

UNA POÈTICA DE LA INDETERMINACIÓ:
ALGUNS APUNTS SOBRE *DESIG* (1991),
DE JOSEP MARIA BENET I JORNET
MARIA MORENO I DOMÈNECH
Universitat de Barcelona

«Laura has secrets built around those secrets.»
Dr. Jacoby, *Twin Peaks*

LA NOCIÓ DE TRAMA

Desig és una obra bastida sobre un fràgil equilibri o, més ben dit, sobre un seguit d'arranjaments de complexa estabilitat que permeten crear unes escenes que funcionen a la manera d'estímul elèctrics que capten l'atenció del lector o de l'espectador. La importància d'aquesta obra en l'escena catalana ha estat àmpliament recalçada: en el seu pròleg, Sergi BELBEL l'ha qualificat com «una de les millors obres de la dramaturgia catalana dels darrers anys» (2000: 14), Enric GALLÉN en destaca la «seva extraordinària vigència i bellesa» tot assimilant-la a «aquell fruit perfecte arrodonit amb pausa» carnerià (2000: 24-25), i Josep Maria MIRÓ la considera un «peça fonamental i fundacional» del teatre actual (2018).

Així mateix, ha quedat ben establerta la voluntat «d'escamotejar la història» (BATLLE 1992: 125). I, tanmateix, una de les característiques de l'obra és un cert ritme cinematogràfic que defineix la relació que s'estableix entre espectador i escena. Certament, una de les característiques de la dramaturgia contemporània és la desintegració de la trama. Tal com assenyala Batlle en la seva obra *El drama intempestiu*, «la reconstrucció de la història no s'acostuma a definir de manera clara ni completa. El receptor ha de proposar materials per omplir els buits i les incongruències» (BATLLE 2020: 131). Aquesta desintegració de la trama entesa en sentit clàssic, però, obre un horitzó de noves possibilitats estètiques que justament es fonamenten en els diversos eixos a través dels quals es compon la teatralitat.

Aquesta dissolució de la història com un absolut escènic la podem trobar ja a finals del segle XIX, tal com assenyala Peter SZONDI a *Teoria del drama modern (1880-1950)* (1988: 17-18). Les metamorfosis de la forma dramàtica s'acceleren i, consegüentment, es creen noves relacions entre text i públic. L'accés parcial a la trama genera expressions teatrals molt diverses: així, poc té a veure el clima angoixant de *La intrusa* (1891) amb les reflexions metaliteràries dels personatges de Pirandello o amb la suggestió lingüística dels diàlegs absurds de Vladimir i Estragó a *Tot esperant Godot* (1953) o, per posar algun exemple de finals dels anys vuitanta o de la dècada dels noranta, la naturalesa anecdòtica de *Fragments (A Sit-Around)*,¹ en què Edward Albee, a través d'un inici proverbial que fa avançar una conversa entre vuit personatges —amb alguns moments pirandellians—, s'allunya molt del jo escindit de *Psychosis 4:48*, escenificada pòstumament el 2000.² Estrenada també pòstumament una dècada abans, *Tres dramolette*³ escenifica una poètica satírica que projecta subtilment un teixit metateatral que s'insereix en els corrents subterranis de la relació entre individu i collectivitat. En el cas d'aquestes tres peces curtes⁴ la base és un diàleg que fa referència a l'encàrrec fet al direc-

1. Aquesta peça va ser estrenada a l'Ensemble Theatre of Cincinnati (Cincinnati, Ohio), dirigida per David White, el 10 d'octubre de 1993. En una nota inicial, ALBEE respon irònicament a alguns comentaris de la crítica que no consideren el text una obra teatral: «While *Fragments* is a play —looks like a play, sounds like a play, acts like a play— an unnerving number of critics (not audiences, I hasten to add) have declared that it isn't a play as they understand the term, and, therefore, it can't be one» (2012: 386). Resulta curiós que ell mateix comenti, en la nota adreçada al director: «Do not be specific about "where we are" or who the characters "are"; they are who they portray, and they are where they are. Be casual, be informal; let the piece build its own tension and overall shape» (2012: 387).

2. Tal com comenta David Greig en la introducció a *Complete plays*, l'obra va ser estrenada al Royal Court Theatre. El director va ser James McDonald, que ja havia dirigit *Blasted* (1995) i *Cleansed* (1998). MacDonald va dividir la peça entre tres veus que representaven els papers de víctima, botxí i espectador (GREIG 2001: XVII).

3. A causa del testament de Thomas Bernhard, que prohibia noves escenificacions del seu teatre en territori austríac, l'obra es va estrenar per primer cop traduïda a l'italià al Teatro Ateneo de Roma el 4 de novembre de 1990, sota la direcció de Carlo Cecchi (SCHWEIGER 2018: 266-267; AAVV 1990).

4. Els títols dels *Tres Dramolette* són «Peymann deixa Bochum i se'n va Viena

tor alemany Claus Peymann, llavors director escènic del Bochum Schauspielhaus, de dirigir el Burgtheater de Viena i la posterior adaptació a la vida de la capital austríaca. L'allusió al fet real substitueix, doncs, la noció d'intriga dramàtica i és disparador d'una poètica *clownesca* sobre el propi moment històric arrelada en una il·luminació mordaç del llenguatge. I aquests tan sols són alguns dels molts exemples de les estètiques sorgides a partir de la desaparició de la trama com el centre de l'artefacte teatral.

Endemés, podríem esmentar exemples en què l'espectador pot reconstruir la trama, però trobem una poètica de la digressió. Així, en l'obra *This Lime Tree Bower* (1995), de Conor McPherson, tres personatges entrellacen una sèrie de monòlegs dramàtics a través dels quals el fil conductor de l'obra s'intercala amb digressions constants, de manera que el discurs té una naturalesa de confessió (UTZET 2020: 17). En tot moment aquests caràcters que «s'estan a l'escenari i són plenament conscients els uns de la presència dels altres» (McPHERSON 2020: 29) esdevenen narradors de la seva vivència desordenada i entrellacen diverses narracions; de fet, alguns dels elements que serveixen per modular la tensió són els moments en què el discurs esdevé més diàfan i l'espectador es pot apropar als elements principals de la peripècia, que sempre està subordinada a l'evocació de la solitud mitjançant una gran capacitat d'evocar espais i llocs en escena. No seria exacte dir que no hi ha peripècia, però és cert que està subordinada a la creació d'espais.⁵

Així mateix, malgrat que llegint alguna bibliografia centrada en el teatre postdramàtic pugui semblar que l'expressió dramàtica per antonomàsia ha de prescindir del concepte lineal d'història, val la pena recordar la producció d'obres que es fonamenten en la progressió lineal de la trama. Per posar-ne dos exemples, també dels anys noran-

com a director del Burgtheater», «Claus Peymann es compra uns pantalons i després anem a dinar» i «Claus Peymann i Hermann Beil a la Sulzwiese».

5. En la ressenya «*This Lime Tree Bower*», BILLINGTON comenta en aquest sentit que l'obra «As a text, it also highlights McPherson's strengths: his sense of place, eye for detail and sensitivity to Ireland's gregarious solitude» (2005).

ta, podem citar *Art*,⁶ de Yasmina Reza, o *Communicating Doors*,⁷ d'Alan Ayckbourn. Són obres que han gaudit d'un gran èxit de taquilla, però és innegable que són artefactes teatrals que, a més d'estar ben travats, de manera molt diversa, destillen una acidesa que penetra en un subsòl de la condició humana. La seva naturalesa més o menys humorística pot ser adduïda com el motiu pel qual es necessita crear una sèrie de situacions que necessàriament requereixen una trama diàfana, però que s'escapen de la definició de drama.

Deixant de banda que massa sovint s'oblida la comèdia a l'hora de dur a terme revisions teatrals, podem trobar alguns exemples de drames que parteixen d'un argument perfectament accessible, però no exempt d'ambigüitat, com és el cas d'*Oleanna* (1992), de David Mamet. Un èxit internacional com *Variations énigmatiques* (1996),⁸ d'Eric Emmanuel Schmidt, té sens dubte una de les claus del seu èxit en la peripècia i en els girs argumentals (HSIEH 2002: 143-144). Efectivament, el substrat filosòfic de l'obra és ben palès en els diàlegs entre Erik Larsen i Abel Znorko, però la intriga és la base de l'obra. Així mateix, una obra com *Blod*, de Lars Norén, escrita el 1993,⁹ es basteix sobre una trama que posa en paral·lel la dimensió històrica i la personal, i d'aquesta manera dos exiliats de la dictadura de Pinochet es retroben amb el fill perdut en una successió d'esdeveniments que combinen el diàleg implacable de la *Dansa de la mort*¹⁰ amb un rere-

6. *Art* va ser estrenada el 28 d'octubre de 1994 a París, a la Comédie des Champs-Élysées, sota la direcció de Patrice Kerbrat (REZA 1998: 285).

7. *Communicating Doors* va ser estrenada sota la direcció del mateix Ayckbourn al Joseph Theatre in the Round (Scarborough) el 2 de febrer de 1994; un any més tard es va representar al Gielgud Theatre de Londres i el 1998 al Variety Arts Theatre de Nova York (AYCKBOURN 1995: 1).

8. *Variations énigmatiques* va ser estrenada el 24 de setembre de 1996 al Théâtre Marigny, dirigida per Bernard Murat. Els dos intèrprets van ser Alain Delon i Stéphane Freiss (SCHMITT 1996).

9. *Blod* es va estrenar el 26 de gener de 1996 al Malmö Stadsteater sota la direcció de Göran Strangertz (AAVV 1996).

10. Els ressos d'Strindberg han estat apuntats en diverses ocasions. Rikard HOOG-LAND comenta que l'escenificació de la corrosió de les relacions familiars mostra la influències d'Strindberg, O'Neill i Albee (2020: 102); GHASEMI I TAVASSOLI apunten també un fil conductor —basat en el diàleg ambivalent— d'Strindberg, O'Neil i Norén

fons manifestament edípic.¹¹ O, sense anar més lluny, *E. R.*, també del 1994.

En definitiva, malgrat que aquesta refundació del concepte de trama sigui la pedra de toc del teatre de Pinter o de Koltès, convé no oblidar que l'ocultació de la trama ha esdevingut malauradament una mena de fórmula amb alguns resultats no gaire prometedors. De fet, hi ha el risc que aquesta indefinició de la trama no esdevingui una fórmula més d'una tradició que ja comença a desgastar-se.

En *Desig*, però, aquest desmembrament de la noció de trama té la força dialèctica necessària perquè l'engranatge teatral funcioni. Benet, no gens llepafils a l'hora de fer provatures teatrals, seria un exemple paradigmàtic de dramaturg amb ambició, però sense pretensions. Encara que el treball de guionatge estigui ben allunyat d'allò que s'entén per literatura canònica, l'ofici d'escriure per a la gran pantalla segurament va forjar el que ja trobem en *Una vella, coneguda olor*, el seu primer èxit teatral: l'habilitat de construir una trama que ponderi els moments de tensió i distensió o, en altres paraules, la capacitat de saber captar en tot moment l'atenció del públic.

Efectivament, tota obra de teatre —i molt més en la contemporaneïtat— crea les seves pròpies normes de funcionament de l'engranatge escènic, com, de fet, passa amb qualsevol manifestació artística. L'art sempre és pura manifestació de si mateix (MORENO 2021: 32) i en escena això es tradueix en la creació d'una dialèctica que permeti bastir, encara que sigui fragmentàriament, una història que, tot i que

(2011: 50) Així mateix, cal notar que, malgrat que a *Blod* hi ha alguns personatges secundaris que tenen un paper funcional en la trama, l'esquema dramàtic es fonamenta en un triangle format per un personatge femení i dos masculins, una estructura dialèctica similar a la de *Dansa de la mort*.

11. A la introducció de l'edició de la traducció anglesa d'aquesta obra, David VAN ASSELT comenta: «Here Norén uses the family to get at larger issues, to examine the effect of torture and violence on a couple who have lost their son and seem forever condemned to play out their past without being able to break free of a crime. Contrary to the classical figure, such as Oedipus, who was the victim of fate, there is nothing necessary in the fates of these contemporary citizens, singled out and doomed to exile» (2014: x-xi).

sigui breu o anecdòtica, capti l'atenció del públic o del lector. Quant a *Desig*, aquesta dialèctica escènica que solem identificar amb la teatralitat es basa en el fet que Benet i Jornet construeix unes escenes a partir d'alguns dispositius dramàtics que evoquen la sensació de peripècia. La fragmentació de la trama de la història parteix de la consciència de la tendència inevitable de l'espectador a reconstruir la trama de la història, encara que tan sols sigui parcialment. La fragmentació i l'ocultació de l'argument no són pas una alternativa a la progressió, sinó que la noció d'expectativa argumental es produeix en grau de temptativa. En aquest sentit, en una ressenya sobre *Desig*, Carles BATLLE fa la consideració següent:

Des de l'inici de la lectura l'obra genera, sistemàticament i en progressió, uns interrogants que mai no acaben d'esbandir-se, que abandonen el lector al límit entre la ratificació i el desengany. Hom s'enfronta a una premeditada opció per l'ambigüitat, la suggestió contra la transparència; en definitiva, per l'opacitat. (1992: 125)

Observem, doncs, que entre les diverses constel·lacions d'allò que s'anomena drama postmodern o intempestiu la fragmentació de la trama no implica un canvi de paradigma absolut, sinó que esdevé una reinvençió —d'aires pinterians obvis— del concepte de progressió dramàtica. Caldrà veure, doncs, els elements a través dels quals s'articula aquest *in crescendo* dramàtic.

L'ESTRUCTURACIÓ DEL SEMICONSCIENT RECEPTOR

En les seves reflexions sobre el procés de lectura, Iser comenta que, malgrat que el text no pugui ser captat pel lector en la seva totalitat —només al final de la lectura pot ser entès com una realitat—, es constitueix com un esdeveniment al qual la nostra consciència confeïx un sentit de realitat (1987: 159). Aquestes reflexions, igualment aplicables a l'escena, ens traslladen a una idea bàsica a l'hora d'entendre la generació d'un cert misteri o intriga en l'obra *Desig*: Benet i Jornet fa que els espectadors assumeixin alguns elements argumentals

com a implícits a través de la creació d'una determinada atmosfera. Sens dubte, un dels elements que s'associen amb el tret genèric d'una obra és justament l'atmosfera que presenta.

Benet i Jornet estableix una trama d'implícits que tenen justament molt a veure amb la introducció d'alguns antecedents genèrics que inevitablement, tal com indicava TODOROV (1978: 50-51), insereix el lector o l'espectador en un determinat horitzó d'expectatives. Així, d'una manera eficaç i gairebé imperceptible, fa que creï en la seva pròpia consciència aquesta sensació d'incertitud inquietant que plana sobre l'obra i que va progressant. No es tracta d'una intriga basada en els diversos girs argumentals que podríem trobar en l'obra *Variations énigmatiques*, sinó que es crea un clima de misteri amb alguns elements més lligats als diàlegs fragmentaris o a la creació d'espai que fan que l'espectador o el lector es vagi plantejant unes preguntes i hipòtesis que intenten reconstruir una trama inaccessible en la seva totalitat.

Hi ha un semiconscent lector o espectador que és activat durant tota l'obra. D'alguna manera, s'engega un joc intertextual no pas amb la referència o picada d'ullet literària, sinó amb un conjunt d'assumpcions que tenen a veure amb la intriga, tant literària com cinematogràfica. Hi ha una apel·lació a una convenció o norma genèrica que, malgrat estar plantejada en termes subtils, esdevé terriblement eficaç. Jonathan CULLER comentava que la intel·ligibilitat literària està lligada a un conjunt de normes implícites mitjançant les quals els textos esdevenen coherents i significatius; així, comenta: «we allow works to contribute to a semiautonomous world, whose laws are not precisely those of our own but which nevertheless has laws and regularities which make actions and events within it intelligible and *vraisemblable*» (2002: 169). *Desig* és una obra que treballa justament amb la intel·ligibilitat de presentar unes escenes que, malgrat la seva relativa opacitat argumental, són transparents quant a la construcció de la tessitura dramàtica.

Estructuralment, l'obra està plantejada mitjançant una disposició simètrica força rigorosa, cosa que ens encara a un element clau a l'hora d'entendre aquesta noció de progressió: la repetició. Les evidents repeticions d'elements com, per exemple, el truc del telèfon, actuen com a suggeriments que permeten crear aquest horitzó virtual d'un

possible desenvolupament d'una trama que es presenta a pedaços. Ras i curt, com diu BELBEL, la peça «sembla no pretendre més que electritzar l'espectador de principi a fi (com fa Hitchcock amb les seves pel·lícules), *inquietar-lo* amb pocs *ingredients* ben dosificats» (1989: 11).

Les cinc parts de l'obra tenen també una estructura similar i, amb l'excepció de la darrera, es componen d'una part dialogada i d'un soliloqui obscur en què es deixen entreveure alguns elements de l'escena següent, així com també alguns dobles sentits sobre la relació que mantenen els personatges de l'obra. Com a lectors o espectadors, des del primer moment entenem que hi ha un subtext al qual podem accedir parcialment, però alhora hi ha un element que resulta ben evident en cada un dels monòlegs: els personatges enfilen d'una manera translúcida un parlament en què fan insinuacions sobre ells mateixos i la relació que estableixen amb els altres, cosa que, malgrat no crear una situació definida, genera una sensació que deixa pistes sobre la interpretació de les escenes passades i futures; així, tal com comenta GALLÉN, serveixen «un i un altre cop per a filtrar-hi el munt de preocupacions, de reflexions, i de dèries personals i amb el món, ja presents en els inicis de la seva carrera dramàtica» (2000: 19).

Els monòlegs són un contrapunt (GALLÉN 2000: 19) que des d'una tessitura poètica confereix una dimensió psicològicament encara més inquietant dels personatges. És ben sabut que l'inventor del soliloqui modern és Shakespeare, ja que els apartats dels personatges es converteixen en una eina efectiva per explorar una circumstància determinant de les relacions interhumanes: «the fact that human beings do not have direct access to the minds of other human beings or even to all parts of their own minds. In an amazing variety of ways, Shakespeare's plays and poems dramatize the potential consequences of that fact» (HIRSCH 2003: 119). I, malgrat la diversitat formal i temàtica del seu teatre, Benet i Jornet en moltes obres duu a terme una exploració més o menys explícita de la condició humana, ja sigui en comèdies com *Ai, carai* (1988) o en d'altres més realistes, com ara *Berenàveu a les fosques* (1971). A més de les peces de joc psicològic com podrien ser *Testament* (1998) o *Sotterrani* (2006), una obra amb personatges prototípics com *Revolta de bruixes* (1974) conté aquests elements psíquics simplificats. Ara bé, com s'articula aquest element psicològic en *Desig*?

Els soliloquis lacònics que segueixen els diàlegs combinen la reflexió introspectiva amb el moment poètic, el record borrós d'un passat que entenem que ajuda a explicar el present amb una reflexió sobre el dia a dia. Així, la història va traient el cap, sense que la puguem copsar en la seva totalitat. Els monòlegs, però, també són unes eines al servei de la intriga que ajuden a crear una atmosfera de misteri. El clima de *thriller* no es perd ni tan sols als monòlegs.

La base del monòleg no ha canviat perquè és un moment en què el personatge —ja sigui L'home, La dona, El marit o Ella— ens revela, encara que sigui d'una forma difusa, alguns pensaments a què la resta de personatges no tenen accés; és a dir, els personatges es diuen a si mateixos. D'aquesta manera, quan l'home comenta «Aquells núvols que avancen cap a nosaltres, aquell vespre, aleshores, trenta anys?, / Un record teu» (BENET 2019: 275), l'espectador entén que es tracta d'un record amorós, no sabem si d'Ella (la seva dona) o d'una altra persona com podria ser La dona. En un sentit més encarat a la intriga La dona comença el seu parlament dient: «Tardarà a arribar, perquè és pacient. I quan arribi finalment ho farà sol. Per què m'ajuda?» (BENET 2019: 281). En aquest inici de monòleg percebem, doncs, l'espera que és la base de la intriga tant com el desconcert del mateix personatge. Per tant, hi ha una continuïtat entre els diàlegs inquietants i el monòleg posterior.

Evidentment, entre insinuacions, vaguetats i frases que no podem connectar amb un referent concret es perfila d'una manera molt clara un triangle amorós amb possibles ramificacions. Així, a la tercera part de l'obra, just al cor de la peça, hi ha el diàleg entre Ella i La dona, que és segurament un dels punts àlgids de l'obra. Entre aquest entramat de clímaxs i anticlímaxs l'elevació de la tensió dramàtica s'assoleix sobretot a través d'una diàleg explícit entre La dona i Ella en què resulta evident que, més enllà d'una conversa fortuïta, hi ha una gran tensió entre ambdós personatges:

LA DONA: Però la meva experiència és especial, concedeixi'm una mica d'originalitat. O no? Potser m'equivoco. Després la persona en qüestió va agafar el costum de trucar-me per telèfon. Alguna cosa anava avançant. Però era pitjor. Vaig començar a viure pendent de

les seves trucades. L'obsessió del telèfon. El telèfon és una arma mortal. No ho dic jo, ho diu tothom que s'hi ha trobat. Vostè no s'hi ha trobat mai?

ELLA: Em penso que no.

LA DONA: De debò? Mai?

ELLA: Algun pesat, algú que quan t'hi poses no et parla, com a màxim... (BENET 2019: 287)

No només els diàlegs són molt més clars en aquesta tercera escena i el personatge de La dona explica una història d'un enamorament passat de manera força explícita —sobretot quant a la pròpia vivència—, sinó que també a través de les insinuacions d'aquest fragment podem deduir informació sobre el comportament dels personatges. En primer lloc, es fa palès que s'estableix de manera clara que la conversa està arrossegant un subtext que ambdues dones entenen. L'escena enllaça directament amb les trucades anònimes inquietants que Ella havia rebut durant la primera escena.

EL MARIT: Ja ho decidirem. (*Despenja l'aparell, perquè ella no s'ha mogut*). Digui. Sí, un moment. (*A ella*). Per tu.

(Ella deixa el que feia i va a prendre l'auricular de mans del marit.)

ELLA: Digui. Digui. (*Irritada*). Digui! (*Al seu home*). Ha demanat per mi?

El marit: Sí.

ELLA: Ningú no diu res. Digui! (*Espera un moment i penja.*)

EL MARIT: Problema de línies.

ELLA: Qui deu ser?

EL MARIT: No ho sé, una dona.

ELLA: Quina?

EL MARIT: No li he conegut la veu, ja tornarà a trucar. (BENET 2019: 269-270)

Des de l'inici de l'obra entenem —així s'ha configurat el nostre horitzó al llarg de moltes pel·lícules i obres de misteri— que la trucada no es deu a un problema de línia. De fet, sorgeixen dubtes sobre si El marit realment desconeix qui és l'artífex de la trucada. Observem, doncs, que l'obra crea uns elements d'intriga que fan que en tot moment especulem sobre les relacions reals que mantenen els personat-

ges entre ells, cosa que fa que les converses que mantenen resultin més inquietants perquè no sabem amb certitud quins són realment aquests lligams.

L'ambivalència és, doncs, un element important a l'hora d'entendre l'estructura dels diàlegs de l'obra, atès que presenten dues visions contraposades com, per exemple, quan Ella, mentre condueix, es troba L'home a la carreta amb un cotxe aparentment avariament i ella l'acusa d'estar-la seguint:

ELLA: Qui és?

L'HOME: Deixem-ho córrer. Miri, no estic d'humor per barallar-me.

ELLA: Doncs per què em persegueix?

L'HOME: Jo?

ELLA: És la tercera vegada que me'l trobo.

L'HOME: La tercera vegada?

ELLA: Sí.

L'HOME: Quan? No ho recordo. Perdoni, no la recordo.

ELLA: Ja van tres vegades.

L'HOME: Vostè i jo ens coneixíem?

ELLA: No pot ser cap casualitat.

L'HOME: Ens coneixíem?

ELLA: Ens coneixíem.

L'HOME: No la recordo. Ho sento. Tinc mala memòria per a les cares, no s'ho prengui malament. (BENET 2019: 277)

Per tant, es plantegen dos escenaris possibles: el primer, que apareix com a més probable per al lector, sobretot quan recorda les paraules ambigües del final del primer monòleg,¹² és que per alguna raó desconeguda efectivament L'home està seguint la dona; el segon, que es tracti d'un desvariejament de la dona, una autosuggerió conseqüència d'un estat de crisi nerviosa. Ambdues possibilitats són inquietants i el fet que no es pugui confirmar una opció o l'altra encara afegeix un punt de tensió a la trama.

Una altra característica que ajuda a causar aquest clima de tensió

12. «Potser passarà aquesta tarda, al llarg d'aquesta tarda meravellosa. / Potser. / Li estic fent senyals. / I sí, el cotxe s'atura» (BENET 2019: 276).

és que no hi ha absolutament cap mena de complicitat entre els personatges de l'obra i fins i tot les converses del matrimoni combinen l'element quotidià amb alguns ingredients més pertorbadors que mostren uns implícits entre personatges que l'espectador intueix, però que no s'acaben de definir. Tanmateix, l'habilitat de Benet i Jornet resideix a fer que, malgrat que no es pugui copsar l'absolut de l'acció, els diàlegs vagin dosificant el grau de sinceritat entre els personatges.

ELLA: Tu no saps res.

EL MARIT: No has anat a l'híper perquè no t'has atrevit a anar-hi. Reconeix que la teva passejada pels camps a través te l'has inventada. T'hi veig, ficada dins del cotxe i aturada potser a cinc minuts d'aquí mateix, deixant que passés l'estona.

ELLA: Molt intel·ligent.

EL MARIT: No t'atreviries a anar més enllà. Tenies por de trobar-te altre cop l'home aquell de la carretera.

ELLA: Imagina't si en sóc de ximple, quines pors més estúpides.

EL MARIT: No dic res d'estúpides.

ELLA: Ridícules.

EL MARIT: Incomprensible. La veritat, sí. Te les has de treure del damunt.

ELLA: No saps res de res! (BENET 2019: 295-296)

La condició el·líptica de l'obra fa que les converses es concentrin en les relacions entre els personatges i, per tant, Benet va dosificant diversos elements que deixen entreveure la seva naturalesa. Un dels elements clau de l'obra és que els diàlegs sempre s'esdevenen entre dos personatges: un *tête à tête* en què no hi ha un sol punt de trobada entre els seus integrants. Així, les dues línies temàtiques de la història: la rivalitat entre dues dones en el que es perfila com un triangle amorós els vèrtexs del qual poden resultar, però, una mica difícils, i l'aparició d'un personatge inquietant a la carretera —propi de les pel·lícules d'intriga— són l'eix d'uns diàlegs que deixen entreveure a grans trets diverses possibilitats, que no permeten, però, ser corroborades. La trama apareix, per tant, com un element que l'espectador persegueix, però no assoleix. *Desig* planteja un escenari de misteri, un gè-

nere tradicionalment subjecte al descobriment de la trama: així, si bé les anticipacions són pròpies del procés de lectura, en aquest gènere concret són la base de la tensió dramàtica i, consegüentment, Benet i Jornet sap arranjar l'opacitat de la trama com un element que n'incrementa l'interès. La trama actua, doncs, per insinuació, per desig.¹³

TEATRALITAT I ATMOSFERA

És evident que a diferència de la novel·la i, fins i tot, d'algun tipus de poesia, el teatre sol estar subjecte a unes restriccions estructurals fèrries, limitades pel temps, però sobretot per l'espai. Certament, podem trobar obres amb uns límits espaciotemporals impossibles com ara *Faust* (1808, 1832) o *Le soulier de satin* (1929), però són obres que estan concebudes justament com un desafiament. Benet pensa sempre en l'escena, i l'estructura de les seves obres denota una planificació acurada que té en compte tots els constituents de l'engranatge teatral. Aquesta minuciositat queda ben palesa en la creació d'una atmosfera determinada. Si *Desig* aconsegueix mantenir l'interès en una trama semi-oculta és perquè la projecció d'ambient situa l'espectador (gairebé sense adonar-se'n) en unes coordenades genèriques determinades.

La configuració d'una atmosfera és, doncs, el segon motor dramàtic de l'obra, atès que permet desxifrar les línies generals de la trama i crear un efecte electritzant sobre l'espectador. «Del primer dia que Benet va explicar-me l'argument de *Desig* recordo la forta impressió que va causar-me el *clima* de l'obra; un cert ambient de misteri ho envoltava tot sota una aparença de realitat» (BELBEL 2000: 12). En efecte, un dels grans encerts de Benet i Jornet és l'equilibri que s'estableix entre els elements quotidians —sovint Ella i El Marit parlen d'alguns elements domèstics— i els inquietants. Tal com apunta CAS-

13. En el seu article «“Un agujero sin límites”. La mirada fenomenològica de Josep M. Benet i Jornet», Sharon FELDMAN apunta: «En *Desig*, una obra de cinco escenas, de rigurosa estructura y simetría, el mundo se hace presente en el escenario, que se sujeta a la contemplación del espectador, se establece a partir de la misma noción del deseo, tal como se insinúa en el título» (FELDMAN 1999: 478).

TELLANOS, els diàlegs i les situacions de l'obra «aparentment no escapen de la banalitat del quotidià» (2000: 15). De fet, la primera escena s'obre amb l'acotació següent:

Puja la llum. Elements identificadors d'una vivenda unifamiliar, no gaire gran, situada lluny de la ciutat. Hi ha una taula i pot haver-hi una finestra per on entra la claror d'aquest dia sense sol. ELLA té oberta una bossa i en treu objectes heterogenis, barreja d'estrís que necessita el bon funcionament de la vivenda. Entra el marit; porta una caixa d'eines i un artilugi de fusta a mig construir. (BENET 2019: 269)

En aquesta primera acotació ja es prefiguren alguns dels elements clau del clima inquietant de l'obra. En primer lloc, observem que l'acció se situa en un barri residencial a l'americana, en un moment en què aquest paisatge urbanístic comença a emergir a Catalunya (MIRÓ 2018). Aquest fet es projecta en dues direccions: d'una banda, evoca un urbanisme despersonalitzat allunyat del rebombori de la vila i el poble i que, per tant, aïlla els personatges; de l'altra, dibuixa un paisatge inhòspit que l'espectador pot relacionar inconscientment amb el cinema negre americà.

En segon lloc, el recurs climàtic també és un dels elements clau d'aquest ambient inquietant. El dia sense sol que obre l'escena és seguit d'un comentari del fred de la casa buida —«Punyeta, quin fred!», diu el marit tot just en la cinquena intervenció (BENET 2019: 269)— que acaba derivant en una conversa breu sobre com n'està d'aïllada, la casa. De fet, al llarg de la conversa sobre diverses tasques i quefers quotidians s'esmenta repetidament el fet que la segona residència és lluny de qualsevol nucli urbà i que fins i tot per anar a un supermercat cal fer un trajecte de mitja hora en cotxe. Així, en tota l'obra aquesta sensació d'aïllament penetra en la ment de l'espectador com una gota malaia: en la segona escena trobem una llum grisa, en la tercera els vidres entelats denoten també el clima boirós i plujós, tòpics del gènere de misteri. Es crea un espai aïllat que esdevé simbòlic, tot ressaltant la distància infranquejable entre els personatges. Fent referència a la crisi del drama modern, SARRAZAC comenta que a partir de 1880 els personatges del drama no són «mai a la distància adequada que permet el diàleg basat en la relació interpersonal; massa lluny o massa a

prop, a la vegada agregats els uns als altres i aïllats l'un de l'altre» (2009: 58). Aquest aïllament és el que trobem en els diàlegs dels personatges i, a la vegada, és recalcat a través d'un element paisatgístic recognoscible com és una urbanització residencial.

La urbanització en construcció és un espai virtual que actua com a compàs d'espera entre passat i futur. «Ja n'hi haurà» (BENET 2019: 270), diu el marit quan la dona es queixa de la manca de botigues. L'electritzant atmosfera té a veure, doncs, també amb un paisatge material que esdevé un paral·lel amb les relacions que s'estableixen entre els personatges, sempre a l'expectativa de fugir d'una soledat ineludible. El fet que l'espai estigui per construir permet que l'espai desitjat es projecti sobre el lloc real, igual que el desig es projecta sobre l'angoixa dels personatges. De fet, tal com assenyala FELDMAN, «a partir de *Desig*, el teatre de Benet i Jornet ens ha portat a mons misteriosos, a espais d'incertesa en què fàcilment ens podem perdre i on ens costa de trobar el camí. Obra rere obra ens presenta una transcripció poètica de l'espai físic, una projecció exterior de les regions interiors de la consciència» (2013: 82).

Tercerament, amb tots els artilugis per treballar la fusta apareix l'element quotidià. Benet sap que l'inquietant requereix sempre un espai recognoscible i, així, les eines de fusteria, concretament l'enformador, tindran un paper important en el desenllaç de la trama. De fet, l'obra acaba amb l'enumeració de tres mots: «L'armari, el rellotge i la vànova» (BENET 2019: 302). L'element elèctric a què s'han referit diversos crítics té a veure amb la conversió del lloc quotidià en un escenari pertorbador. Tal com assenyala AGUIAR-RIVAS, a partir de la primera escena es presenta un clima tens que indica canvi (2011: 111).

Els canvis arriben força ràpid amb la trucada telefònica d'una interlocutora muda. La trucada és un element que fa accelerar el ritme de l'escena: no desencadena cap acció —de fet, fins al final no hi ha una acció concreta—, sinó simplement diàlegs més o menys angoiants. Es crea l'efecte d'una trama vibràtil per projecció de l'angoixa dels personatges davant d'esdeveniments aparentment normals, però que són interpretats com a successos inquietants. Benet té l'habilitat de fer que el suspens substitueixi una trama trepidant. La qualitat electritzant de *Desig* rau justament en el fet que l'atmosfera actua com

un seguit d'impulsos elèctrics que fan pujar el ritme d'una acció semi-oculta que es fonamenta en uns diàlegs i monòlegs la interpretació inquietant dels quals també es prefigura gràcies al clima escènic.

D'aquesta manera una carretera inhòspita i el fred de la segona escena són paisatge de l'inquietant diàleg entre Ella i L'home, una conversa en què ella l'acusa d'haver-la esperat tres vegades fent veure que el cotxe tenia una avaria: «Per tant, trobar-me'l tres vegades no pot ser casualitat», diu; més endavant afegeix «I en les mateixes circumstàncies», «Les tres vegades, vestit igual» (BENET 2019: 278). La tercera escena torna a ser en un interior, aquesta vegada en un *self-service*, un no-lloc en terminologia d'Augé,¹⁴ un ambient despersonalitzat en què s'esdevé un moment àlgid de l'obra en què l'espectador té accés a una història i, si bé no coneix la identitat de tots els actants, entén que és la clau de volta d'unes actituds enigmàtiques que no acaba de desxifrar. Els escenaris de la vivenda i la carretera els tornarem a recuperar en la quarta i la cinquena escena respectivament, i es crea així un paralelisme inevitable entre les diverses parts de l'obra. És remarcable, doncs, que l'escena central, aquella en què el diàleg esdevé més explícit, però sobretot més concret, compti també amb un imaginari escènic únic. Un escenari inhòspit que recupera espais passats:

L'habitació aquella on vam fer l'amor per primera vegada. Acluco els ulls i la veig. Hi havia una vànova blanca, de ganxet. El llit no era molt gran. Hi havia un armari mirall petit, antic, de fusta negra. Hi havia un rellotge de criatura, amb una figureta, que movia els ulls a ritme dels segons, i que tenia busques pels braços. Recordo el tic-tac d'aquell rellotge, la vànova arrugada que havia caigut a terra, la nostra imatge a través de la imatge del mirall. Me'n recordaré sempre. Encara l'estimo. (BENET 2019: 288)

Benet i Jornet arranja la percepció de l'espectador per tal que sen-

14. «Un no-lloc, a la inversa, es definirà com un espai on no poden llegir-se ni identitats, ni relacions, ni història. [] Els espais de circulació (vies aèries, aeroports, autopistes), els espais de comunicació (les pantalles de tota mena, les ones, els cables), els espais de consum (els supermercats, estacions de servei) poden aparèixer com a no-llocs freqüentats freqüentment per individus solitaris i silenciosos» (AUGÉ 1998: 9).

ti un irrefrenable desig d'accedir als detalls d'una trama que li és negada en la seva totalitat. L'absolut apareix per projecció, per desig. Benet i Jornet és un dramaturg amb un domini singular de la forma teatral, cosa que li permet fer emergir l'espai del record i la memòria del desig en el no-lloc. La memòria del desig és el germen que fa brotar un seguit de trobades volgudes o fortuïtes que revelen un entramat de relacions difícils de resseguir amb certesa. L'atmosfera és, doncs, canalitzadora de la interpretació del diàleg. *Desig* és una obra que assoleix la seva intensitat dramàtica no pas responnent un seguit de preguntes generades, sinó desplegant interrogants. Així, l'estrany quadre final no fa res més que suggerir les el·lipses del lapse de temps que separa l'habitació evocada per La dona amb els tres mots amb què Ella clou l'obra: «L'armari, el rellotge i la vànova» (BENET 2019: 302). Inevitablement, es despleguen les hipòtesis. Aquesta és la mecànica de l'engranatge de l'obra: l'el·lipse enigmàtica que deixa entreveure la suggestió del desig.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AAVV (1990): Suhrkamp Theatre Verlag, *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*, <<https://www.suhrkamptheater.de/stueck/claus-peymann-und-hermann-beil-auf-der-sulzwiese-thomas-bernhard-tt-101281>> [Consulta: 8-8-2021].
- AAVV (1996): Malmö Stadsteater, *Blod*, 26-1-1996. <<https://www.malmostadsteater.se/arkiv/hipp-95-96/blod>> [Consulta: 8-8-2021].
- AGUIAR-RIVAS (2011): Eggie M. Aguiar-Rivas, «Apuntes sobre la espacialización de *Desig*, *Deseo*», dins Roger Mirza, ed.: *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo: Ediciones Universitarias, ps. 109-119.
- ALBEE (2012): Edward Albee, «Fragments (A Sit-Around)», dins: *The Collected Plays of Edward Albee, Volume 3, 1978-2003*, Nova York: Overlook Duckworth, ps. 385-457.
- AUGÉ (1998): Marc Augé, «Llocs i no-llocs de la ciutat», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 12, ps. 8-15.

- AYCKBOURN (1995): Alan Ayckbourn, *Communicating Doors*, Londres: Faber and Faber.
- BATLLE (1992): Carles Batlle, «Josep Maria Benet i Jornet, *Desig*», *Els Marges*, 45, ps. 125-127.
- BATLLE (2020): Carles Batlle, *El drama intempestiu*, Barcelona: Angle Editorial.
- BELBEL (2020): Sergi Belbel, «La sortida del carrer sense sortida», dins Josep Maria Benet i Jornet: *Desig*, València: Tres i Quatre, ps. 9-14.
- BENET (2019): Josep M. Benet i Jornet, *Desig*, dins: *Teatre*, Barcelona: Arola, ps. 267-302.
- BILLINGTON (2005): Michael Billington, «This Lime Tree Bower», *The Guardian*, 10-2-2005. També disponible en línia a: <<https://www.theguardian.com/stage/2005/feb/10/theatre5>> [Consulta: 1-8-2021].
- CASTELLANOS (2000): Jordi Castellanos, «*Desig*: un teatre d'explotació», dins Josep Maria Benet i Jornet: *Desig*, València: Tres i Quatre, ps. 15-17.
- CULLER (2002): Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Nova York: Routledge.
- FELDMAN (1999): Sharon G. Feldman, «“Un agujero sin límites”. La mirada fenomenològica de Josep M. Benet i Jornet», *Anales de la literatura española contemporánea*, 24: 3, ps. 473-491.
- FELDMAN (2013): Sharon G. Feldman, «Josep M. Benet i Jornet i l'herència de *Desig*», *Serra d'Or*, 648, ps. 80-84.
- GALLÉN (2000): Enric Gallén, «*Desig*: un teatre d'explotació», dins Josep Maria Benet i Jornet: *Desig*, València: Tres i Quatre, ps. 15-25.
- GHASEMI I TAVASSOLI (2011): Parvin Ghasemi i Sara Tavassoli, «Influence of August Strindberg on Harold Pinter: Entrapment in Relationships», *CLA Journal*, 55: 1, ps. 43-69.
- GREIG (2001): David Greig, «Introduction», dins Sarah Kane: *Complete Plays: Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4,48 Psychosis. Skin*, Londres: Methuen, ps. IX-XVIII.
- HIRSCH (2003): James E. Hirsch, *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- HOOGLAND (2020): Rikard Hoogland, «Lars Norén and Jon Fosse. Nordic Theatre Innovators», dins Maria M. Delgado, Bryce Lease i Dan Rebellato, ed.: *Contemporary European Playwrights*, Londres, Routledge, ps. 101-115.
- HSIEH (2002): Y. Yvonne Hsieh, «Entre deux equinoxes: Variations énigmatiques d'Eric-Emmanuel Schmit», *Dalhousie French Studies*, 58, ps. 143-151.
- MCPHERSON (2020): Conor McPherson, «*Sota el tiler*. Traducció d'Ernest

- Riera», dins: *Sota el til·ler. St. Nicholas. La presa. El mariner*, trad. Ernest Riera, Barcelona: Comanegra, ps. 29-81.
- MIRÓ (2018): Josep Maria Miró, «Lectura dramatitzada de *Desig*», *Sala Beckett. Obrador de dramaturgia internacional*. <<https://www.salabeckett.cat/activitat-resta/desig/>> [Consulta: 8-8-2021].
- MORENO (2021): Enrique Moreno Castillo, *Notas sobre teoría de la literatura*, Sevilla: Editorial Renacimiento.
- REZA (1998): Yasmina Reza, *Théâtre. Conversations après un enterrement. La traversée d'hiver*. «Art», París: Albin Michel.
- SARRAZAC (2009): Jean-Pierre Sarrazac, *Lèxic del drama modern i contemporani*, trad. Nàdia Casellas, Barcelona: Diputació de Barcelona - Institut del Teatre.
- SCHMITT (1996): Olivier Schmitt, «Alain Delon et Francis Huster se déchirent au bord de la banquise», *Le Monde*, 11-10-1996.
- SCHWEIGER (2018): Hannes Schweiger, «Dramolette», dins Martin Huber i Manfred Mittermayer: *Bernhard-Handbuch Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler, ps. 266-269.
- SZONDI (1988): Peter Szondi, *Teoria del drama modern (1880-1950)*, trad. Mercè Figueras, Barcelona: Institut del Teatre - Diputació de Barcelona.
- TODOROV (1978): Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, París: Seuil.
- UTZET (2020): Ferran Utzet, «Pròleg», dins Conor McPherson: *Sota el til·ler. St. Nicholas. La presa. El mariner*, trad. Ernest Riera, Gemma Beltran, Maria Causadias, Sílvia Company, Hara Kraan i Marta Mir, Barcelona: Comanegra, ps. 9-27.
- VAN ASSELT (2014): David Van Asselt, «Foreword», dins Lars Norén: *Blood. War*, trad. Marita Lindolm Grochman, Los Angeles: Chaucer Press Books, ps. IX-XI.

