

Les tres darreres obres de Josep Maria Benet i Jornet: *Soterrani, Dues dones que ballen i Com dir-ho?**

*The Last Three Plays by Josep Maria Benet i Jornet: Soterrani,
Dues dones que ballen and Com dir-ho?*

ANA PRIETO NADAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia
apriet22@gmail.com

Recibido: junio de 2020. Aceptado: marzo de 2021

Resum: En aquest article ens proposem analitzar les tres darreres obres del dramaturg català Josep Maria Benet i Jornet, *Soterrani* (2008), *Dues dones que ballen* (2011) i *Com dir-ho?* (2013), tenint en compte també la posada en escena de cadascuna d'elles, dirigides totes tres per Xavier Albertí.

Paraules clau: Josep Maria Benet i Jornet, Xavier Albertí, teatre català contemporani, realisme crític, compromís ètic.

Abstract: In this paper we set out to analyze the last three plays of the Catalan playwright Josep Maria Benet i Jornet, *Soterrani* (2008), *Dues dones que ballen* (2011) and *Com dir-ho?* (2013), considering also the staging of each of them, all three directed by Xavier Albertí.

Key Words: Josep Maria Benet i Jornet, Xavier Albertí, contemporary Catalan theater, critical realism, ethical commitment.

*Treballar amb la paraula és treballar amb l'arma
d'expressió més noble que té l'home i, per tant, és
lògic que, en conseqüència, defensi el teatre de la
paraula.*

Josep Maria Benet i Jornet

*Alguns fragments d'aquest treball apareixen, lleugerament modificats, en un breu article de caire generalista i divulgatiu que vam publicar com a homenatge a l'autor al diari *Núvol. El digital de cultura* el dia 14 de maig de 2020 (<<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/les-tres-darreres-obres-de-benet-i-jornet-100210>>) i que venia a ser una anticipació del que ara presentem, aquest sí de tall acadèmic.

1.- INTRODUCCIÓ

La mort de Josep Maria Benet i Jornet ha deixat el teatre català orfe, i ha generat molts escrits de condol i de reconeixement. Tot el que s'ha dit sobre ell i la seva obra, sumat als nombrosos estudis acadèmics sobre la seva producció, no fa sinó corroborar que som davant un clàssic contemporani, a banda de posar en relleu la seva valuosa posició de mediador —baula imprescindible, garantia de continuïtat— entre diferents generacions de dramaturgs.

Ens proposem analitzar tres de les darreres obres de Josep Maria Benet i Jornet: *Soterrani* (2008), *Dues dones que ballen* (2011) i *Com dir-ho* (2013), totes tres dirigides per Xavier Albertí. Ens interessa el posicionament ètic que totes tres demanen al lector/espectador, i que porta, inevitablement, a preguntar-se per la manera com el text està estructurat, és a dir, per com és subministrada i dosificada la informació, en virtut d'unes estratègies sostractives que, tal com assenyala Carles Batlle (2020: 174) a propòsit del drama relatiu, aconsegueixen defugir missatges, consignes i postures alligonadores per part de l'autoria.

Benet i Jornet va començar a donar-se a conèixer a la dècada dels seixanta, dins un grup d'autors sorgits dels cercles del teatre independent i vinculats al Premi Sagarra —Josep M. Muñoz i Pujol, Joan Soler i Antich, Jaume Melendres, Baltasar Porcel, Alexandre Ballester, Jordi Teixidor, Xavier Romeu i d'altres més joves—, amb la «voluntat d'actualitzar el teatre de text i regenerar l'escena de postguerra» (Gallén 2020: 37), operant al marge de l'escena comercial i aspirant a produir, a través d'un realisme crític, una obra d'abast i sentit col·lectiu.

Ja a la primera part de la seva producció, amb títols com *Una vella, coneguda olor* (1964) i *Berenàveu a les fosques* (1972), l'autor es mostra políticament compromès amb la seva època i decidit a reivindicar una realitat cultural i social que era sistemàticament negada pel franquisme. Afirmar Francesc Foguet i Boreu (2020: 41) que aquestes primeres peces, en què Benet i Jornet emprà tècniques i procediments dramaturgics diversos dins un espectre estètic força ampli i variat, aspiren a «reflectir en clau realista el món de la postguerra des de l'òptica de les classes populars barcelonines; a explicar el passat, present i futur del poble català amb una mirada més imaginativa». Per la seva banda, Sharon G. Feldman (2020: 46) apunta que el realisme benetià representava una alternativa al surrealisme de Brossa i a l'absurd de Manuel de Pedrolo.

A partir de 1975, Benet i Jornet amplia els territoris expressius i intenta adaptar-se a la nova realitat teatral del país; això es fa patent en obres com, entre d'altres, *Revolta de bruixes* (1976), *Descripció d'un paisatge* (1979), *Quan la ràdio parlava de Franco* (1980) i *El manuscrit d'Alí Bei* (1985). Ara be, és amb *Desig* (1989) que la dramaturgia de Benet i Jornet comença a ampliar-se en registres i profunditat, mostrant indicis d'una renovació formal, tècnica i estilística, així com una major complexitat de nivells i situacions. Enric Gallén (1997: 9) parla, a propòsit d'aquesta peça, d'un tomb artístic que va tenir continuïtat en *Fugaç* (1994), *E. R.* (1994) i *Testament* (1996), «un petit cicle personal on Benet es confessa en forma de reflexions de caràcter íntim

sobre la funció de l'amor-passió i la felicitat absoluta inassolible o el sentit i el valor de l'existència i l'herència».

Ja en el tram final de la producció benetiana, que abasta una cinquantena d'obres, trobem aquestes tres peces, *Soterrani*, *Dues dones que ballen* i *Com dir-ho?*, que formalment presenten trets comuns —Sergi Belbel (2018: 14) parla de «trilogia de duets»—: a cadascuna d'elles hi trobem només dos personatges, un dels quals irromp en l'espai de l'altre fent-se portador d'un missatge o d'una expectativa difícilment desxifrabla a priori. En aquest sentit, l'autor va declarar el següent (Benet i Jornet 2010b: 290):

poc més d'un any o un any i mig enrere, vaig decidir oblidar-me de les grans baluernes i escriure, almenys, tres obretes, com si diguéssim: tres coses de dos personatges cadascuna i de situació única. I sense ni acotacions, o amb les mínimes imprescindibles. Textos d'escriptura plàcida i ràpida. I, efectivament, la primera, *Soterrani* [...], va funcionar. La segona encara s'ha de veure si funcionarà un cop estrenada, cosa que no ha succeït quan redacto aquest capítol. La tercera no està escrita.

Ens proposem aquí abordar cadascuna de les tres obres, incidint en aquells aspectes que tenen en comú, especialment en allò que les fa inconfusiblement benetianes i, per tant, les agermana a tot l'univers teatral i l'obra anterior de l'autor.

SOTERRANI: EL LLOC DE L'EXPIACIÓ

Soterrani va ser estrenada a la Sala Beckett l'any 2008, sota la direcció de Xavier Albertí. En ella l'autor s'interroga sobre la deriva de la societat occidental i planteja problemes estructurals relatius a la construcció de l'individu, en particular a la violència associada al plaer, amb els interrogants de signe moral que això comporta. L'argument de *Soterrani* podria resumir-se com la trobada entre dos desconeguts que mantenen una conversa aparentment casual, fins que apareix una veritat impensada, la intuïció de l'horror. La intriga avança en clau dialèctica, a mesura que es desenvolupa la conversa.

El text teatral no ofereix acotacions; no descriu espais ni atorga nom als personatges. No sabem res dels gestos que fan els dos homes que parlen, ni de la manera com pronuncien les seves frases. La situació —un home busca la seva dona— no està del tot definida. En aquest sentit, tal com diu Simone Trecça (2019: 337), els personatges són abandonats al seu propi destí teatral. Aquesta absència total d'acotacions és una de les estratègies d'opacitat de què parla Carles Batlle (1994: 95) i correspon a aquell «Velar para revelar» de què parla José Sanchis Sinisterra (2002: 143) a propòsit de l'anomenada poètica de la sostracció. Tal com admetia a la introducció a *Precisament avui*, a Benet i Jornet (1998: 9) li agradava poder «enganyar el lector o l'espectador fent-li creure que al cap de cinc o deu minuts ja ho sap tot, a fi que baixi la guàrdia i poder-lo agredir immediatament amb més possibilitats d'eficàcia». En aquest cas, un incident que no arriba a accident permet que tingui lloc un diàleg fortuït entre

un home que s'embadoca mirant una façana i el propietari de la casa contemplada (Benet i Jornet 2008: 11):

- Serà fill de puta! Ha estat a punt de matar-me!
- Tranquil, ja ha passat.
- Em volia assassinar o què, el molt cabró?
- Ha anat d'un pèl que no l'atropella. Però ja està, ja ha passat.
- M'hauria..., m'hauria pogut destrossar...!
- Res, home, tranquil, tranquil.
- M'ha vist i no ha frenat!
- Un imbècil. Però no l'ha vist. Al principi, ell no l'ha vist. Ni el volia destrossar, ni matar, ni assassinar. I ja ha passat.

Partint del text, imaginem que el diàleg es produeix al porxo d'una casa, al costat d'una carretera. Però l'escenografia de la Sala Beckett, a càrrec de Lluc Castells, ens situa en un espai interior amb terra i parets de fusta, una cadira arrambada a la paret, on s'asseurà el foraster, i un sofà blanc rere una catifa, l'espai per on es mourà el propietari de la casa. La porta per on el propietari passa per anar a buscar les cerveses suggereix que són al porxo tota l'estona; sembla confirmar-ho el fet que el nouvingut no fa cap comentari sobre els objectes ni la decoració de la casa. La distància proxèmica és molt gran: durant bona part de l'obra els dos personatges es mantenen a una distància més que prudencial, l'un assegut i l'altre dret, o tots dos asseguts. Sovint ni es miren mentre parlen, com si hi hagués quelcom de fosc i inconfessable que no gosen dir. Tots dos oculten les seves intencions, també perquè fins a cert punt les desconeixen. Destaca el to solemne i pausat dels actors —Pep Cruz i Pere Arquillué—, que doten cada frase d'un pes específic i que defugen tant el paroxisme emocional com el distanciament excessiu.

La menció inicial al perill d'accident constitueix una estratègia per instal·lar el lector/espectador en el desconcert. Més endavant entendrem que «l'única cosa banal i previsible ha estat, en realitat, la més cridanera, la més relativament improbable, el risc d'un accident» —són paraules de Benet i Jornet al dossier de premsa de l'espectacle¹—. L'accident inicial proporciona una falsa pista, perquè sembla el detonant de la trobada; més tard sabrem, però, que l'home no ha arribat per casualitat al poble ni a la casa: «Se l'estava mirant. Ha començat a travessar el carrer, la carretera... Digui-li com vulgui. Badava mirant la casa i és per això que el conductor del cotxe gairebé no ha pogut reaccionar» (Benet i Jornet 2008: 12). En aquest principi està ja contingut el tema de l'obra, concretat en tres infinitius molt precisos i esmolats: «matar», «assassinar» i «destrossar». Vist el

¹ <<https://www.salabeckett.cat/wp-content/uploads/2016/10/soterranid-.pdf>> [Data de consulta: 29 de març de 2021.]

text des de la relectura, aquests verbs i aquest inici d'obra adquireixen tintes certament ominoses. Després que, en un to molt hospitalari, l'home de la casa li ofereix una cervesa al foraster, té lloc el diàleg següent (Benet i Jornet 2008: 12):

—Tothom té un comportament tan amable, en aquest poble?

—Si deixem de banda els conductors, gairebé tothom. No hi havia vingut mai?

—No. Per què ho suposa, que no hi havia vingut mai?

—Ha preguntat si tothom és amable, aquí. No sembla que el conegui, el poble.

—No, no el conec.

Hi ha en aquest intercanvi dialogal una prevenció i una susceptibilitat excessives, que generen un clima de sospita i obliguen l'espectador a estar alerta i a esquivar les trampes del discurs. Com si volguessin convèncer-se'n, tots dos personatges insisteixen en el fet que no es coneixen. Però no es presenten, i protagonitzen una mena d'intercanvi furtiu d'informacions. El foraster refereix que la seva dona ha desaparegut, i afegeix que podria ser morta; fins i tot — diu— podria haver estat assassinada. Un gir clau de l'obra té lloc en el moment en què el visitant parla d'una foto que estava en possessió de la dona i en què apareixia la casa on són ara: «per això he vingut [...] És el lloc on se'm podia acudir que la trobaria» (Benet i Jornet 2008: 19). És justament per estar emba-docat mirant aquella casa en concret que han estat a punt d'atropellar-lo. L'amfitrió aclareix i reitera que el que passi entre ells serà com si no hagués succeït mai. Aquesta negació anticipa, sens dubte, algun tipus d'impunitat.

Els dos homes són, fins a cert punt, semblants; es reconeixen i es comprenen d'una manera poc ortodoxa. El seu diàleg és una successió de fingiments i cortesia, desercions simulades i conats de confessió. Compliquen la conversa amb frases aparentment buides, fins que els indicis esdevenen irrefutables i la veritat s'imposa. La seguretat de home de la casa, empoltronit al sofà, va creient perceptiblement; l'altre, cada cop més nerviós i abatut, s'adona que potser s'ha exposat massa. Contenen l'agressivitat, la disfressen, però hi ha quelcom de latent que podria esclatar en qualsevol moment.

La peça remet, per la seva estructura i atmosfera, als models d'escriptura policíaca i del thriller psicològic. Tal com assenyala Simone Trecca (2019: 339), els indicis s'acumulen, es creen falses pistes i tot es condensa en un diàleg tancat i en una partida tant verbal com psíquica. Així, el que a l'inici semblava un assumpte d'infidelitats amoroses deriva cap a una obra de gènere negre i arriba fins a l'anagnòrisi tràgica, que consisteix en la revelació del turment interior d'una dona incapaç de viure després d'assabentar-se que el seu marit obtenia plaer torturant i assassinant gent en un país estranger: «Vaig fer el que havia de fer [...]. Allò era una terra àrida. Plena d'animals amb somriure de conill i..., i amb la mirada buida [...]. Havien d'aprendre que no podien mossegar» (Benet i Jornet 2008: 45-46). La dona no va poder assimilar el que el seu marit li havia explicat i s'hi va obsessionar fins al punt de voler experimentar què se sentia en torturar i ser torturada; va contactar amb l'home de la casa, el del soterrani, a

través de la xarxa, buscant saber què se sentia fent mal, què era allò que produïa plaer. Sembla que ho va fer per comprendre o perdonar el seu marit, però no va poder (Benet i Jornet 2008: 41):

—Ho va provar tot. Agafa-t’ho com vulguis. Creus que em feia gràcia? Amb ella, gens. Ella feia angúnia. No es trobava al lloc que li pertocava [...]. I malgrat tot anava tan enllà que vaig haver d’aturar-la. En el seu cas no era un joc. En el seu, no. I li vaig haver de dir que prou. La vaig haver d’aturar. Vaig voler que raonés, que... Quan li vaig dir que prou em va insultar, com si l’estigués traint, i se’n va anar. I després la seva nota. I res més.

L’error tràgic que va cometre el foraster va ser explicar-li a ella com gaudia torturant homes en un país llunyà i inhòspit, excedint-se en la seva funció coercitiva. En aquest sentit li diu el seu interlocutor: «El problema que va desfer el cervell de la teva dona no és que et veiessis obligat a fer-ho [...]. Us agradava fer-ho [...]. Jo no m’hauria atrevit. Però tu sí. Vas fer el que t’agradava fer» (Benet i Jornet 2008: 47-50). L’home de la casa, presumpte psicòleg que sembla conèixer totes les respostes o, si més no, crea un relat convincent que li permet guanyar el combat de la paraula i de la manipulació psíquica, insinua que al foraster l’obsessiona el soterrani, és a dir, la idea de provar la seva pròpia medecina, de pagar la culpa. Aquest improvisat amfitrió admet que a ell també l’excita fer patir la gent, com un joc, i que alguna vegada ha arribat força lluny, però puntualitza que sempre s’ha aturat abans que el mal fos irreversible. En aquest sentit, admira el foraster, que va ser capaç d’arribar fins al final en aquell país estranger; pensa, però, que ara potser sí que podria fer allò mateix que l’altre infligia als homes «amb somriure de conill» (Benet i Jornet 2008: 52):

—Què has vingut a buscar? Et dec una visita [...]. Al soterrani. Sí, penso en el que feies mentre vas ser fora i t’envejo [...]. Has vingut per quedar-te. Miraves la casa i buscaves, tan frenèticament que han estat a punt d’atropellar-te, l’indici que tu volies trobar-hi [...]. Ha arribat el moment que t’ensenyi la casa. No per la teva dona. Per satisfer la teva curiositat. He promès que te l’ensenyaria. I [...] per descomptat, baixarem al soterrani.

En un primer moment el visitant es postula com una mena de detectiu o de venjador a la recerca d’un culpable, però acaba esdevenint reu i potencial víctima. El depredador es converteix en presa. Ha arribat fins allà a la recerca d’un botxí, d’una punició. L’última etapa del camí serà el trasllat a un lloc i una realitat moral sempre a l’extraescena. El soterrani, espai mental d’una foscor extrema on —tal com diu Feldman (2013: 83)— es projecten les regions interiors de la consciència, és el lloc del càstig o de l’expiació.

Soterrani parla de la culpa, l’expiació i la naturalesa del mal. Sanchis Sinisterra (2010: 225) considera aquesta peça un «prodigio de austeridad formal y densidad —sombria densidad— temática», i afegeix que no recorda cap altre dramaturg que s’hagi atrevit a anar tan lluny en la cartografia de l’abjecció humana sense esdevenir moralista. L’autor posa un mirall davant el lector/espectador perquè s’enfronti a les seves pròpies conviccions; li exigeix

un posicionament i l'obliga a revisar els seus codis ètics, posant en qüestió els propis principis i creences.

DUES DONES QUE BALLEN: EL (DES)CONSOL DEFINITIU

Dues dones que ballen va ser estrenada al Teatre Lliure l'any 2011; la va dirigir Xavier Albertí i la van protagonitzar Anna Lizaran i Alicia Pérez. Tot i que la descripció espacial proporcionada pel text es redueix a un «Interior atrotinat», l'escenògraf Lluc Castells va recrear per a l'ocasió un pis ròneg amb mobles antics i porticons, una paret esquerdada i un efecte de llum natural molt ben aconseguit.

El text no ofereix *dramatis personae*, tan sols la indicació que els personatges són dues dones i el comentari següent: «Les situacions, penso, estan esquitxades per breus o llargues pauses; també per petites accions físiques. El text no les indica» (Benet i Jornet 2010a: 9). Tal com passava a *Soterrani*, el lector —i el director escènic, que treballa per a l'espectador— ha d'endevinar quin personatge s'amaga rere cada intervenció. En la posada en escena s'entenen ben aviat les coordenades: la llogatera de la casa està jubilada i és vídua; l'altra dona, més jove, li fa d'assistenta i es mostra molt reticent a parlar de la seva vida, fet que li confereix una certa aureola de misteri. Hi ha una hostilitat declarada entre ambdues, des de bon començament. L'habilitat dialògica de l'autor conduirà els personatges des d'aquesta animositat inicial fins a una cordial entesa que els permetrà albirar un final conjunt i insospitat.

El diàleg s'inicia sense cap mena de preàmbul i ens situa en la primera presa de contacte entre les dues dones (Benet i Jornet 2010a: 11):

—Saps què penso? Que no et necessito. Em dec haver tornat una invàlida, pel que es veu. Em voldria morir.

—Hi ha molta gent que es voldria morir.

—Ets una mica poca-solta.

—Sí.

—Quan una diu que es voldria morir... El que has de fer és mirar d'animar-me, no dir-me que tinc raó només perquè calli.

—I anar a comprar, i endreçar la casa... I donar-li conversa.

En aquest inici batega ja un dels temes de l'obra: el desig de morir davant una existència estèril i insofrible; la satisfacció d'aquesta pulsio de mort paral·lela vindrà a confirmar la dessacralització de la vida a la societat contemporània. El personatge de la dona jove, que es mostra freda i antipàtica amb l'anciana queixosa, desdramatitza la idea de la mort i anticipa el seu propi desig de morir, si bé en aquest primer intercanvi passa del tot desapercbut. Sembla que la dona gran parli de la mort per parlar d'alguna cosa, sense acabar de fer seu aquest desig d'anorreament, car s'aferra encara a les petites coses, com la seva col·lecció de còmics: «Ja ho sé que aquests tebeos són el que són.

Et penses que no ho sé? Doncs ho sé. Però és el que tinc. Què passa?» (Benet i Jornet 2010a: 22).

A l'agressivitat verbal de la llogatera es contraposa la subtil impertinència i impertèrrita fredor de la jove, que no es molesta ni a ser diplomàtica. La dona gran deixa anar renecs i titlla l'assistenta de poca-solta, tòtila, burra, amargada, rata sàvia i, sobretot, estúpida —més endavant sabrem que aquest darrer era un insult amb què la regalava sovint el seu home—; vol saber coses de la seva vida i la burxarà fins que ho aconsegueixi: «No em quadres [...]. No entenc pas què se t'hi ha perdut, a casa meva. Una dona amb carrera. Tan malament us va?» (Benet i Jornet 2010a: 16-20). La seva xerrameca s'orienta a la finalitat de descobrir el secret de l'altra: «I sabré qui ets, saps? Ja ho crec que ho sabré! Sabré de quin mal has de morir» (Benet i Jornet 2010a: 30). Aquesta darrera frase adquireix un deix d'ironia tràgica quan la revisitem des del coneixement del desenllaç de l'obra. I tant si ho sabrà, de quin mal ha de morir.

A la segona escena, hi ha un moment en què la dona gran taca amb suc de taronja el tebeo que hi havia sobre la taula i en culpa l'assistenta. Té por que li vulguin prendre el seu tresor: «La meva merda és meva, i no me la fotrà mai ningú!» (Benet i Jornet 2010a: 48-49). Es fa palesa l'extrema soledat de la llogatera: només pot agafar-se a unes revistes, a un record improbable de felicitat. El seu isolament i el seu caràcter obsessiu la porten a entreveure una mena de conspiració, encapçalada per la seva filla, perquè deixi estar la seva col·lecció de còmics i, en definitiva, per fer-la infeliç.

Més endavant, a la tercera escena, l'assistenta al·lega que ha tornat únicament perquè la dona gran li fa gràcia i perquè tampoc té res millor a fer. Fins i tot ha portat un regal: l'únic tebeo que li faltava a la llogatera per a completar la seva col·lecció. Tot i que menysprea el seu delit irracional per uns còmics trocats i masclistes, ha volgut fer-la contenta. La decisió de tornar a aquell lloc hostil és un caprici que la dona més jove es pot permetre perquè està de tornada de tot. De fet, sembla ben bé invulnerable, com si ningú pogués ferir-la. Finalment, després de molts circumloquis i mitges paraules, explica que l'home amb qui vivia va matar accidentalment el seu fill. Es podria interpretar que finalment, a força d'insistir, la dona gran ha vençut la resistència de la jove, però en realitat ha estat aquesta qui ha decidit confiar-li la seva història.

La segona confidència arriba a la quarta escena, i és com si li hagués atorgat a la dona gran l'estatus d'amiga o de còmplice: «No tant com amigues però... Una mica... No ho sé [...]. Ara he de fer un esforç... Per escoltar els altres, un esforç. Em costa. No m'interessa res del que diuen. Tu, mira. Tu ets diferent» (Benet i Jornet 2010a: 68). És una esquerpa i adusta declaració d'interès i amistat. L'esforç que ha de fer amb l'altra gent és el mateix que va haver de fer per anar-se'n al llit amb el professor tímid que la perseguia: «Qualsevol home em farà fàstic. Em farà por, em farà ràbia, em farà fàstic. Em ve al cap el meu fill. El que vull és el meu fill» (Benet i Jornet 2010a: 76). La dona gran li dona un sobre que conté un bitllet per anar a París; aquest és el segon regal entre les dues dones i segella d'alguna manera el seu vincle de protecció mútua.

La darrera situació o escena comença abruptament, quan la jove s'adona que la casa ha estat buidada i que els tebeos han desaparegut dels prestatges. Els fills de la dona gran volen enviar-la a una residència i ella no pensa sinó a suïcidar-se. L'assistenta no intenta persuadir-la que no ho faci, sinó que, ben al contrari, decideix sumar-s'hi: «A mi no m'escandalitza que ho vulguis fer. Tu tampoc t'has d'escandalitzar [...]. I s'haurà acabat, no passa res. El nostre viatge. El de les dues. Quin descans. No sentir res» (Benet i Jornet 2010a: 94-96). S'empassen una gran quantitat de pastilles i fan servir per a l'ocasió els gots més bonics que hi ha a la casa perquè —diuen— hi ha coses que s'han de celebrar. Abans de morir, mentre fan temps i pensen on s'estiraran perquè no les trobin enmig del pas i si sortiran o no a la premsa, posen la ràdio i ballen juntes. La cançó que sona és *Somethin' Stupid*, que cantava Frank Sinatra —el cantant que li agrada a la dona gran— però que en aquesta ocasió està interpretada per Robbie Williams —el cantant que li agrada a la dona jove—. Al final, és la mateixa cançó, interpretada per gent de generacions diferents, com diferents són els motius que duen a les dones a un mateix desenllaç (Benet i Jornet 2010a: 103):

—Mira, ja no me'n sento. No canten tan malament. Però el Sinatra era millor. Tu entens què diu, la lletra?

—Més o menys.

—Què diuen?

—Com tu i jo. Coses estúpides.

Dues dones que ballen opera una escriptura contemporània de la tragèdia. Els dos personatges estan marcats per un dolor paralitzant i sense esperança; es reconeixen en la voluntat d'acabar amb tot i s'acompanyen en un final que se'ls apareix com un consol. Hi ha una sèrie de temes subjacents, com la solitud de la tercera edat, el *mobbing* immobiliari, la por a la malaltia, la pèrdua d'un fill i l'impuls d'aferrar-se a qualsevol cosa. En aquest sentit, diu la llogatera: «Tinc els meus tebeos. Estic contenta [...]. Trec les col·leccions dels seus prestatges, els arrenghero damunt la taula [...]. Només tenim merda per agafar-nos-hi [...]. Soc feliç amb la meva merda» (Benet i Jornet 2010a: 78). Al final, el record de la veïna del davant que li passava tebeos és un dels únics «records decents» que té. De fet, un altre dels temes cabdals de la peça és la demolició de la memòria. La qüestió de la identitat, en el cas de la dona gran, apareix molt vinculada a un paisatge d'infantesa, a un barri, a una ciutat, a una llengua. Els tebeos són la via directa que la comunica amb un passat que, reconstruït des del present, irromp com una revelació progressiva. Com apunta Francesc Foguet i Boreu (2002: 127), en aquesta peça l'espai s'erigeix en «una metàfora desoladora d'aquest temps que passa, de la destrucció d'un barri, d'una història individual i col·lectiva, abatuda sense cap mena d'escrúpols per l'especulació més omnívora que encobreix els interessos econòmics darrere de l'eufemisme d'esponjament urbanístic».

Pel que fa a la forma i l'ús del llenguatge, domina en tota l'obra la idea de la futilitat de les paraules que es diuen. La paraula és la protagonista absoluta,

motor de desvetllament dramàtic, però no deixa tampoc de revelar la seva radical inanitat. Tot és una estupidesa, i fins i tot la cançó final que sona es diu *Somethin' Stupid*. La jove prefereix tenir la ràdio encesa abans que parlar. El dramaturg sembla fer-se ressò d'aquella sentència de Harold Pinter (1991: 14) segons la qual «Quant més aguda és l'experiència, menys articulada és la seva expressió». Tot i ser lluny de l'atmosfera de determinisme que impregna *Soterrani*, aquesta peça conté una reflexió i una aposta existencial agosarada, amb explícites connotacions morals. Igual com passava a *Fugaç*, i en paraules de Toni Casares (1994: 9), «L'abast filosòfic de la situació que planteja, l'aparent simplicitat de la seva exposició i el desapassionament en el discurs dels personatges fan que, sense adonar-nos-en, ens trobem immersos en un conflicte ètic d'incòmodes resolucions». Rodolf Sirera (1993: 185) parla d'una tragicitat diferent, impersonal, sense llàgrimes, clams ni paraules solemnes. La mort és afrontada sense ambigüitats ni misteris, amb un discurs lúcid, desproveït de passions ornamentals i inútils.

COM DIR-HO?: UNA PLUJA PERSISTENT

Com dir-ho? és, com les anteriors, una peça per a dos intèrprets. Es va estrenar l'any 2013 a l'Almeria Teatre, amb direcció de Xavier Albertí i interpretacions a càrrec de Jordi Boixaderas i Clàudia Benito. L'espai escènic de Víctor Algo i Jordi Soler recreava l'«interior informal» assenyalat per l'acotació inicial de l'obra, amb una taula molt senzilla a manera d'escriptori, tres cadires i els objectes detallats pel text —«ordinador, fulls impresos, llibres i un mòbil. Estufa elèctrica. Moble auxiliar» (Benet i Jornet 2013: 11)—; a més, el terra enrajolat era el mateix que a *Dues dones que ballen*. Al text s'explicita que el so de pluja es manté al llarg de tota l'obra, amb trons esporàdics, més allunyats i febles que l'inicial, que precedeix la trobada entre els dos personatges (Benet i Jornet 2013: 11-12):

NOIA: Vostè?

HOME: Sí. T'entretindré una estona.

NOIA: Què hi fa, aquí? (*Pausa.*) Perdó. Passi. Aquest tro. El cor m'ha saltat com si...

HOME: Un tro, rai. Un tro només..., només és un tro.

NOIA: I vostè ha aparegut. Era com si fos...

HOME: Una aparició inoportuna.

NOIA: Si no porta paraigua. És clar que va calat.

Els dos personatges fan la seva primera intervenció a les fosques; a continuació sona un altre tro i es fa la llum dins el pis de la noia. Ella és «Una NOIA a l'inici de la joventut»; ell, «un HOME a l'inici de la vellesa» (Benet i Jornet 2013: 11). L'home sembla tenir pànic a la pluja —per alguna cosa que li ha passat, sens dubte— i, malgrat tot, ha caminat desprotegit sota la tempesta. Li

urgia visitar la jove per comunicar-li alguna cosa que no sabrem fins al final (Benet i Jornet 2013: 12-15):

HOME: Se me'n fot. Tant se val, sí, té el jersei [...]. No m'atabalis amb la pulmonia que puc agafar. No hem de parlar d'això [...]. Havia de venir a casa teva per... Per la pressa i per... (*Pausa.*) Ho havia de fer. I ràpid. Si et molesta que hagi contaminat el teu espai personal... Si et molesta que..., que ho hagi fet doncs... Ho sento, és el que calia fer.

Sembla que l'home és vulnerable; que ella està a la defensiva. Un professor universitari de literatura visita la seva alumna avantatjada, que és també —ho sabrem després— la xicota del seu fill, per comunicar-li alguna cosa, potser greu i tràgica o potser no; el text està pensat per tal que l'espectador pugui imaginar gairebé qualsevol cosa excepte el que passa de debò. Tal com apunta Feldman (2013: 82), des del títol mateix de l'obra, que assenyala allò inefable o incomunicable, la concreció del missatge principal s'ajorna, dilatant-se, a través de circumloquis o referències parcials i elusives (Benet i Jornet 2013: 15):

NOIA: Sé per què ha vingut, és clar. Es pot estalviar preliminars i... I pot dir el que hagi de dir, el que hagi decidit dir.

HOME: Sí? Creus que saps per què he vingut.

NOIA: Naturalment. I em sento avergonyida. Ho dic de debò. Però ja està fet.

HOME: Què és el que...? (*Pausa.*) No saps res. (*Pausa breu.*) Res, criatura.

Hi ha un seguit de malentesos entre ells dos que dificulten la comunicació i que retarden el moment de la revelació, de l'anagnòrisi, que coincidirà amb el final exacte de l'obra. De primer, la noia pensa que el professor està ofès perquè ella, la seva estudiant predilecta, va dir públicament que la seva darrera novel·la no valia res. La noia sembla convençuda que el professor està profundament ressentit i busca venjança. Però ell està de tornada d'això, de la vanitat de l'escriptor i de les opinions literàries (Benet i Jornet 2013: 22-23):

La novel·la és dolenta. Segurament soc un escriptor acabat, envellit, ja no coordino [...]. Que tu ho diguessis encara me'n feia més, de mal. Però això... Això era abans d'ahir. Abans d'ahir. Avui... Ara, tant li fa. Jo no..., ja no tornaré a escriure. Ja no podré tornar a escriure [...]. És a partir d'avui que no podré fer-ho. No a partir del teu celebrat comentari. No és per culpa teva [...]. A veure si ho entens d'una vegada. No he vingut per discutir amb tu de... D'inanitats. No. Em sents? Tant de bo es tractés d'això.

Com si fos un *exangelos* de tragèdia grega, el professor esdevindrà missatger de desgràcies, però això serà al final. Abans d'arribar-hi, vol desfer tots els malentesos i sobretot exhortar la noia a escriure, malgrat tot; a no abandonar mai aquesta pulsio que la defineix i que l'arma contra les adversitats, «els giravolts de la vida, els imprevistos de la vida» (Benet i Jornet 2013: 27).

En aquesta obra es trasllada al personatge femení una aspiració de Benet i Jornet que es fa palesa en moltes de les seves obres, de les quals *Testament* (1997) en seria el paradigma, allò que Feldman (2011: 117-118) anomena «cerca d'una veritat intangible que sovint s'articula com la recerca de la immortalitat, una aspiració a estendre la vida i projectar-se més enllà del que es quotidià, vulgar o concret». En la producció benetiana, el tema del llegat intel·lectual o artístic està inevitablement lligat a la idea de salvació, que al seu torn reenvia a la de transcendència. En moltes de les seves peces apareix la creació literària com a àncora, medicina o antídot, com a aixopluc per a la desgràcia. Maria Teresa Cattaneo (2002: 20) assenyala que els personatges de Benet troben un fràgil mitjà de salvació en l'escriptura (*El manuscrit d'Alí Bei; Com dir-ho*), en el teatre (*E.R.*), en la memòria d'un hereu (*Testament*) o en la fotografia (*Olors*).

S'evidencia, doncs, un cop més, la importància que té en l'obra de Benet i Jornet la qüestió del llegat artístic, perpetuable a través de generacions successives. Ara bé, en el cas de *Com dir-ho?*, el professor, més que postular-la com a hereva intel·lectual, el que vol és que la jove sàpiga protegir-se dels revessos de la vida amb la literatura, i de pas que faci amb èxit el que ell no ha pogut i ja mai no podrà fer. Igual com passava a *Testament*, es barregen l'elecció d'herència intel·lectual, una mena de protecció paternal —però no paternalista— i el desig sexual. L'home acaba confessant que desitja l'estudiant com a cap altra dona —«És cert que t'estimo! [...] Tremolo quan et veig passar» (Benet i Jornet 2013: 62)— i que ha arribat fins i tot a estar gelós del seu fill, però ella el mal interpreta i l'acusa de voler ocupar el lloc d'aquest. El mòbil de la visita del professor, que està sobrepasat per alguna cosa terrible, no té res a veure amb el desig ni l'enveja, ans al contrari —«No, mai no m'hauria passat pel cap competir amb el meu fill [...]. El que sento pel meu fill i com estimo el meu fill passa per damunt de qualsevol altra consideració» (Benet i Jornet 2013: 65)—, però no sap com dir-ho i s'embolica.

La bona notícia que el professor li ha de donar és que l'estudiant té talent literari —«ets una escriptora esplèndida»; «He vingut per dir-te, abans que res, això [...]. Perquè volia estar segur que ho tenies clar, que ho tindries clar, que jo aconseguiria que ho tinguessis clar» (Benet i Jornet 2013: 67; 80-81)— i una vocació irrenunciable que no ha de deixar mai de banda, passi el que passi. El professor és massa gran per sobreposar-se a la desgràcia, però està convençut que la seva alumna pot trobar la força per tirar endavant en l'escriptura. I arriba el moment final i decisiu. L'altra cosa que li ha de dir, la notícia funesta, allò tràgic que ha passat fora d'escena, la diu l'home després d'haver fet el gest de marxar, quan es troba ja a una certa distància de la jove, al costat de la porta: el seu fill ha tingut un accident de trànsit i és mort (Benet i Jornet 2013: 82-84):

Falta l'altra cosa que t'havia de dir. L'he de deixar anar d'una glopada, no hi ha alternativa [...]. El meu fill ha agafat el cotxe [...] s'ha matat [...]. Instantani [...]. Però escolta, escolta'm bé. Te'n sortiràs. Me'n volia assegurar [...]. Et deuen estar trucant. Tothom. Sense parar.

Aquesta darrera intervenció dinamita o invalida tot el cúmul d'ambigüitats i de malentesos als quals hem assistit abans, i resol, d'un sol cop, tots els equívocs, il·luminant la falla comunicativa que s'havia instaurat i que ara deixa oberta una resolució del tot tràgica, per bé que el camí per arribar-hi hagi estat el del thriller psicològic. Hi ha una llarga presentació de personatges, falses pistes sobre l'anunciació del conflicte i, finalment, la revelació que justifica tota l'obra. Apareix el que Carles Batlle (2001: 95) anomena, a propòsit de *Desig*, «diàleg de superfície, enfilalls de rèpliques que, rere una aparent banalitat i intranscendència, amaguen un profund, complex i enigmàtic món interior: un no-dit que cal, en primera instància, intuir i, en darrer terme, reconèixer». Els dos personatges, que s'atreuen i admiren mútuament però no han après a comunicar-se, s'escuden sota un discurs autodefensiu o blindat que multiplica les prevencions i les ofenses. Res no sobra en l'intercanvi dialoal; totes les rèpliques estan estratègicament col·locades i esdevenen rellevants i necessàries perquè la revelació final tingui l'impacte emocional buscat.

Apunta Foguet i Boreu (2020: 44) que l'obra es basa en la relació de poder en l'àmbit universitari i que «insisteix en els estralls causats pel desig i en el desfici per deixar una propícia herència intel·lectual i humana». En el personatge masculí conflueixen i se superposen diferents rols o condicions: el professor que aconsella la seva alumna, l'escriptor que reconeix el talent aliè, l'home enamorat que vol el millor per a la seva estimada inabastable i el pare que plora la mort del seu fill. A la llum de la revelació final, comprendrem fins a quin punt és un home devastat pel dolor, sacsejat per una mena de tremolor intern que es pot copsar al llarg de l'obra. Entenem també, arran de la seva darrera rèplica, la grandesa i magnanimitat d'aquest personatge que fa el que creu que ha de fer, passant per sobre de la immediatesa del seu dolor i devastació, i que malda per no trencar-se. Si a *Fugaç* l'amor passava per sobre del tabú de l'incest, a *Com dir-ho?* l'amor —i també l'honestetat, el compromís personal— passa per sobre de la inconveniència de desatendre la pròpia esposa el dia que ha mort el seu fill i d'irrompre a casa de la xicoteta d'aquest per donar-li la clau per resistir i encarar el futur. No li importen els malentesos; tan sols fa el que cal, el que creu necessari per protegir o salvar una dona que no li és permès estimar i que estima de lluny. Així, s'assegura que ella no deixi d'escriure, li ho fa prometre. Si és clar que per a ell no hi ha futur ni esperança, per a la noia, en canvi, sí que s'albira una mena de salvació a través de la literatura. Ressona en tot això la irrenunciable pulsio d'escriptura del mateix autor, que deia ser dramaturg «per una mena de fatalitat inevitable», és a dir, per un amor al teatre que condicionava per complet la seva vida (Benet i Jornet 2019: 17).

A TALL DE CONCLUSIÓ

En totes tres peces es parteix d'elements realistes —els personatges, l'espai, la situació, la gradació de conflictes, la dosificació d'informacions— i d'un llenguatge ancorat en la realitat diària, que posa de manifest, en el despuntar d'una veritat impensada, el caràcter fal·lible i insuficient de les pròpies conviccions, i la inestabilitat del territori, aparentment quotidià, que trepitgen

els personatges. Una persona irromp a casa de l'altra sense avís previ, i l'hostilitat inicial acaba en una mena d'acord o reconciliació. A *Soterrani*, de manera aparentment casual o accidental, s'estableix un contacte entre dos homes que no es coneixen; en realitat, un dels dos provoca l'encontre, mogut pel desig de saber i de ser punit. A *Dues dones que ballen*, una assistenta de tracte hermètic i passat misteriós acudeix a casa d'una dona gran d'allò més malcarada, i ambdues acaben establint un vincle que les condueix a un final comú. A *Com dir-ho?* un professor universitari es presenta sobtadament a casa de la seva alumna avantatjada i no acaba de trobar la manera de donar-li una notícia que li farà un mal irreparable.

S'imposa la desconfiança envers la paraula, instrument de comunicació poc fiable i sospitós de traïdoria. El llenguatge, que adquireix un valor indiciari i funciona com a mecanisme d'encobriment o revelació dels mòbils íntims dels personatges (Trecca 2019: 338), fa avançar i recular alternativament el sistema de pressupòsits i idees preconcebudes, i esdevé també una arma d'agressió —sovint s'enarborava per destruir la simulació de l'altre— i de defensa que tant aviat ens brinda un besllum de realitat com ens la sostrau, escamoteja o emmascara. En alguns moments privilegiats, el discurs banal, quallat de silencis, repeticions i malentesos, s'esquerda i dona pas a realitats ocultes, despullant la hipocresia i els convencionalismes. Carles Batlle (2001: 96) fa referència a l'estratègia conversacional de Benet i Jornet com una comunicació incompleta i mediatitzada que respon a un realisme estrany.

La perplexitat i la creixent implicació del lector/espectador, que esdevé receptor intern —es fa les mateixes preguntes que el personatge que ha d'escatir el misteri o la intrusió—, estan previstes i buscades pel joc d'expectatives. Malgrat tot, el receptor sap menys del que saben els personatges i avança fent tentines, en raó d'aquesta descompensació d'informacions. El joc de versions contradictòries potencia primer un interrogant i després un desig ardent de revelació (Batlle 1994: 102), elements tensionals de primer ordre.

Afirma Xavier Albertí (2008: 7) que aquestes darreres peces de Benet i Jornet el fan pensar en el diàleg platònic, en el sentit que el conflicte serveix per afirmar una tesi filosòfica. L'autor s'interroga sobre la decadència d'una societat occidental opulenta en què hi ha greus problemes estructurals que afecten a la construcció de l'individu. L'antagonista està al servei del protagonista, d'acord amb un model de contratesi emprat per tal que la tesi triomfi. L'obra es planteja, doncs, com un procés d'investigació fonamentat en el diàleg, revestit d'equívocs, malentesos, desviaments, indiferència, aparent banalitat o insignificança. Allò quotidià i concret amaga la recerca d'una veritat intangible que serveixi per a viure o per a morir. Si en un inici s'imposa una conversa de llindar, finalment la resistència cedeix i el límit és franquejat amb tota contundència vers alguna cosa innominable: el soterrani, el suïcidi conjunt o l'anunci de la mort d'un ésser estimat.

En el llibre que va escriure en homenatge al seu pare, Carlota Benet (2018: 31) afirma que en els textos de Benet i Jornet «sempre hi ha una exploració de la condició humana, del dolor i de la meravella d'existir». En aquest sentit, les tres darreres obres de l'autor aborden temes universals —l'amor,

l'envelliment, la soledat, la depressió, la paternitat, la traïció, l'herència— i, a partir d'un joc teatral que no es fàcil, clar ni unívoc, ofereixen una alteració—desconcertant i reconfortant alhora— dels criteris morals. Benet i Jornet posa en escena la responsabilitat que cadascú té sobre els seus propis desitjos i pulsions. La por i el perill són elements dinàmics i motors de l'acció, com també la controvertida valentia o la temeritat d'assumir uns sentiments problemàtics i contradictoris. Tot i això, hi ha una gran diferència entre la violència impune que senyoreja *Soterrani* i l'impuls ètic que regeix *Com dir-ho?*, obra sostinguda sobre una desgràcia oculta o latent, i que advoca per l'assumpció de la tragèdia inherent a l'existència. El que resulta clar en totes dues peces, com també en *Dues dones que ballen*—on el suïcidi, concebut com a escapatòria d'una vida estèril i plena de dolor, es contempla com una opció vàlida que no escandalitza sinó alleuja—, és que la vida consisteix, entre moltes altres coses, a fer mal i a ser ferit.

BIBLIOGRAFIA

- Albertí, X (2008) «Pròleg», dins: J. M. Benet i Jornet *Soterrani*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-8.
- Batlle i Jordà, C. (2001) «El darrer teatre de Benet i Jornet: un cicle», dins: E. Gallén + M. M. Gibert (eds.) *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Vic, Eumo Editorial, pp. 93-119.
- Batlle, C. (1994) «Postfaci. E. R.: Notes de lectura», dins: J. M. Benet i Jornet *E. R.*, Barcelona, Edicions 62, pp. 81-108.
- Batlle, C. (2020) *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*, Barcelona, Angle Editorial-Institut del Teatre.
- Belbel, S. (2018) «Pròleg», dins: C. Cros i Benet *Papitu. El somriure sota el bigoti*, Barcelona, Columna, pp. 9-22.
- Benet Cros, C. (2018) *Papitu. El somriure sota el bigoti*, Barcelona, Columna.
- Benet i Jornet, J. M. (1998) «Entrada», dins: *Precisament avui; Confessió*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-11.
- Benet i Jornet, J. M. (2008) *Soterrani*, Barcelona, Edicions 62.
- Benet i Jornet, J. M. (2010a) *Dues dones que ballen*, Tarragona, Arola Editors.
- Benet i Jornet, J. M. (2010b) *Material d'enderroc*, Barcelona, Edicions 62.
- Benet i Jornet, J. M. (2019) «Qui soc i per què escric», dins: *Teatre reunit (1963-2010)*, Tarragona, Arola Editors, pp. 15-17.
- Casares, T. (1994) «Pròleg», dins: J. M. Benet i Jornet *Fugaç*, Barcelona, Editorial Lumen, pp. 9-11.
- Cattaneo, M. T. (2002) «La ciudad y el tiempo: sobre una trilogía de Benet i Jornet», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27.1, pp. 7-22.

- Feldman, S. G. (2011) *A l'ull de l'huracà*, Barcelona, L'Avenç.
- Feldman, S. G. (2013) «Josep M. Benet i Jornet i l'herència de *Desig*», *Serra d'Or*, 648, pp. 80-84.
- Feldman, S. G. (2020) «Josep M. Benet i Jornet: l'herència que ens deixa», *Serra d'Or*, 730, pp. 45-48.
- Foguet i Boreu, F. (2002) «J. M. Benet i Jornet. *Olors*», *Els Marges*, 67, pp. 125-127.
- Foguet i Boreu, F. (2020) «Josep M. Benet i Jornet, una dramaturgia en recerca constant», *Serra d'Or*, 730, pp. 41-44.
- Gallén, E. (1997) «Pròleg», dins: J. M. Benet i Jornet *El gos del tinent*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-13.
- Gallén Miret, E. (2020) «Josep M. Benet i Jornet i la tradició dramàtica», *Serra d'Or*, 730, pp. 36-40.
- Gibert, M. M. (2001) «Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet», dins: E. Gallén + M. M. Gibert (eds.) *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Vic, Eumo Editorial, pp. 35-73.
- Gibert, M. M. (2003) «Pròleg», dins: J. M. Benet i Jornet *L'habitació del nen*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-16.
- Morell, C. (1996) «Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana», dins: A. Schönberger + T. D. Stegmann (eds.) *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 57-76.
- Pinter, H. (1991) «Escriure pel teatre», *Pausa*, 6, pp. 12-18.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002) *La escena sin límites*, Guadalajara, Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, J. (2010) «Ai, Benet!», dins: C. Benet i Cros (coord.) *jm-bij70. Visions de Josep M. Benet i Jornet*, Barcelona, Amics de Josep M. Benet i Jornet, pp. 223-226.
- Sirera, R. (1993) «La maduresa d'un autor», *Caplletra*, 14, pp. 177-188.
- Trecca, S. (2019) «*Soterrani*, un hito en la trayectoria dramática última de Josep Maria Benet i Jornet», dins: M. Molanes Rial + I. Reck (coord.), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*, Madrid, Visor Libros, pp. 333-344.