

Carme Morell (Palma)

## Sobre el teatre de Josep M. Benet i Jornet i les darreres tendències de la dramaturgia catalana

A pesar que l'obra de Benet i Jornet no ha estat mai objecte d'un estudi de conjunt,<sup>1</sup> disposem d'excel·lents pròlegs per a cada una de les seves obres, fruit de la ploma de crítics i d'historiadors tan reconeguts com Xavier Fàbregas, Joan Castells, Joaquim Molas, Feliu Formosa, Enric Gallén o Toni Casares, així com d'articles, publicats a diverses revistes, de Rodolf Sirera, Carles Batlle o Joan-Anton Benach, per citar-ne només alguns. Arran de cadascuna de les estrenes han aparegut a la premsa les crítiques pertinents que, al costat de les notes introductòries amb què el mateix Benet i Jornet sol acompanyar l'edició de cada obra seva o els programes de mà de les estrenes, formen un corpus suficient com per permetre abordar ja estudis de caràcter conjunt d'una certa envergadura.<sup>2</sup> No és aquest, però, com hom pot suposar, el meu objectiu, ja que superaria àmpliament els límits de la present comunicació i els de qualsevol ponència. El meu propòsit és, més aviat, suggerir algunes constants que, de manera sempre diversa, apareixen i reapareixen en el teatre de Benet i Jornet al llarg d'aquests més de trenta anys de producció teatral i veure quines relacions guarda amb les tendències dels dramaturgs catalans més joves i, especialment, amb Sergi Belbel. Defujo les classificacions prèvies que alguns crítics, Xavier Fàbregas, per exemple, feren de la seva obra, i qualsevol intent de divisió en etapes o fins i tot en cicles (el de Drudània). Al marge de l'empobriment que tota divisió —jo en diria esquarterament— de l'obra d'un autor suposa, en el cas de Benet i Jornet l'excessiu afany classificador nega, em sembla, l'essència del seu mateix teatre, com intentaré explicar tot seguit.

El primer clam contra aquests intents de divisió del teatre de Benet i Jornet en etapes i cicles apareix, fa ja catorze anys, en un article de Rodolf

<sup>1</sup> Ara per ara, la visió més completa del teatre de Benet i Jornet continua essent el breu, però magnífic estudi introductori d'Enric Gallén, dins: Benet i Jornet 1991b: 9-46.

<sup>2</sup> D'altra banda, les reflexions de Benet i Jornet van molt més enllà d'una simple presentació de compromís de les obres. Contenen claus que em semblen bàsiques per a entendre el seu teatre i ens donen, a més, una puntual informació de les circumstàncies que incideixen en el procés de gestació de cadascuna de les seves peces dramàtiques. Tot això, amb una sinceritat i una humilitat que res no té a veure amb falses modèsties i que s'agraeixen precisament des del moment que no són pas moneda corrent en el nostre món teatral.

Sirera que, després de qualificar l'obra de Benet i Jornet com la més important aportació al teatre català dels darrers vint anys,<sup>3</sup> s'endinsa en una de les anàlisis més lúcides que mai hàgim llegit de la producció del dramaturg, des dels inicis fins a *Descripció d'un paisatge*, publicada just un any abans, de manera que l'article va molt més enllà del que el títol promet. La primera observació que cal fer és que el temps transcorregut li ha donat la raó de sobres, a Sirera, ja que la producció posterior de Benet i Jornet ha anat afermant, a cada estrena amb més força, la valoració feta en aquell moment. La segona, que, tal i com fa ell, partiré de *Revolta de bruixes* per explicar els camins que ha pres l'obra de Benet i que ho faig, no perquè cregui que marca el final ni el principi de cap etapa, sinó perquè crec que constitueix un punt d'inflexió en una trajectòria que cal considerar, tanmateix, un tot orgànic i la característica més definitiva de la qual és, precisament, la solidesa derivada de l'absència de tot element gratuït. En efecte, la gratuïtat no hi té lloc, en el teatre de Benet. Cada obra respon i es correspon amb l'època en què va ser escrita, tant com a les pròpies necessitats vitals de l'autor i a les inquietuds culturals de l'estètica teatral vigent, i es relaciona, amb més o menys intensitat, amb totes les altres, fins al punt que moltes obres semblen inconcebibles sense la resolució de qüestions tècniques, feta ja en obres prèvies, o que en deriven. Benet pertany a aquella casta d'autors que aconsegueixen de transcendir la mera experimentació i l'obra dels quals acaba per configurar un tot, un cos compacte, diu Sirera, fruit tant del moment històric i cultural com de la pròpia evolució personal. Amb autors d'aquesta mena, parlar d'etapes superades o qualificar una obra com a mer assaig d'una altra equival a desvirtuar els resultats d'entrada. Per aquest motiu parlaré de línies, tot i ser conscient que el fulgor de la trajectòria dels dofins, a penes endevinada en el vaivé del mar, pot fer-nos perdre el món de vista. Faré cas de Bassir, l'arquitecte que no començà a distingir el paisatge de la seva ciutat fins que el contemplà des de la ceguesa, i afrontaré amb Ventafosc el risc que el teló caigui darrera meu, només per veure «el bullit incipient de volums, de colors i de figures [...] la cosa més bella del món», profecia final de *La desaparició de Wendy*.

En aquest punt d'inflexió que marca *Revolta de bruixes* es troben, almenys, dues obres més, *Descripció d'un paisatge* i *La desaparició de Wendy* que acabo, la primera implícitament i la segona de forma explícita, de citar. Encara i, sobretot, però no de manera exclusiva, pel que fa a *Desig*, hem

<sup>3</sup> Sirera 1981: 122-129.

d'afegir-hi *Apunt sobre la bellesa del temps*—2, publicada amb *Descripció d'un paisatge*, l'obra breu que Enric Gallén assenyalava com a matriu de *Desig*, tant al pròleg com a l'estudi de conjunt esmentat, i que a les representacions que n'hem vist es titula, però, *La fageda*. La redacció de totes aquestes obres s'encavalca, almenys en el cas de *Revolta de bruixes*, escrita entre 1971 i 1975 i *La desaparició de Wendy*, del 1973 i en el de *Descripció d'un paisatge*, entre 1977 i 1978, i *Apunt sobre la bellesa del temps*—2, del 1977, a la qual em referiré a partir d'ara com *La fageda*.

El pas d'una actitud analítica a una altra de sintètica, el considera Sirera el tret definidor i més important de *Revolta de bruixes*, quan diu que Benet no es proposa amb aquesta obra descriure uns determinats comportaments, sinó «[...] poetitzar [...] que la raó, sola (l'individu) fracassa, enfront del mite —l'inconscient col·lectiu, la desraó, el grup—; hi ha una absoluta incapacitat per a integrar-se en la col·lectivitat per part de l'individu „raonable” [...] Aquesta incapacitat genera, a més d'un sentiment de soledat, un „complex de culpa”, l'única compensació del qual vindria donada per l'autopunió (la constant del càstig que apareix en altres obres importants del nostre autor), o bé per la fugida al terreny de la no-responsabilitat (la infantesa).»<sup>4</sup> Tot i amb això, Feliu Formosa ja havia parlat del pas d'una actitud analítica a una altra de sintètica a propòsit de *La desaparició de Wendy*<sup>5</sup> i l'evasió al món de la no-responsabilitat com a conseqüència del sentiment de culpa ja és present a aquesta obra, com ho serà el càstig a *Descripció d'un paisatge*. No sé si gosaria afirmar, amb Sirera, que la irracionalitat guanya la partida a la raó, a *Revolta de bruixes*, però el que queda fora de qualsevol dubte és que, tant a aquesta obra com a *La desaparició de Wendy* com a *Descripció d'un paisatge*, així com a *La fageda*, l'autor obre la porta a una colla d'elements irracionals i admet que la raó, sola, no pot explicar el món. Una nova concepció de la realitat? La resposta a la crisi d'una concepció racionalista del món, influïda pel marxisme, com el mateix autor assenyalava? Potser més aviat un desplaçament de l'accent que comporta, per força, un canvi d'actitud a nivell formal. D'aquí que els procediments analítics esdevinguin inservibles i calgui passar a una construcció sintètica de la realitat.

Aquest donar entrada a elements que són més enllà de les dades purament racionals configurarà, a partir dels anys i de les obres esmentades, una de les constants del teatre de Benet i Jornet. Així, Alí Bei no en tindrà prou

<sup>4</sup> Sirera 1981: 123 i 128-129.

<sup>5</sup> Feliu Formosa: «Epíleg» a Benet i Jornet 1974: 73.

amb la raó: tot i el seu bagatge de coneixements científics i tècnics, necessitarà el santó Sidi Belabbès, amb nom manllevat al sant patró d'una ciutat del Marroc,<sup>6</sup> i dels ferotges i fanàtics wahhabis («També els wahhabis són el dimoni»,<sup>7</sup> diu Sidi Belabbès), per a accedir a l'Atlàntida. I, en última instància, és Sidi Belabbès qui guanya, en obtenir, mitjançant la credulitat de Mohanna, que considera el seu senyor Alí Bei posseït pel Dimoni i el santó com l'única possibilitat de guarir-lo, els quaderns de viatge d'Alí Bei que serviran per a delatar la seva autèntica identitat a Omar Mohammed, cosa que obliga Alí Bei a defensar-se d'Omar i a matar-lo, i, en definitiva, a perdre l'únic guia que podia dur-lo a l'Atlàntida. En l'altre pla de la història, Esteve, el company d'escola de Domènec Badia, nom vertader d'Alí Bei a l'Occident, només disposa d'un manuscrit, potser només imaginat en el deliri de la febre, per a salvar tota la seva vida, la vida racional i grisa d'un avorrit empleat de banca. Pel que fa a Ell/escriptor, reclus i aïllat del món en una clínica, i coetani nostre, encara compta amb menys: tot just uns fulls de lletra petita que van fent munt i la certesa, més propera a la fe que a la raó, que un dia, «contra tots vosaltres sabré crear l'Atlàntida»,<sup>8</sup> anhel que clou el llibre.

A *Desig*, el joc d'ombres i de llums sobre aquest món que és més enllà de la raó i del llenguatge, arriba a constituir el tema central al voltant del qual s'articulen tots els altres: la incomunicació, la por, el desig, l'esterilitat, la rutina. A *Desig* no hi ha cap història imposada, ni tan sols explicada. Si Benet i Jornet reconeixia al pròleg a *Revolta de bruixes* «vaig voler exasperar el realisme fins al límit màxim que vaig poder, fins a convertir-lo en un vehicle de comunicació impossible»,<sup>9</sup> a *Desig*, el realisme es torna inservible no només per a l'autor, sinó per als personatges i per al lector/espectador. La lògica i la raó no poden explicar, ni l'autor ho pretén, el que és més enllà de tota lògica i de tota raó. El llenguatge tampoc. El llenguatge ha esdevingut una arma agressiva-defensiva i tan aviat ens escatima la veritat —la història, si n'hi ha— com ens la suggereix, en un joc de duplicitats que també afecta els personatges, que ara usen les paraules per amagar-se, ara per defensar-se o per agredir l'altre. En aquest sentit, el símbol de l'enformador, que és en primer lloc un símbol fàlic i una al·lusió directa al coltell de *Terra Baixa* i, implícitament, un homenatge a Guimerà, com tothom ha dit, funciona a més a més

<sup>6</sup> Com ja notà Enric Gallén al pròleg de Benet i Jornet 1985: 21.

<sup>7</sup> *El manuscrit d'Alí Bei* 1985: 60.

<sup>8</sup> *El manuscrit d'Alí Bei* 1985: 120.

<sup>9</sup> A Josep M. Benet i Jornet: «Història d'un text», dins: Benet i Jornet 1991b: 116.

com a correlatiu objectiu del llenguatge. El fuster que treballa la fusta amb l'enformador, que dóna forma a la matèria informe, té un paralelisme clar amb l'escriptor que intenta fixar la vida amb la paraula i, en darrer terme, amb la imatge, fonamentada en la raó i en la paraula, que qualsevol ésser que pensi i parli es fa d'ell mateix i pretén transmetre als altres. I sovint, per no dir sempre, passa el que s'esdevé a *Desig*: que la imatge així construïda trontolla damunt les aigües empantanegades del desig, de la por, de l'abisme irracional de cadascú i la taula, que tan sòlidament assentada semblava gràcies al mestratge del fuster, se'n va en orris.

I a *Fugaç*? Li serveixen de res, al doctor, el seu bell discurs, els seus consells, el sacrifici del calidoscopi que primer regala i després pren a la seva filla? En acabat, ha de reconèixer que l'ha enganyada, que calidoscopi i volta del cel eren una mateixa cosa, que no pot anul·lar el dolor de la vida ni el de la mort, que ni tan sols pot oferir-li una justificació de tot aquest dolor absurd, que tot allò que pot donar-li és el repòs, un record i un conte d'infants ple de promeses que la ineludible creixença tornarà incomplibles. I quin contrast més bèstia entre la confiança que la resta de personatges manifesta en les diverses maneres alternatives de viure i entendre la vida, a l'epíleg, i la tragèdia que l'espectador, al contrari dels personatges, ja no ignora!

Ens dóna dret a dir, tot plegat i davant d'aquesta trajectòria, que l'autor desconfiï de les possibilitats de la raó per a explicar el món? En absolut. De fet, hi creu tant que, fins i tot —són paraules recents— no descarta la possibilitat que aquelles actituds que avui escapen a qualsevol explicació racional, no puguin ser explicades i enteses racionalment algun dia. El que falla, ens diu, no és la raó, sinó l'entrellat de les nostres pròpies conviccions i els nostres prejudicis. Potser en una altra societat, una qüestió com l'incest, plantejada a la seva obra més recent, no tindria per què caure en el camp de la irracionalitat. Que és tant com afirmar, em sembla, que tot allò situat ara al regne amagat del desig inconfessable, tot allò relegat per la nostra por al camp de les coses inexpressables, al desert, als abismes del no-llenguatge, potser pugui pertànyer, en algun futur ignorat, al patrimoni del llenguatge.

L'atribució de funcions demiúrgiques al llenguatge és la segona línia que m'agradaria perseguir. Dit així, pot suggerir un tema molt ampli i algú es pot demanar si tot escriptor, pel fet de ser-ho, no fa sempre un ús demiúrgic del llenguatge en major o menor grau. Precisem: des de *La desaparició de Wendy*, el llenguatge deixa de ser a l'obra de Benet i Jornet un simple transmissor de realitats, objectives o subjectives, i adquireix un valor propi de creador de

realitats. Els motius d'autojustificació que mogueren Benet i Jornet a escriure una obra com *La desaparició de Wendy*, el desig de demostrar que podia fer una altra mena de teatre més imaginatiu, han estat explicats pel mateix autor i per crítics com Gallén, Formosa i Sirera, i, així mateix, s'ha qüestionat amb raó la necessitat de cap justificació.<sup>10</sup> No hi insistiré. Vull en canvi remarcar que a *La desaparició de Wendy* i a *Descripció d'un paisatge* no hi ha una història que expliqui i descrigui la psicologia d'uns personatges, sinó uns personatges que, a força de paraules, construeixen històries, realitats, mites i, fins i tot, decorats. Perquè, a més, aquestes dues obres manquen totalment de propostes escèniques. A *Revolta de bruixes* sí que n'hi ha, de propostes escèniques; però el llenguatge continua igualment creant la història des de dintre. Enric Gallén ha assenyalat, d'altra banda, el que deu *Desig* a *La fageda*, també d'aquests anys. Una obra curta on tampoc no hi ha propostes escèniques i on la realitat circumdant emana del que diuen els dos homes, es construeix a partir del seu diàleg. És Gallén, també, i el mateix autor, qui reconeix el que deu *La fageda*, al seu torn, al teatre de Harold Pinter. Hi tornarem més endavant. Ara només vull recordar que Harold Pinter ha estat considerat l'inventor d'un drama de relacions humanes en el nivell mateix del llenguatge, precisament perquè no l'usa per analitzar determinades actituds psicològiques i transmetre-les a l'espectador, sinó que el converteix en el vertader centre d'interès. No és que l'autor es desinteressi de les seves criatures, senzillament opta per *exposar-les* en comptes d'intentar *explicar-les*. I el llenguatge serveix perfectament a aquesta finalitat. Les sentim parlar i aviat les màscares comencen a caure. No pel *que* diuen, sinó per *com* ho diuen i fins i tot pel *que* no diuen. En convertir el llenguatge en centre d'interès, Pinter no es proposava altra cosa que desemmascarar els seus personatges i la societat que els nodreix i els fa com són.

D'altra banda, *La desaparició de Wendy* i *Descripció d'un paisatge* tenen en comú que són obres d'estructura oberta, «on els personatges són conscients de viure en un text dramàtic», com les titelles de la *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu.<sup>11</sup> Mètodes de distanciament de la realitat, en trobem ja a *Marc i Jofre*, amb el recurs de les tècniques fulletonesques, i a *La Nau*, que se serveix dels clixés de la literatura de ciència-ficció, amb finalitats gens convencionals. La mateixa funció tenia la veu de la collectivitat o les cançons

<sup>10</sup> Sirera 1981: 125; Feliu Formosa, dins: Benet i Jornet 1974: 73-79; Enric Gallén, dins: Benet i Jornet 1991b: 22.

<sup>11</sup> Enric Gallén, dins: Benet i Jornet 1985: 17.

de *La Draps* a *Cançons perdudes* i, en última instància, el gènere epistolar i els rètols brechtians de *Berenàveu a les fosques*. Però a *La desaparició de Wendy* hi ha una voluntat manifesta de cridar l'atenció del lector/espectador respecte al fet que entre ell i la matèria narrada hi ha un intermediari. L'Altíssim de la *Primera història d'Esther*, l'Introducció de *La desaparició de Wendy* i el Funcionari de *Descripció d'un paisatge* tenen una mateixa funció, que no és solament moure els fils de la història. Són allà, a més, per a recordar-nos, gairebé amb impertinència, que el món que contemplem és del tot fictici i es fonamenta en les paraules. Una convenció. Com Espriu, no ens amaga el fet que els personatges són titelles d'un món sense fonaments reals que ell crea per obra i gràcia del seu verb. A *Revolta de bruixes*, aquest demiürg no s'explicita, com a les dues obres esmentades, però hi és, de tota manera: el pressentim quan força la convenció i «exaspera el realisme» fins a presentar simultàniament uns diàlegs que ocorren a diferents indrets dels enormes locals on treballen les set dones. Aquesta situació, típica de la vida real, la convenció teatral no la permet i el dramaturg, en trencar-la, crida l'atenció sobre la convencionalitat trencada i recorda a l'espectador que es troba davant un text dramàtic. Però, en destapar la manipulació, l'autor delata el manipulador, el demiürg o l'escriptor que monologa a través d'aquest demiürg. A *El manuscrit d'Alí Bei* el retrobem en l'Ell/escriptor que inventa la història d'Alí Bei. És a una clínica, sí, però la seva cambra de malalt ocupa part de l'escenari. Com a *Revolta de bruixes*, però, els personatges no són conscients de viure dins un text.

La relació amb Espriu l'assenyala, a part de l'esmentat crític, el mateix autor. A més, aquells mateixos anys, Benet i Jornet publica un article clau sobre l'univers narratiu d'Espriu que mostra fins a quin punt extrapolà les tècniques narratives a les teatrals i que pot donar idea de com influí Espriu a l'obra posterior del dramaturg.<sup>12</sup> «Les narracions d'Espriu, escrites amb tècnica de monòleg, són un inacabable soliloqui de l'escriptor, i els titelles instal·lats en el seu record només tenen l'oportunitat de viure si ell els concedeix la gràcia de moure'ls, de treure'ls de la capsa del malson, de la memòria, de lliurar-los així, provisionalment de l'oblit que es produiria amb la mort de l'escriptor», escriu Benet.<sup>13</sup> Recordem que, si bé a *Desig* i a *Fugaç* l'escriptor s'ha eclipsat, no ha deixat de parlar-nos des dels monòlegs, monòleg evident a *Desig* i implícit en la conversa del metge, a l'acte segon,

<sup>12</sup> Benet i Jornet 1976: 115-121.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pàg. 119.

que no espera ja respostes perquè l'única resposta hauria de provenir d'un univers que, de segur, no badarà boca. El nucli central de la seva darrera obra, «E. R.», encara inèdita, o gairebé (el mateix autor en féu una lectura, el catorze de març passat, a la Sala Beckett), el constitueixen tres monòlegs, per més que estiguin plantejats com a tres entrevistes fetes per la joveneta aspirant a actriu, ja que són elles, les actrius entrevistades, que parlen, sense parar, mentre la noia es limita a escoltar i només per les seves reaccions, pel seu gest o el seu posat podríem arribar a saber com l'afecten. En aquest sentit, no crec que cap altre autor hagi sabut aprofitar tan bé el mestratge d'Espriu pel que fa a la funció demiúrgica de l'autor-narrador i a l'ús dels monòlegs.

De les paraules citades més amunt se'n desprèn l'origen de la tercera línia que voldria exposar: el valor de la memòria. L'evocació concebuda com a acte volgudament creatiu. No crec que es tracti només d'una alternativa a la inadaptació, ni d'una fugida. Li he sentit dir a l'autor, massa sovint, que el millor d'una vivència és el seu record. Els comptes amb la seva realitat més immediata, la del seu barri de la Ronda, els havia ajustat el llavors molt jove Benet i Jornet a *Una vella, coneguda olor* i a *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (no m'oblido de *Quan la ràdio parlava de Franco*, però per totes les circumstàncies que envoltaren la seva gestació i pel fet de ser molt posterior, no crec que pugui establir-se cap lligam fort entre aquesta obra i aquelles dues primeres); i els que calia arreglar amb la realitat política i social del seu país i de la societat occidental de la qual aquell país formava part, a les tres obres que formen allò que ja tothom anomena, sense remei, el cicle de Drudània. L'exercici de recuperació de la pròpia història comença, doncs, a *Berenàven a les fosques*, una recuperació que de cap manera es pot considerar un retorn inútil al passat, com tampoc no ho és el de *Quan la ràdio parlava de Franco*, ja que, gràcies a les tècniques de distanciament adduïdes, aconsegueix una imbricació de passat i present enriquidora de tots dos plans, alhora que s'evidencia la voluntat de contrapuntar l'evocació lírica amb un distanciament que sovint deriva cap a la ironia i que el salva, com també salvà Espriu, de l'escull del sentimentalisme. Però és a *La desaparició de Wendy*, on aquesta voluntat de recuperació de vivències té ja una intencionalitat clarament mitificadora. Una mitificació, com dèiem, carregada d'ironia envers el propi procés mitificador, exempta de qualsevol mena de respecte i, a voltes, prou agosarada com per a capgirar mite i memòria alhora. Perquè, què cal pensar d'un pare que després de recitar-li *La cascada de Lutour* a la mare (aleshores futura esposa) li etziba el següent programa matrimonial: «Companya em



donen, no serva. Et faré el salt els divendres. M'agraden les mandonguilles i els pantalons amb la ratlla ben planxada i ben marcada. Les altres dones, favor que els faig i bé m'he de distreure, però tu seràs la legítima i ho pots proclamar ben alt, que m'agrada que t'envegin. Els bigotis me'ls pentinaràs tu, tu i ningú més, no pateixis. Cada any un mes de vacances [...] I ara vesteix-te de blanc, lliri meu de puresa, i que soni Mendelssohn?»<sup>14</sup> I d'una mare que, davant aquest estat de coses, encara diu que no se'l mereix, un sant baró com aquest, i anima les amigues, que lloen els bigotis del seu home, a «provar un divendres?»<sup>15</sup> En l'actitud del pare davant el naixement del primer fill, la ironia es torna estirabot, quan respon a la mare, que li presenta «el fruit del seu ventre»: «Deixa'l a la fruitera i que li treguin la pols cada dia».<sup>16</sup> No ens estranyi que el nadó (Ventafosc, ja que cada personatge de l'obra és dual i encarna un paper de conte i un altre d'arquetípic) se li pixi al damunt el primer cop que l'agafi.<sup>17</sup> No ens estranyi que el bigoti, atribut essencial que resumeix l'autoritat i la virilitat del pare, sigui postís. «Posat en remull com cada nit dins un got»,<sup>18</sup> Ventafosc no pot evitar la temptació de provar-se'l i mirar-se al mirall. El «Merda» que deixa anar, l'aclareix l'Introductor de seguida: «El món dels adults desacreditat per a tota la vida.»<sup>19</sup> No ens enganyéssim, però: «Potser va anar així, encara que no us vull enganyar, no n'estic segur.»<sup>20</sup> La memòria és capaç de forjar mites gràcies al seu poder mistificador. Evocació i mistificació, els ingredients fonamentals de la memòria. La infantesa potser va ser així, però, com els contes, es capgira i es manipula inconscientment, o conscientment, des del present. Ni l'Introductor té poder absolut, en tota aquesta història: per començar, el maquinista li canvia el decorat, perquè de decorat de Peter Pan no n'hi havia, cosa que l'obliga a fer lligar com sigui Peter Pan amb Ventafosc. No és un teatre, el de Benet i Jornet, que parteix fonamentalment de la imaginació. Parteix de la memòria infidel i mistificadora i, per això, tan propera a la vida que de vegades es confon amb la vida, com li passa al Ventafosc de *La desaparició de*

<sup>14</sup> Benet i Jornet 1974: 28.

<sup>15</sup> Benet i Jornet 1974: 29.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Benet i Jornet 1974: 27-29.

<sup>18</sup> Benet i Jornet 1974: 30.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Benet i Jornet 1974: 30.

*Wendy*, que es perd perquè s'ha ficat massa endins i el teló ha caigut darrera d'ell. No hi fa res. Les mistificacions resulten de vegades tan reveladores com la memòria fidel.

A *Descripció d'un paisatge*, és la manca d'oblit el que determina la venjança de les germanes Munàdil. Una venjança que, de moment, no podem entendre, perquè ens falta la història que l'ha motivada i que només arribarem a entendre quan el Funcionari rememori, evoqui, el que succeí dotze anys abans. No ho evoca, però, narrant-ho. Es limita a introduir els personatges que, a les seves ordres, recreen dramàticament el passat i que, a partir d'aquest moment, viuen en el passat i en el present de l'espectacle, cosa que, a més, ens recorden tot sovint. Viuen, i ho saben, en el text, en la convenció teatral. No paren de recordar-nos-ho. La qual cosa no vol dir que, bo i partint d'una convenció, l'autor no usi aquesta història, basada en un mite de la tragèdia grega i, doncs, doblement convencional, per a parlar de dèries del tot personals, tal i com s'esdevé a *El manuscrit d'Alí Bei*. En aquesta darrera obra, però, l'evocació prové d'un personatge desdoblant: A l'escenari hi tenim, d'una banda, l'escriptor, reclòs a la cambra d'una clínica i que centra la seva vida en l'evocació dels viatges d'Alí Bei per l'Orient i, de l'altra, Esteve, fruit de la recreació que l'escriptor fa de la història d'Alí Bei, malalt, com ell, i com ell criatura de ficció per més que en un segon nivell. Però hi ha un tercer vincle que l'uneix amb l'escriptor: la seva evocació de Domènec Badia i la possessió d'un segon manuscrit inèdit dels viatges d'Alí Bei, possessió que redimeix la seva vida, alhora que el condemna a ser bandejat de l'amor i de la vida. A *Ai Carai!*, l'evocació de l'amistat de nens i de joves amb l'Antoni és el que mou Carles a ajudar-lo (per més que, en acabat, el pragmatisme i la insolidaritat entronitzades per la dècada dels vuitanta s'imposin) i de tots els efectes possibles de l'arteriosclerosi del pare, la pèrdua de la memòria (i del llenguatge) és el que sembla preocupar més el seu fill. A *Desig*, l'evocació d'un record antic basta per a fer trontollar el mon tan sòlid (?) d'Ella. Un record que ni se'ns diu que li pertanyi, que només al final arribem a pressentir que li pertany, com succeïa a *La fageda*. I a *Fugaç*, el pare i la filla no compten amb res més que l'evocació d'una unió innocent i un conte de bruixes, fades i llops per a oposar a tot el dolor de la creixença i del sexe. Una evocació feta de paraules, però on les pauses (curtes-llargues) diuen potser més que les paraules.<sup>21</sup> Finalment, a «E. R.», la recreació de la vida d'Empar Rivera (i, amb ella, dels inicis de les tres actrius en el món teatral)

<sup>21</sup> Benet i Jornet 1994.

es converteix en el tema central de l'obra. I, al capdavant, topem de nou amb el poder evocador i mistificador de la memòria, el reconeixement que la realitat es construeix a partir de records més o menys emmascarats i que no difereix molt de les imatges del calidoscopi. Per això, per més que la noia cali foc al teatret de joguina, el teló (aquest cop el del teatre de veres) torna a caure darrera d'ella. La vida no li oferirà, per més que ella s'ho pensi, realitats més consistents o menys enganyoses que les que es desenvolupen en escena.

De la mateixa manera que hi ha, en el teatre de Benet i Jornet, uns temes i uns procediments que tornen a aparèixer una vegada i una altra al llarg de la seva obra i que s'enriqueixen a mesura que l'autor madura, també poden assenyalar-se uns referents i uns autors als quals es manté fidel. He parlat de la influència de Brecht i he concedit una major importància a la d'Espriu, perquè em sembla que, en la mesura que sorgí quan l'autor estava en el punt d'inflexió esmentat, l'afectà de manera més intensa i prolongada. Voldria parlar encara una mica més de la de Harold Pinter. En analitzar l'ús que Benet i Jornet fa del llenguatge deiem que Pinter ha estat considerat el pare, com diu Kennedy, de «a drama of human relations in the level of language itself».<sup>22</sup> Pinter no inventa, però, cap llenguatge especial o incoherent, com Eugène Ionesco. La gràcia del teatre de Pinter consisteix a fer del llenguatge el protagonista, sí, però el llenguatge continua essent l'anglès que l'espectador sent cada dia al carrer i que ell mateix usa. Posa el llenguatge realista al servei del teatre de l'absurd. El mateix que fa Benet i Jornet quan, a *Revolta de bruixes*, exaspera el realisme fins a trencar-lo. Perquè les bruixes de Benet i Jornet no parlen cap llenguatge que no sigui el del carrer. A *La Fageda*, continua usant el mateix referent. Pinter s'interessa no per allò que el llenguatge quotidià revela, no per allò que comunica, sinó pel que oculta i pels entrebancs que posa al lliure enteniment. El llenguatge quotidià emmascara la realitat, l'oculta, i no serveix com a vehicle de comunicació. Com fer-ho, doncs? La clau la dóna el mateix Pinter, en una entrevista recollida per Kennedy: «I am pretty well obsessed with words when they get going» i, una mica més avall: «It is a matter of tying the words to the image of the character standing on the stage.»<sup>23</sup> Deixar parlar els personatges, fluidament i amb un llenguatge realista i racional, però ple de tics, de silencis, d'imprecisions que revelen la irracionalitat que hi ha més enllà. Cridar l'atenció de l'espectador sobre el *com* parlen els personatges. Pinter desemmascara les

<sup>22</sup> Kennedy 1975: 168.

<sup>23</sup> Kennedy 1975: 165.

hipocresies de la classe mitjana anglesa, precisament quan ens la mostra en l'exercici del llenguatge. Benet i Jornet despulla a *Desig* els convencionalismes d'una classe mitjana urbana de caseta de cap de setmana, urbanitzacions, *self-service* i hipermercats despersonalitzats, amb el *bricolage* com a única aventura possible. Els personatges de *Desig* parlen d'aquestes realitats, però la conveniència d'anar més d'hora o més tard a comprar, o si la calefacció escalfarà més de pressa o més tard la casa no és el que interessa l'autor. Interessen altres realitats amagades darrera d'aquest discurs banal. Interessen les pauses, tan prodigades a *Desig* i *Fugaç*, perquè elles expressen les tensions que no poden expressar-se més que amb un silenci que amenaça amb esclatar i esmicolar-ho tot. Alguns crítics l'han relacionat amb el teatre de Beckett i Ionesco, per aquest ús del llenguatge. Com Pinter, Benet i Jornet parteix d'un llenguatge fortament ancorat en la realitat diària i és aquest contrast el que resulta inquietant: que de realitats tan familiars i quotidianes en surtint desitjos, anhels, instints que més aviat esperaríem trobar al poal dels fems d'un barri suburbial i no a la segona residència d'un matrimoni de classe mitjana.

Finalment, el tractament del temps i de l'espai també ha sofert canvis i ha estat objecte d'experimentació constant al llarg d'aquests trenta anys. Gallén explica a l'estudi de conjunt esmentat que la simultaneïtat en escena de dues accions ja apareix en obres en castellà anteriors a 1963 i que pertanyen, doncs, a la prehistòria de la producció de Benet i Jornet.<sup>24</sup> A *Fantasia per a un auxiliar administratiu*, les accions simultànies es redueixen a dues i van alternant-se. A *Cançons perdudes*, la simultaneïtat de la conversació entre Grivel i Màrius, a la cambra del primer, i el que passa a la plaça, just a sota el balcó d'aquesta mateixa cambra, es resol repetint dos cops exactament la mateixa conversa: a l'escena quarta, des de la cambra, i per això els mots s'introdueixen amb «veu de ...» i a la cinquena, directament introduïts pels noms dels personatges. En directe, diríem. El jove dramaturg vol captar simultàniament tots els angles de la realitat, però la síntesi cubista no arribarà fins a *Revolta de bruixes*. És el primer cop que l'autor dona sense embuts i simultàniament els diàlegs de les dones que treballen a diferents pisos dels locals. A *La desaparició de Wendy* i a *Descripció d'un paisatge*, l'introducció i el Funcionari, amb la complicitat d'uns personatges conscients d'habitar un món convencional, creen espais i capgiren el temps sense atendre a res més que a les pròpies necessitats internes del text. A *El manuscrit d'Alí Bei*, es val,

<sup>24</sup> Gallén 1991b: 16.

com ha assenyalat Enric Gallén al pròleg,<sup>25</sup> d'una tècnica novellística usada per Vargas Llosa a *La casa verde*, i que el mateix escriptor peruà anomena de «vasos comunicants», que consisteix a fer lligar històries paral·leles, que poden tenir lloc en temps i espais diferents, mitjançant un clima comú. En l'obra de Benet tenim una primera història, la d'Alí Bei, situada a l'Orient i al 1805. La segona transcorre a l'interior barceloní i al 1823. Ell, escriptor i coetani nostre, les lliga, però el clima comú l'estableixen una sèrie de coincidències entre tots els tres plans: la malaltia, l'amor perdut, l'anhel d'un món imaginari, el sentiment de fracàs. El pas d'un pla a l'altre recorda, però, també, la manera de diluir-se i encadenar-se les imatges als calidoscopis tan cars a l'autor.

A *Desig*, l'espai funciona, com ha observat molt bé Carles Batlle,<sup>26</sup> com un correlatiu objectiu dels conflictes interns dels personatges. L'espai, a *Desig*, el percebem a través de la subjectivitat dels personatges, se'ns fa hostil o familiar en funció de la relació que els personatges estableixen amb ell. Però, més enllà d'aquesta primera apreciació, aviat veiem que delata el seu conflicte intern. La dualitat establerta entre casa/carretera, interior/exterior, calor/fred, llum/fosca remet a uns altres binomis: seguretat/inseguretat, certesa/incertesa, present/futur—passat. El lector acabarà debatent-se en la mateixa dualitat, entre el doble sentiment de distància/identificació que l'espai, alhora familiar i hostil, li provoca. D'aquí, també, que els elements escènics es redueixin al mínim, en un despullament escènic que remet a la pròpia nuesa i desprotecció dels personatges.

A *Fugaç*, el segon acte i el tercer són simultanis. Una simultaneïtat aconseguida amb el simple so del timbre d'un telèfon, que el doctor no arribarà a contestar mai, al segon acte, i els repetits i infructuosos intents de la dona per comunicar amb casa seva, al tercer. I el pas de l'estrella fugaç, és clar, que clou tots dos actes. A *Ai Carai!*, és cert, aquest tractament de temps i espai s'ha simplificat, però no oblidem la voluntat manifesta de Benet i Jornet de cenyir-se, en aquella ocasió, als cànons d'un gènere molt determinat. A «E. R.» hi ha la mateixa economia d'elements escènics que a *Desig*. El més just per a donar tres realitats diverses: un escenari a la italiana, sense decorats i amb cortina cantonera; un estudi de televisió amb alguna màquina de l'ofici i un faristol amb papers i un feix de llum intermitent basten per a construir tres espais diversos. Les escenes 3, 4 i 5 tenen, totes tres, exactament

<sup>25</sup> Benet i Jornet 1985: 24-25.

<sup>26</sup> Batlle i Jorda 1991: 45.

el mateix: llibres i un telèfon. Però l'interior corresponent a Glòria és «caòtic»; el que correspon a Assumpta «càlid». A casa de Maria, l'interior és definit, en canvi, com a «anodí». L'espai com a expressió de les interioritats del personatge.

Aquesta economia de mitjans i el protagonisme del llenguatge són, de tots els aspectes contemplats fins aquí, els que més relacionen el teatre de Benet i Jornet amb el de dramaturgs més joves, com Sergi Belbel, considerat per crítics i historiadors l'exponent més representatiu de les tendències de la dramaturgia catalana actual. No és, però, aquest parer, gairebé unànime, el que em mou a centrar-me en l'obra de Belbel en detriment d'altres, sinó algunes afinitats amb l'obra de Benet i Jornet que difícilment trobaríem en el conjunt de l'obra d'altres autors.

A propòsit de *Desig*, alguns crítics han parlat d'una empremta belbeliana<sup>27</sup> i el mateix Benet i Jornet reconeix l'impacte del teatre de Sergi Belbel en la seva obra. Em penso que la influència és, en tot cas, recíproca. Carles Batlle, en el pròleg a la darrera obra de Sergi Belbel, *Després de la pluja*, estrenada aquest hivern passat, parla de «la realitat vagament familiar» que emana del terrat de l'altíssim edifici de pisos on se situa l'obra i de si l'autor no pretén, bo i partint d'uns esquemes familiars, tranquil·litzadors —diria jo— parlar-nos de realitats situades molt més enllà de les realitats quotidianes.<sup>28</sup> Però aquesta realitat vagament familiar, no exenta però d'una atmosfera estranya i indefinible que provoca un cert distanciament dins del procés d'identificació, remet a *Desig* i, d'una manera potser no tan evident, a *Fugaç*, on Benet i Jornet, després de provocar la identificació de l'espectador amb el clima familiar, amistós i plàcid d'un sopar d'estiu amb diversions tan innocents com la de fer ballar una taula, l'acara, al segon acte, amb una relació, l'incest, i una tragèdia, l'assassinat, bufetades per a les quals el lector/espectador no estava de cap manera preparat després de l'aire de comèdia que semblava prendre l'obra. Aquests espais familiars resulten, en tots dos casos, paranyes per a l'espectador convencional i, per això mateix, revulsius de primer ordre. Però, a més a més, i també en tots dos casos, l'espai funciona com a correlatiu objectiu dels conflictes interns dels personatges: en els binomis establerts

<sup>27</sup> Melendres 1991: 30. Al mateix lloc, Enric Gallén posa en relació *Elsa Schneider*, de Sergi Belbel, i *Residuals*, de Jordi Teixidor, i *Desig* (Gallén 1991: 27). Tots dos articles, així com el de Carles Batlle (Batlle i Jordà 1991: 45) formen part del dossier *Dramaturgia catalana actual*, publicat als números 9-10 de la revista *Pausa* (setembre-desembre del 1991), pàgs. 24-91.

<sup>28</sup> Batlle i Jordà 1993: 14.

a *Després de la pluja* —interior edifici/terrat, sequera/pluja ...— hi veiem els binomis analitzats en parlar de *Desig*, per més que també estiguin presents referents foranis, com els grans magatzems abandonats de *Quai ouest*, de Bernard-Marie Koltès.

El llenguatge i la seva funció demiúrgica, claríssima a obres com *Elsa Schneider*, on el monòleg d'Elsa crea literalment la realitat, com han assenyalat tots els crítics, ha estat qüestió prou debatuda i no m'hi aturaré ara més que per recordar que és un punt de coincidència cabdal amb Benet i Jornet. Ara, si en l'obra de Sergi Belbel hi ha una major atenció a la paraula, en detriment de la imatge, tal i com es pot deduir quan hom estableix comparacions amb l'equilibradíssima relació que imatge i paraula guarden en el teatre de Benet i Jornet; la concepció del llenguatge com a element capaç de controlar i de configurar la realitat és comuna a tots dos escriptors. Els personatges de Belbel esgrimeixen el llenguatge com una arma: per agredir, per defensar-se, per ocultar allò que els ulls i el gest tanmateix acabaran traint o per matisar la imatge que volen transmetre d'ells. No és estrany que sovint les seves obres siguin qualificades de veritables combats verbals o que els personatges passin a voltes al camp de la violència física —i penso, sobretot en *Carícies*—. Qui té el llenguatge, té el poder: la secretària castanya de *Després de la pluja* no accedeix al poder en obtenir l'ascens, perquè el poder no és una qüestió de posicions. El poder resideix, diu, en «la paraula lliure, el gest tranquil, el silenci pacient: aquest és el meu poder i fa molt temps que el tinc».<sup>29</sup> Per contra, «les paraules enganyoses [...], els gestos esquerps, incontractats, histèrics, els tics, la crispació dels músculs, la tibantor dels cossos, els falsos moviments, el malestar dintre la pròpia pell i la incomoditat del silenci després d'una disputa són les misèries dels falsos poderosos.»<sup>30</sup> Misèries que tant Belbel com Benet i Jornet posen en relleu sempre que convé. He dit més amunt que Ella, a *Desig*, empra el llenguatge per a protegir-se. Vegem-ne un exemple: quan la dona s'entossudeix a explicar-li un record que afecta el passat (ho sabrem després) de totes dues, Ella es torna «sobtadament loquaç», diu l'acotació.<sup>31</sup> Una allau de paraules contra el record i potser contra el desig que torna amb el record. Més endavant, davant el gest d'apropament del marit, Ella no pot evitar una reacció que evidencia el seu rebuig clar i llampanat a la maniobra d'ell. Però aquest gest de rebuig intenta tot seguit

<sup>29</sup> Belbel 1993: 125.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Benet i Jornet 1991a: 113.

contradir-lo o almenys emmascarar-lo amb una altra allau de paraules.<sup>32</sup> D'altra banda, la incomunicació que plana damunt els personatges de *Desig* o, per anar als orígens, els de *Revolta de bruixes* és la mateixa que campa per les obres de Belbel. Sí que és veritat, però, que Belbel carrega una mica més les tintes en l'exposició en escena d'aquests tics i clixés del llenguatge quotidià. El llenguatge dels seus personatges resulta una autèntica paròdia del llenguatge actual, ple de monosíl·labs, matisacions, precisions, repeticions que contribueixen sovint a l'ocultació del jo.

Lligat a aquesta passió pel llenguatge i pel poder d'ocultació de les paraules, observem en el teatre de Belbel un interès pels aspectes irracionals de la personalitat, la mateixa que, d'ençà de *Revolta de bruixes* i *La desaparició de Wendy* guanya terreny en el teatre de Benet i Jornet. I l'experimentació constant del dramaturg amb el temps i l'espai, la recull Belbel a obres basades enterament en un joc entre el temps i la seqüenciació de l'espai. El joc, intel·ligent i, com en el cas de Benet i Jornet, de cap manera gratuït, podem veure'l del tot desenvolupat a *Tàlem*, una obra que posa en relleu un altre paral·lelisme: el paper cabdal que tots dos dramaturgs concedeixen a la memòria. *Tàlem* és el reconeixement, no a nivell purament programàtic, sinó portat a les seves darreres conseqüències formals, que davant una realitat fragmentada i fragmentària, necessitem de la memòria i de la intuïció, si és que comptem poder arribar a una mínima reconstrucció del món. Sense la memòria i la intuïció, que van ampliant i tornant entenedores les frases que a les primeres escenes semblaven pures incoherències, és impossible reconstruir la realitat d'una obra com *Tàlem* i, per extensió, la realitat de cadascú. Sense la memòria i la intuïció sortim del teatre sense entendre res. Sense la memòria i la intuïció ens morim sense haver entès res.

La importància concedida a la memòria, Belbel l'havia deixada ja clara a *Dins la seva memòria*, obra que Sanchis Sinisterra ja emparentava, al pròleg, amb «l'altra escena freudiana del somni».<sup>33</sup> Hi ha, en efecte, prou elements que abonen aquest parer: els personatges 1, 2 i 3 col·locats sempre darrera ELL, l'estat hipnòtic alludit, els miralls, el no i l'exculpació per una culpa de caràcter sexual, els gestos de defensa d'ELL (cargolar-se, tapar-se la cara amb les mans), la recerca de la identitat i la reconstrucció de l'escena de l'accident i posterior reconeixement del germà, ja a l'hospital on mor, la culpa present

<sup>32</sup> Benet i Jornet 1991a: 140.

<sup>33</sup> Sanchis Sinisterra 1988: 9.



que reviu la culpa passada, les associacions, la resistència a deixar fluir els records.

Hi ha, per acabar, un paral·lelisme de les trajectòries seguides per tots dos dramaturgs. Amb *Calidoscopios y faros de hoy*, avui traduïda al català i en curs d'edició a càrrec de l'editorial Millà, Sergi Belbel guanyà, el 1985, el premi Marqués de Bradomín. L'obra fou publicada l'any següent en la llengua original. André Gide i Virgínia Woolf apareixen en aquesta obra, de forma explícita, com els puntals de la tradició literària de la generació de Belbel. *Minim.mal show* i *Elsa Schneider* signifiquen, a la manera de Müller, una recreació crítica de la tradició més estrictament teatral: una manera de saldar comptes amb les tradicions culturals i vitals abans de passar a encarar-se, a partir d'obres com *Dins la seva memòria*, amb actituds humanes molt més primàries. *Tàlem*, *Carícies* i *Després de la pluja* aniran en la mateixa línia d'exposició dels conflictes inherents a tot ésser humà, encara que les dues primeres em semblen més abstractes i *Després de la pluja*, en canvi, sense deixar de ser una paràbola de les relacions humanes en la societat postindustrial, em sembla més lligada amb la realitat d'aquest país, menys abstracta i, per això mateix, més autèntica i més fresca. Una trajectòria, en els seus aspectes més fonamentals, semblant en l'actitud a la de Benet i Jornet, per més que en Belbel falti un reconeixement de la tradició teatral autòctona. Però el desig de saldar comptes amb la tradició per tal de llençar-se a explorar nous camins és comú. En aquest sentit, és veritat que a *Elsa Schneider* el principi és el final: Un cop saldats els comptes amb la tradició cultural (amb *La senyoreta Elsa*, d'Arthur Schnitzler) i vital (amb Romy Schneider), el veritable experiment pot començar. Crec que cal interpretar en aquest sentit el fet que, a l'epíleg, els llums no s'apaguin (l'obra no acabi) pel simple fet que la història ja estigui explicada. Les històries, les biografies, no resolen res. Elsa Schneider, tota satisfeta d'haver recuperat el fil del discurs, creu que pel simple fet de dir el seu nom ja ho té tot fet. Per això es desconcerta quan el final de l'obra no arriba. Oblida que la resolució de la història, com diu Sanchis Sinisterra al pròleg abans esmentat, «no resol ni dissol el misteri central del personatge».<sup>34</sup> No hi fa res, doncs, que Belbel parteixi de Beckett, Koltès o Bernhard, i Benet i Jornet d'Espriu i de Harold Pinter. Tots dos necessiten quedar amb paus amb la tradició, reelaborar-la de forma crítica, per a poder-se crear la seva pròpia tradició. Una veu pròpia que, tant en el cas de Benet i Jornet com en el de Sergi Belbel, és ja un fet indiscutible.

<sup>34</sup> Belbel 1988a: 11.

## Bibliografia bàsica

### A) Literatura primària:

Josep M. Benet i Jornet:

- (1964): *Una vella, coneguda olor*, Barcelona: Millà, 1980 (Catalunya Teatral; 170).
- (1970a): *Fantasia per a un auxiliar administratiu; Cançons perdudes*, pròleg de Xavier Fàbregas, Palma: Moll (Biblioteca «Raixa»; 78); Barcelona: Millà, 21990.
- (1970b): *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*, pròleg de Joaquim Molas, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 6).
- (1972): *Berenàveu a les fosques*, pròleg de J. M. Benet i Jornet, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 13).
- (1974): *La desaparició de Wendy / L'ocell fenix a Catalunya o alguns papers de l'auca / Tedi de febrer*, amb un epíleg de Feliu Formosa, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 22).
- (1977): *La Nau*, amb reproducció de textos del programa de mà de Francesc Nello, Josep M. Benet i Jornet, Pepi Sabrià, Pau Monterde, Tessa Julià, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 40).
- (1979a): *Quan la ràdio parlava de Franco*, pròleg de Josep M. Benet i Jornet, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 55).
- (1979b): *Descripció d'un paisatge / Apunts sobre la bellesa del temps*, pròleg de Josep M. Benet i Jornet, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 48).
- (1985): *El manuscrit d'Alí Bei*, pròleg d'Enric Gallén, Barcelona: Edicions 62.
- (1989): *Ai, carai!*, edició feta pel Teatre Lliure, amb fotografies de l'estrena, Barcelona: Teatre Lliure.
- (1991a): *Desig*, pròleg d'Enric Gallén, Sergi Belbel i Jordi Castellanos, València: Tres i Quatre (Teatre; 24).
- (1991b): *Revolta de bruixes / Una vella, coneguda olor*, estudi introductori i apèndixs d'Enric Gallén, València: Tres i Quatre (L'Estel; 12).
- (1994): *Fugaç*, pròleg de Toni Casares, nota de Josep M. Benet i Jornet, Barcelona: Lumen (Els textos del Centre Dramàtic; 5).
- (1994): *E.R.*, nota inicial de Josep M. Benet i Jornet i postfaci de Carles Batlle, Barcelona: Edicions 62 (Els llibres de l'Escorpí, Teatre; El Galliner; 140).

Sergi Belbel:

- (1986): *A. G. / V. W. Calidoscopios y faros de hoy*, Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias; edició catalana: *A. G. / V. W. Calidoscopios i fars d'avui*, Barcelona: Millà, 1994 (Catalunya Teatral; 282).
- (1988a): *Elsa Schneider*, pròleg de Jordi Castellanos, Barcelona: Institut del Teatre (Biblioteca Teatral; 62).
- (1988b): *Dins la seva memòria*, pròleg de J. Sanchis Sinisterra, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 104).
- (1992a): *Mínim.mal show*, Sergi Belbel i Miquel Góriz, pròleg de Josep M. Benet i Jornet i José Sanchis Sinisterra, València: Tres i Quatre (Teatre; 27).
- (1992b): *Tàlem*, pròleg d'Enric Gallén, Barcelona: Lumen (Els textos del Centre Dramàtic; 1).
- (1992c): *Carícies*, pròleg d'Enric Gallén, Barcelona: Edicions 62 (El Galliner; 127).
- (1993): *Després de la pluja*, pròleg de Carles Batlle i Jordà, Barcelona: Lumen (Els textos del Centre Dramàtic; 4).

### B) Literatura secundària:

- Bartomeus, Antoni (1976): *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona: Curial (La Mata de Jonc; 6), pàgs. 64-80.
- Batlle i Jordà, Carles (1991): «De l'opacitat i la transparència a *Desig*», dins: *Pausa* 9-10 (setembre — desembre), pàgs. 41-47.
- Batlle i Jordà, Carles (1993): «Abans de la pluja», pròleg a Belbel 1993: 9-18.
- Benach, Joan-Anton (1991): «La fantàstica pirueta del delfín», dins: *El Público* 83 (març-abril), pàgs. 43-47.
- Benet i Jornet, Josep M. (1976): «Visita al laberint grotesc de Salvador Espriu», dins: *Els Marges* 7 (juny), pàgs. 115-121.
- Fàbregas, Xavier (1975): «Individu i societat dins el teatre de Josep M. Benet i Jornet», dins: *Serra d'Or* 17/193 (octubre), pàgs. 53-57.
- Gallén, Enric (1989): «Vint-i-cinc anys d'una vella i coneguda passió», dins: *Escena* 2 (octubre), pàg. 12 (*Escena* incloïa en aquest número el text íntegre de *Desig*).
- Gallén, Enric (1990): «La vellesa terminal», dins: *Escena* 5 (gener), pàg. 26.

- Gallén, Enric / Melendres, Jaume / Pérez González, Rafael / Batlle i Jordà, Carles / Sanchis Sinisterra, José / Roy, Joaquim / Saumell, Mercè / Badiou, Maryse / Casas, Joan (1991): *Dossier: Dramatúrgia Catalana Actual*, dins: *Pausa* 9-10 (setembre — desembre), pàgs. 24-91.
- Gallén, Enric (1991): «De literatura dramàtica catalana, avui», dins: *Pausa* 9-10 (setembre — desembre), pàgs. 24-27.
- Isasi, Amando (1974): *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid: Ayuso, pàgs. 345-380.
- Kennedy, Andrew (1975): *Six dramatists in search of a language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Marfany, Joan Lluís (1964): «Amb Josep M. Benet i Jornet, premi Josep M. de Sagarra 1963», dins: *Serra d'Or* 2-3 (febrer-març), pàgs. 66-67.
- Melendres, Jaume (1991): «Una generació mutant», dins: *Pausa* 9-10 (setembre — desembre), pàgs. 28-30.
- Sanchis Sinisterra, Josep (1988): «Sergi Belbel, la passió de la forma», dins: *Belbel* 1988b: 7-12.
- Sirera, Rodolf (1981): «*La revolta de les bruixes imprudents*: notes per una primera lectura del teatre de Josep M. Benet», dins: *Els Marges* 22-23 (maig i setembre), pàgs. 122-129.