

Josep M. Benet i Jornet

Enric Gallén

PID_00174199



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

1. Una dramaturgia en procés de revisió permanent.....	5
1.1. <i>Una vella, coneguda olor</i> (1963): una proposta original de teatre realista	5
1.2. <i>Berenàveu a les fosques</i> (1971): la revisió del franquisme amb suport de Brecht	7
1.3. <i>Revolta de bruixes</i> (1975): una resposta teatral a la crisi ideològica i estètica dels anys seixanta	11
1.4. <i>Desig</i> (1989): el model d'un nou realisme amb el retrat de Harold Pinter al fons	14
1.5. <i>L'habitació del nen</i> (2001): una reflexió sobre el saber i el sentit de la vida	17
2. Nous reptes dramàtics per al segle XXI.....	20
Bibliografia.....	21

1. Una dramaturgia en procés de revisió permanent

La trajectòria de Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940) és prou representativa de la situació i evolució que ha sofert la literatura dramàtica catalana en els últims cinquanta anys. Ell forma part de l'anomenada *generació del Premi Sagarra*; un grup de dramaturgs que es va donar a conèixer al llarg dels anys seixanta i primers setanta, amb una clara resposta inicial de ruptura amb determinats referents del teatre català i de recerca de nous referents o estímuls en altres tradicions contemporànies per al desenvolupament de la pròpia veu dramàtica. (Gallén, 2005, pàg. 103-128; Graells, 2006, pàg. 17-21; Massip, 1996, pàg. 71-93; Vilà i Folch 1996, pàg. 93-103). En aquest sentit, Benet ha fet un recorregut personal que es va iniciar en els primers textos amb la influència del teatre espanyol i nord-americà de postguerra, va passar també pel reconeixement inqüestionable de la tradició dramàtica catalana i per una singular assumpció del model brechtia fins a desplegar, dels anys setanta ençà, distintes fórmules i maneres dramàtiques, no relacionades només amb el realisme, amb el propòsit de crear un univers temàtic i un estil absolutament genuïns.



Josep M. Benet i Jornet (Barcelona, 1940)

Els resultats són clars: al llarg de quaranta-set anys d'escriptura, Josep M. Benet i Jornet ha confeccionat un món teatral propi, compost per un conjunt de gairebé cinquanta obres reconegudes. Es tracta d'una obra dramàtica que no es defineix per una poètica determinada (Benet, 2010, pàg. 276-299) sinó entorn del següent:

- 1) Una sèrie de preocupacions i interessos personals, que s'han anat convertint al llarg dels anys en el seus temes preferents.
- 2) Una investigació reiterada de nous codis formals i expressius.
- 3) Una ferma convicció i voluntat d'evitar qualsevol tipus d'identificació o encasellament de tota la seva obra amb una determinada estètica o corrent teatral.

1.1. *Una vella, coneguda olor* (1963): una proposta original de teatre realista

El primer text conegut de Benet i Jornet, *Una vella, coneguda olor*, guardonat amb el primer premi Josep M. de Sagarra 1963, va ser vinculat des del primer moment a dues de les línies principals de la dramaturgia realista de postguerra: el teatre espanyol i el nord-americà.

Una vella, coneguda olor és una peça de base realista-naturalista, construïda amb uns ambients i uns personatges "dels quals, si bé completament imaginaris, jo en coneixia força bé el model" (Benet, 1991, pàg. 49). L'autor situa a l'estiu de

Resum

En poques paraules, Josep M. Benet i Jornet ha forjat un model dramàtic distintiu, el qual ha estat sotmès en tot moment a l'actualització necessària dels seus components estructurals, formals, tècnics i estilístics.

1962 la història de la Maria, una noia que se sent ofegada de viure en el si del pati interior d'una illa de cases del barri vell de Barcelona. Quan sap que els edificis del veïnat podrien ser enderrocats per a obrir-hi una avinguda, hi veu esperçada una possibilitat de fugida. Tanmateix, la demolició no serà tan ràpida ni immediata com esperava i aquest fet causarà la decepció i profunda desmoralització de la jove.

L'obra mostra una determinada realitat social de la postguerra barcelonina que es pot emparentar especialment amb l'expressada en peces com *Historia de una escalera* (1949) i *Hoy es fiesta* (1956), d'Antonio Buero Vallejo, o fins i tot amb *Mort d'un viatjant* (1949), d'Arthur Miller. A *Una vella, coneguda olor*, Benet presenta un microcosmos de sectors populars –la veu coral d'un pati de veïns– amb què l'obra s'obre i es tanca. Enmig d'aquest ambient es mou la "verge" i múrria Maria, que detesta i menysprea profundament un espai que es perllonga mitjançant els mateixos veïns, als quals titlla ben orgullosa de "genteta". La Maria, que competeix amb la Teresa en l'interès per en Joan, un pixatinters amb aspiracions de grandeses, pateix l'enfrontament més dur i carregat d'incomprensió amb la seva mare, la Mercè, la qual retreu el tarannà malhumorat i desafiant que gasta la filla a l'educació rebuda a les monges:

Mercè: "¡Monja! ¡I les monges són les que en tenen la culpa d'aquesta fòbia al barri, d'aquest desig de fugir-ne i de lliurar-te de tots els qui som aquí! ¡Fins de mi, la teva mare! (*Burleta però amarga.*) ¡Oh, que bé que tirin el barri a terra! ¡Que bé! ¡De segur que és una gràcia que el cel concedeix als teus mèrits personals!"

Quan les expectatives de marxar del barri que s'ha creat la noia s'esvaneixin del tot, es lliurarà a en Joan, "un Tenorio de pa sucat amb oli, un pobre diable irritant i sense gruix" (Benet, 1991, pàg. 50). La Maria s'ha enganyat sobre les veritables intencions del noi; és una persona tan encastada als patis i al que representen, com ella mateixa. Mancat d'un autèntic esperit de superació, en Joan només espera que el seu futur casament amb la Teresa, la filla dels forners, li serveixi per a ascendir socialment al més ràpidament possible per tal de resoldre el seu sentiment de fracàs.

Tot sembla dur inevitablement a l'esfondrament de la Maria, una jove revoltada amb causa, que és incapaç, però, d'activar-la i assumir-la racionalment. El seu alliberament sexual amb el veí arriba tard, tal com s'esdevé en algunes de les protagonistes del teatre de Tennessee Williams. Que en el seu estat de desesperació, la Maria s'entregui a en Joan, no la salvarà dels patis i tampoc no li servirà d'excusa per a una possible fugida, perquè el noi, com sap el lector, no ha jugat net:

Maria (molt baix): "És un pecat... (Joan fa un gest d'impotència. Peta la llengua amb desaprovació. Moviment de tornar a casa seva. Maria està quieta. Algú tira la cadena d'un wàter, mentre, a una altra banda, sonen riallades grolleres. Maria aixeca el cap amb violència. Gira vers Joan amb por) ¡Joan!"

(*Ell s'atura i la mira. Ella dona un primer pas. Joan ve a buscar-la. En silenci, es fiquen dins el pis. Sorolls dels patis, llum. La llum al pis de Maria s'apaga. De sobte, la veu esglaiada del nen del principi de l'obra.*)

Es pot establir una relació directa entre *Una vella, coneguda olor* i obres com *Historia de una escalera* o *Hoy es fiesta*. Si els personatges de l'obra de Benet romanen lligats simbòlicament i a perpetuïtat a uns patis, que són el signe del seu immobilisme social, com també de la seva impotència o conformitat davant la situació generada per la dictadura franquista, els de Buero ho estan, a l'escala o al terrat, respectivament. A *Hoy es fiesta*, els personatges esperen que la rifa transformi radicalment el seu món i els projecti cap a un futur nou i flamant, a *Una vella, coneguda olor*, la Maria es refia de l'enderrocament del barri com a única solució al seu desig d'abandonar-lo.



Escena d'*Una vella, coneguda olor*

Tanmateix mentre que els personatges de *Hoy es fiesta* s'esforcen per a obtenir i accedir a una qualitat de vida més digna, cosa que es tradueix en el desig de marxar del lloc on viuen, en Joan i la Maria a *Una vella, coneguda olor* no són capaços de reaccionar amb decisió davant una realitat que perceben com a presonera.

Després de la redacció d'una altra peça realista, *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (1964), Benet es va basar en tres aspectes (país, sistema polític i societat occidental) per a crear i desenvolupar el mite de Drudània concretat en una trilogia –*Cançons perdudes* (1966), *Marc i Jofre, o els alquimistes de la fortuna* (1968), i *La nau* (1969). L'autor s'aboca a una problemàtica que incideix més en el col·lectiu que no en l'individu, basada en la supervivència d'una llengua i una cultura amenaçades, el compromís necessari de l'home amb la seva societat i la nostàlgia d'un passat fossilitzat, respectivament. Mentre que *Una vella, coneguda olor* i *Fantasia per a un auxiliar administratiu* recollien els ressons d'una poètica en part manllevada del teatre realista espanyol i nord-americà, Benet va incorporar a la trilogia uns procediments literaris més propers al teatre èpic i Brecht, que apareixen de manera més superficial a *Cançons perdudes*, però que els empra ja amb molta més llibertat i desimboltura a *Marc i Jofre* i *La nau*, per a explicar-nos la realitat històrica immediata en termes de paràbola.

1.2. Berenàveu a les fosques (1971): la revisió del franquisme amb suport de Brecht

La reflexió al·legòrica sobre la realitat del seu temps explicitada en el cicle de Drudània va cedir el pas a *Berenàveu a les fosques* a l'ús de les experiències personals, emprades a *Una vella, coneguda olor*, amb l'objectiu d'analitzar ara críticament el comportament de la societat catalana de postguerra. L'autor "volia explicar la misèria material i moral d'un temps, el de la meva infantesa, amb el pes sencer de la interminable postguerra al damunt, i sense cap previsió de canvis" (Benet, 1996, pàg. 6). Per al seu propòsit, Benet va trobar en la pròpia tradició literària un clar model d'inspiració: *L'auca del senyor Esteve* (1907), de Santiago Rusiñol. Si aquest hi va descriure la generació que va fer possible la gran transformació social i econòmica de Barcelona i Catalunya entre 1833 i 1906, amb *Berenàveu a les fosques*, Benet va voler aportar-hi una mena de rèplica, una "contraauca" que mostrés l'altra cara de la moneda de la filosofia del

sentit comú del senyor Esteve: l'individualisme, la grisor, la vulgaritat, el pro-saisme d'una existència sacrificada exclusivament al guany material, la manca de cultura, la poca volada i ambició, entre altres aspectes.

Quant a l'organització de l'estructura dramàtica de *Berenàveu a les fosques*, Benet va substituir l'estricta fórmula realista-naturalista dels dos primers textos per una sèrie d'alteracions narratives espaciotemporals de procedència brechtiana: els monòlegs de les dues protagonistes el 1971; les projeccions de diapositives i els rètols que serveixen per a introduir de manera distanciada el lector/espectador en les deu "escenes de costums" circumscrites a 1950 (Gallén, 1996, XII). Unes escenes que perden ara el caràcter costumista i assoleixen tipicitat històrica (Marfany, 1988, pàg. 279), no exempta d'ironia per part de l'autor. A l'obra, el pas d'un rètol a un altre és interferit per l'epistolari entre dues dones; una correspondència que la Fanny i la Montserrat llegeixen amb sentiment, intenció i un punt imprescindible de crispació per a recompondre la tensa situació dramàtica de la història, tot just insinuada per la Fanny en la primera carta:

Fanny: "Barcelona, 10 de febrer de 1971. Benvolguda senyora: Ahir vaig veure al diari l'esquela anunciant la mort dels seus pares; no sap pas fins a quin punt l'he sentida. He dubtat una mica abans de decidir-me a escriure però el cor se m'hi anava i, ja ho veu, ho he acabat fent. Accepti el meu sincer condol. Això si la carta li arriba, és clar. L'envio a l'antiga direcció i no sé si vostè hi viu encara. Si li arriba, espero que sabrà valorar benèvolament aquesta intromissió. El temps tot ho cura i el concepte que en un moment vostès haguessin pogut formar-se de mi potser a hores d'ara ja s'havia suavitzat. És el que desitjo. Encapçalo la carta tractant-la de senyora però no sé si vostè és soltera o casada. He estat temptada de posar "estimada Montserrat" i parlar-li de tu. No ho he fet perquè no volia ofendre-la tot i que, encara que pugui semblar una hipocresia, vostè havia estat per a mi com una germana petita. Ja ho he dit. Rebi de nou l'expressió del meu dolor davant la pèrdua dels seus pares i disposi en el que pugui necessitar. Afectuosament, Fanny."

Per tal d'establir el distanciament necessari entre la història narrada i el lector, Benet i Jornet recorre a l'acció simultània, una tècnica que ja havia emprat a *Fantasia per a un auxiliar administratiu* i que apareix en dues escenes, "Misèria i companyia" i "Notes culturals", mentre que en una altra, "Somiar, fugir, morir,... campar" incorpora tres accions simultànies.

A *Berenàveu a les fosques*, Benet es va proposar analitzar la posició davant del nou règim polític per part de la societat catalana de postguerra, sobretot la que va lluitar en el bàndol dels vençuts de la Guerra Civil. Per a fer-ho va triar un grup de set personatges que representessin les diferents actituds socials desenvolupades durant la dictadura franquista, degudament contrastades tant des d'un punt de vista caracterològic com moral o polític.

L'obra se centra, bàsicament, en la relació entre dos matrimonis del barri vell de Barcelona i les diferents conductes individuals i col·lectives que van adoptar a partir de 1939. Comencem per la parella formada per en Ramon i la Neus, el reflex d'una determinada classe mitjana vinguda a menys. La Neus, filla d'una família ben situada econòmicament abans de la guerra, va sofrir un clar desclassament en casar-se amb en Ramon, un mer oficinista. Tanmateix tots dos viuen de l'engany de la memòria i el record del que haurien pogut arribar a ser, si no hagués esclatat el conflicte bèl·lic amb les seves nefastes conseqüències per a ells. Així, en Ramon encarna un ésser sense caràcter, conformat amb la seva sort i incapaç de reaccionar davant una realitat esquarterada; en certa mesura pot tipificar la figura de qui, amb paciència i esforç, va contribuir a aixecar una societat tan callada i enfonsada com conformista, segons l'orgullosa evocació de la seva filla en el desenllaç de l'obra.

La Neus, per altra banda, es resisteix a acceptar l'adversa realitat del present, abocada contínuament a un sentiment de nostàlgia cap al temps de preguerra. Educada en un món que ha desaparegut definitivament, procura amagar inútilment la seva autèntica situació familiar davant dels altres.

La misèria material, moral i sentimental que afecta el matrimoni de la Neus i en Ramon contrasta amb la fortuna material, que no afectiva, en què viu la parella formada per en Santiago i la Fanny. A la llarga, la Fanny es convertirà en l'autèntica protagonista positiva de la història, en abandonar un país que la desagrada profundament. Fuig de manera resolutiva i amb la confiança d'iniciar una nova vida en una altra realitat social i política més oberta i tolerant que la que ha viscut a Barcelona. En Santiago, en canvi, representa el possibilisme presumptuós, hipòcrita i sense escrúpols de la dictadura. Exerceix el seu poder polític i personal de manera dominant, humiliant i xantatgista amb la resta, especialment amb la Neus i en Ramon. Per aquest, el seu callat objecte del desig, en Santiago s'hi sent atret i no parará fins a posseir-lo segons les formes pròpies d'una relació sadomasoquista. Un determinat tipus de vençut obedient se sotmet, així doncs, a l'arrogant encarnació del poder vencedor el 1939.

Amb els personatges d'en Jeroni i la Pilar, Benet i Jornet ens ofereix dues cares d'una mateixa moneda. La portera és el "cor" del barri, una dona arrelada en els costums populars que sap plantar cara a la confusa realitat amb desvergonyiment. La Pilar sap sobreviure enmig de la misèria i no està disposada a deixar-se arrossegar ni entabanar per ningú. En canvi, el senyor Jeroni és la paròdia d'un intel·lectual ranci, que conserva una imatge encarcerada de la



seva pròpia cultura. La imatge que Benet mostra del senyor Jeroni és la que correspon a la concepció d'una Catalunya conservadora en l'àmbit cultural i claudicant en el polític, que hauria de desaparèixer amb ell.

Quan mor, en Jeroni deixa com a herència uns objectes simbòlics que els altres personatges hauran de fer-se seus per a aixecar el país. Efectivament, en Ramon pot trobar en la lectura de *L'auca del senyor Esteve* el missatge del petit comerciant que, amb seny, estalvi i ordre, pot contribuir a redreçar la ciutat. La Montserrat rep el calidoscopi, representació de la necessitat de despertar el sentiment catalanista emmordassat i adormit d'ençà el final de la guerra. Mentre que, en acceptar la creu, la Neus ratifica la fe en les seves profundes conviccions religioses com l'autèntica arma de regeneració espiritual del país a la postguerra. Josep M. Benet i Jornet, però, dissenteix del significat d'aquest llegat, no està disposat a assumir-lo com a propi. No creu que pugui servir com un veritable instrument de transformació i dignificació social i cultural del país en els primers setanta. D'aquí el distanciament crític que els enunciats dels rètols posen de manifest al llarg de l'obra i que assoleixen el seu clímax màxim en l'"apoteosi" final amb el taxatiu i convincent parlament de la Montserrat.

La noia, que va viure la seva infància i adolescència encaterinada de la Fanny, s'ha convertit de gran en una dona ufanosa de posseir i lluir uns principis morals sòlids i inqüestionables. La Montserrat Freixas de Domènec tipifica un grup social determinat, educat i format ideològicament i moralment durant el primer franquisme. Un sector que, com van fer els seus pares o el senyor Jeroni per altres motius, va transigir i es va deixar convèncer per l'anomenada *política desarrollista*, la del suposat benestar econòmic de determinats sectors de Barcelona, Catalunya i Espanya a partir dels anys seixanta. En altres paraules, la Montserrat Freixas de Domènec representa aquells estaments socials que, per comoditat, covardia o desídia, van renunciar a lluitar o, si més no, a qüestionar la dictadura franquista. Mitjançant el personatge de la Montserrat Freixas de Domènec, Benet critica els sectors que es van deixar arrossegar per la imatge d'una societat autocomplaent:

Montserrat: "Barcelona, 9 d'abril de 1971. Divendres sant. Estimada senyora. El meu pare estava enamorat de la seva muller. Va tenir un mal moment, però l'estimava massa per abandonar-la. Si a vostè el meu pare li mereix un qualificatiu insultant, i són ganes per venir-m'ho a dir, és per despit. Jo estic orgullosa d'ell. Va tenir alguna debilitat, però va saber superar-la. Ell va treballar i a la llarga Déu el va premiar. S'havia comprat un sis-cents i un terreny a La Garriga. Ja ho sé, anant en el sis-cents va tenir l'accident en què van morir ell i la seva dona, però m'asseguren que no van patir i ens hi hem de conformar. El meu pare havia tingut paciència i s'havia mantingut al peu del canó. Durant els anys quaranta, amb les sacarines, el pa negre i les restriccions de llum. Si avui Barcelona és la ciutat que és, ho devem, bàsicament, a homes com ell. Jo l'admiro i espero, el que ell va aconseguir aleshores, nosaltres ho sabrem continuar amb el mateix esperit els anys que han de venir. La saluda molt atentament: Montserrat Freixas de Domènec". (*Mentre acabava de parlar s'ha projectat, encenent-se gradualment, una diapositiva: parella de nuvis a la moda dels anys trenta que contempla, somrient i engavanyada, l'espectador. Tots dos són joves i no mal plantats. Ella no va de blanc, ell no va de jaqué. Se sent, com en iniciar-se l'obra el so d'una frenada i un xoc*).

Arran de la nefasta recepció de la crítica d'espectacles quan *Berenàveu a les fosques* es va estrenar al Teatre CAPSA (1973), Benet va voler mostrar la seva capacitat per a confeccionar un model de teatre de caràcter "imaginatiu" amb *La desaparició de Wendy*, una distanciada i agredolça exposició de la seva passió pel teatre, que pua en els records, les lectures i les pel·lícules de la seva infància i adolescència. La influència de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, és perceptible en la utilització de l'estructura narrativa i el tractament liricogrotesc que fa de la realitat. Complementàriament, Benet va refermar la seva dedicació al teatre infantil i juvenil, amb *Supertot* (1973) o *El somni de Bagdad* (1975), i va encetar una forma personal de teatre breu, l'"apunt" sobre la bellesa del temps, amb *A la clínica* (1974), un exercici realista sense acotacions que té l'origen –la sospita d'una malaltia inguarible– a *Revolta de bruixes*, que es trobava en fase de redacció en aquells moments.

1.3. *Revolta de bruixes* (1975): una resposta teatral a la crisi ideològica i estètica dels anys seixanta

Revolta de bruixes es revela com una obra d'estructura tancada en comparació amb el caràcter obert de *La desaparició de Wendy*. Benet es va plantejar conduir el realisme cap al complex viarany del simbolisme tot transcendint anècdota, situacions, personatges i llenguatge, i bandejant qualsevol mena d'identificació de la seva proposta amb el sànet, la comèdia de costums o el drama social.

La primera idea de tractar a *Revolta de bruixes* de la sexualitat en la gent gran Benet es va diluir, finalment, en el desig d'exposar:

"certa problemàtica més ambiciosa que llavors començava a marcar la nostra societat: la crisi d'una concepció racionalista del món, influïda pel marxisme, i l'avançada de l'irracionalisme, camuflat aleshores encara, molt sovint, sota una exaltació insistida de la imaginació."

(Benet, 1991, pàg. 37)

Perquè a Josep M. Benet i Jornet li coïen molt les transformacions de tota índole que s'havien anat produint en l'òrbita occidental a partir de 1968, les quals afectaven i qüestionaven seriosament l'imperi de la raó. Precisament, per aquest motiu es pot interpretar *Revolta de bruixes* com el resultat d'una reflexió intel·lectual sobre la crisi d'una ideologia, la racionalista, basada en una visió progressiva de la història i una estètica emparentada amb el realisme històric dels anys seixanta, quan uns determinats sectors socials i intel·lectuals lluitaven per a transformar el món en què vivien.

Amb la finalitat d'evitar una perspectiva o un tractament teòric o abstracte del tema proposat, Benet, si bé va elaborar un text despulat de qualsevol referència o contingència personal, més o menys autobiogràfica, va decidir situar-lo en una realitat social que coneixia perfectament i havia constituït ja la base d'una part de la seva producció anterior.

L'obra s'obre amb l'exposició d'un problema comú, la reivindicació econòmica que sis dones de fer feines plantegen al vigilant que representa l'empresa on treballen. La Sofia promou i dirigeix la revolta, que arrossega en principi les seves companyes, llevat de la Rita, que hi oposa resistència. La Sofia es manifesta com una persona contundent en el plantejament de la qüestió laboral que les ateny a totes, però és del tot desconsiderada amb els problemes individuals de les seves companyes: el càncer de la Dolors; el mal d'amor de la Filomena o l'escàs enteniment mental de la Paulina. A totes aquestes qüestions d'ordre íntim, la Sofia els gira l'esquena, no creu en absolut que determinades preocupacions íntimes puguin tenir el mateix significat o valor que les reclamacions d'ordre col·lectiu:

Sofia: "El temps dels xais s'ha acabat. ¿Quina mosca li pica, a la Filomena? (a Dolors) Molta ajuda, si m'he de refiar de tu. Comença el mullader i em deixes sola i encara tens fums. T'hauries pogut treballar la Paulina i calmar-la.

Dolors: Calla.

Sofia: Si estàs cansada, te'n vas al metge; el teu cansament el paguem les altres.

Dolors: No hi crec en metges. Moltes camàndules. (Ho ha dit amb un to de desolació)."

Davant del progressiu menyspreu de la Sofia, o el toca-toca, per les consideracions d'ordre personal de les seves companyes, es comença a desbrossar el camí perquè irrompi la bruixa, la Rita, o la màgia, i arribi on la raó ni tan sols s'ha molestat de penetrar. Les dones que o s'havien mostrat incrèdules o no es refiaven dels poders ocults de la pitonissa, revisaran i modificaran la seva posició arran de la mort del vigilant mentre feia l'amor amb l'Aurora; una mort que les cartes del tarot de la Rita havien augurat. La reacció serà immediata: abandonaran la Sofia i es decantaran per la Rita, tot buscant desesperadament el consol o la solució a les seves angoixades situacions. Una dona, però, queda al marge de la bipolarització i adopta una posició d'equilibri entre la concepció racionalista del món de la Sofia i la irracionalista de la Rita. Vol distanciar-se tant de qualsevol compromís ideològic o polític concret com de cap mena de demostració de fe en les pràctiques esotèriques. Tanmateix també haurà de cedir davant de la nova situació liderada per la Rita. Preocupada perquè la investigació policíaca pugui regirar en el seu passat, forçada per la bruixa, haurà de callar davant les altres i assumir com elles que el vigilant ha mort d'un atac de cor. La Rita podrà, finalment, invocar els seus poders ocults per a guarir el càncer de la Dolors; el retorn del marit de la Filomena o l'enfortiment del feble cervell de la Paulina:

Rita: "Us ajudaré. Hem d'estar molt unides. El vigilant era un porc. Ha mort sol, perquè amb les seves fotos. Buscarem les postals i les deixarem al seu abast. L'hem trobat mort, amb les postals escampades. I jo us ajudaré. Sé moltes maneres. Cal tenir fe. Si teniu fe, perdreu la por.

Aurora: No hi havia cap gat.

Rita: Sé oracions i fórmules per canviar la sort de la gent: per curar malalties, per enamorar els homes, per despertar les potències del cervell... Heu de tenir fe."

Ara bé, quan l'Aurora apunta que "no hi havia gat" i, per tant, màgia ni poder ocult que valguin, se situa en la posició ideal que l'autor vol transmetre al lector/espectador sobre el sentit últim de l'obra. Ella ens ofereix una posició de síntesi entre una concepció racionalista de la vida (Sofia / les forces del dia) i una visió irracional dels poders ocults que governen i orienten el destí humà (Rita / les forces de la nit). Una postura equilibrada, en què els problemes personals mereixin el mateix tractament, la mateixa consideració que els afers i les reivindicacions de qualsevol col·lectiu o grup social.

Escena de *Revolta de bruixes*

Després de l'escriptura de *Revolta de bruixes* i fins a la de *Desig*, Benet i Jornet va donar a conèixer una sèrie de textos dramàtics de diversa índole. En primer lloc, cal constatar el manteniment de la vessant realista amb *Quan la ràdio parlava de Franco* (1979) o *Baralla entre olors* (1979), en què recuperava els protagonistes d'*Una vella, coneguda olor*, encarats als canvis produïts en les seves respectives vides d'aleshores ençà. O *Ai, carai!* (1988), una comèdia de tall clàssic, que es proposava radiografiar la generació de l'autor:

"la que ha ocupat llocs de responsabilitat després del franquisme, però situant-la en relació amb la generació anterior i fins amb la posterior."

(Benet, 1990, pàg. 11)

En segon lloc, deixant de banda les adaptacions personals d'obres d'altri, com Prudenci Bertrana –*Dins la catedral (Josafat)* (1976)–; Joanot Martorell –*Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* (1987)–, o Schiller –*Elisabet i Maria* (1979)–, vinculada temàticament a *Revolta de bruixes*, cal assenyalar la tenaç i reiterada habilitat de Benet d'investigar nous camins del llenguatge teatral en dos textos com *Descripció d'un paisatge* (1978), i *El manuscrit d'Alí Bei* (1984).

Tot partint del tema de la venjança d'*Hècuba*, d'Eurípides, Benet va decidir abordar a *Descripció d'un paisatge*, una sèrie d'aspectes que previsiblement procedien de la seva reflexió sobre el procés de transició política cap a la democràcia que es vivia en el nostre país a final dels anys setanta. Amb motiu de ser representada per l'Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, el 1996, l'autor va assenyalar:

"Intentant explicar, ara que hi penso, potser per primera vegada en les meves obres, que tots els humans estem fets d'un mateix fang, i que el Mal i el Bé no existeixen, que només hi ha la misèria de la nostra condició, i que abunden les doctrines, les actituds, les accions nefastes, denunciades i reprovables, però que l'abjecció de les persones concretes mai no és total, i la seva integritat, en el cas contrari, tampoc."

En un altre ordre de coses, *El manuscrit d'Alí Bei* culmina l'obsessió de Benet per la nostàlgia d'un Orient somniat, l'aventura, l'espai on tot és possible, presents a *Marc i Jofre*, a *El somni de Bagdad* i a *Descripció d'un paisatge*. Benet se centra en Domènec Badia, l'aventurer català que, al servei del primer ministre espanyol Manuel Godoy, va recórrer l'Àfrica fins arribar a la Meca i a Constantinoble, amb la disfressa d'Alí Bei, un fals príncep islàmic descendent del mateix Mahoma. De fet, *El manuscrit d'Alí Bei* manté un estret lligam amb algunes constants temàtiques de l'obra anterior de Benet. A més del tema central de la

insatisfacció humana i el somni de l'Atlàntida impossible, cal anotar també el del compromís de l'individu amb la seva societat; l'enfrontament entre la raó i l'irracionalisme, ja anotats a *Revolta de bruixes* i *Elisabet i Maria*; o la passió per l'escriptura teatral, que expressa el protagonista central de l'obra.

1.4. **Desig (1989): el model d'un nou realisme amb el retrat de Harold Pinter al fons**

Desig té un punt de partida doble i immediat: *La fageda (Apunt sobre la bellesa del temps-2)*, de 1977, i *Ai, carai!* (1988). La primera funciona com el veritable embrió de *Desig*, segons l'autor, el qual, a més de reconèixer-hi el deute envers Harold Pinter, assenyala:

"Es tractava, precisament, de no explicar cap història. Que n'hi hagués una, però que no hi accedíssim, a fi de poder observar, amb suposat allunyament científic, com es comportaven uns insectes, els personatges, el llenguatge i els sentiments dels quals no tenim cap necessitat d'entendre."

Enmig d'una atmosfera tensa, carregada d'intriga i misteri, Benet descriu a *Desig* la història afectiva de dues dones, que plantegen al lector dubtes i incògnites semblants als que ofereixen els personatges de *La fageda* per tal de conèixer i comprendre les motivacions i l'autèntica personalitat de cadascuna. Amb una estructura dramàtica molt ben travada i simètrica, Benet hi exposa la problemàtica d'un afer sentimental amb una sèrie de diàlegs i monòlegs ajustadament intercalats mitjançant la parla directa i suggeridora de quatre personatges –Ella, El Marit, L'Home i La Dona. El resultat artístic és d'un perfecte equilibri, en què cal afegir-hi també la presència de determinats elements i objectes simbòlics com el telèfon, l'ampolla de cervesa, l'enformador, la vànova, l'armari o el rellotge. En relació amb *Ai, carai!*, l'autor recupera i potencia el tema de la impossibilitat d'assolir la felicitat absoluta, com es pot constatar en la lectura dels monòlegs dels quatre personatges. La paraula, amb tots els matisos i colors; el gest rotund, crispat o insinuant; la mirada que s'endevina serena, furtiva, indecisa o angoixada, o les pauses i els silencis, que es converteixen en els elements essencials per a poder comprendre l'abast d'uns sentiments íntims i complexos que es transmeten al lector amb la tensió, angoixa i inquietud dels personatges.

La necessitat dels afectes de què fan gala els personatges de *Desig* s'apuntava ja en la patètica figura de la Filomena a *Revolta de bruixes*, per a qui "una febre i un patir, és estimar. Un càstig del cel; no hi ha cel ni raó que valguin. Quan t'agafa, estic perduda", com si es tractés d'un petit avanç de la reflexió final que fa en Carles, el periodista protagonista d'*Ai, carai!* Aquest, després de les visites gens circumstancials de pare, amant, fill i amic, anota en un article:



Escena de l'obra *Desig* de Josep M. Benet i Jornet

"Després l'amor se n'ha anat, ha clavat un cop de porta i s'aixecava un breu però gèlid corrent d'aire. Per recuperar l'escalf has intentat atrapar dins la memòria imatges de felicitat amb les persones estimades. Sí, aquestes imatges existeixen, vas ser feliç. Ho vas ser? La felicitat la vas viure, però mai no la vas sentir, ni en aquells moments de plenitud. Potser hauries d'acceptar, doncs, que tal com ho vol el lloc comú, la felicitat no existeix. Ah, de cap manera, qui s'atreveix a dir-ho? Ara mateix en podries ser, de feliç. N'hi hauria prou que, de sobte, el sol entrés pel balcó i vingués a tocar-te, ple de benignitat, el clatell. Sí, aleshores podries sentir-te feliç. Llàstima que, decididament, el dia fosqueja i que, si de cas, per trobar el que desitges, hauràs d'esperar demà."

A *Desig*, la qüestió de la consecució d'un estadi de felicitat absoluta s'expressa en les reaccions i comportaments contrastats dels quatre personatges al llarg del camí que han fet o hauran de fer perquè cadascú s'accepti i assumeixi com és per tal de saber apreciar l'autèntica bellesa del temps. Cal destacar els contrapunts que es donen, en aquest sentit, entre l'Home i la Dona, d'un costat, i El Marit i Ella, de l'altre. O entre L'Home i El Marit, i Ella i la Dona o entre tots plegats amb relació a la distinta acomodació al pas del temps i a la realitat del present. Ens podem fixar, per exemple, en la tensa, malhumorada i insatisfeta actitud d'Ella, en l'horror i el fàstic que sembla que li produeix la quotidianitat i la convivència domèstica.

Es pot anotar el neguit i la por que Ella té d'acceptar i assumir la seva realitat més íntima –"Per què m'ha vingut a buscar? Després d'anys ha vingut a agredir-me al passadís. Aquí tot és fosca i silenci"–, lligada com està a un Marit angoixat, que reprimeix el seu desig per Ella:

"Amb el meu afecte anguniós, una vergonya renovada cada dia. La meva obscenitat, el vici que neix i acaba en mi, sense que ella ho conegui. Que ho ignori, que ignori aquesta dependència: que les coses no canviïn. No canviaran. Treballar amb constància, aleshores no canvien."

Altrament el comportament de L'Home i La Dona es mostra molt més natural i desinhibit davant de la situació que els toca de ple. Un Home que sap contemplar amb serenitat la bellesa inevitable i efímera de la Vida i el Temps:

"L'avançar d'aquells núvols... Quina candidesa!

La carretera mullada, unes quantes bardisses, el plugim que ara s'atura i ara recomença, el cel tancat: la bellesa.

La bellesa sense excuses que encara es pot veure, sentir, olorar... Que no ha de durar.

El Paradís no durarà.

Lliurat a les tenebres exteriors, allí on no hi ha res.

Ni tan sols dolor o enyorança."

O una Dona que recorda amb emoció la seva vivència sentimental del passat com un moment precís de plenitud, en cap cas de completa felicitat:

"La passió és breu, potser, però no pacient.

Millor saber que aquesta malaltia té final, que aquesta angoixa tindrà un final.

Que el goig s'apagarà, però també el dolor.

Quin goig?

Sí, el goig. D'acord, el goig, la bogeria dels sentits.

Però mai no arribar, ni aleshores, allí on es vol arribar.

L'ansietat no ho permet, la serenitat desapareix.

Convertida en una pobra bèstia vulnerable."

El lector descobreix, finalment, que cap dels quatre personatges no ha assolit ni tal vegada podrà fer-ho mai un estadi permanent i intens de felicitat, perquè l'ésser humà no pot vèncer el destí inevitable que nega la possibilitat d'aquell ideal. L'únic estat de felicitat que es pot encaixar en el món terrenal, com glossaven la Filomena a *Revolta de bruixes* i en Carles a *Ai, carai!*, és de caràcter puntual, com la pletòrica experiència de joventut, que es conserva viva en la memòria de La Dona, en forma d'un desig passional i malaltís, que crema i fereix carnalment. I és, per aquesta mateixa raó, fugaç.

Amb la renovació estilística, formal i de llenguatge que representa *Desig*, tota una sèrie d'aspectes que Benet havia abordat anteriorment van començar a adquirir més relleu en el conjunt del seu teatre, com ara el tema dels afectes. De nou, a *Fugaç* (1992), mostra una altra passió devastadora, la d'un pare per la seva filla, per a tractar de les distintes sensibilitats o maneres d'aprehendre el sentit de la vida, que encarnen una colla de personatges a l'obra. Un any després d'enllestir *Fugaç*, Benet va escriure *E. R.* (1993), una "paràbola sobre el món del teatre", que recull les posicions contrastades dels éssers humans que ja apareixen a *Revolta de bruixes* i *Elisabet i Maria*:

"Tipus de posicions antagòniques i irreconciliables. I algun altre que, entre ells, intenta mantenir l'equilibri. Reprèn aquests tipus, amb una història molt diferent i sobretot –i això és el que justifica, si de cas, que ho hagi fet– amb una solució diferent del conflicte, amb la sobtada comprensió de la mútua necessitat."

(Benet, 1994)

Com a conseqüència del carreró sense sortida que va significar *Fugaç*, Benet va buscar una via "optimista" a la seva visió del món, que va concretar a *Testament* (1995) en el fort reconeixement de l'herència intel·lectual o artística com a justificació del fet de viure. A *El gos del tinent* (1996) i *Olor* (1998), Benet va culminar algunes de les altres obsessions temàtiques expressades en la seva trajectòria. En la primera, recupera el vessant de preocupació política present en el cicle de *Drudània*, *Berenàveu a les fosques* i *Descripció d'un paisatge*. Ara, Benet ataca el poder personalitzat i sense misericòrdia, que no està disposat a cedir a ningú la poltrona a què ha accedit i menysprea una humanitat simbòlica, que espera potser inútilment l'arribada d'un hereu que la salvi de l'horror i el dolor generats per una realitat cada cop més insuportable.

Amb *Olor*, Benet clou la trilogia iniciada amb *Una vella, coneguda olor* i *Baralla entre olors*, i ofereix una esqueixada i desolada visió del pas devastador del temps sobre un barri i uns segments socials que assisteixen, impotents i perplexos, a la desaparició radical d'espais i edificis, com a resultat d'unes actuacions urbanístiques prenyades de supèrbia i menyspreu. Unes actuacions que destrueixen les formes de vida i la memòria personal i col·lectiva d'un vell barri barceloní. Per això, la Maria, la protagonista de la trilogia, brama contra els qui esborren i neguen les senyes d'identitat de la gent senzilla de la ciutat dels pobres. Res, però, no deturarà allò que ja sembla inevitable i irreversible. Les necessitats i urgències d'un determinat nou temps històric la derrotaran.

Sola, davant d'un paisatge en procés d'enderrocament, la Maria no podrà fer res més que retratar l'assassinat d'uns espais amb què desapareixeran les olors estimades per sempre més.

1.5. *L'habitació del nen* (2001): una reflexió sobre el saber i el sentit de la vida

Amb el nou segle, Benet va enllestir *Això, a un fill, no se li fa* (2000), una comèdia àcida, que sintonitza amb les del dramaturg anglès Joe Orton. Des d'un punt de vista temàtic, *L'habitació del nen* incideix en la qüestió "de la naturalesa del saber" (Gibert, 2003, pàg. 14), de la mateixa manera que és deutora de *Fugaç* i *Testament* en abordar el seu desfici per la mort i la seva preocupació sobre el sentit de l'existència. En la primera, un metge de concepció fatalista pretén resoldre amb la mort del seu ésser més estimat el dolor i el sofriment inevitables a la condició humana; en la segona, un professor madur, obsedit a trobar un sentit concret a l'existència, el descobreix en forma del llegat intel·lectual que ofereix a un dels seus millors alumnes perquè obtingui allò que ell no va aconseguir. En les dues obres, l'autor "intervé" clarament en la possible interpretació "pessimista" o "optimista", respectivament, que el lector pot fer sobre el sentit de la vida.

A *L'habitació del nen*, en canvi, Benet deixa tota la llibertat d'interpretació al receptor davant la seva nova proposta, perquè ara li:

"interessava la deliberada obligació (potser modesta obligació) que tindrà l'espectador de prendre partit, o els seus dubtes sobre si té dret a prendre partit), o fins i tot si ha de prendre partit. Vet aquí el problema."

L'obra respon a una estructura tripartida que "conté un total de cinc episodis, titulats de manera successiva "A, Be, Ce, Da i Ri", i crea així una configuració que lletreja la paraula "abecedari" (Feldman, 2006, pàg. 89). La primera part, que correspon a l'episodi "A", no pot ser, aparentment, més harmònica i radiant. Una parella "jove", "atractiva" i enamorada, és a punt de celebrar l'aniversari del seu fill. Mentre fan càbales sobre el seu futur immediat i en plena celebració amorosa, es produeix un incident fortuït que afecta el nen. Ja res no tornarà a ser com, aparentment o superficialment, havia estat fins en aquell moment.

El "demà" de la primera part cedirà el pas al "capvespre" i a la "nit" de la segona part, que abraça "Be", "Ce" i "Da". En poc temps, aquella atmosfera oberta de felicitat que es respirava es dilueix, s'esvaeix i n'irromp una altra de més tancada, irrespirable, que introdueix una història de por cada vegada més inquietant, que va ferint i regirant de mica en mica les entranyes del lector. Tot comença a adquirir, de sobte, un sentit nou i brutal; la parella mostra de manera descarnada el que "amagava" en la seva etapa "feliç", però que romanía ocult dins seu. Com el record de la gelosia del fill cap al pare; un fill que, predispo-



Escena de *L'habitació del nen*

sat a reemplaçar el seu progenitor en l'amor cap a la mare/dona, l'animava a emprendre un llarg viatge cap a altres universos paral·lels, uns territoris amb vida pròpia.

El matrimoni mostra ara sense fissures la distància que els aclapara i la percepció tan diferent que tenen sobre la felicitat i el sentit de l'existència. Un abisme s'ha obert entre els dos. S'ha produït, no obstant, de manera natural i sense cap tipus de connotació ni visió tràgica, segons el jove pare:

"Les nostres vides no són una tragèdia, no són una excepció. Un avió que cau és horrorós però també és una excepció. La tragèdia és l'excepció. Mai no ens ha tocat cap rifa, i ho trobo una sort."

En aquest sentit, la resposta dramàtica de Benet a *L'habitació del nen* és molt semblant a la que presenta a *Fugaç*, en què la història d'amor entre pare i filla no tenia tampoc cap mena de connotació excepcional per a l'autor. Perquè el que és veritablement important és saber com encarar-se a la realitat, al món, com acceptar i/o assumir el dolor immens que la vida produeix en cada individu.

El cas és que, a *L'habitació del nen*, el pare es mostra com un home optimista, que no vol veure el sofriment aliè, de la mateixa manera que està convençut de la necessitat d'acceptar els traumes, perquè aquests "eduquen, ajuden a madurar"; en canvi, la mare es mostra desesperançada després de l'incident, i amb una gran por a acceptar –que no assumir– la pèrdua de l'altre, la persona que vol, estima o simplement, necessita, perquè la pèrdua dels afectes essencials produeix horror. Davant de l'actitud entotsolada i pessimista de la dona, el pare es proposa "salvar" el fill. Ell que, a diferència de la dona, no va ser feliç de petit, vol anar-se'n amb el fill "a un lloc que hauria de ser bo per viure", i on potser la dona/mare els podrà acompanyar algun dia. Uns llocs, vius per a pare i fill en el record del conte de les galàxies de l'avi, i "on, per fi, i aleshores la història de la humanitat canviarà" de manera positiva. I potser es transformarà en els termes que, sense cap esperança de realització immediata, preveia el metge a *Fugaç*:

"Però que algun dia la nostra existència tindrà sentit. Potser ara ja té sentit. Desapareixeran les pors. Hi haurà una justificació. Tot es tornarà senzill, fàcil i clar."

D'aquesta manera sorgeix la possibilitat per a pare i fill de portar a cap fins a les últimes conseqüències el que narrava l'avi en el conte de les tretze de la nit, perquè passava "fora del temps normal". Només que ara –en la tercera part, que comprèn l'episodi "Ri"–, succeirà fora del temps, sí, però amb un desenllaç sense por, "en un lloc neutre, potser de color gris".

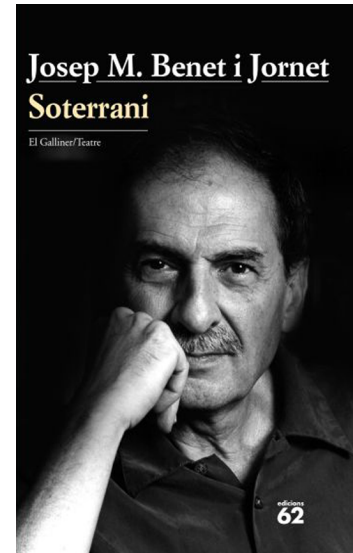
Així les coses, Benet reflecteix a *L'habitació del nen*, una obra farcida d'elements simbòlics i metafòrics, una situació límit davant la qual "una família qualsevol, normal" s'hi pot topar sobtadament en un moment determinat. Però, en contrast amb *Fugaç* i *Testament*, no pretén "guiar" el lector en una presa de posició específica. L'autor ha relativitzat les seves conviccions i s'ha limitat

a "observar" els personatges sense cap tipus d'orientació definida. Quin dels dos progenitors deu tenir la raó? D'una manera estricta potser "l'obra no admet una lectura que determini qui té raó sobre els fets concrets (l'accident del Nen), sinó una lectura que subscriu tàcitament la posició filosòfica de la Mare i ofereix com alternativa salvífica l'estratègia del Pare" (Santamaria, 2006, pàg. 144). Que sigui, en tot cas, el lector qui reflexioni i discerneixi per una o altra de les posicions plantejades a *L'habitació del nen*.

2. Nous reptes dramàtics per al segle XXI

De la producció posterior a *L'habitació del nen*, cal destacar, a banda de l'adaptació dramàtica de *La plaça del Diamant* (2007), de Mercè Rodoreda, i *La Ventafocs* (2004), una original versió del conte infantil, *Salamandra* (2004) i *Soterrani* (2006). En la primera, Benet recupera amb altres tècniques, procediments i plantejaments dramàtics les inquietuds de *Cançons perdudes* (1966) sobre la preservació de la nostra cultura. La preocupació sobre un dels seus afectes més preuats –la llengua– l'inscriu ara dins un perill global d'extinció, que encalça també uns personatges simbòlics i representatius d'una humanitat condemnada a viure amb dolor. Al seu torn, i a propòsit de l'existència del mal que atreu l'ésser humà, a *Soterrani* (2006) Benet convida l'ésser humà que es *deixi anar*, perquè això l'ajudarà a *acceptar-se com és* amb tots els atributs i les qualitats, però també amb totes les misèries i els instints més ocults.

Quan li falta molt poc per a assolir la xifra dels cinquanta textos dramàtics reconeguts, què atorga a la trajectòria personal i literària de Josep M. Benet i Jornet, un perfil propi, personal i indiscutible? Una voluntat constant de superació artística, mai exempta ni d'ambició ni d'autocrítica, lligada al desig, la necessitat i la tossuderia de voler saber, analitzar i comprendre el funcionament de l'ésser humà, l'única forma d'animal racional coneguda, en totes les seves manifestacions possibles. Tot plegat, amb l'esperança sovint malmesa i potser vana que, algun dia tal vegada llunyà el dolor que genera l'ofici de viure desaparegui i la humanitat pugui salvar-se definitivament.



Bibliografia

Benet, Josep M. (2010). *Material d'enderroc*. Barcelona: Edicions 62 ("Biografies i Memòries", 78).

Benet, Josep M. (1991). *Revolta de bruixes. Una vella coneguda olor* (estudi introductor i d'Enric Gallén). València: Tres i Quatre ("L'Estel", 12).

Benet, Josep M. (1991). *Desig* (pròleg de Sergi Belbel, Jordi Castellanos i Enric Gallén). València: Tres i Quatre ("Teatre", 24). Hi ha una altra edició dins *Teatre. Joan Oliver (Ball robot); Manuel de Pedrolo (Homes i No); Josep M. Benet (Desig); Rodolf Sirena (Plany en la mort d'Enric Ribera)*. (1995) Barcelona: Edicions 62 ("MOLC", 106).

Benet, Josep M. (1994). "Si m'ho permeten" (text del programa de mà d' E. R). LLOC: Fundació Teatre Lliure.

Benet, Josep M. (1996). *Berenàveu a les fosques* (edició a cura d'Enric Gallén). Barcelona: Edicions 62 ("El Cangur Plus", 198).

Benet, Josep M. (2003). *L'habitació del nen* (pròleg de Miquel M. Gibert). Barcelona: Edicions 62 ("El Galliner/Teatre", 192).

Camps, Christian (coord.) (2006). *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas: Éditions de la Tour Gile ("Collection Catalane", 8).

Gallén, Enric; Miquel M. Gibert (eds.) (2001). *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Vic: Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Secció Literatura Catalana / Eumo Editorial ("Col·lecció Escolis", 8).

Gallén, Enric (2005). "Dramaturs sense tradició. A propòsit de la "generació del Premi Sagarra". *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Graells, Guillem-Jordi (2006, març). "Els autors de la «generació del Premi Sagarra», assaig de nòmina". *Pausa* (23).

Marfany, Joan-Lluís (1988). "El realisme històric". A: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana* (vol. 11). Barcelona: Edicions Ariel.

Massip, Francesc (1996). "Dramaturs i teatres de la generació dels 70: Els ous d'or de la gallina?". A: AUTOR. *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

Vilà i Folch, Joaquim (1996). "Els dramaturs de la generació dels 70". A: Diversos autors. *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.

