

turalisme. El marxisme es concentra en el projecte, immens i difícil, d'estudiar els complicats processos de mediació entre la base i la supraestructura. Quan intenta d'interpretar una obra donada li és molt difícil de no ser, tal com diem nosaltres, «vulgar». L'estructuralisme també es concentra en projectes de gran envergadura, com, per exemple, a elaborar una gramàtica de l'estructura de la trama o les possibles relacions entre la història i el discurs; d'on que fins ara hagi semblat irrellevant excepte quan alguns dels seus conceptes i categories podien ser «aplicats» a l'activitat de la interpretació. La possibilitat de prosseguir aquests projectes tan considerables depèn de la nostra habilitat a resistir el supòsit que la interpretació és la feina de la crítica.

Naturalment, en un cert sentit tots els projectes impliquen la interpretació: seleccionar fets que demanen explicació ja és un acte d'interpretació, com ho és proposar categories descriptives i organitzar-les en teories. Però aquesta no és una raó per prendre com a única forma vàlida d'escriptura crítica l'exercici altament especialitzat de produir per a totes i cada una de les obres una interpretació prou arrelada en la tradició perquè sembli acceptable i bastant nova com per

fer-ne útil la publicació. Aquest exercici té un lloc estratègic en la producció de la tradició literària, però això no vol dir que hagi de dominar els estudis literaris. Els lectors continuaran llegint i interpretant les obres, la interpretació continuarà a les aules, perquè és mitjançant la interpretació que els professors intenten de transmetre valors culturals, però els crítics haurien d'explorar camins que menessin més enllà de la interpretació. E. D. Hirsch, durant molts anys un gran paladí de la interpretació, ha arribat a la conclusió que la crítica ja no ha de dedicar-se a l'objectiu de produir infinites interpretacions: «Una solució força bona al problema de la publicació acadèmica seria la d'abandonar la idea que ha dominat la producció acadèmica durant els últims quaranta anys: que la interpretació és l'única veritable i legítima activitat del professor de literatura. Hi ha altres coses a fer, a pensar, a escriure.»²¹

JONATHAN CULLER
traducció d'Enric Sullà

21. E. D. HIRSCH, *Carnal knowledge*, «New York Review of Books», xxvi:10 (14-VI-1979), p. 20.

«*La revolta de les bruixes imprudents*»: Notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet, per Rodolf Sirera

Pocs són els crítics —dins el camp de la cultura catalana— que s'atreveixin a negar a Josep Maria Benet i Jornet un sòlid *métier d'écrivain*, excepte aquells contra els quals el mateix Benet ha encapçalat una resistència tenaç, en defensa de la «viabilitat literària del text dramàtic».¹ Són més, tanmateix, els qui, sistemàticament, retreuen a Benet —al seu teatre— un desajust permanent amb les tendències dramaturgiques en voga en el moment.² El cert és que, d'una manera o d'una altra, ningú, o gairebé ningú, no s'ha parat a analitzar —en profunditat i en extensió, tal com correspon— la producció d'aquest autor, la qual, aquí, i

d'ara endavant, no dubto a qualificar com la més important dins el teatre català dels últims vint anys. I també, malgrat el desconeixement a què tradicionalment s'ha vist relegada, durant molts anys, la cultura no castellana dins la totalitat de l'estat espanyol, podem afirmar que el conjunt de l'obra de Benet forma part de l'escassa mitja dotzena de dramaturgies «presentables» que s'han produït a la península durant el mateix període de temps.

El teatre de Benet i Jornet es pot vanagloriar, a més, d'ésser un dels pocs que constitueixen un veritable «cos compacte»,³ en el qual cada obra ocupa el «seu» lloc, i cada detall, per insignificant que sembli, té el «seu» sentit dins el conjunt. Les sis qüestions que, segons Joan Castells,⁴ van moure Benet a escriure *Revolta de bruixes* serien, en general, vàlides, com un punt de partença provisional, per a marcar les línies principals de tot el seu teatre: «1. Míopia

1. Vegeu, sobre aquest particular, el text introductori, del mateix Benet, a l'edició de *Descripció d'un paisatge*, col. «El Galliner», núm. 48 (Barcelona, Edicions 62, 1979).

2. Com a exemple d'aquesta asseveració, es poden compulsar les crítiques que va rebre l'estrena de la seva obra *Berenàveu a les fosques*, el març del 1975, i a les quals fa referència Fel·li Formosa en el seu epíleg a l'edició de *La desaparició de Wendy*, «El Galliner», núm. 22 (Barcelona, Edicions 62, 1974): «Un text fora d'època» (Benach); «Ve a ésser com remar contracorrent» (Manegat), etc.

3. Tal com assenyala Castells en el seu pròleg a l'edició de *Revolta de bruixes* (Mataró, Edicions Robrenyo, 1976), p. 6.

4. *Ibid.* p. 11.

de la crítica; 2. Complexitat i rigor com a meta; 3. Capacitat demostrada per a escriure obres que, aparentment, s'escapen de les formes realistes; 4. Intent de salvar la pròpia trajectòria anterior; 5. Predilecció per una actitud sintètica en lloc d'analítica, i 6. Preocupació per la missió de l'artista i les seves contradiccions.» Aquestes sis qüestions, tractant d'agrupar conceptes bàsics, les podríem reduir a les dues següents: a) Complexitat i rigor com a meta (les quals li permeten enriquir progressivament el seu camp dramaturgic, trencant determinats esquemes tòpics; les «formes» aparentment realistes, la predilecció per les quals ha estat assenyalada habitualment com una limitació per un sector miop de la crítica, circumstància que ha creat en Benet la necessitat —en la meua opinió absurda, si no és per l'excessiu «rigor» amb què Benet enjudicia la pròpia obra— de «salvar» la seva trajectòria anterior, cosa que l'ha portat, com a conseqüència, a reflexionar profundament sobre la missió de l'artista i les seves contradiccions), i b) Predilecció per una actitud sintètica en lloc d'analítica, cada cop més evident a mesura que el seu teatre va adquirir altura i maduresa, com veurem després.⁵

Entre el 1963 (*Una vella, coneguda olor*) i el 1979, Josep Maria Benet i Jornet escriu un total de dinou obres teatrals, de les

5. Jo, més que d'anàlisi i síntesi, parlaria de procés deductiu o inductiu. Diu Castells, en el pròleg ja citat a les notes anteriors: «Benet ha començat per canviar de procediment: ha substituït el treball previ (analític) de fitxa, d'anotació, d'estructuració i esquema, per una apassionada recerca sobre la marxa, sobre la mateixa redacció. Aquest canvi d'actitud determina, d'una banda, una riquesa estructural que és donada per la concentració, per l'assumpció totalitzadora d'uns problemes en un moment propici, i, d'altra banda, una investigació lliure i en profunditat de la personalitat de l'artista dins els propis condicionants, entre les opresions i els estímuls externs.» Un interessant exercici d'anàlisi dramàtica potser fóra plantejar-se la manera en què progressa, és a dir, es desenrotlla una obra teatral des que l'autor inicia la primera escena, fins que s'arriba a la seva terminació definitiva. Així podríem parlar d'una forma de construcció exterior a l'acció dramàtica, en la qual s'estableix per endavant l'estructura dramàtica, sovint amb una gran minuciositat, i després, partint d'aquesta, es desenrotlla el diàleg i les reaccions dels personatges. Enfront d'aquesta, l'altra possibilitat seria la que neix de l'interior de la mateixa idea dramàtica, la qual progressa per ella mateixa, genera la situació següent, avança, per la mà de l'autor, fins i tot a vegades venent la seva pròpia resistència, cap a la consumació final del text. En les millors obres de Benet preval aquest orientació, la qual no priva, tanmateix, que el text elaborat en brut sigui sotmès, amb posterioritat, a freqüents correccions de detall.

quals totes, excepte una peça breu, *Rosa i el primer teatre*, han estat editades⁶ i, la major part d'aquestes, també representades, encara que moltes vegades en condicions precàries. Cinc d'aquestes obres són curtes, i de les llargues quatre més formen el cicle de teatre infantil de Benet (possiblement les seves peces més difoses, i no tan sols entre el públic català). Per raons òbvies d'espai no ens podem detenir en una anàlisi detallada d'aquestes peces.⁷ N'hi ha prou de

6. La llista completa del teatre de Benet, salvent error o omisió, és la següent (entre parèntesis s'indica si es tracta d'una obra curta —C—, o bé un text de teatre infantil —I— així com els anys de redacció —primeres xifres— de publicació —segona— i d'estrena —última—):

Una vella, coneguda olor (1963; 1964; 1964)

Fantasia per a un auxiliar administratiu (1964; 1970; 1970)

Cançons perdudes (Drudània) (1965/66; 1970; 1971)

Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna (1966/68; 1970; -)

La nau (1968/69; 1977; 1970)

L'ocell fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca (C; 1970; 1974; 1971)

Taller de fantasia (La nit de les joguines) (I; 1970; 1976; 1971)

Berenàveu a les fosques (1970/71; 1972; 1972/1973)

Tedi de febrer (C; 1971; 1974; -)

La desaparició de Wendy (1973; 1974; -)

Supertot (I; 1973; 1976; 1974)

Apunt sobre la bellesa del temps Núm. 1 (C; 1974; 1979; -)

Revolta de bruixes (1971/75; 1976; 1976 —versió televisiva abreujada—)

Helena a l'illa del baró Zodiàc (I; 1975; 1978?; 1975)

El somni de Bagdad (I; 1975; 1978?; 1975)

Rosa o el primer teatre (C; ?; inèdita; -)

Apunt sobre la bellesa del temps Núm. 2 (C; 1977; 1979; -)

Quan la ràdio parlava de Franco (Vides de plexiglas), amb aportacions de Terenci Moix (1976/79; 1980; 1979)

Descripció d'un paisatge (1977/78; 1979; 1980).

7. Sembla que, per tradició, les obres importants —literatura, cinema, teatre, etc.— han d'ésser, forçosament, obres llargues, obres estàndard, d'acord amb l'extensió i la durada convencional de cada gènere. Així, resulta estrany sentir el qualificatiu d'«obra mestra» aplicat a un curt-metratge, a una peça en un acte, a una novel·la curta, perquè, malgrat la nostra pertinaç actitud antiacademista, perdura encara en nosaltres una certa predilecció inconscient per tot allò que, d'una manera o una altra, s'ajusta al cànon general. Una obra teatral en un acte pot ésser extraordinària, sí (i els crítics en diran que és una «petita» obra mestra, tenint cura de remarcar molt l'adjectiu), però tot seguit algú preguntarà: com representar-la dins un programa normal? L'obra no dona la durada convenient. Ha d'anar sempre acompanyant, complementant-ne una altra. I tot allò que complementa serà, per força, alguna cosa secundària. Tanmateix, les obres curtes solen ésser sum-

dir que el teatre infantil de Benet no és tan «infantil» com podria semblar a primer cop d'ull i, malgrat tractar-se d'obres d'encàrrec, s'hi adverteix una veritable «passió» per l'art de *contar històries*, i un cabussar-se, premeditat i nostàlgic, a les fonts de la infantesa perduda. Les relacions d'altres obres «majors» de Benet amb el cicle infantil són evidents: des del personatge central de *La desaparició de Wendy*, que no vol créixer i viu envoltat de personatges de contes i pel·lícules, fins a la mateixa estructura «narrativa» d'obres com *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* o *Descripció d'un paisatge* (peça, aquesta última, que, malgrat estar inspirada en un mite clàssic, és adobada amb ingredients formals molt pròxims al món de *Les mil i una nits*). La diferència fonamental entre les obres infantils de Benet i les que acabem de citar —cartesianament qualificades com d'adults— rau, al meu entendre, en el fet que l'autor adopta en aquelles el *punt de vista* de l'oient (un oient que ja ha perdut la *innocència*, i es recrea amb els engins intencionats de la història), i en aquestes, al contrari, assumeix el paper del narrador que *es veu obligat* (com Scherezada) a inventar constantment un nou argument.

Amb això arribem, doncs, per reducció, al cos principal de la producció de Benet. Aquest cos està format per deu obres. Els treballs que conec sobre el teatre del nostre autor solen detenir-se a *Revolta de bruixes*, i en resten fora les més recents, entre aquestes *Descripció d'un paisatge* i *Quan la ràdio parlava de Franco*, última en redacció i en edició. Atès que aquesta, tanmateix, és una obra de circumstàncies,⁸ escrita, a més,

mament atractives per a autors que, com Benet, estan interessats també en altres possibilitats del teatre, més enllà de la pròpia representació. Aquestes obres permeten plasmar situacions o idees fugaces, desenvolupar, per mitjà d'un diàleg, un tema, encara que tangencial, interessant per a l'autor en un moment determinat, o, fins i tot, prescindint de les exigències escèniques, realitzar determinats exercicis d'investigació en el camp del llenguatge. Un treball exhaustiu sobre la dramaturgia de qualsevol autor hauria de dedicar, almenys, una atenció equitativa a aquestes petites obres, sovint molt més importants que no sol semblar a primera vista.

8. S'ha dit sovint que molts dels textos importants de la història del teatre han estat escrits per encàrrec. Per encàrrec d'actors, directors, companyies o mecenes. Potser és cert. Jo, el que penso és que, d'entrada, allò que menys importa és, moltes vegades, el motiu concret que ha originat l'escriptura del text. En tot cas allò veritablement interessant és que aquest text sigui ben fet, d'una banda, i, de l'altra, que no violenti les conviccions teòriques i estètiques de l'autor. *Quan la ràdio parlava de Franco* té també la seva història, en aquest aspecte, i Be-

en col·laboració, i una mica a la mesura de la companyia que la va estrenar en temporada regular al Romea, utilitzaré, d'ara endavant, i com a punt provisional de referència, per a tancar el cicle, *Descripció d'un paisatge*, publicada i representada el 1979. Fins a *Berenàveu a les fosques*, escrita entre el 1970 i el 1971, i estrenada en règim comercial al teatre Capsa, de Barcelona, el març del 1973, semblava relativament fàcil establir una classificació més o menys coherent del teatre de Benet: a) obres de joventut (*Una vella, coneguda olor* i *Fantasia per a un auxiliar administratiu*; conflictes individuals, estructura naturalista, influències del teatre castellà dels anys cinquanta —bàsicament el primer Buero, etc.); b) cicle de *Drudània* (*Cançons perdudes*, *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* i *La nau*; *Drudània*, país imaginari, *alter ego* de Catalunya, transició d'una estructura naturalista, encara present a *Cançons perdudes*, a fórmules més convencionals —*flash-back* com a mètode narratiu—, etc); i c) obres menors (*L'ocell fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca* —peça curta— i *Taller de fantasia* —obra infantil—). En aquest sentit, *Berenàveu a les fosques* venia a ésser l'obra de síntesi, en la qual confluen els dos camins (a i b) principals: conflicte individual sobre el canemàs d'un conflicte col·lectiu, *Drudània* recupera el seu nom, i les noves fórmules escèniques, experimentades a partir de *Marc i Jofre...* assolien llur plena maduresa. El

net té molta cura d'explicar-nos-la en el pròleg a l'edició d'«El Galliner» (núm. 48, Barcelona, Edicions 62, 1980). Tractant-se com es tracta d'una peça indiscutiblement menor, escrita en funció d'una estrena concreta, i, també, engendrada per unes circumstàncies socials i polítiques d'actualitat —la mort de Franco—, el seu interès, en aquests moments, és per a nosaltres marginal. Cal destacar, amb tot, la relació que l'autor assenjala entre aquesta obra i altres seves anteriors, en les quals havia tractat sobre el mateix decorat urbà —encara que no, sens dubte, sobre el mateix temps—: *Una vella, coneguda olor*, *Fantasia per a un auxiliar administratiu* i, sobretot, *Berenàveu a les fosques*. L'obra, insisteixo, està una mica fora de l'esquema general del teatre de Benet, i planteja una construcció dramàtica no tan sòlida com la d'altres dels seus textos, sens dubte per la dificultat de resoldre determinats problemes narratius originats per l'abast temporal de l'anècdota escollida; tanmateix, on sí Benet domina la situació és en el camp del diàleg, tan important en una obra com aquesta, que s'aproxima molt al quadre de costums. Malgrat l'èxit del muntatge, *Quan la ràdio parlava de Franco* continua pertanyent a l'època més crítica i contradictòria del teatre del nostre autor, en el centre d'un ample parèntesi que, sens dubte, encara no està tancat, i que es va obrir, precisament, amb *Revolta de bruixes*, com hem assenyalat en un altre lloc d'aquest treball.

fracàs, tanmateix, de *Berenàveu a les fosques* —que tan bé analitza Feliu Formosa en l'epíleg a l'edició de *La desaparició de Wendy*—, provocat, en part, per la *miopia* d'un sector de la crítica, entestada a acusar Benet d'ésser un *outsider* pertinaç en el camp del teatre català del moment, que escriu afecte a velles fórmules «realistes i/o naturalistes» (com si, en última instància, el naturalisme fos un *pecat* de lesa contramoda literària), origina en l'autor una profunda crisi que, segons l'opinió més estesa, i de la qual discrepo, porta Benet a tractar de demostrar-se a ell mateix —i a demostrar als altres, obligació, aquesta, si més no, francament discutible— que pot escriure *també* un altre tipus de teatre, prenent, d'aquesta manera, *justificar* (per què?) la seva trajectòria anterior. Però abans de continuar avançant en aquest línia comprovem si, a la llum de les dades de què disposem en aquest moment, aquella primitiva classificació del teatre de Benet resulta, avui com avui, encara mantenible.

Tota anàlisi de l'obra de Josep Maria Benet i Jornet dona per assentada l'existència de l'anomenat «cicle de Drudània», amb la qual cosa es té un primer referent a l'hora d'organitzar el material dramàtic d'aquest autor. Després d'aquest cicle ve el *Berenàveu a les fosques*, explicat com a síntesi, tal com assenyalàvem abans. En un nou salt dialèctic, *Berenàveu...* es converteix en «tesi»: el seu fracàs origina l'«antítesi», és a dir, *La desaparició de Wendy*. I, a partir d'aquí, l'evolució del teatre de Benet es torna completament inexplicable. És *Revolta de bruixes* una nova síntesi? De què? Perquè, a més, es tracta d'una obra començada a escriure el 1971, un cop conclosa *Berenàveu a les fosques* i acabada dos anys després de *La desaparició de Wendy*. Després d'aquella, Benet produeix, entre *La desaparició de Wendy* i *Revolta...*, només una peça curta, i una obra de teatre infantil. Seguiran *Revolta...*, dues peces curtes més, unes altres dues de teatre infantil i *Quan la ràdio parlava de Franco* i *Descripció d'un paisatge*. Si dividim el període de temps comprès entre l'any d'escriptura de la primera obra de Benet (1963) i el de la data (1980) en dues meitats (1963-1971 i 1972-1980), comprovarem que, a la primera d'aquestes podem datar un total de nou obres i deu a la segona. La producció es manté, doncs, més o menys regular. Vegem, tanmateix, l'anàlisi qualitativa. De les nou obres del primer període, sis són obres llargues, dues curtes, i una teatre infantil. De les deu del segon només quatre són llargues (i una d'aquestes, *Quan la ràdio parlava de Franco*, de característiques especials, com ja

hem apuntat abans); tres curtes i tres de teatre infantil. Però, a més, si aquest segon període (1971-1980) el dividim al seu torn en altres dues meitats, amb l'any 1976 com a eix, comprovem que *en cinc anys* Benet només ha produït una obra major: *Descripció d'un paisatge*, i que el nombre d'obres escrites en els últims anys baixa d'una manera alarmant, almenys en relació amb èpoques anteriors de la seva evolució literària. O sigui, que fins al 1975 —any en què acaba *Revolta de bruixes*— Benet ha escrit (a manca de la datació de *Rosa o el primer teatre*) almenys catorze de les seves dinou obres. Quin significat tenen, doncs, aquestes xifres? ¹⁰

Tractem, per tant, de plantejar-nos de nou l'evolució dramàtica de Benet *sense idees preconcebudes*. Se suposa, tradicionalment, que l'obra *Cançons perdudes* representa un primer canvi evolutiu important a la fase inicial de la producció del nostre autor. En paraules de Fabregas,¹¹ «Una vella, coneguda olor i Fantasia per a un auxiliar administratiu són, en bona mesura, subsidiàries de la tècnica naturalista que el nostre teatre ha cultivat durant l'últim quart de segle [mentre que amb *Cançons perdudes*] inaugura un tractament realista dels temes, tractament del qual no estan excloses les últimes aportacions de la dramaturgia europea». D'altra banda, *Cançons perdudes* inicia el cicle de *Drudània*, en el qual sembla ésser (i dic això com a primera hipòtesi de treball) que, per mitjà del mite, Benet «intenta explicar-se i explicar-nos el nostre país»;¹²

10. Quant a les xifres, l'autor discrepa de mi. En efecte, en aquest període de temps —o, almenys, en la seva última part—, Benet escriu abundantment per a televisió, ajustant-se, com ell diu, «dràsticament al medi». Són guions originals, adaptacions de novel·les i d'obres teatrals, etc. Confesso desconèixer aquest extrem. Tanmateix, fins a quin punt Benet no es «justifica» amb això? Crec haver deixat suficientment clar que no és tant l'aspecte quantitatiu com el qualitatiu el que m'importa.

11. En el pròleg a l'edició de *Fantasia per a un auxiliar administratiu* i *Cançons perdudes*, «Biblioteca Baixa», núm. 78 (Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1970), p. 13.

12. Un teatre normalitzat, que és al qual tots aspirem, requereix alguna cosa més que «explicar-nos i explicar el nostre país». I, sense que una cosa privi l'altra, una de les millors maneres de contribuir a la normalització d'una dramaturgia és tractar sempre d'escriure, des de les nostres conviccions, amb les menors concessions possibles. Ha d'arribar el moment en què escriure en català sigui per a l'autor català tan normal com per al noruec fer-ho en noruec. La cosa sorprenent és que, malgrat la proximitat geogràfica i cultural, l'estrena de *Revolta de bruixes* en castellà, i a Madrid, serveix per a molts crítics per a descobrir un autor com Benet, que porta a les seves espatlles més de quin-

9. Citat a la nota 2.

és a dir, Catalunya. Tanmateix, una lectura no ideològica, sinó teatral de les cinc obres (les dues anteriors al cicle de *Drudània* i les tres que configuren aquesta), ens descobreix que el canvi qualitatiu no es produeix entre *Fantasia per a un auxiliar administratiu* i *Cançons perdudes*, sinó entre aquesta i *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, segona obra del cicle. I és, a més, un canvi que afecta no tan sols la forma teatral, sinó també (o sobretot) la temàtica. En efecte, a les tres primeres obres trobem —malgrat el que sempre s'ha dit— un conflicte social del qual l'individual és la paràbola. El fet que unes obres passin a Barcelona i unes altres a la imaginària Drudània no té en ell mateix més importància: el cert és que en aquestes obres es tracten problemes d'una societat concreta en un moment determinat, exemplificades en trajectòries individuals de més o menys entitat, segons els casos. Les diferències formals entre les dues primeres obres i *Cançons perdudes* són també francament secundàries. Tanmateix, a *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, igual com a *La nau*, trobem una sèrie d'elements radicalment nous, amb relació a la producció anterior de Benet. En primer lloc, ambdues obres utilitzen el recurs de la ruptura temporal; hi ha pròlegs i/o epílegs situats en altres èpoques, distintes a les de l'acció principal. En segon lloc, a *Marc i Jofre...* apareix per primer cop la forma de conte, de narració: les aventures —perquè també es tracta d'una obra d'aventures— arriben a ésser veritablement complicades, i en molts casos certament inversemblants; a *La nau*, per la seva banda, es toca un tema típic de la literatura marginal i el còmic: dues línies, doncs, que reapareixeran posteriorment a les obres següents de Benet, i no forçosament a les dedicades al públic infantil. Tant a *Marc i Jofre...* com a *La nau* es parla, és cert, de «Drudània», però sempre en un to clar d'«excusa literària»: en efecte, els punts de contacte d'aquestes obres —tant en la forma teatral com en la temàtica— amb *Cançons perdudes* són francament escassos. Per últim —potser això és el més important—, la localització temporal d'ambdues obres —un passat cavalleresc i un futur espacial—, radicalment distinta del present immediat de les tres anteriors (malgrat la metàfora geogràfica de *Cançons perdudes*, insisteixo), li permet, per cop primer, a Benet, entrar a tractar temes i personatges d'abast universal, sense els condicionants d'una estructura social monocorde o predefinida. I apareixen les constants temàtiques de Benet: el dubte, la indecisió, la co-

vardia, el càstig, l'expiació; el compromís de l'individu amb la col·lectivitat, la por, la infantesa com a protecció (l'espai i el temps de la no-decisió), la fugida màgica, etc. Però també les «projeccions» de Benet, com a individu, en les pròpies obres, els anagrames en els noms dels personatges, els significats ocults.¹³

Després de *La nau* Benet escriu *L'ocell Fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca*, peça breu en la qual, a partir de referents teatrals, crea un divertit univers superrealista, i *Taller de fantasia*, el seu primer text per a teatre infantil. Segueix aquestes *Berenàveu a les fosques*, obra clau en tota l'evolució posterior de Benet. L'opinió més estesa sobre aquesta peça ens diu que en ella el nostre autor assolix la síntesi temàtica i estètica de tot el seu teatre anterior, cosa que —i en opinió d'un sector important de la crítica— per a l'únic que serveix és per a subratllar les seves febleses i afeblir, per contrapartida, els seus encerts. Ningú no posa en dubte, tanmateix, que amb *Berenàveu...* Benet afirma la «catalanitat» del seu teatre: en les seves primeres obres es podia rastrejar, amb facilitat, la seva localització espàcio-temporal, i en el cicle de *Drudània* quedava clara la seva voluntat metafòrica. Només mancava, doncs, una obra com *Berenàveu...* en la qual la datació i l'emplaçament queden explicitats des del seu mateix inici. I això estava bé, principalment en un moment en què, per a molts, fer teatre era també (o més que res) una manera de «fer país», és a dir, de lluitar en el camp de la reivindicació nacionalista, amb les úniques armes que, en aquelles circumstàncies, es podia utilitzar. Tanmateix, i amb tots els respectes que aquestes opinions em poden merèixer, jo penso que *només hi ha una obra* de Benet en què aquesta voluntat és assumida per l'autor d'una manera conscient. Parlo, és clar, de *Cançons perdudes*. *Berenàveu a les fosques* em sembla, al contrari —i aquí és on els errors d'anàlisis prèvies sobre el teatre de Benet arriben a un punt irreversible—, una obra d'enfocament i plantejament universals, en la línia ja iniciada per *Marc i Jofre...* i *La nau*, que abans relacionàvem. Confondre les coordenades espàcio-temporals en què un conflicte es manifesta és tant com afirmar que la temàtica de *Madame Bovary* és la crisi de la societat francesa en les últimes dècades del

13. Potser és a partir de *La nau* (escrita el 1969, i publicada per Edicions 62 el 1977, en el número 40 de la seva col·lecció «El Galliner») quan Benet comença a dotar els seus personatges de noms críptics, d'una manera més o menys metòdica (Jové, Marsó, Jana, etc. i fins i tot un doble anagrama: Arbenet, que a part del cognom de l'autor, conté, invertides, les lletres de «Tenebra»).

ze anys de treball teatral, d'una solidesa a tota prova.

segle XIX, per posar un exemple extrem. Perquè el fet de fer servir un determinat teló de fons històric —la Barcelona de la postguerra— i una llengua —el català— és quelcom tan natural en Benet, que no significa *especialment* una presa de partit. Si de cas, aquesta presa de partit rau en la persona, no en el dramaturg. D'aquí que *Berenàveu...* no ha d'ésser considerada, de cap manera, com una obra *documental*, sinó, si de cas, i com a molt, una obra en la qual el referent històric és present, com a marcs dins el qual es desenrotlla el conflicte de cada personatge. I, sens dubte, la forma dramàtica utilitzada de cap manera no recorda la de les primeres obres, sinó que, al contrari, el que fa és desenrotllar la manera enunciada a partir de *Marc i Jofre...*

Hi ha, a més, una altra concatenació interessant: a *Marc i Jofre...* i a *La nau* Benet s'havia acostat per primera vegada al món de la narració, de l'aventura; després d'aquestes escriu el seu primer text per a teatre infantil, *Taller de fantasia*, en el qual apareixen, per primer cop, i de manera explícita, els seus records de lectures, els seus personatges favorits, les seves pel·lícules. Aquest retorn cap enrere de la mirada —subjectiva— porta a Benet la imatge —objectiva— de com va ésser (des d'una òptica d'adult) el món en què aquests somnis infantils van florir. I aquesta imatge es converteix en el teló de fons de *Berenàveu a les fosques*. Però l'experiència és traumàtica. I des de llavors *mai més* (amb l'excepció circumstantial de *Quan la ràdio parlava de Franco*) no tornarà Benet a presentar-nos aquest temps passat des d'una altra òptica que no sigui l'esbossada, encara tímidament, a *Taller de fantasia*. En efecte, el fracàs comercial —la primera estrena important de Benet— de *Berenàveu a les fosques* porta com a conseqüència important la redacció de *La desaparició de Wendy*. Aquesta obra ha estat interpretada com una resposta de Benet a les crítiques adverses rebudes arran de *Berenàveu a les fosques*. Quelcom així com un dir: «M'acuseu de fer un teatre tenyit de naturalisme, un teatre reiteratiu, un teatre desfasat, però us equivoqueu: també sé fer unes altres coses». Jo discrepo radicalment d'aquesta teoria (de fet, *L'ocell Fènix a Catalunya...*, peça breu anterior, ja experimentava en una direcció molt distinta). Penso que Benet, el que fa amb *La desaparició de Wendy* és introvertir-se, replegar-se en ell mateix, recuperar aquesta imatge del temps passat que sí que li agrada, defensar-se de la incomprensió del món exterior: deixar, en una paraula, que el teló caigui davant d'ell i quedar atrapat per sempre a l'interior de l'escenari.¹⁴ És possible, doncs, que *La desapa-*

rició de Wendy plasmí una crisi de l'autor, però no la crisi del seu teatre, la qual, com veurem aviat, es produirà més endavant.

Serà amb *Revolta de bruixes*, obra començada a escriure el 1971, posteriorment abandonada, i reprisa alguns anys després, quan Benet assolirà la seva més rotunda maduresa com a dramaturg. I aquí hem de discrepar, novament, de les versions oficials. Segons aquestes, tota la trajectòria de Benet seria un constant anar i venir entre dos pols: després de l'«evasió» que significava *La desaparició de Wendy*, *Revolta de bruixes* vindria a enllaçar amb la línia major, tradicional, del nostre autor, és a dir, *Berenàveu a les fosques*. Jo penso, molt al contrari, que l'evolució dramaturgica de Benet és marcada per una línia única en la qual cap obra no significa un retrocés respecte a les anteriors, ni una alternança de camins: o que, si de cas, si es produeix una fissura en aquesta evolució, aquesta tindrà lloc *ara precisament*, és a dir, a conseqüència de *Revolta de bruixes*.

Contra què, o contra qui, es revoltent les bruixes de Benet? A què ve aquest títol tan rotund? Anem per parts. La primera cosa que ens crida l'atenció en aquesta obra és la seva estructura dramàtica, que no té precedents en la producció del nostre autor. En efecte, *Revolta...* és la primera obra de Benet en la qual s'utilitza una estructura espàcio-temporal *completament tancada*, i en la qual, a més, la durada de l'acció coincideix amb la de la representació. En segon lloc, malgrat l'ús d'un llenguatge d'una naturalitat tenaçment elaborada, l'organització de les accions dramàtiques està sotmesa a una convencionalitat evident: agafem, per exemple, l'escena crucial en què, *simultàniament*, tres personatges contenen a uns altres els propis problemes. En tercer lloc, Benet es val, a l'hora d'estructurar els diàlegs, d'una circumstància que es dona en la vida real però que *no es pot donar mai en el teatre*, ni tan sols en el més naturalista, com són els diàlegs de diversos grups de personatges produint-se al mateix temps, com una manera més d'accentuar la ficció escènica en forçar, precisament, la seva pròpia convencionalitat. En quart lloc, Benet prescindeix del principi del desenrotllament psicològic dels personatges, tan car a aquest tipus de teatre. Des del primer moment —inclosa la tria del seu nom—¹⁵ els perso-

què t'havies ficat massa endins, i quan el teló va caure, com ho fa ara, va caure darrere teu» últimes paraules de *La desaparició de Wendy*.

15. Confronteu la nota 13, i el pròleg de Castells a l'edició de *Revolta de bruixes* ja ressenyada a la nota 3: Sofia, sapiència o raó; Rita, ritual, màgia, poders ocults; Paulina, Pau,

14. «I així va ésser com et vas perdre, per-

natges han quedat definits, gairebé com abstraccions. Allò que els passa després *no és mai una conseqüència* de llur psicologia, sinó una *demonstració* de llurs característiques. I, en cinquè lloc, i per últim, des del primer moment ja, ha quedat delimitat el conflicte, i també la seva resolució: s'hi arriba *inexorablement* per mitjà del desenrotllament de la trama. Quin és, aquest conflicte? Evidentment, no ho és el de les reivindicacions laborals de les dones de la neteja de les oficines d'una fàbrica. La cosa arriba força més lluny: el conflicte de *Revolta de bruixes* és, en última instància, el conflicte de tot el teatre de Benet: el compromís, la raó, la realitat, davant la por, l'evasió, la fantasia. Quin és el personatge o personatges centrals de l'obra? Tampoc aquí no val dir que és una obra en què els personatges tenen una entitat dramàtica similar, i hi ha set personatges en conflicte. *De facto*, les dades que sobre ells ens subministra l'autor són ben escasses: unes poques pinzellades aquí i allà, breus referències a llurs problemes passats o actuals, i en alguns casos, ni això (què sabem, per exemple, de Sofia?). Tampoc no podem parlar d'un desenrotllament psicològic dels personatges: simplement, en un moment determinat de l'obra, es produeix un *canvi* d'actitud; però aquest canvi no és originat per la pròpia manera d'ésser dels personatges, sinó per un factor completament extern a tots ells, i la seva reacció és coherent no amb el personatge, sinó amb el que representa. Res, doncs, més allunyat, de les lleis del drama, que aquests plantejaments. I si *Revolta de bruixes* no és, sens dubte, un drama (encara que ho pugui semblar potser en una primera lectura), ni tampoc, i això és evident, està contat d'acord amb les formes i els principis del teatre èpic, què és llavors? I ara és quan arribem al nus de tota la nostra dilucidació: hem parlat de personatges no psicològics, sinó simbòlics; hem assenyalat, a més, que el conflicte de fons no és tampoc el que apareix a primer cop d'ull; que tota l'obra s'orienta cap a un punt molt concret, i que aquest punt és, indubtablement, l'escena final, en la qual Sofia resulta *derrotada*. Però aquesta derrota de Sofia ja no és la derrota d'un personatge, sinó la d'una idea. En la mesura que aquesta idea és vençuda, el suport d'aquesta —és a dir, el personatge creat per a sustentar-la— deixa d'existir, és destruït (despullat, o sigui, privat de la seva identitat). Qui venç, llavors? No una idea, sinó un poder,

alguna cosa que està per damunt de la raó (i aquí, parafrasejant la coneguda sentència, i modificant-la al nostre gust, podríem dir que «els déus, a aquells mortals que volen destruir, els tornen *assenyats*», és a dir, els fan creure en la raó). Estem, doncs, parlant de tragèdia. O, almenys, de quelcom que està més pròxim a la tragèdia que a qualsevol altra cosa. No una «tragèdia moderna», com les de Miller, en les quals, en última instància, el *fatum* està inscrit en la pròpia psicologia dels personatges. Una tragèdia simbòlica, sense herois, ni guerrers, ni déus explícits, però, al capdavall, una tragèdia d'inspiració clàssica. És clar que no és el mateix passejar-se per les sales del palau reial de Tebes, que pels despatsos d'una fàbrica, ni utilitzar el llenguatge grandios d'Agamèmonn o d'Electra, que els diàlegs col·loquials de les nostres bruixes domèstiques. Però, en el fons, la voluntat dramàtica que anima unes històries i unes altres és la mateixa. Èsquil creu en els déus, i els tem. Benet no hi creu, però també els tem. Per això, com en tota bona tragèdia, hi ha un gran protagonista —és a dir, una víctima—: Sofia. Enfront d'ella, el déu enemic (el foc sagrat de la vida —la raó— només ells, els déus, el poden concedir, i el mortal que s'arrisca a prendre'l per la seva mà, és a dir, es nega a ésser *el seu instrument* —intenta ésser lliure i fer lliures els homes— ha d'ésser inexorablement castigat); un déu enemic l'únic objectiu del qual és la destrucció de Sofia (Sapiència, raó dels homes): Rita (ritual, màgia, poders ocults, divinitat, en suma). Tots els altres personatges de l'obra estan al servei d'aquest conflicte. Són els habitants de la ciutat, el cor, els restants mortals que abandonen la seva reina quan la maledicció dels déus ha caigut sobre el seu cap. I l'emissari de la catàstrofe final, el *deus ex machina*, el vigilant, l'*única funció dramàtica del qual* consisteix a estar allí per a morir-se en el moment oportú (mor «tocat pel dit de Déu», com es deia a l'edat mitjana) i originar, amb això, la derrota final de la protagonista. Perquè és una derrota total, insisteixo. Joan Castells, en el seu pròleg a l'edició de *Revolta de bruixes*¹⁶ conclou que «el conflicte dramàtic es converteix en l'aparell d'experimentació en el qual aquests elements entraran en reacció —argument— amb el fi d'arribar a una demostració: l'enfrontament entre la raó i l'instint condueix al fracàs». To crec, al contrari, que Benet no es proposa a *Revolta de bruixes* experimentar res, sinó constatar —o poetitzar— quelcom en què, conscientment, creu: la raó, sola —l'individu— fracassa enfront del mite —l'inconscient col·lectiu, la desraó, el grup—; hi ha una ab-

camí de Damasc, il·luminació, però també persona simple, en el sentit popular, com aclareix l'autor; Dolors, dolor, malaltia, mort; Aurora, llum, esperança renovada; Filomena, portadora d'amor; i tantes variants com es vulgui sobre el particular.

16. Citat a la nota 3.

soluta incapacitat per a integrar-se en la col·lectivitat per part de l'individu «raonable», i integrant-se, contribuir a transformar-la. Aquesta incapacitat genera, a més d'un sentiment de soledat, un «complex de culpa», l'única compensació del qual vindria donada per l'autopunió (la constant del càstig, que apareix en altres obres importants del nostre autor), o bé per la fugida —com assenyalàvem en un altre lloc— al terreny de la no-responsabilitat (la infantesa). És per això que l'enfrontament que assenyalava Castells, latent a *Revolta de bruixes*, no condueix al fracàs de les dues actituds exposades, sinó, només al d'una d'aquestes, que és la que, conscientment, vol assumir Benet: la raó. Vol assumir-la, és cert. I, malgrat tot, crea un personatge-vehicle de tal manera dissenyat que, malgrat que les nostres simpaties racionals poden estar amb ell, ens resulta sempre instintivament antipàtic.¹⁷ ¿Són, potser, aquestes bruixes les bruixes de Macbeth? El seu auguri, d'una manera o altra, resultarà també terrible: les bruixes, els fantasmes de Benet, s'han rebel·lat contra ell.

Aquí, doncs, i més que en cap altra obra de Benet, l'actitud sintètica preval sobre l'analítica, com aventuràvem, en paraules de Castells, al començament d'aquest treball. O el camí inductiu sobre el deductiu: el text no descobreix res; al contrari, demostra alguna cosa que ja és molt clara, des de fa temps, a la ment del nostre dramaturg. Per això, davant la incapacitat per trobar una sortida, el teatre de Benet, justament a partir d'aquest moment, s'estanca: peces curtes, teatre infantil, obres més o menys d'encàrrec... Caldria tres anys més perquè Benet torni a intentar escriure un text més o menys sòlid, *Descripció d'un paisatge*, pràcticament la seva última obra fins a la data. Explícitament inspirada en mites de la tragèdia grega —una nova coincidència casual?—, Benet, incapaç de trobar una sortida al dilema plantejat a *Revolta de bruixes* i víctima —aquesta vegada sí— d'una important crisi dramàtica (justament en el moment en què l'actitud general de la crítica comença a canviar respecte a la seva obra, fins a l'extrem que *Descripció d'un paisatge* és acollida per aquesta mateixa crítica molt favorablement, i sense a penes reserves), Benet escriu un text summament masoquista i de desenvolupament confús, que, sens dubte, no comporta cap avenç respecte a *Revolta de bruixes*. Sembla com si el càstig de Sofia no hagués estat suficient, i crea, per tant, un personatge especular. Bassir, el situa en un context —malgrat l'exòtic, fà-

cilment rastrejable—, li crea un ambient de conte oriental i el converteix en víctima d'una venjança cruel. És obvi que a *Descripció...* Benet intenta propiciar un deslligament de les seves obsessions més cares, i de fet desenrotlla, a guisa de pròleg, un extens article, en el qual planteja una sèrie de qüestions summament importants sobre el text dramàtic i la seva viabilitat literària; amb això sempre ens queda el dubte de si *Descripció d'un paisatge* pretén ésser, primer de tot, un exercici teatral. Entra, és clar, dins el probable: de fet, Benet dona per primera vegada un text sense cap tipus d'acotacions («dins el possible, i només que dins el possible, voldria per una vegada desaparèixer, amagar-me, no manifestar directament cap proposició escènica. Escriure un text. I prou.»), i reitera, en diverses ocasions, que, per aconseguir aquest objectiu (escriure un text, sense més ni més) escollim, com a tema, un mite clàssic («m'agrada constatar que la principal de les inevitables influències que planejaran sobre seu tindrà un origen ben delimitat, un origen que em remet al principi històric d'aquest art teatral que estimo», encara que també reconeix que «aquesta anècdota ha de servir d'excel·lent trampolí per a parlar de les meves obsessions personals».¹⁸ Sigui com sigui, el cas és que, per primer cop, una obra de Benet no resulta convincent, i que, fins i tot, i cosa rara en el nostre autor, la mateixa estructura dramàtica grinyola. Afortunadament, i malgrat tot, encara podem, com Bassir en la seva ceguesa, distingir, al fons de la nostra ànima «tots els colors del paisatge».¹⁹ Però ens preguntem —ho preguntem a Benet—: què farà, Bassir, ara? Retirar-se a Colonos, com Edip? Quina Antígona li servirà de pigall? ¿Tornarà a renèixer en una nova obra, quan Benet aconseguixi, per fi, alliberar-se —i alliberar amb ell els seus personatges dramàtics— dels fantasmes que tan tenaçment el torturen? Tindrem ocasió de comprovar-ho en el futur. Perquè el futur de Benet no comença ara mateix, ni demà, ni d'aquí a uns mesos. Comença cada vegada que s'enfronta amb un escenari, i com el protagonista de *La desaparició de Wendy* comprèn que aquell «caos incipient de volums, colors i figures pot arribar a ésser la cosa més bella del món»²⁰ i decideix formar part d'aquest món, conscientment i treballósament imaginat.

RODOLF SIRERA
València, setembre de 1980

18. Aquestes citacions pertanyen al pròleg (pàgina 13) de l'edició de *Descripció d'un paisatge*, obra ja referenciada a la nota 1.

19. Rèplica final de *Descripció d'un paisatge*, p. 61.

20. Última escena de *La desaparició de Wendy*.