estan esborrant i, per tant, negant les senyes d'identitat de la gent senzilla i corrent d'una part de la ciutat.»

Recordem que aquell mateix 2000, mesos després de l'estrena d'*Olors*, s'inaugurà la denominada Rambla del Raval i que la connexió entre la ficció i aquesta realitat, reforçada pels paratextos esmentats, esdevé ben destacada en aquesta obra.²² Fernández (2013: 316), en un article dedicat al barri *xino*, parteix

21. Cal no perdre de vista que Maria, a més, té una edat (56 anys, pàg. 29) semblant a la de l'autor.

22. Al diari *El País* (Cía, 2000) es podia llegir, amb motiu d'aquesta inauguració, que «el alcalde de Barcelona, Joan Clos, fue uno de los principales impulsores de la reforma urbanística

de la consideració que «las dos funciones más importantes que han determinado el diseño de grandes ciudades como Barcelona han sido el control de la población depauperada por un lado, y por el otro, la adecuación de la ciudad a las necesidades de la circulación de capital». En aquest sentit, l'autor considera que el Raval n'és un exemple paradigmàtic. I hi recull unes paraules, publicades el 2002, d'un altre escriptor implicat, Vázquez Montalbán (Fernández, 2013: 324, nota 15): «A mí no me importa que sepulsen mis cines, mis colegios, los puntos de referencia del país de mi infancia bajo una propuesta de paraíso que se llama Rambla del Raval y todo lo que le cuelga, sino que la deconstrucción se lleve por delante toda posible memoria de la ciudad mestiza y se practique a costa del vecindario más débil de la ciudad.»

En un altre treball, en aquest cas de Domínguez Moreno (2014), sobre identitat i espai arquitectònic, centrat en altres transformacions de Barcelona, com ara la que tingué lloc per albergar el Fòrum Universal de les Cultures de 2004, se'ns diu (2014: 208):

Diez años más tarde del evento, hemos comprobado cómo el diseño de una nueva Barcelona abierta al mar desde un desarrollo sostenible y ultranovedoso ha sido sólo un espejismo. Pero lo que sí ha sido una realidad incuestionable es la tabula rasa producida sobre la memoria de la ciudad, sus límites, sus identidades. Detectando cómo a medida que nuestros ancianos van desapareciendo, con ellos se van aquellos lugares que caracterizaron este sitio ahora convertido en un territorio más de un «urbanismo global», equivalente entre continentes y naciones y por tanto con una identidad neutra, homogénea y homotópica.

Des del punt de vista del tractament de la ficció i de la seua relació directa amb la realitat del moment, aquesta peça també esdevé destacada respecte al teatre català d'aquells anys. Benet (2000: 10) diu al seu pròleg que «*Olors* és una peça senzilla, de circumstàncies. Parla d'una ciutat determinada, un any determinat. És una obra datada». Evidentment, aquestes paraules podrien ser agafades en un sentit irònic, ja que l'obra no és especialment senzilla ni tampoc podem entendre-la com una peça «de circumstàncies» en el sentit en què aquesta expressió és usada, com sí se li llevés importància. El que sí que hi ha són circumstàncies importants, un context real i específic –ahora que universal, entenem– que

de Ciutat Vella cuando era regidor del distrito, a mediados de la década de los ochenta, momento en que el centro de la ciudad sufría un serio proceso de degradación. El resultado del *esponjamiento* no ha sido del agrado de todos, especialmente de un grupo de arquitectos y defensores de la esencia de lo que históricamente ha sido Ciutat Vella. Las críticas, sin embargo, parece que no hacen especial mella en el equipo de gobierno. Y ayer mismo el alcalde dejó claro que la Rambla del Raval no será el punto y final del proceso. La reforma del barrio continuará y tendrá nuevas fases.»

motiva aquest text, la qual cosa provoca que la ficció aparega emmarcada en un macroespai i una època específica²³ als quals va lligada indefectiblement, lluny dels no-llocs, tan habituals en el teatre dels anys noranta del segle passat. Foguet (2000: 127) destacava que *Olor*s obria una nova via per a un teatre que, «lluny de les suspicàcies de l'era de la sospita, dels replegaments narcisistes o de la meticulositat formalista, sigui capaç d'inquietar, de subvertir, d'alcarr-se com a veu crítica davant d'una realitat autocomplaent, cofoista, alienadora, que anul·la o neutralitza tota possibilitat de dissidència.» Sobre aquesta mateixa qüestió, podem recordar les paraules de Feldman (2011: 153):

*Olor*s va ser una curiosa i notòria excepció, fins i tot un punt d'inflexió en la història del teatre català contemporani quant a la condició persistent de la invisibilitat. Aquí, Benet concedeix a Barcelona el paper protagonista i parla implícitament de les transformacions urbanístiques i la identitat cultural en l'evolució de la ciutat.²⁴

Ens podríem plantejar fins a quin punt aquesta excepcionalitat no està provocada pel lligam afectiu que vincula l'autor amb l'espai de què es parla. Fins a quin punt aquest retorn a Barcelona no es troba íntimament unit al fet que es tracta d'un assumpte que toca directament l'autor (ideològicament i emocionalment) i en provoca una resposta abrandada, per a la qual recupera Maria i els seus patis.²⁵

6. L'ARTISTA I LA CIUTAT: ALGUNES IDEES FINALS

Es podria arribar a afirmar que Benet i Jornet fa amb aquesta obra el mateix que Maria pretenia amb el seu projecte, tot explicitant la seua implicació personal més enllà de la posició d'artista «distanciat», com bé sembla posar de manifest el seu pròleg. Aquesta circumstància, des del punt de vista de la ficció, es marca amb la destrucció del projecte inicial i amb la imatge final, quan Maria passa de ser el subjecte que fotografia a objecte fotografiat, reintegrant-se així

23. La referència a l'època ficcional no es troba de manera directa al text. En el moment de la seua primera edició i estrena, per al receptor coneixedor de la situació era evident que l'acció s'ubicava en allò que tants autors en dirien «època actual». Ara bé, si ens fixem en els diàlegs, deduím, a partir de les paraules de Maria (41), que l'acció apareix situada al 1999.

24. Aquesta mateixa idea, formulada pràcticament de manera idèntica, era exposada ja per Feldman al pròleg que va escriure per a *Salamandra*, de Benet i Jornet (Feldman, 2005: 19).

25. Al pròleg, Benet (2000: 11) no s'està d'ironitzar sobre els autors que presenten la seua darrera obra sota la declaració que sentien la necessitat interior d'escriure-la. Més endavant, explica que «el temps m'ha servit la manera [de tornar a la història de Maria i fer net d'un cop] amb safata». (Benet, 2000: 12)

en aquell espai-medi en procés d'extinció. Ara bé, Benet i Jornet –es podria dir que paradoxalment– sí que duu a bon port el seu projecte artístic sobre el barri, cosa que Maria no acaba fent en posar-se en primer pla el seu vessant més íntim i familiar, com en un procés de qüestionament, de conciliació de contradiccions i d'autoconeixement, el propi d'un personatge que, després d'arrossegar una història de desencontre amb el seu barri, ha acabat reconeixent-lo com a part essencial de qui és ell mateix, indestriables tots dos, com mostren les fotografies finals, el seu autoretrat definitiu.

No sabem si aquesta és la manera en què Benet i Jornet, al capdavant, n'esdevé el vertader portaveu, més enllà del personatge de Maria i de la seua història familiar. I, tot plegat, amb aquesta operació discursiva ens llança, així mateix, una reflexió sobre el paper i els objectius de l'artista, sobre els lligams entre creació artística i vida personal i sobre les seues prioritats.²⁶ Per tant, sense transitar de manera clara pels camins del teatre autobiogràfic, sí que Benet i Jornet fa emergir aquesta ficció des d'una realitat que li és propera i estimada i –amb tot el que l'edició d'aquest text ens aporta– s'hi qüestionen certs límits entre els gèneres prototípicament ficcionals i aquells altres gèneres de caràcter testimonial o assagístic.

Potser Benet i Jornet se suma a la nòmina dels qui, com Baudelaire, han observat que la seua ciutat –o una part d'aquesta– canvia més ràpid que el cor, i quan diem cor també pensem en record, memòria i identitat. En aquest sentit, són ben interessants les paraules de Guillamon (2001: 280), a *La ciutat interrompuda*, quan afirma:

la ciutat dels novel·listes i la dels arquitectes no sempre coincideixen. L'objecte de l'urbanisme és organitzar l'espai i fer la ciutat habitable. La novel·la pretén crear espais simbòlics, donar sentit al present i il·luminar el passat. La novel·la dels anys noranta ha presentat una idea de ciutat totalment oposada a la que Oriol Bohigas va defensar en la seva etapa al capdavant de l'urbanisme municipal. Davant el crit d'ordre d'esponjar el centre, els novel·listes s'han sentit atrets per les estretes trames de la ciutat històrica, espais que s'han preservat al marge de la planificació urbana, on es conserven, com en una càpsula de temps, els signes i la memòria.

En aquesta confrontació entre arquitectes i literats, no hi ha dubte que Benet i Jornet s'alineà al costat dels segons i, encara més, diria que es posà al costat (o al capdavant) d'un determinat grup social. Tot i que, si se'ns permet jugar amb les paraules, el que el nostre autor fa no és sinó un monument, pastat –això sí–

26. No hem d'oblidar que l'obra apareix dedicada a Núria Benet i Jornet, germana de l'autor, «mentre xiulo encara la melodia secreta» (24). Maria també vol dedicar el seu projecte a la família (50).

amb lletres, a un món proper i preuat que desapareix, una desaparició forçada sota la qual hi ha una ideologia dominant que l'autor vol denunciar de manera gens dissimulada. Per tant, més que una elegia o una mirada malenconiosa,²⁷ hi ha la denúncia contra aquells que volen fer-nos oblidar la necessitat de preservar una determinada memòria,²⁸ o, en termes de Castellanos (2005: 10) aplicats a *Salamandra*, Benet «posa sobre la taula, com qui no fa res, les conseqüències de la desmemòria».²⁹

I diríem que s'hi troba, també, la reivindicació que hi ha memòries i identitats, així, en plural, a l'igual que hi ha Barcelones amb olors diferents. I, al capdavant, totes mereixen ser tractades amb respecte i consideració, també la dels pobres, la de la gent treballadora, en la qual resideixen, si es vol sentir, igualment «la bellesa física i el perfum que desprèn». Per tant, el nostre autor, tot agafant-li les paraules a Bou (2013: 22), més enllà «d'evocar la transformació dels llocs en estats de l'ànima», ens lliga un monument a la pèrdua, transformant la pèrdua en memòria i en reivindicació de les altres memòries, perquè, amb paraules de Guillamon (2001: 283), «el que vam ser no resti al marge del que som ara». Tot recordant-nos els reptes d'identitats marcades per la pèrdua, que necessiten tornar a (re)construir i a (re)construir-se, com als que se'ls ha arrabassat el seu patrimoni material i les persones amb què aquest era compartit, com als que se'ls ha tret una part del que han estat, com si parléssem, ja per acabar, d'expulsats o apàtrides deambulant per la gran Barcelona.

-
27. Feldman (2011: 156) conclou que «l'obra, en conseqüència, és una oda o elegia dolorosa a les parts més velles, més pobres, de la ciutat, a mesura que el seu passat s'esfondra i s'aboca a un estat de desaparició, d'invisibilitat, ensorrada sota la runa dels equips de demolició». Aquesta caracterització final d'*Olors* era ja exposada a Feldman (2005: 21), on es vinculava temàticament l'obra amb *Salamandra*, escrita entre el 2002 i el 2004. Cattaneo (2002: 8) parlava d'*Olors* en termes de «violenta melancolia ante un mundo que se pierde».
28. En aquest sentit, l'estructura d'*Olors* i el procés de recepció a què l'obra sotmet el receptor incideixen en la idea de la necessitat de conèixer el passat per poder entendre o assumir el present, o, si es vol, del lligam indestriable entre passat i present, com bé remarca l'estructura circular de la peça.
29. A *Salamandra* (Benet, 2005: 138) trobem la descripció d'una plaça, que Castellanos (2005: 11) identifica com la del Pedró, sobre la qual es diu que «la gent que vivia aquí, la que va fer tot això, ha desaparegut, s'ha extingit, o gairebé, potser exagero. Se'n va anar a d'altres bandes de la mateixa ciutat o va desaparèixer. És un barri que sempre va ser habitat per famílies de baix poder adquisitiu. També ara. Però ara el canvi és brutal... Gairebé tot són immigrants recents, immigrants africans, asiàtics, llatinoamericans... Et situes? Han fet seu el barri però no saben ni què són aquestes esglésies ni què significa aquesta font». La plaça del Pedró és un altre dels espais del Raval que apareixen al fragment de mapa que es veu a la coberta d'*Olors*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BENET, J. M.** (1991): *Una vella, coneguda olor / Revolta de bruixes*, València, Tres i Quatre.
- (2000): *Olors*, Barcelona, Proa.
- (2005): *Salamandra*, Barcelona, Proa.
- (2014): *La catàstrofe de ser un nen*, Barcelona, Ara Llibres.
- BOU, E.** (2013): *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- CASTELLANOS, J.** (2005): «*Salamandra: un viatge cap a la identitat o la lliçó de la història*», en **BENET, J. M.** (2005): *Salamandra*, Barcelona, Proa, 9-12.
- CATTANEO, M.** (2002): «La ciudad y el tiempo: sobre una trilogía de Benet i Jornet», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27.1, 7-22.
- CIA, B.** (2000): «La apertura de La Rambla del Raval dispara los precios de comercios y pisos próximos», *El País*, 21 de setembre [Disponible en línia].
- DOMÍNGUEZ MORENO, L. Á.** (2014): «Identidad y espacio arquitectónico», en **SÁNCHEZ GONZÁLEZ, D.; DOMÍNGUEZ MORENO, L. Á.** (2014): *Identidad y espacio público. Ampliando ámbitos y prácticas*. Barcelona, Gedisa, 195-213.
- DUPREY, J.** (2008): *Thinking in the present: memory and the aesthetics of the ephemeral in contemporary Catalan theater*. Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University [Disponible en línia].
- FELDMAN, S.** (2005): «La fragilitat del paisatge» en **BENET, J. M.** (2005): *Salamandra*, Barcelona, Proa, 13-31.
- (2011): *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona, L'Avenç.
- FERNÁNDEZ, M.** (2013): «El mito del Barri Xino de Barcelona. De control de población descapitalizada a la mercantilización de la pobreza», en **CUCÓ, J.** (ed.) (2013): *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*. Barcelona, Icaria, 309-329.
- FOGUET, F.** (2000): «Ressenya a Josep M. Benet i Jornet. *Olors*», *Els Marges*, 67, pp. 125-127.
- GALLÉN, E.** (1991) «Estudi introductor», en **BENET, J. M.** (1991): *Una vella, coneguda olor / Revolta de bruixes*, València, Tres i Quatre, 9-46.
- (2000): «Fi de partida», en **BENET, J. M.** (2000): *Olors*, Barcelona, Proa, 15-19.
- GUILLAMON, J.** (2001): *La ciutat interrompuda*, Barcelona, La Magrana.
- HALBWACHS, M.** (2004 [1968]): *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ROSSELLÓ, R. X.** (2011): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València/Barcelona, IIFV-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SANTOS, C. (2000): «Benet i Jornet estrena en el Teatre Nacional de Catalunya. *Olors* es mi inútil condena de un mundo que se pierde», *El Cultural*, 20 de febrer [Disponible en línia].