

que s'ha de fer per a la seva creació. La ciència, la cultura i el teatre són els tres elements que han d'estar sempre junts. El teatre ha de ser una forma d'expressió artística que no pot ser separada dels altres dos. La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral. El teatre ha de ser una forma d'expressió artística que no pot ser separada dels altres dos. La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral.

La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral. El teatre ha de ser una forma d'expressió artística que no pot ser separada dels altres dos. La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral. El teatre ha de ser una forma d'expressió artística que no pot ser separada dels altres dos. La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral.

La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral. El teatre ha de ser una forma d'expressió artística que no pot ser separada dels altres dos. La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral. El teatre ha de ser una forma d'expressió artística que no pot ser separada dels altres dos. La ciència i la cultura són els suports que han d'existir per a la creació teatral.

D'Olors a Salamandra Quatre nòtules i una cuia

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona

« Cinc axiomes per definir Europa : els cafès ; el paisatge que podem recórrer, abastable i d'escala humana ; els carrers i les places que porten noms d'estadistes, científics, artistes, escriptors del passat -a Dublín, fins i tot les parades d'autobús indiquen on són les cases dels poetes ; la nostra doble procedència d'Atenes i de Jerusalem ; i, per acabar, el temor d'un capítol final, d'aquell famós crepuscle hegeliana, que enfosquia la idea i la substància d'Europa fins i tot en ple migdia. » (Steiner, 2004 : 35).

I

Olors va marcar una inflexió en la nova etapa -encetada amb *Elogios del tinent-* de la trajectòria del veterà dramaturg Josep M. Benet i Jornet. Una nova etapa que no suposava, és clar, una trencadissa respecte a les anteriors, sinó més aviat una represa d'algunes de les obsessions i les inquietuds de l'autor de *Desig*. La constància i la coherència del conjunt del seu corpus dramàtic es teixix a força de moviments d'ampliació, de reajustament o de fugida endavant, acompanyats de replantejaments estètics paral·lels, dels neguits vitals que més l'enderien. Preocupat per la fugida inexorable del temps, Benet i Jornet és un dramaturg que està alerta a tot allò que bull al seu voltant i que aboca en els textos amb aquella tossuderia que, des d'*Una vella, coneguda olor*, l'ha caracteritzat. Olors vindrà a ser un

nus d'enllaç amb el teatre d'abans de *Desig i Salamandra*, una síntesi temàtica i ideogràfica del seu opus.

Al mateix compàs d'aquesta recerca del sentit, hi ha un interès per buscar formes dramàtiques que evitin la repetició d'allò ja fressat i permetin de descobrir possibilitats noves. D'*Olors a Salamandra*, es tensa un arc especulatiu que remet, en un joc de circularitat gairebé obsessiva, a la preocupació sobre un temps i un país en extinció, diguem-ne Drudània, tot passant per una reflexió estètica sobre els límits i les pèrdues de la ráo que retrobem a *L'habitació del nen*. La novel·lat d'aquests tres darrers textos és que Benet i Jornet, deixant una mica de banda les filigranes el·lipcistes i elusionistes d'abans, concentra molt més la seva mirada en la indagació ètica, característica de l'etapa anterior a *Desig*, sobre el sentit del pas del temps, de la importància de la memòria, del valor de la imaginació enfrontada a la ráo o de la fidelitat a una identitat amenaçada, entre d'altres aspectes. Paral·lelament, sobretot a *L'habitació del nen*, la influència de la gramàtica audiovisual es fa sentir de manera cada vegada més flagrant en l'escriptura dramàtica, fins al punt de vampiritzar -en la sintaxi, però també en la semàntica- la teatralitat del text i condicionar-ne en excés el contingut.

Olors (escrita el 1998 [publicada el 2000]) neix de la necessitat de fixar en la memòria un paisatge urbà que l'espacialitat urbanística ha esborrat definitivament del mapa de la ciutat de Barcelona. Benet i Jornet, en el text preliminar, considera que es tracta d'una peça de circumstàncies, amb data de caducitat, però el cert és que la metàfora que descriu Olors pot extrapolar-se no tan sols, en un nivell superficial, als canvis que experimenten les grans ciutats europees des del punt de vista urbanístic i arquitectònic, endutes per una enfolida i salvatge cursa immobiliària, sinó també, en un sentit més profund, a la pèrdua irreversible d'un patrimoni tangible i intangible que ens transmet unes formes de vida, una memòria i uns costums enderrocats per la cursa desenfrenada, excloent i uniformadora, del (pseudo)progrés.

Amb Olors, bo i renovant l'adscripció al realisme des d'una dramaturgia més sincèrica i sostractiva, Benet i Jornet reprèn el fil iniciat amb Una vella, coneguda olor (1963 /1964) i Baralla entre olors (1979 /1981) per deixar constància de la desaparició d'un barri treballador barceloní, el del Raval, al cor de la Ciutat Vella, que havia estat el de la seva infantesa i adolescència. Malgrat que derivi de les dues peces anteriors i hi mantingui al·lusions, picades d'ullet i correspondències més o menys evidents (Gallén, 2000), Olors preserva la seva independència en el trenat narratiu, però també sociobiòric, de la trilogia : pot llegir-se de manera circumstanciada, en el moment i en tant que profècia, com una reacció als plans urbanístics d'esponjament -un eufemisme com un altre- de la ciutat de Barcelona, una operació que, amb l'excusa de sanejar l'espai urbà, fa desapareixer els barris més populars i, tot esbombant un cosmopolitisme de cromo, es ventila tot el patrimoni popular de la ciutat catalana. En el conjunt de la seva obra dramàtica, Olors parteix també de la necessitat, confessada clarament per l'autor en el text introductori, de tancar la llarga història començada amb Una vella, coneguda olor.

Els elements d'unitat de la trilogia Una vella, coneguda olor, Baralla entre olors i Olors són tant el personatge de Maria com l'espai de l'acció, el barri, la ciutat, la seva gent. Olors essencialitza, des de la contracció del títol, la liquidació del món que emblematiza un dels barris més populars de Barcelona, sota la mirada atenta, entranyable i escèptica de Maria, «una senyora madura i desolada, que es debat entre contradiccions interiors, com sempre ha fet, rodejada de personatges propers, en els quals s'emmiralla, que ens haurien de fer angúnia i ens baurien de fer riure, tan patètics ells com ella» (Benet, 2000 : 12). Amb els supervivents de la història, Maria contempla la transformació de la ciutat, dels barris on va viure, dels costums i de la gent, com una pèrdua que l'affecta personalment, però, amb la demolició del barri, es perden per sempre aquells elements d'identitat de la classe treballadora barcelonina que, després d'enfrontar-s'hi, va acabar per assumir, perquè hi trobava més vida que enllloc.

Olors acara dues actituds vitals contraposades que tenen com a pols extrems l'oblit o la memòria, el culte al passat o al present. I ho fa des d'una perspectiva generacional que permet d'establir un

Amb Olors, bo i renovant l'adscripció al realisme des d'una dramaturgia més sincèrica i sostractiva, Benet i Jornet reprèn el fil iniciat amb Una vella, coneguda olor (1963 /1964) i Baralla entre olors (1979 /1981) per deixar constància de la desaparició d'un barri treballador barceloní, el del Raval, al cor de la Ciutat Vella, que havia estat el de la seva infantesa i adolescència. Malgrat que derivi de les dues peces anteriors i hi mantingui al·lusions, picades d'ullet i correspondències més o menys evidents (Gallén, 2000), Olors preserva la seva independència en el trenat narratiu, però també sociobiòric, de la trilogia : pot llegir-se de manera circumstanciada, en el moment i en tant que profècia, com una reacció als plans urbanístics d'esponjament -un eufemisme com un altre- de la ciutat de Barcelona, una operació que, amb l'excusa de sanejar l'espai urbà, fa desapareixer els barris més populars i, tot esbombant un cosmopolitisme de cromo, es ventila tot el patrimoni popular de la ciutat catalana. En el conjunt de la seva obra dramàtica, Olors parteix també de la necessitat, confessada clarament per l'autor en el text introductori, de tancar la llarga història començada amb Una vella, coneguda olor.

Els elements d'unitat de la trilogia Una vella, coneguda olor, Baralla entre olors i Olors són tant el personatge de Maria com l'espai de l'acció, el barri, la ciutat, la seva gent. Olors essencialitza, des de la contracció del títol, la liquidació del món que emblematiza un dels barris més populars de Barcelona, sota la mirada atenta, entranyable i escèptica de Maria, «una senyora madura i desolada, que es debat entre contradiccions interiors, com sempre ha fet, rodejada de personatges propers, en els quals s'emmiralla, que ens haurien de fer angúnia i ens baurien de fer riure, tan patètics ells com ella» (Benet, 2000 : 12). Amb els supervivents de la història, Maria contempla la transformació de la ciutat, dels barris on va viure, dels costums i de la gent, com una pèrdua que l'affecta personalment, però, amb la demolició del barri, es perden per sempre aquells elements d'identitat de la classe treballadora barcelonina que, després d'enfrontar-s'hi, va acabar per assumir, perquè hi trobava més vida que enllloc.

Olors acara dues actituds vitals contraposades que tenen com a pols extrems l'oblit o la memòria, el culte al passat o al present. I ho fa des d'una perspectiva generacional que permet d'establir un

paral·lelisme simètric entre els personatges i les dues trames de l'obra. Així, la trama A s'encara amb el passat a través de la relació amb Mercè i Miquel, la mare i el germà respectivament de Maria; tots dos derrotats per l'efecte desnonador del temps i la fragilitat de les relacions humanes. En canvi, la trama B apunta cap al present i el futur per mitjà de la relació amb Joan i Maria Petita, el fill conformista del veï que va seduir Maria en la seva joventut i la neboda, filla del seu germà i hereva de l'actitud de revolta de la protagonista; tots dos, a diferència de la parella anterior (la trastocada Mercè i el fracassat i moribund Miquel), s'erigeixen en els qui poden perpetuar el llegat de Maria i, per tant, són l'encarnació de l'esperança o la desesperança del futur.

La relació que Maria manté amb la família directa, sobretot amb el germà, deixa entreveure la precarietat de l'absència, el distanciament entre tots dos i la incomprendsió mútua per haver triat camins opositats. Amb la mare, en contrapartida, Maria hi estableix un lligam de complicitat, basat en l'admiració que Mercè sent per la valentia de la seva filla i el menyspreu cap al seu fill, que és qui en té cura i qui, en el fons, respon a allò que eren els papis. Ara bé, Maria troba la continuïtat de l'actitud de la seva revolta, de la seva contestació envers l'entorn, en la neboda Maria Petita, que veu en la tia un model de vida, més liberal, més sensible, més obert, completament diferent al dels seus pares. Amb un final que relliga la sintaxi de les dues trames (A + B), és a dir, que ens retorna al començament, Maria renuncia a la seva elegia sentimental de fotografiar la demolició del temps, de la memòria, d'acomiadarse del passat o de fixar-ne la pèrdua.

L'acció de l'obra se situa en un espai abandonat, els patis de les finques desafectades del barri del Raval, que estan a punt de patir la urpada de les grues demolidores. Al mig dels patis, el trípode de la màquina fotogràfica de Maria esguarda, desafiant en la seva vulnerabilitat, els esvorancs de la destrucció. La imatge és reveladora. L'obstinació de Maria per fixar la destrucció, amb una instantània exacta -cada dia a la mateixa hora, enfocada en la mateixa direcció- del progrés de les obres de demolició, aspira a «retratar l'assassinat» (34) lent dels patis, d'un barri, obert en canal. La seva paciència a copsar la manera com «la gran esbandida avança» (39) arrenca d'un doble sentiment: d'una banda, de possessió, amb un punt de plaer estètic si es vol, d'allò que està a punt de desaparèixer (casa seva,

l'espai de la infànsia, l'adolescència i la primera joventut) i, de l'altra, d'impotència, atesa la inutilitat de l'esforç per preservar-ho (els sentiments han de capitular davant del monstre de l'especulació urbanística, distressada de progrés). Quan Maria constata que hi ha també un punt d'«elegia nostàlgica» (71) en el projecte de fotografiar testimonialment l'ensulsiada del barri, deixa entendre la voluntat personal de conjurar uns fantasmes, de lluitar contra el temps i les seves desfetes.

La mirada professional de Maria -recordem que és fotògrafa- té una justificació artística (un projecte fotogràfic), però sobretot sentimental, instintiva, vivencial. És, en aquest darrer sentit, que la mirada de Maria es fa acompanyar d'una relació sinèstesica més completa amb el seu entorn (veus, músiques, sorolls, olors) expressen la nostàlgia del passat i els canvis implacables del present. Darrere de la demolició d'un món i d'una memòria, darrere dels fantasmes que poblen els patis del barri, darrere d'una Barcelona en construcció en la qual encara, malgrat tot, es pot respirar l'aire del mar i escoltar els crits de les gavines, s'aixeca un altre paisatge humà que, situat als marges precaris del progrés de la metròpoli del disseny, maldà per sobreviure enmig de les runes dels carrers estrets de la Ciutat Vella.

Olors denuncia amb contundència la política urbanística de l'Ajuntament de Barcelona que, a pesar d'estar governat per les preteses esquerreres, els socialistes, consenteix que els plans de remodelació urbanística es carreguin, sense contemplacions, el patrimoni urbanístic, arquitectònic, humà, el «gruix d'història» (70), dels barris més populars de la ciutat. La Barcelona guapa, postolímpica, postmoderna, preforúmica, delineada glacialment des dels gabinet d'arquitectura, canvia formes de vida, lligans de cohesió social, i aplana en un tres i no res paisatges urbans, derivades sentimentals, memòries afectives i col·lectives. La mateixa Maria, que recorda amb enyorança la Barcelona de la seva adolescència, es desfoga a cor què vols cor què desitges amb una invectiva contra els «arquitectes creadors» que dissenyen una ciutat de mira'm-i-no-emtoquis, «sense ni un racó per guardar la memòria» (70).

III

Després d'*Això, a un fill, no se li fa*, un divertiment còmic que enllaça amb *Alt, carai* (Foguet, 2002), Josep M. Benet i Jornet escrigué *L'habitatció del nen* (*Les tretze de la nit*) (2001 [2003]), un artefacte endimoniat que planteja, com ja havia fet, per exemple, a *Revolta de bruixes*, la relació entre la realitat i la ficció, la raó i la imaginació. A més de recollir algunes de les obsessions temàtiques del dramaturg, com ara les relacions de parella i les paternofílials (Gibert, 2003 : 7-9), *L'habitatció del nen* reflexiona, de manera intimista, sobre les dificultats d'aprehendre el món tan sols racionalment, sobre els límits de la raó absoluta i sobre les legitimacions que aquesta pot arribar a atenyer. Com a *Olors*, davant de la realitat, s'hi delimiten dues actituds vitals extremes, contraposades: la racional i la imaginativa. Com a reacció a l'accident malaurat del fill, el Pare s'entesta a considerar-lo viu, mentre que la Mare el té per mort. Si bé el text bascula en el dubte, entre la desolació de la Mare i la lluita del Pare, la història mostra amb el format d'un *thriller psicològic* un procés agònic de progressiva «dissolució de la felicitat» (Gibert, 2003 : 10).

L'abecedari de *L'habitació del nen* enfondeix en les boceroles de la condició humana, esqueixada entre la seva racionalitat i el desig de fugir-ne, entre el coneixement a l'abast i la incertesa insaciable. La reflexió sobre els límits de la raó mena Benet i Jornet a tensar els marges de la versemblança dramàtica i, amb el guany d'acrèixer la tensió i el conflicte, a convertir el dubte -i l'angoixa que se'n despren- en el motor de l'accio dramàtica. El centre de l'huracà afectiu que es debat a *L'habitació del nen* és la presència o l'absència del fill: el resultat de l'accident fortuit, la mort o no del fill el dia del seu aniversari. Les conseqüències d'aquest accident, incert als ulls del lector / espectador, trenquen una vida familiar matisadament idílica, plàcida i controlada, i condueixen la Mare i el Pare a una interpretació de la realitat, o encara millor, a una *percepció* de la realitat, que esdevé irreconciliable. La situació es va degradant, tant des del punt de vista de la relació afectiva entre la parella com en termes materials i, en el cas de la mare, físics, fins al trencament inevitable.

Els marges de misteri (índicis d'allò no dit), els signes simbòlics (sobretot, la referència al rellotge com a emblema del temps), els objectes (l'aeròlit o el cùter com a proves verificables) tendeixen a enterolbir qualsevol aferrall a la certesa i, en conseqüència, a alimentar el dubte del lector / espectador, que no té altre remei que posicionar-se, optar per fer costat a la Mare o al Pare o deixar-se endur per la veritat de tots dos. Des del primer moment, la dona perceb la realitat de manera diferent que el seu marit: té una visió més racional, més lúcida, més realista de la vida quotidiana; per contra, l'home acostuma a minimitzar les amenaçes, a veure el got mig ple i a fer volar coloms. El Pare, optimista per naturalesa, enriqueix la capacitat imaginativa, fantasiosa del fill, li fa viure realitats paral·leles, mentre que la mare, tot ben al contrari, l'instrueix en els hàbits de la responsabilitat i en el raonament més il·lustrat i científista.

Una vegada perpetrat l'accident potencial o real, la situació conduceix la parella a extremar exasperadament la seva actitud vital fins a convertir-se en dos estranys que, alienats de si mateixos, lluiten contra els seus propis fantasmes. La comunicació entre tots dos es fa impossible, sobretot després de la pèrdua del segon fill, un delsllaços que podia ajudar a refer-la, perquè aquest nou «accident» multiplica les dosis de culpabilitat o, si voleu, de responsabilitat paternofilial i, en definitiva, fa inviable la comprensió mútua, la reconciliació possible. De fet, si la mateixa existència del fill modifica les relacions de parella, ja que les converteix en un trio, la situació límit que es planteja en l'obra fa encendre totes les suspicàcies i totes les alarmes dels mecanismes ofensius dels membres de la parella i pot llegir-se també com una especulació sobre el coneixement i la necessitat de compartir uns fonaments i uns valors per arribar a una certa harmonia. Al capdavall, en el nivell zero de la ficció, sense entrar en consideracions èтики o morals, qui dels dos personatges és més patèticament angoixant?

Davant d'allò que s'escapa o supera la mesura humana, cal frenar la imaginació? Pot ser aquesta una via d'accés o aproximació a la veritat? Aquesta pregunta, que es formula el Pare a la primera part, tot just abans de produir-se l'accident, serveix de punt d'arrencada de la segona part, en què l'obstinació dels dos membres de la parella arriba a ofuscar-los la veritat. Ara bé, quin dels dos s'enganya o s'autolegitima? Quin dels dos delira? Qui fa (més) mal a qui? La Mare,

que dóna per mort el seu fill, o el Pare, que continua considerant-lo viu? Quina de les dues «versions de realitat» (Batlle, 2005 :69) s'acosta més a la «veritat»? Quin dels dos força, en la seva perplexitat, la seva por o la seva llàstima davant de l'altre, els límits de la raó i de la follia? Té dret el Pare a fer com si no hagués passat res? Per què la Mare, consternada, adolorida, s'enfonsa en la desolació sense esperança i nega qualsevol esclerxa de felicitat? I per què, fet i fet, el fill no pot viure per sempre, ni que sigui en la imaginació del Pare?

En el fons, darrere de l'actitud de la parella, hi batega el sentiment de culpa o, si voleu, de responsabilitat, per l'accident, com també la impotència per no haver-lo sabut o pogut evitar. Sigui quin sigui el desenllaç de l'incident, el fet cert és que ha trasballat de tal manera la relació de la parella que l'ha abocada al rebuig mutu i a la separació definitiva: la Mare i el Pare tenen dues versions antagòniques dels fets, simplement perquè la combinació dels factors n'altera el resultat final. Les dues versions contraposades d'una mateixa realitat són en aparença versemblants, per bé que la Mare, amb el seu discurs racional, té moltes més armes per defensar la mort de l'infant (el raonament humà tendeix a avalar la tragèdia), mentre que el Pare ho té més difícil per evidenciar que el fill va ser salvat i, per tant, encara és viu (una posició que, si fos conseqüència d'un transitori, faria també tràgic el panorama). Així i tot, la presència (física o imaginada?) del nen a partir de l'escena CE, una presència que la Mare no mira o no veu, dificulta encara més saber qui té raó, quin dels dos desvareja.

Amb una gran eficàcia dramàtica, *L'habitació del nen* situa el lector / espectador en la ratlla impossible de la realitat i la ficció, en aquella franja en què tant la Mare com el Pare poden ser creïbles i que tot depèn de la recepció del qui n'escolta els arguments. De més a més, l'evolució de la trama, perfectament cisellada, obliga el lector / espectador a situar-se en un dels dos bàndols que representen la Mare o el Pare, i l'atrapa cada vegada més perquè *vol conèixer la veritat*. No obstant això, l'anècdota apparent -la mort accidental o no del fill i les culpabilitats que se'n deriven- i el mecanisme dramàtic que la sosté (un *thriller psicològic*) es fa més complexa des del moment en què la realitat perceptible dóna cabuda a un temps fora del temps, «des tretze de la nit» del rellotge quotidià, és a dir, una hora «fora del temps normal» (88), només imaginable en l'àmbit de la fantasia. En aquesta hora, tot és possible, encara que sigui a força de sublimar la realitat.

Distribuïda en tres parts d'extensió desigual, Benet i Jornet proposa en la primera (A) el plantejament del conflicte, l'enigma que determinarà l'evolució de l'acció; en la segona (Bc, Cc, Da), es descabellera el nus, en tres moments, en què el duel entre la Mare i el Pare creix de to i d'intensitat, es dilata agònicament, fins que impossibilita cap reconciliació, perquè les evidències de què parten els no són compartides i enrunen els vincles afectius, i en la tercera (Rj), es produueix, a la fi, un desenllaç lacònic, que tanmateix no resol el dubte, sinó que el problematiza i el deixa obert. Precisament, en la darrera escena, la dimensió física de l'habitació del nen -on transcorre tota l'obra, sense ni un rellotge- desapareix del tot, com a culminació d'una progressiva pèrdua de referents reals, i l'acció queda reduïda al mínim, al relat net i pelat, a una realitat paral·lela que no deixa de ser també inquietant perquè té un sobrepreu de dolor i de mort. L'escena final pot llegir-se, en aquest sentit, com una reivindicació, entre escèptica, amarga i atribolada, no tan sols del poder salvífic de la imaginació, sinó també de la seva independència absoluta, baldament sigui en tots dos casos a costa de fugir o negar la realitat.

IV

Salamandra (2002-2004 [2005]), la darrera -fins ara- de les obres escrites per Benet i Jornet, torna a abordar dramàticament el mitje de Drudània, del poble i la cultura catalanes amenaçades d'extinció, talment com l'amfibí del desert californià que dóna nom al títol. No ho fa des de cap transcendència filosòfica, no es tracta tampoc de cap peça de tesi, sinó que vol reflexionar de manera indirecta, per mitjà d'un artefacte dramàtic d'eficàcia provada, sobre una cultura en situació de risc i, més genèricament, sobre els graus diferents d'extinció de l'espècie humana negada en la desmemòria. L'estruccura i l'entramat simbòlic, ben travats, es posen al servei d'una intriga melodramàtica, de tirada romàntica i efectista: una història de passions amoroses entrelligades, una recerca dels orígens i identitats incerts, un viatge a les fondàries d'un mateix.

Ambientada al llarg d'una primavera, a començament del segle XXI, *Salamandra* torna a contraposar dues generacions i dues visions diferents de la percepció del món i de la vida: la que s'arrela a un lloc

i la que en fuig, la que accepta el seu entorn i el seu passat i la que en renega o hi té por, la que és vençuda per la vida i la que triomfa per la llei del més fort. El moviment metaòric de l'obra, començant per la mateixa significació de la salamandra del desert com a amfibí en extinció, abraça diversos nivells de sentit : així com en el món natural els éssers actuen en defensa pròpia, també els humans estableixen relacions de defensa i ofensa respecte als seus coneixents; així com en el món natural les espècies en extinció miren de sobreviure com poden, també els humans superen les adversitats més insòlites, etcètera.

Claud, un dels personatges centrals de la història, esdevé el paradigma de la fragilitat dels lligams identitaris : adoptat per una parella que no podia tenir fills, viu professionalment, com a director de cinema, entre Amèrica i Europa. Quan retorna per una temporada a casa de la seva mare adoptiva, ha de decidir si vol saber quins són els seus orígens (la recerca del seu pare biològic), assumir algunes assignatures pendents del passat (l'amistat devaluada amb Travis) o consumar la venjança contra Travis (amb la seducció de Hilde). Claud inicia una recerca que el diu, de primer, a conèixer la identitat de la nissaga paterna, que el lliga amb Europa i la barbàrie dels camps nazis on fou confinat el seu avi, i, després, esperona per Hilde, una alemanya que sap el valor de la història, a viatjar al vell continent i anar a raure a Barcelona, d'on era originari el seu avantpassat. El viatge de Claud i Hilde -contrapuntat per les escenes que tenen lloc a casa d'Emma, al desert californià- travessa el cor de la història d'Europa, ja que tots dos són descendents dels qui van viure, com a víctimes o complices, la barbàrie nazi.

Per raons biogràfiques i col·lectives, la poliglota Hilde mostra una avidesa per saber que Claud no comparteix, per tal com l'una, europea, i l'altra, nord-americà, provenen de tradicions, herències, fidelitats i memòries diferents : « En contrast amb la imponent monotonía que s'estén des de l'oest de Nova Jersey fins a les muntanyes de Califòrnia, en contrast amb aquell desig d'uniformitat que constitueix allhora la força i la buidor de bona part de l'existència nord-americana, el trossejat i sovint absurdament divisiu mapa de l'esperit europeu i la seva herència -argumenta Steiner- ha estat inesgotablement fertil. La rotunda frase de Shakespeare: "una casa de poble i un nom" posa de manifest un determinat caràcter. No hi ha

“llengües petites”. Cada llengua conté, expressa i transmet no solament una càrrega de memòria singular d'allò ja vistut, sinó també una energia evolutiva del seu futur, una potencialitat per demà» (Steiner, 2004 :40).

Salamandra recull algunes de les constants benetianes, com ara el sentit de l'herència, la fidelitat a la memòria, la independència de l'art, la pulsió de la vida, la urpada de la malaltia, per bé que, com a obra de síntesi que és, les redimensiona i els atorga un valor de testimoniatge. Un dels temes que també apunta l'obra, de manera explícita i implícita, és la relació de l'art amb la realitat : en contraposició amb Travis que aspira en el seu documental -com fa també *Salamandra*- a tractar diversos nivells de la idea d'extinció (dels amfibis als humans), la visió artística de Claud, com a director cinematogràfic, renuncia al realisme i preferix -com l'autor de *Salamandra*- allunyar-se de la transcendència i optar deliberadament per la ficció melodramàtica perquè aquesta expliqui la vida. És una presa de partit estètica que reafirma la voluntat de Benet i Jornet d'una escriptura que rebutja el teatre de tesi i s'acull a la versatilitat de gèneres i estils dramàtics (una operació similar, però molt més reixida, a la de *Forasters*, de Sergi Belbel) per explicar una història d'històries que faci humitejar els ulls del lector/espectador i per exorcitzar unes obsessions personals que caracteritzen el conjunt de la seva dramaturgia.

A banda dels aspectes estructurals i simbòlics, que treballen els nivells dels fets i dels símbols, un dels encerts destacables de *Salamandra* és el tractament simbòlic de l'espai. A diferència dels espais interiors que trobavem a les dues peces anteriors comentades, *Salamandra* insisteix en l'espai exterior i en la idea de viatge per mitjà d'un tractament dramàtic de les coordenades espacials. Així, a més de l'ali·lusió a un omnipresent i connotatiu incendi proper, amplia els espais interiors a través d'una pantalla que projecta llocs exteriors que traven la « sintaxi espacial » (Feldman, 2005 : 22) i n'amplien la perspectiva (plans parcialis de la casa d'Emma o del vehicle caravan del pare de Claud, contrastats amb les variades vistes de Mittenwad, Milo, Paris o Barcelona). Pel que fa al viatge, l'itinerari iniciàtic que es traça des del desert de l'Amèrica profunda fins a l'Europa diversa, des de les muntanyes californianes de Santa Rosa a Barcelona, en un recorregut d'un continent a l'altre que fa escala a

ciutats emblemàtiques de la història europea, suposa en realitat una mena de davallada a l'infern de Claud i, més en general, als averns d'Europa, un continent ferit que, quan mira enrere, només pot fer que esborronar-se.

Malgrat que la metàfora de la salamandra, amb tot el potencial simbòlic que té com a *rara avis*, acaba diluint-se i perdent intensitat a causa de l'embolcall formal i efectista que li lleva contundència, la darrera obra de Benet i Jornet fa palesa la seva preocupació per explicar i fer comprendre no solament a la societat catalana, al públic català, sinó també a la resta del món, la singularitat cultural d'un poble i d'una cultura en perill d'extinció. No endebades posa èmfasi en alguns episodis històrics crucials en la seva evolució : la Guerra i la Revolució del 1936-1939 i la Segona Guerra Mundial. L'avi de Claud és un home doblement vençut, per la guerra del seu país i per l'europea, la primera preludi de la segona. En la seva darrera carta, abans de morir al camp d'extermini nazi, reclama que no desaparegui el món del seu fill i que es preservi la memòria del lloc d'on venia, perquè aquell sabés que «van existir altres universos i perquè defensi el seu» (144). La història tornarà, ironícamenter, a vèncer l'idealisme de l'avi de Claud en els seus descendents : en la desferra d'un fill que mor miserablament al país de l'opulència, i en la mollesa d'un nét que cremarà o llençarà, sense contemplacions, els documents que en preservaven la memòria.

Tot amb tot, val a insistir-hi, Josep M. Benet i Jornet no parla de manera explícita o especulativa sobre l'extinció d'una llengua, d'una cultura i d'un poble, fins i tot de l'espècie humana sencera, com s'atreveria a fer-ho un polític, un historiador o un filòsof, sinó que s'hi embranca desbordadament amb les armes de què disposa, les de dramaturg (com feia Maria, amb la fotografia, a *Olors*). Així, amb un punt d'escepticisme i desesperança, amb una viscerilitat d'intenció pròpria a *El gos del timent*, *Salamandra* destil·la, com a peça de síntesi, memòria personal i col·lectiva a través d'un melodrama de passions i d'intrigues que, amb una dosificada gradació dels ingredients, una impecable fusteria teatral i una imbricada trama duta amb eficàcia, conté en suma les constants temàtiques del corpus dramàtic benetí.

Les tres peces que hem analitzat presenten un joc de tensions que, si bé reclama una presa de posició, es resol de manera oberta, amb el dubte a flor de pell : els seus finals oberts renuncien a una visió unívoca del conflicte que plantegen, més que res per la impossibilitat d'atènyer la certesa absoluta. Aquesta posició estètica neix del neguit davant de les vies que tenim per accedir al coneixement i la incapacitat de saber si allò que fem té algun sentit o alguna mena incidència en l'evolució del món. *Olors* i *Salamandra* indaguen, en essència, sobre els límits i les servituds de la fidelitat a la memòria i amplien així les reflexions ofertes en el cicle constituit per *Fugaç*, *E. R.* o *Testament*. En canvi, *L'habitació del nen* explora els marges o l'abús de la raó com a única via del coneixement amb una línia temàtica que va de *Revolta de bruixes* a *Desig*. En termes generals, la influència de la gramàtica audiovisual, l'aposta per experimentar sobre gèneres motlle (el thriller psicològic a *L'habitació del nen* o el melodrama a *Salamandra*), la preocupació per ajustar la tècnica a un estil, molt calculats, minven la densitat de contingut dels darrers textos benetians i, llevat d'*Olors*, li resten la radicalitat que ens agradarà com a lectors cansats de llegir artefactes formalment impeccables sobre la metafísica dels àngels.

Edicions citades

- (2000). *Olors*. Pròleg d'Enric Gallén. Barcelona : Proa.TNC, 14.
- (2003). *L'habitatció del nen (Les tretze de la nit)*. Pròleg de Miquel Gibert. Barcelona : Edicions 62. El Galliner / Teatre, 192.
- (2005). *Salamandra*. Pròlegs de Jordi Castellanos i Sharon G. Feldman. Barcelona : Proa.TNC, 50.
- Referències bibliogràfiques citades**
- BATLLE I JORDÀ, Carles. (2005). «La realitat i el joc». (*Pausa*), núm. 20 (gener), pàg. 67-74.
- BENET I JORNET, Josep M. (2000). «Ciutats, sentiments i el temps». Dins : *Olors*. Barcelona : Proa.TNC, 14. Pàg. 9-14.
- FELDMAN, Sharon G. (2005). «La fragilitat del paisatge». Dins : *Salamandra*, de Josep M. Benet i Jornet. Barcelona : Proa.TNC, 50. Pàg. 13-31.
- FOGUER I BOREU, Francesc. (2002). «Pròleg». Dins : *Això, a un fill, no se li fa*, de Josep M. Benet i Jornet. Barcelona : Edicions 62. El Galliner / Teatre, 185. Pàg. 7-14.
- GALLÉN, Enric. (2000). «Fi de partida». Dins : *Olors*, de Josep M. Benet i Jornet. Barcelona : Proa.TNC, 14. Pàg. 15-19.
- GIBERT, Miquel M. (2003). «Pròleg». Dins : *L'habitació del nen (Les tretze de la nit)*, de Josep M. Benet i Jornet. Barcelona : Edicions 62. El Galliner / Teatre, 192. Pàg. 7-16.
- STEINER, George (2004). *La idea d'Europa*. Introducció de Rob Riemen. Traducció de Víctor Compta. Barcelona : Arcàdia. Lectures Centrals.