

LA OBRA DE JOSEP M. BENET I JORNET

ENRIC GALLÉN

Durante los últimos treinta años, el teatro catalán, como tantos otros, ha sufrido una de las transformaciones más significativas de su historia contemporánea. Así, por un lado, la muerte en 1961 de Josep M. de Sagarra, paradigma de una determinada asunción y función del teatro, y el declive generalizado de la escena profesional a lo largo de los sesenta, y, por el otro, la aparición del teatro independiente, precedido por la experiencia de la Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), incidieron en una serie de modificaciones en la organización y desarrollo del teatro catalán, que afectaron también a los autores dramáticos. Porque, hay que decirlo, a inicios de la década de los sesenta los escritores dramáticos, que, jóvenes o no, querían dedicarse al teatro como profesionales, tenían muy claro que los cánones dramáticos existentes habían agotado ya la totalidad de sus posibilidades y se hallaban en una fase final de liquidación.

Urgía hacer borrón y cuenta nueva. Formular otros modelos dramáticos con el objetivo de vertebrar un "nuevo teatro". En ese sentido, la creación del premio Josep M. de Sagarra, en 1963, y otros más o menos efímeros que le siguieron, sirvieron para promocionar un grupo de nuevos autores dramáticos: los galardonados, Alexandre Ballester (1934), Jordi Teixidor (1939), Josep M. Benet i Jornet (1940), Jaume Melendres (1941), Joan Abe-

llan (1946), Ramón Gomis (1946), Rodolf Sirera (1948), entre otros, así como algunos concursantes no premiados, u otros premiados que, como Josep M. Muñoz Pujol (1924) o Alfred Badia (1912), eran en buena medida conocidos ya de etapas anteriores, y se sumaron a la articulación de un “nuevo teatro”, en un principio de claro contenido social y político, con el objetivo irrenunciable de centrarse en la realidad histórica más inmediata: la propia.

Así pues, el plantel de nuevos dramaturgos se mostró especialmente crítico con el pasado —y el presente— cultural y teatral que les era común hasta llegar, en más de un caso, a menospreciarlo. De todas formas, incorporaron al teatro catalán una nueva visión de la función del teatro y del autor dramático, a la vez que introdujeron nuevos planteamientos formales, técnicos, temáticos, y, al fin y al cabo, de organización de los materiales dramáticos, influidos en gran manera por las experiencias más relevantes del teatro extranjero de posguerra.

Hasta hace dos o tres años —o de temporadas— las posibilidades de la llamada generación del premio Sagarra, como fue pronto conocida, de acceder a los escenarios profesionales fueron muy limitadas, aún más que en los años sesenta cuando, al margen de alguna representación/estreno fugaz por un grupo de teatro independiente, la publicación del texto, a menudo bajo el peso de la censura, era la única plataforma de proyección social con la que contaban. Ha habido, pues, a lo largo de más de una década, una presencia irrelevante de los autores catalanes en los escenarios, olvidados tanto por las empresas públicas o privadas como por los directores teatrales. Presencia condicionada, por lo demás, por una serie de factores: 1) Relieve de grupos que como Els Joglars o Comediants, lejos de planteamientos estrictamente literarios, han llegado a desbancar el otrora protagonismo del autor dramático autóctono; 2) El escaso interés mostrado hacia la dramática catalana por grupos eminentes como La Gàbia de Vic o el Teatre Lliure de Barcelona, especializados en la puesta en escena de

recido Xavier Fàbregas: “He aquí una producción que vista en conjunto es muy diversa, que en buena parte ha sido escrita por gente próxima a la práctica teatral y en la que, sin duda, un director puede hallar el punto de partida de espectáculos sugestivos y rigurosamente contemporáneos. Los autores catalanes de los años sesenta no están archivados. El interés que su situación suscita es una muestra de ello. Leerlos de nuevo, nos informa de un esfuerzo admirable, pero también de una capacidad de fabulación a partir de la realidad que vivieron, y eso nos ha de deparar sorpresas a medida que sus personajes empiecen a hablar y gesticular sobre los escenarios.” (“¿Dónde están los autores catalanes de los sesenta?”, EL PÚBLICO, mayo 1984).

* * *

Nadie puede poner en duda hoy el papel destacado que Josep M. Benet i Jornet ocupa por su propio derecho en la historia del teatro catalán contemporáneo. Galardonado con el primer premio Josep M. de Sagarra por *Una vella, coneguda olor*, obra que por su significación histórica ha sido comparada con toda justicia con el éxito que en su día representó *Historia de una escalera* para el teatro español de posguerra. Comprometido desde el primer momento con la experiencia del teatro independiente, de forma que determinadas obras de su producción fueron estrenadas por algunos grupos del gremio, Benet i Jornet es sin duda alguna el paradigma actual del autor dramático catalán con una sólida formación literaria y una profesionalidad puesta de manifiesto, bien hay que decirlo, en su obra. Por lo demás, Benet es la excepción que confirma la regla, pues de todos los autores surgidos en los sesenta, es el que hasta la hora presente más posibilidades ha tenido de acceder a la escena profesional. *Una vella, coneguda olor*, *Berenàveu a les fosques*, *Supertot*, *El somni de Bagdad*, *Quan la ràdio parlava de Franco*, *Revolta de bruixes*, *Descripció d'un paisatge*, *La desaparició de Wendy*,

El manuscrit d'Alí Bei, Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc y Ai, carai!, son las once obras de un total de veintiséis estrenadas en esa dirección. Más aún, *Revolta de bruixes*, cuando se estrenó en Madrid (*Motín de brujas*) la temporada 1979-1980 bajo la dirección de Josefina Molina, obtuvo uno de los más altos reconocimientos de crítica y público que Benet ha recibido hasta la actualidad.

Conviene no desdeñar tampoco el hecho de que Benet i Jornet haya ampliado desde 1975 su faceta profesional al tomar contacto con el medio televisivo. Efectivamente, Benet colaboró como responsable de la programación y adaptación de textos dramáticos en el circuito catalán de TVE; confeccionó piezas adaptadas especialmente a las características del medio que, como *Dins la catedral* (1976), lectura personal de *Josafat*, novela del escritor modernista Prudenci Bertrana, *Baralla entre olors* (1979), o *Elisabet i Maria* (1981), inspirada en *Maria Stuard*, de Schiller, pueden ser hoy leídas como textos dramáticos "tout court"; guiones para televisión como *Una hora en blanc* o *L'avinguda del Desastre*, escritos entre 1983 y 1984 para el programa "Digui, Digui"; series de distintos grados de intensidad dramática, *Un somni i mil enganyifes* (1978), en colaboración con Sergi Schaff, *La senyora Llopis declara la guerra* (1980), *Vidua, però no gaire* (1982), *Recordar, perill de mort* (1986); espacios dramáticos como *A través del celobert* (1980) y *Gerani d'hivern* (1987), o el centenar largo de monólogos escritos para el programa *Una historia particular*, que el mismo Benet dirigió entre 1987 y 1989.

A lo largo de veintisiete años de producción dramática, Benet i Jornet ha sabido configurar un coherente e imbricado universo dramático con una serie de constantes temáticas, testimonio fehaciente de sus obsesiones personales, y que conforman una espléndida muestra de teatro narrativo. Un teatro narrativo que le ha permitido experimentar sobre diversas muestras de expresión y forma, como bien

ha sabido materializar el autor a lo largo de su obra hasta el presente.

Efectivamente, en las primeras obras de juventud, *Una vella, coneguda olor* (1963) y *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (1964), de base realista, Benet reflejó unos conflictos de carácter individual con una manifiesta influencia del teatro realista español de Buero Vallejo, así como del teatro americano de O'Neill, Williams o Miller, puestos en circulación en esa época en España por grupos de cámara y compañías profesionales, claramente opuestas al teatro comercial vigente y, también, al teatro oficial.

Entre 1965 y 1969, y en torno a tres problemas: país, sistema, y sociedad occidental, nuestro autor elaboró el mito de Drudània, palabra que proviene del provenzal "drut", que en el amor cortés representa el poeta amante, y por degradación semántica "druda", puta. El mito se concretó en tres obras, *Cançons perdudes* (1965-1966), *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* (1966-1968), y *La nau* (1969). En suma, Benet manifestó a través de la trilogía una problemática no tanto individual como colectiva: supervivencia de una lengua y de una cultura amenazadas, el compromiso del intelectual ante su sociedad, la añoranza por un pasado fosilizado... Y lo planteó no en términos realistas, sino más bien simbólicos, en forma de parábola. El ciclo de Drudània evidenciaba, pues, la revisión del modelo dramático anterior: la influencia de Brecht, introducido en la literatura catalana a principios de los sesenta, se hacía notar ya en *Cançons perdudes*, aunque de forma superficial, no tanto así en *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* o en *La nau*, con la utilización de las técnicas de origen brechtiano pertinentes para acceder a una reflexión alegórica sobre la realidad inmediata.

De hecho, cada obra exigía un tratamiento narrativo original, distinto, en función de la temática y condicionada por la propia trayectoria personal. Y por la reflexión profesional. Así, cuando Benet decidió despachar a gusto sus cuentas con la

sociedad catalana de posguerra en *Berenàveu a les fosques* (1970-1971), de base en parte autobiográfica como *Una vella, coneguda olor*, utilizó una técnica de distanciamiento de procedencia diversa (epistolario, rótulos, proyecciones) que si, por un lado, permiten contemplar la mirada crítica del autor ante unos hechos del pasado situados en 1950, por otro, hacen del todo inviable la identificación con los esquemas y las fórmulas del teatro realista español de los años cincuenta. Sin embargo, la crítica que asistió a su estreno en el teatro CAPSA, el 29 de marzo de 1973, no se dio cuenta de la importante rectificación artística de carácter formal que Benet ofrecía en su obra en relación con la producción anterior. Y lo alineó en la fórmula, por lo demás obsoleta según la misma crítica, del teatro realista español de los cincuenta. Molesto por el fracaso escénico de *Berenàveu a les fosques*, por su nefasta recepción crítica, Benet intentó demostrarse a sí mismo y al sector crítico que sabía y podía desarrollar otro tipo de teatro, digámosle “imaginativo”, como ya había patentizado en *L'ocell fenix a Catalunya o alguns papers de l'auca* (1970), una visión genuina del conflicto finisecular entre artista y sociedad, que Benet i Jornet trasladó con un tratamiento entre humorístico, cruel y absurdo a la Cataluña de finales de los sesenta.

La crítica urgió, pues, a nuestro autor a que demostrara su capacidad de experimentación teatral. Del resultado, cabe señalar, en primer lugar, *La desaparició de Wendy* (1973), distanciada y agridulce exposición de la pasión que Benet sintió por el teatro desde muy joven; además, la obra, que fue escrita mientras se representaba *Berenàveu a les fosques* y en una pausa de gestación de *Revolta de bruixes*, mostraba la influencia de la propia tradición y, más concretamente, de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, en lo que concierne al espléndido tratamiento lírico-grotesco de la realidad. En segundo lugar, una serie de piezas dirigidas, en principio, a un público infantil y juvenil como *Taller de fantasia* (1970), *Supertot* (1973), *Helena a*

l'illa del baró Zodiàc (1975) y *El somni de Bagdad* (1975), con personajes extraídos de los recuerdos, las lecturas y las películas de la infancia del autor. En tercer lugar, dos obras de breve extensión: *Tedi de febrer* (1971), hábil parodia de los dramas burgueses que Carme Montoriol y J. Millàs-Raurell habían desarrollado en el teatro catalán de preguerra; y *Apunts sobre la bellesa del temps-1* (1974), un estricto ejercicio realista, sin acotaciones, que tenía su origen argumental —la sospecha de una enfermedad incurable— en *Revolta de bruixes*, en proceso entonces de redacción.

Revolta de bruixes aparece, finalmente, como una obra de estructura cerrada, en oposición al carácter abierto de *La desaparició de Wendy*, y de base realista en cuanto a situación, personajes y lenguaje. Un realismo que, hay que decirlo, Benet exasperó hasta el límite, hasta convertirlo en un vehículo de comunicación imposible. Temáticamente, Benet expuso en *Revolta de bruixes* el conflicto ideológico entre el Irracionalismo y la Razón; la utilización de los poderes ocultos y la magia, de que hace gala Rita, frente al positivismo más rígido y cerrado que simboliza Sofía.

Entre 1977 y 1989, Benet dio a conocer nueve piezas dramáticas de diversa índole, destinadas a un hipotético escenario: *Apunts sobre la bellesa del temps-2* (1977), *Descripció d'un paisatge* (1978), *Quan la ràdio parlava de Franco* (1979), *Rosa o el primer teatre* (1984), *El manuscrit d'Alí Bei* (1984), *El tresor del Pirata Negre* (1985), *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* (1987), *Ai, carai!* (1988), y *Desig* (1989).

Del conjunto de esta producción podemos sacar una serie de consideraciones: 1) El mantenimiento de una línea realista por la necesidad de encararse dramáticamente una vez más a la época franquista y a sus consecuencias inmediatas; de visión más evocadora que crítica en *Quan la ràdio parlava de Franco* y *Rosa o el primer teatre*, más compleja en *Baralla entre olors*, recuperación al cabo de diecisiete años de los protagonistas de *Una vella*,

coneguda olor, enfrentados a los cambios producidos en sus respectivas vidas tanto desde el punto de vista material como espiritual, o en *Ai, carai!*, una comedia-radiografía sobre la generación del autor, “la que —en palabras suyas— ha ocupado lugares de responsabilidad después del franquismo, pero situándola en relación con la generación anterior —a la que había convertido en protagonista en *Berenàveu a les fosques*— y hasta con la posterior”; 2) Adaptación genuinamente personal de obras de otros escritores en la línea de *Dins la catedral* o *Elisabet i Maria*, como llevó a cabo en *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* a propósito del conocido personaje de Joanot Martorell; 3) La continuidad del teatro infantil y juvenil a través de *El tresor del Pirata Negre*, y 4) Constante experimentación sobre las posibilidades que el lenguaje teatral le proporciona en la fijación de una determinada concepción y asunción de un teatro esencialmente narrativo: *Apunts sobre la bellesa del temps-2*, *Descripció d'un paisatge*, *El manuscrit d'Alí Bei*, y *Desig*. Así, las dos primeras coinciden en cuanto a la configuración de dos textos exentos de soluciones escénicas; *Apunts sobre la bellesa del temps-2*, una interesante pieza sobre la comunicación humana, debe, por su parte, su influencia reconocida al teatro de Harold Pinter, a la vez que se nos muestra hoy como el origen de *Desig*. Mientras que *Descripció d'un paisatge* debe a *Primera història d'Esther*, de Espriu tanto su carácter lírico como la coincidencia de funciones demiúrgicas que podemos establecer entre la figura del Funcionari benetiano y el Altíssim espriuano. Topamos además con un texto caracterizado por una consciente teatralidad, así, como en *L'ocell fenix*, *Tedi de febrer* o *La desaparició de Wendy*, los personajes de la obra se reconocen vivos e inmersos en un mundo de ficción, al que pertenecen. En definitiva, *Descripció d'un paisatge* recoge el tema de la venganza de una tragedia de Eurípides, *Hécuba*, trasladada al tiempo presente, lo que le permite anotar, entre otros aspectos, el tema central de *El manuscrit d'Alí Bei*:

textos y autores del teatro universal, y 3) La falta de una política oficial coherente de planificación y programación de la propia tradición teatral, que no ha permitido que el premio Ignasi Iglésias para textos dramáticos tuviera su inmediata viabilidad escénica; y a pesar de las reposiciones que el Centre Dramàtic de la Generalitat hizo de obras de Frederic Soler, Àngel Guimerà o Josep M. de Sagarra. E, incluso, estrenos de segundo orden de Joan Brossa o el mismo Benet i Jornet.

Hace dos o tres años, no obstante, el Teatre Lliure y el Centre Dramàtic de la Generalitat, de forma especial, decidieron otorgar un relieve cada vez mayor a la producción dramática catalana contemporánea, criterio seguido por otras instancias. Ahí están los resultados: valorización de autores de la generación del premio Sagarra: *Vador* (1989), en el espacio del Mercat de les Flors, de Josep M. Muñoz Pujol, autor a su vez de *Alfons Quart*, premio Ignasi Iglésias 1989 conjuntamente con *Residuals*, de Jordi Teixidor, ambas representadas esta temporada en el Centre Dramàtic; la afortunada recuperación de *Quatre dones i el sol*, un texto de los años cincuenta de Jordi Pere Cerdà, representado también esta temporada en el Centre Dramàtic; el afianzamiento de Guillem Jordi Graells con *Titànic 92* (1989) a cargo del Teatre Lliure, quien esta temporada ha montado asimismo *Capvespre al jardí*, de Ramon Gomis, un autor reusense vinculado al teatro independiente de los setenta; el descubrimiento de jóvenes valores como Toni Cabré y *Estrips* (1989), Joan Barbero con *Vint per vint* (1989), o Sergi Belbel con *Elsa Schneider*, estrenada en el Centre Dramàtic en 1989, y premio Ignasi Iglésias 1987. Y, finalmente, los estrenos de Benet i Jornet, *El manuscrit d'Alí Bei* (1988) y *Ai, carai!* (1989) en el Lliure, o *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, que el Centre Dramàtic montó en 1988.

La recuperación para la escena de algunos de los autores de la generación del premio Sagarra hace, pues, una vez más vigentes las palabras del desapa-

la insatisfacción humana y el sueño de Atlántida, la nostalgia de algo que no se conseguirá, y que Benet había ya mostrado en *La nau*.

Efectivamente, *El manuscrit d'Alí Bei*, premio de la Sociedad General de Autores de España 1984, culmina la obsesión del autor por la nostalgia de un Oriente soñado, la aventura, el lugar donde todo es posible, presentes ya en *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, *El somni de Bagdad* o *Descripció d'un paisatge*. Benet se centró en la figura del aventurero catalán Domènec Badia, quien, al servicio del primer ministro español Manuel Godoy, recorrió el Norte de África hasta llegar a la Meca y a Constantinopla bajo la falsa personalidad de un príncipe islámico, Alí-Bey, descendiente del mismo Mahoma. En la formalización de la estructura narrativa de *El manuscrit d'Alí Bei*, Benet se acogió a algunas técnicas de tipo novelístico que, en parte, conectarían con la experiencia sudamericana. Me refiero a Mario Vargas Llosa y a "La casa verde", pongamos por caso, sobre todo en el uso de la técnica de la simultaneidad o de los vasos comunicantes, que como señaló el autor peruano "consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos; consiste en asociar o en fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola unidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias, y de esa fusión surge una nueva vivencia que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida." ("La novela", 1966). De hecho, la descomposición de la realidad mediante este juego de transparencias, con claras resonancias caleidoscópicas en el caso de *El manuscrit d'Alí Bei*, Benet la había ya utilizado en *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, así como en *Revolta de bruixes* había exasperado al máximo la utilización de una triple acción simultánea.

Al margen del uso que Benet i Jornet haya hecho de los referentes históricos que giran en torno al personaje de Domènec Badia/Alí-Bey, y de su formalización narrativa, *El manuscrit d'Alí Bei* guarda una estrecha ligazón con algunas de las constantes temáticas de su obra anterior. Ya hemos hablado del tema de la Atlántida imposible, del Absoluto, señalemos también la preocupación sobre el compromiso del individuo en sociedad; del enfrentamiento Razón/Irracionalismo, ya observados en *Revolta de bruixes* y *Elisabet i Maria*, o de la pasión por la escritura teatral manifiesta a través del personaje central de la obra. Una pasión lo suficientemente explícita en aquel magnífico final de *La desaparició de Wendy*: “Tu padre avanzaba hacia ti, sonriente, con su regalo, un pequeño teatro, un escenario de cartón que quedó depositado ante ti, encima de las mantas. Tenía el telón caído y te invitaron a que tú mismo los levantarás. De esta forma descubriste, como nosotros lo descubrimos ahora, un mundo de rompimientos y de telones pintados, el mar y el cielo, un paisaje infinito dentro de una caja. Cantidad de personajes habitaban aquel ámbito, hieráticos pero movibles gracias a unas varillas de cartón. El juguete era tuyo, podías disponer de él, repetir la historia de la Cenicienta, que Francisqueta te había contado, o la de Peter Pan, que tu madre te había leído mientras estabas enfermo. Decorados y personajes recibirían tu impulso y la representación comenzaría. Así lo querías, aquella mañana, entonces por primera vez. A punto de dar la orden, un instante antes de decidirla, contemplabas el escenario, como lo contemplas ahora, y resolvías que el enredo incipiente de volúmenes, de colores y de figuras podía ser la cosa más bella del mundo. Y fue así como te perdiste, porque te habías metido demasiado hacia dentro, y cuando el telón cayó, como lo hace ahora, cayó detrás de ti.”