

Literatura dramàtica i cinema

Dues lectures i dues mirades:

d'E.R. de Benet i Jornet i Carícies de Sergi Belbel

a les traduccions cinematogràfiques de Ventura Pons

Autora: Xènia Sagrera Moya

Director: Dr. Jordi Sala Lleal

Universitat de Girona · Facultat de Lletres

Màster en Comunicació i Estudis Culturals · Setembre 2015

*Se descubre que hay placer
—un placer de lectora—
por lo que está en la página.
Susan Sontag (2010: 322)*

Taula

Obertura.....	5
---------------	---

PRIMERA PART

DOS DRAMATURGS DE L'ESCENA CATALANA CONTEMPORÀNIA

Capítol 1. <i>Benet i Jornet: La llum d'un cometa</i>	9
Llista obra dramàtica.....	17
Capítol 2. <i>Sergi Belbel: Diàleg i amor entre el vell i el nou</i>	21
Llista obra dramàtica.....	34

SEGONA PART

LITERATURA DRAMÀTICA I CINEMA

Capítol 3. <i>E.R. (1994) i Actrius (1996): De la intertextualitat i la influència a la (con)fusió entre art i vida o ficció i realitat</i>	38
3.1. <i>Intertextualitat: un text, molts textos. Referències de l'autor a E.R.</i>	38
3.2. <i>Escenes mimètiques i repeticions argumentals</i>	46
3.3. <i>Ambigüïtat temporal i (in)concreció espacial</i>	50
3.4. <i>Memòria-ficció: «als humans els costa suportar la realitat»</i>	53
3.5. <i>Polifonia i joc de miralls: ella és ellaes</i>	57
3.6. <i>Metateatre: (con)fusió entre art i vida o ficció i realitat</i>	61
Conclusions.....	66
Capítol 4. <i>Carícies (1991) (1997): Entre la tensió del text dramàtic i la rebel·lió de la càmera cinematogràfica, un epíleg i una seqüència d'esperança?</i>	71
4.1. <i>De Der Reigen d'Arthur Schnitzler a Carícies: imitatio formal (i inversió temàtica?)</i>	71
4.2. <i>Fragmentació: històries (in)dependents</i>	76

4.3. <i>(Re)organització espacio-temporal: temps cronològic (dis)continu i espais quotidians</i>	79
4.4. <i>Deu escenes. Situacions i diàlegs (extra)ordinaris</i>	84
4.4.1. <i>(I) i (VII): Quotidià i excepcional</i>	84
4.4.2. <i>(II), (VI), (VIII) i (X): Odiats i desitjats</i>	89
4.4.3. <i>(III) i (IX): Vellesa i desig</i>	95
4.4.4. <i>(IV) i (V): Desil·lusions i drogoaddiccions</i>	100
4.5. <i>Dues mirades: Epíleg i seqüència finals</i>	104
Conclusions.....	108
Tancament.....	116
Bibliografia i referències.....	118

Agraïments

*Sempre visual, el quadre?
Pot ser sonor, i el marc pot ser lingual:
em puc enamorar d'una frase que em diu algú.
I no solament perquè em digui
quelcom que està a tocar al meu desig,
sinó pel seu gir (el seu cercle) sintàctic,
que arribarà a habitar-me com un record.
Roland Barthes (2015: 219)*

Agraeixo a les meves lectores personals, Yairen Jerez i Lou Pla, dues excel·lents estudioses i amigues que estimen la lectura i la literatura, la seva mirada crítica i els seus consells sempre encertats.

Dono les gràcies, moltes gràcies, a les persones reals i de ficció, contemporànies o no, que m'acompanyen; perquè m'ajuden a trobar-me, a pensar, a gaudir i a viure.

I, especialment, agraeixo el suport i la comprensió, i dono les gràcies, moltes gràcies, a Jordi Sala; únic lector real i explícit de les paraules que vénen a continuació. T'agraeixo, Jordi, tot el que m'has ensenyat, que és impossible d'enumerar. Intentaré apropar-m'hi amb dues paraules: vida i literatura. Una immensitat. Sense tu no podria estimar Anton Txèkhov, William Shakespeare, Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma, Jorge Luis Borges, Gustave Flaubert, Henry Ibsen, Samuel Beckett, Jane Austen, Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé o tants i tantes d'altres; tampoc Ofèlia, Emma, Nora, Anna, Vladimir, Estragó o Kòstia; ni podria sentir la pietat i la compassió que desperta Torvald Helmer. T'agraeixo que comparteixis amb mi el teu pensament, la teva mirada i el teu coneixement. I et dono les gràcies, qualsevol quantificador seria insuficient, per fer-me gaudir d'aquest viatge i per acompanyar-me sempre.

Obertura

Permeteu-me que comenci amb una pregunta i una breu reflexió inicial. Per què s'ha de llegir literatura dramàtica? És cert que els textos dramàtics tenen una finalitat escènica: el dramaturg escriu la peça teatral per a la representació. Tanmateix, també és cert que la peça teatral és llegida pels actors que la representaran i pel director que organitzarà, dotarà de sentit i d'una determinada mirada el text dramàtic. Seria absurd pensar que actors i directors escènics són els únics destinataris dels textos dramàtics. La lectura no pertany a sectors limitats, o si més no, no hauria de ser així. Llegir teatre hauria de ser una activitat que formés part de la normalitat. Cal anar al teatre, per descomptat —seria pervers pensar que convidar a la lectura de teatre negués implícitament l'acte social de gaudir de les representacions teatrals—; i, també, sens dubte, cal llegir literatura dramàtica. Hi ha grans textos dramàtics per gaudir i interpretar immersos en la soledat i el recolliment que ofereix la lectura. Si ho fem així, la representació es realitza a través de la imaginació: el lector es converteix en director escènic i en tots els personatges de l'obra. En aquest sentit, un dels objectius d'aquest treball és esperonar i animar als lectors a la lectura de textos dramàtics a partir del recorregut dramaticovital que es planteja en aquest estudi, que se centra en dos dels dramaturgs més importants del teatre català contemporani: Josep Maria Benet i Jornet i Sergi Belbel Coslado. Només d'aquesta manera, (i aquestes paraules haurien de servir de resposta a la pregunta que plantejo a l'inici d'aquest escrit; a banda, és clar, del plaer pertinent que ens ofereix la simple experiència de la lectura), podem donar el valor que es mereix a la literatura dramàtica. Per aquest motiu, cal conèixer-la, llegir-la, estudiar-la, analitzar-la i interpretar-la.

La primera part d'aquest treball que porta per títol *Dos dramaturgs de l'escena catalana contemporània* pretén fer un breu recorregut per la trajectòria artística de Benet i Jornet i de Sergi Belbel. L'objectiu és conèixer, encara que sigui sumàriament, l'obra completa dels dos dramaturgs. Tanmateix, també es té en compte la relació personal que han forjat al llarg dels anys els dos autors: dos dramaturgs que s'ajuden, s'admiren i comparteixen coneixements, idees, i experiències. En aquest sentit, els dos primers capítols que conformen la primera part d'aquest treball també pretenen destacar la importància de la col·laboració

entre creadors. Benet i Jornet i Sergi Belbel són mestre i deixeble però també deixeble i mestre. I aquesta relació és una font de creativitat que ens planteja la importància dels referents, de la tradició (encara que sigui per transgredir-la), de la continuïtat, del futur del teatre.

La segona part d'aquest estudi proposa dues lectures dels textos dramàtics *E.R.* i *Carícies*, és a dir, dues possibles interpretacions a partir de la pròpia mirada, des de la subjectivitat, tenint en compte els postulats de l'estètica de la recepció que situa el lector en el primer nivell de resolució hermenèutica en l'acte de lectura: el lector com a coautor. La cooperació del lector en la producció de significats comporta una significació inacabable que s'actualitza en cada lectura, tal com assenyala Jacques Derrida des dels primers escrits dels anys seixanta i posteriors. D'aquesta manera, no hi ha un significat final ni absolut dels textos, les obres resten per sempre més amb un significat obert, o per dir-ho en altres paraules, els significats establerts són provisionals, ja que sempre estaran determinats per noves lectures, que depenen del moment històric i del context social de la recepció.

Certament, les noves lectures són sempre enriquidores i augmenten el camp semàntic de l'obra. Per aquest motiu, la segona part del treball té en compte que el lector de textos dramàtics també pot ser un director cinematogràfic, i la realització de la lectura es materialitza en una creació fílmica. La relació entre diferents disciplines és una experiència del tot fructífera per a l'hermenèutica de l'obra original, que es fixa a través del procés intermedial en una nova lectura, una nova mirada. D'aquesta manera, el director català Ventura Pons ofereix la seva mirada a través del sistema narratiu cinematogràfic. En aquest sentit, la segona part del treball, que porta per títol *Literatura dramàtica i cinema* pretén comparar, analitzar i interpretar les obres dels dramaturgs i les del cineasta, atès el buit existent pel que fa als estudis d'adaptacions cinematogràfiques de peces teatrals, si tenim en compte que els estudis s'han centrat majoritàriament en els transvasaments de novel·les.

En definitiva, el treball s'interessa precisament per aquelles característiques alienes a la representació escènica, fet que evidencia la riquesa que ens ofereixen els textos dramàtics, que, sens dubte, tenen una finalitat escènica primigènia, però també gaudeixen de finalitats literàries i cinematogràfiques, les quals es converteixen en els objectes d'estudi del treball que teniu a les mans.

PRIMERA PART

DOS DRAMATURGS DE L'ESCENA CATALANA CONTEMPORÀNIA

*Vaig fer, en quatre o cinc dies,
una obra de teatre.
I m'ho vaig passar molt bé.
I vaig decidir que volia escriure teatre,
però no sabia com.
(Benet i Jornet 2007: 17)*

Capítol 1. *Benet i Jornet: La llum d'un cometa*

Dins la galàxia teatral de petites i grans estrelles que és l'escena catalana contemporània, Benet i Jornet és com un cometa; no un d'aquells estels fugaços que apareix en una de les seves obres (*Fugaç*), sinó un cometa que ha deixat una estela de llum que li ha permès salvar la distància entre generacions.

Josep Maria Benet i Jornet (1940), un dels referents més importants del teatre català contemporani, «és com un cometa [...] un cometa que ha deixat una estela de llum que li ha permès salvar la distància entre generacions», si ho diem de manera poètica i amb les precioses paraules de Sharon G. Feldman (2011: 113) que he manllevat per il·lustrar la figura de l'escriptor català. L'obra dramàtica de Benet i Jornet, que s'inicia amb *Una vella, coneguda olor* (1963), abasta a dia d'avui més d'una quarantena d'obres publicades (i, aproximadament, cap a una seixantena si hi sumem d'altres textos com ara guions, narrativa o assaig). Els seus escrits literaris han estat premiats en nombroses ocasions. De fet, ja aleshores, amb aquell primer text dramàtic de 1963, Benet i Jornet guanyà el primer premi de la seva llarga i fructífera carrera literària, el I Premi Josep M. de Sagarra.

L'obra primerenca del jove dramaturg, ambientada en ple franquisme l'estiu del 1962 i enmig de la grisor latent de la postguerra, se situa de manera explícita a la ciutat de Barcelona. La frase d'obertura del text didascàlic permet saber des del començament a on passa l'acció: «Patis interiors, als darreres d'una illa de cases, al barri vell de Barcelona» (Benet i Jornet 1994: 52). El text dramàtic «ofereix un retrat realista de la vida dels patis interiors del barri obrer barceloní del Raval (també, el barri de la joventut de Benet)» (Feldman 2011: 113-114). L'obra de l'escriptor català se centra en narrar les relacions personals de la vida petita barcelonina, del món obrer, mentre el paisatge es transforma amb el pas del temps.

Per dur a terme aquesta tasca, l'autor dóna visibilitat al seu entorn, a l'espai més conegut, al territori més personal per tal de fer creïble i versemblant la història de la Maria, una noia jove de Barcelona que anhela una vida diferent, i, en conseqüència, pretén fugir del barri encara que sigui a qualsevol preu. En una breu explicació hermenèutica sobre l'obra —que s'havia entès com un clam a l'amor

lliure i no pas com la tragèdia que és, segons Benet—, l'autor palesa que les temàtiques, personatges i ambients de l'obra s'inspiren en allò que coneix:

Al marge del seu hipotètic valor històric sé que la peça és extremadament senzilla, n'era conscient quan l'anava inventant, però precisament pel fet d'haver estirat més el braç que la màniga, és a dir, pel fet d'utilitzar uns temes, un ambient i uns personatges dels quals, si bé completament imaginaris, jo en coneixia força bé el model, vaig aconseguir, qui ho sap, una certa frescor, una certa autenticitat que després dels anys em reconcilia amb la seva escriptura (Benet i Jornet 1994: 49).

Una vella, coneguda olor (1963) és la peça inicial de la trilogia realista emmarcada a Barcelona. Setze anys més tard, Benet reprèn la temàtica i la tendència realista del primer text i enllesteix *Baralla entre olors* (1979), finalment, i quasi vint anys després, escriu l'últim text de la trilogia, *Olors* (1998). La temporalitat completa de les tres obres teatrals abraça «gairebé quaranta anys de l'evolució de Barcelona, des de la segona meitat de la dictadura fins a la democràcia» (Feldman 2005: 19).

Al llarg de la dècada dels seixanta, Benet i Jornet fa el primer intent rupturista en relació a l'obra anterior i elabora el mite de *Drudània*, una trilogia formada per les obres dramàtiques *Cançons perdudes* (1966), *Marc i Jofre, o els alquimistes de la fortuna* (1968), i *La nau* (1969). La problemàtica es focalitza en la supervivència «d'una llengua i d'una cultura amenaçades» (Gallén, 1994, p. 19). Tot i l'allunyament dels codis realistes, Rodolf Sirera considera que «el fet que unes obres passin a Barcelona i unes altres a la imaginària Drudània no té en ell més importància: el cert és que en aquestes obres es tracten problemes d'una societat concreta en un moment determinat, exemplificades en trajectòries individuals de més o menys entitat, segons els casos» (1981: 127).

Quan la ràdio parlava de Franco (1979) remet altra vegada a l'ambient barceloní, un repàs històric situat en els anys de la postguerra. *Berenàveu a les fosques* (1971) marca un punt d'inflexió en l'obra de Benet i Jornet a partir de la construcció d'un plantejament realista però amb una proposta formal del tot diferent, basada en el model brechtia per tal de provocar l'allunyament pertinent d'aquest tipus d'estructura narrativa que s'oposa al paradigma realista. Amb tot, el públic i la crítica no donaren suport a la proposta de Benet i les obres posteriors

mostren la voluntat de l'autor català de començar a experimentar a partir del llenguatge teatral. Aquesta etapa, que s'inicia amb *La desaparició de Wendy* (1972) i culmina amb *Revolta de bruixes* (1975), inclou les obres teatrals destinades al públic infantil, que s'inaugurà amb *Taller de fantasia* (1970).

Efectivament, ja des dels inicis, Benet i Jornet investiga i transgredeix l'univers del teatre realista, un teatre que anà modificant al llarg dels anys a partir de l'experimentació i de la recerca de noves formes, veus, llenguatges i estils per tal de descobrir, construir i definir una escriptura personal i inconfusible. En paraules d'Enric Gallén:

Benet ha configurado un universo teatral propio y sólido caracterizado por una serie de constantes temáticas genuinas y la permanente investigación de nuevos códigos formales, técnicos y expresivos con el deseo de evitar cualquier tipo de identificación o reducción de su obra con una determinada estética. De hecho, a lo largo de cuarenta y siete años, el dramaturgo catalán ha realizado un largo recorrido desde unos inicios marcados por el teatro realista español y norteamericano de postguerra, pasando por la influencia de Brecht y el teatro épico, hasta la aproximación a fórmulas y procedimientos teatrales que tienen probablemente en Harold Pinter uno de los puntos de referencia de una buena parte de la producción de Benet de los últimos veinte años. En ese proceso de constante experimentación sobre el lenguaje teatral, no se puede tampoco menospreciar el papel que ocupan en el conjunto de su obra el teatro infantil y juvenil, y su trabajo como adaptador de determinados textos narrativos y teatrales de otros autores (Gallén 2010: 99-100).

Els referents inicials de Benet i Jornet i dels altres joves dramaturgs dels anys seixanta calia buscar-los en el teatre estranger: «[e]ls estímuls, els possibles punts de referència, els manllevaren, com en l'època modernista, de fora: del teatre realista espanyol, del teatre americà, del nou teatre francès dit de l'absurd, dels *angry young men* anglesos, o bé de la irresistible ascensió de Brecht i el teatre èpic» (Gallén 1994: 12). Sens dubte, les influències també cal buscar-les en la literatura catalana, en el teatre clàssic català, especialment Guimerà i Espriu, i el contemporani, en particular, Belbel. Dues anècdotes prou significatives poden donar compte de la importància del llegat del teatre clàssic català per a Benet i Jornet. La primera està relacionada amb la intertextualitat, en aquest cas sobre el títol d'*Una vella, coneguda olor*. La qüestió és la següent, mentre alguns membres del jurat del I

Premi Josep M. de Sagarra reconeixien les influències de Tennessee Williams, Benet i Jornet «hi reconeix una altra filiació: “era un títol d’adjectivació espriuana. La influència hi apareix claríssima”» (Gallén 1994: 28). La segona té a veure amb la literatura dramàtica catalana i les creences de literatura menor. Doncs bé, l’any 1991, després que Belbel portés a l’escena una de les obres més importants de Benet, *Desig* (1989), en una conversa Benet recomanà a Belbel les obres de Guimerà. El resultat d’aquella recomanació va donar fruit ben aviat quan Belbel, després de quedar meravellat amb Guimerà, portà a l’escena l’any 1992 al Romea *La filla del mar*. Transcripció de la confessió de Belbel sobre la conversa literària amb Benet¹.

ESCENA 15. Any 1991. En un bar. Parlo de dramaturgia. Dels pocs autors catalans ‘clàssics’ que tenim si ens comparem amb França (Corneille, Racine, Molière), Anglaterra (Shakespeare), Espanya (Lope, Tirso, Calderón), etc. Papitu em renya: “Has llegit potser l’obra completa de Guimerà per afirmar que no és un bon autor?”. Em provoca. Vaig a una llibreria. Em compro l’obra completa de Guimerà. Començo a llegir totes les seves obres. Quan arribo a una obra determinada... em cau el món a sobre. És una obra meravellosa! Li truco i li ho dic. Ell em diu: Ho veus, burro?!”. (Belbel 2010: 52).

Per últim, cal posar èmfasi en la fructífera interacció literària amb Sergi Belbel, sobretot en la creació de les obres dels últims vint anys de Benet. En conclusió, el món literari referencial de Benet i Jornet prové d’un món eclèctic que transita per la tradició, en el sentit de valorar la pròpia cultura; la postmodernitat, és a dir, la consciència de transgredir la tradició; i la contemporaneïtat, voluntat d’inscriure’s en l’ètica i la moral actuals.

La necessitat i l’obsessió de crear, innovar i experimentar nous models i noves formes motiven l’escriptor a endinsar-se en la reescriptura d’obres ja existents, adaptant-les o transformant-les. Per posar alguns exemples, Benet i Jornet s’inspira en *La Ventafocs* per escriure *La Ventafocs. Potser sí, potser no* (2004), una nova versió transgressora del conte popular. I (re)escriu «*Dins la catedral*, sobre l’obra *Josafat* de Prudenci Bertrana; *Elisabet i Maria*, vinculada

¹ El llibre *jmbij70* recull més de cinquanta articles d’amics de Josep Maria Benet i Jornet a propòsit de la celebració dels setanta anys de vida de l’autor. La proposta de l’article de Belbel té una estructura dramàtica i el text està dividit, com en una obra teatral, en escenes.

temàticament amb *Revolta de bruixes*, o *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, a propòsit del conegut personatge de Joanot Martorell» (Gallén 1994: 25-26), obres concebudes per al mitjà televisiu. El joc transtextual que apareix del resultat d'aquesta activitat literària és una relació hipertextual-hipotextual, si seguim els conceptes proposats per Gerard Genette (1989), i en el cas d'*Elisabet i Maria* cal afegir-hi l'aspecte intratextual, ja que, ambdós textos, tant el d'origen com el derivat, són del mateix autor. L'acte de transgredir la tradició ens revela altre cop les influències catalanes del dramaturg barceloní i la fervent intenció d'introduir-hi les noves tendències formals, estètiques i morals contemporànies.

El compromís de Benet i Jornet amb la llengua catalana i Catalunya és present a l'obra de l'escriptor. La preocupació per la cultura, sobretot la passió per l'escriptura i el teatre, apareix en moltes obres del dramaturg català. En aquest sentit, el text dramàtic *E.R.* (1994), objecte d'estudi que s'analitza en detall al tercer capítol d'aquest treball, és un excel·lent exercici metateatral. L'obra, a més, manifesta la temàtica del llegat cultural en forma d'objecte físic, el teatret, símbol d'una tradició que travessa el pas del temps i perpetua els anhels de diferents generacions. El joc metateatral s'acompanya d'estratègies transtextuals i d'aquesta manera el text dialoga amb el fet teatral i el literari. Els límits entre teatre i vida o entre ficció i realitat es mostren difosos i confusos. Tanmateix, l'ombra del llegat artístic manifesta la similitud entre teatre i vida, la relació entre escriptura i vida. En definitiva, el dramaturg català se serveix del binomi inseparable art i vida per escriure, escriure's i escriure'ns i assolir, o com a mínim intentar-ho, la transcendència. En aquesta línia, les obres de Benet i Jornet, segons Feldman, «transmeten el dolor existencial que emana del fet de saber que, dins l'ordre universal, la nostra existència mortal no és més que un instant fugaç, i que les relacions més subtils sovint poden ser els factors clau que determinen la diferència entre amor i odi, felicitat i tristesa, vida i mort» (2005: 15).

Tan sols un any després, a *Testament* (1995), Benet i Jornet mostra, a partir de la proposta de l'art com a llegat, la idoneïtat de l'art per esdevenir únic, perenne i etern, i, per tant, capaç de perdurar més enllà de la descendència genètica. El paper necessari de transmetre l'art de generació en generació per a reivindicar l'herència intel·lectual i artística aflora enmig de petites i grans discussions que

deixen entreveure els neguits existencials dels personatges benetians. De fet, per a Feldman (2011: 111-172) l'obra de Benet, sobretot la trilogia que conformaria *Desig* (1989), *Fugaç* (1992) i *Testament* (1995), que seria la culminació d'aquesta mirada experimental, s'insereix en el teatre fenomenològic.

Si seguim l'interès de transcendència en els textos dramàtics de Benet i Jornet, no podem obviar *Salamandra* (2005). La salvació d'una espècie en vies d'extinció esdevé metàfora d'una manera de ser, d'una manera de viure, d'una cultura i d'una tradició. L'objectiu i el compromís de l'autor és salvar la llengua i la cultura per mitjà de l'art i, en conseqüència, donar-li continuïtat. No és en va que l'assumpte principal que presenta l'obra sigui l'extinció i els perills de la pèrdua de la memòria històrica.

L'extinció: aquest és el gran tema de l'obra i una de les constants en l'obra de Benet i Jornet. La consciència que el temps i, amb el temps, la història eliminen inexorablement els mons personals i col·lectius. És llei de vida, però massa sovint l'acció violenta o, simplement, l'abstenció interessada imposen uns canvis i, amb ells, la infelicitat o la destrucció dels homes i del seu món (Castellanos 2005: 11).

Ja fa més de cinquanta anys que l'*opera prima* d'aquell noi de l'anomenada *generació del Premi Sagarra* s'estrenà al Teatre Romea de Barcelona, concretament el 30 de setembre de 1964, i Benet i Jornet continua a l'actualitat escrivint literatura dramàtica i els seus textos continuen essent representats. De fet, el text més recent del dramaturg català, *Com dir-ho?* (2010), s'estrenà el 6 de març de 2013 al Teatre Almeria de Barcelona sota la direcció de Xavier Albertí amb gran ovació de la crítica i el públic; tres mesos després, l'obra fou publicada per Arola Editors. La història narra la relació entre dues persones, un home i una dona, professor i alumna, que es troben (a la força) una nit plujosa perquè ell ha de confessar-li alguna cosa. El contingut d'aquesta confessió és el mòbil que genera l'ambient enigmàtic que plana fins als últims diàlegs de l'obra. Els personatges parlen, criden, riuen, es maltracten, es respecten i s'estimen, tot en unes hores. L'enigma de la trobada es resol al final de l'obra quan el professor confessa a l'alumna la tràgica

veritat². Benet i Jornet es preocupa pel paper i la funcionalitat de la cultura, l'art i la literatura en les nostres vides, i la seva capacitat per transformar-les i, en alguns casos, fins i tot, salvar-les, gràcies al poder curatiu de les paraules. Marcos Ordóñez insereix l'obra dins d'una trilogia iniciada amb *Soterrani*³ i seguida de *Dues dones que ballen*⁴. Segons el crític teatral, «[e]l mundo de Benet y Jornet no es plácido ni risueño. Es un autor obsesionado por el dolor y la muerte pero también por la voluntad de transcendencia, casi siempre a través del arte» (Ordóñez: 2013).

A la conferència celebrada el 23 de maig de 2013 «Josep M. Benet i Jornet en el teatre català contemporani»⁵, a la seu d'Òmnium Cultural de Barcelona en motiu dels actes previs a la celebració del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, Enric Gallén exposà les obsessions vitals que emergeixen de l'obra del recentment guardonat escriptor barceloní. Les relacions humanes, els vincles socials i, l'expressió i la comprensió dels sentiments són temàtiques que es repeteixen a la seva obra. Gallén destacà que la temàtica dels afectes és un fil que travessa cadascuna de les obres teatrals de Benet i Jornet i, finalment, es preguntà quin és el llegat del dramaturg català.

Cinquanta anys després d'*Una vella, coneguda olor*, què ha aportat Benet a la literatura dramàtica catalana? Una voluntat constant de superació artística, mai exempta d'ambició ni d'autocrítica [insatisfacció], lligada al desig, la necessitat, la tossuderia de voler saber, analitzar i comprendre mitjançant el teatre el funcionament complex de l'ésser humà, única forma d'animal racional coneguda, en totes les seves manifestacions possible, amb l'esperança, entre malmesa i *naïve*, que potser algun dia el Dolor que genera l'ofici de viure desaparegui del món i l'Home es pugui salvar definitivament. (Gallén 2013).

² A banda de les relacions acadèmiques i la relació personal, professor i alumna tenen un vincle emocional extern, una persona molt estimada en comú: el fill del professor és el company de l'alumna i tots dos, aquesta nit, són colpits per la mort del jove.

³ L'obra, enllestida el 2006, es va estrenar l'any 2008 a la Sala Beckett amb la direcció de Xavier Albertí. L'actual director del Teatre Nacional de Catalunya també va dirigir *Dues dones que ballen*, representada al Teatre Lliure l'any 2011 (estrenada primer al Teatre de Salt) i *Com dir-ho?* al Teatre Almeria, l'any 2013. El text dramàtic de *Soterrani* es publicà el mateix any per Edicions 62.

⁴ L'obra, que es representà l'any 2011, fou publicada per Arola Editors l'any 2010.

⁵ El text no publicat de la conferència que oferí Enric Gallén sobre el recorregut literari de Josep M. Benet i Jornet fou compartit de manera immediata i generosa per l'autor quan vaig fer-li saber el meu interès per l'obra de Benet i Jornet.

L'últim premi atorgat a Benet i Jornet, el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, concedit l'any 2013 per Òmnium Cultural, reconeix la dedicació absoluta del dramaturg a la cultura catalana. El guardó és una distinció de prestigi que dóna valor i visibilitat a la ja prestigiosa producció literària de l'escriptor barceloní. El dramaturg dedicà el premi al teatre català. Un teatre que ara «està en el millor moment de la seva història» (Benet: 2013). El llegat de Benet i Jornet és un excel·lent regal per al públic de teatre i per als lectors de literatura dramàtica, però, també, és una font inesgotable plena d'idees, estils, llenguatges, temàtiques i estratègies literàries indispensable per als actuals i futurs dramaturgs catalans. Dramaturgs que dialoguen amb els textos dramàtics catalans contemporanis de diferents generacions, encuriósits, conscients i capaços d'advertir la llum d'un cometa.

Llista obra dramàtica

A continuació, afegeixo una llista de l'obra teatral, la majoria publicada, de Josep Maria Benet i Jornet, dramaturg, guionista, professor de literatura dramàtica i assagista.

1. *Una vella, coneguda olor.* (1963). Barcelona: Occitània, 1964. Barcelona: Millà, 1980. Barcelona: TNC, 2011.
2. *Fantasia per a un auxiliar administratiu: obra en dues parts.* (1964). Palma de Mallorca: Moll, 1970. Barcelona: Millà, 1990.
3. *Cançons perdudes.* (1966). Palma de Mallorca: Moll, 1970. Barcelona: Millà, 1994.
4. *Marc i Jofre, o els alquimistes de la fortuna.* (1968). Barcelona: Edicions 62, 1970.
5. *La nau.* (1969). Barcelona: Edicions 62, 1977.
6. *L'ocell Fènix a Catalunya o alguns papers de l'auca.* (1970). Barcelona. Edicions 62: 1974.
7. *Taller de fantasia.* (1970). (Teatre infantil i juvenil). Barcelona: Edicions 62, 1976.
8. *Berenàveu a les fosques.* (1971). Barcelona: Edicions 62, 1972.
9. *Tedi de febrer* (1971). Barcelona: Edicions 62, 1972.
10. *La desaparició de Wendy.* (1972). Barcelona: Edicions 62, 1974.
11. *Supertot.* (1973). (Teatre infantil i juvenil). Barcelona: Edicions 62, 1976.
12. *A la clínica (Apunt sobre la bellesa del temps- 1).* (1974). Barcelona: La Magrana, 1993.
13. *Revolta de bruixes.* (1975). Barcelona: Salvador Serres, 1976. Barcelona: Robrenyo, 1976. València: Eliseu Climent, 1994.
14. *Helena a l'illa del baró Zodiac.* (1975). (Teatre juvenil). Barcelona: Salvador Serres, 1977. Barcelona: Robrenyo, 1977. Barcelona: Millà, 1988.
15. *El somni de Bagdad.* (1975). (Teatre infantil i juvenil). Barcelona: Don Bosco, 1977.
16. *Dins la catedral (Josafat).* (1976). Barcelona: Edicions 62, 1985.
17. *Rosa o el primer teatre.* (1976).
18. *La fageda (Apunts sobre la bellesa del temps- 2).* (1977).
19. *Descripció d'un paisatge.* (1977). Barcelona: Edicions 62, 1979.
20. *Quan la ràdio parlava de Franco.* (1979). Barcelona: Edicions 62, 1980.
21. *Elisabet i Maria.* (1979). Barcelona: Edicions 62, 1982.
22. *Baralla entre olors: peça dramàtica en un acte.* (1979). Barcelona: Millà, 1981.
23. *El tresor del pirata negre.* (1983). Barcelona: Millà, 1992.
24. *El manuscrit d'Alí Bei.* (1984). Barcelona: Edicions 62, 1985.

25. *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*. (1987). (Teatre juvenil). Barcelona: Edicions 62, 1989.
26. *Ai, carai!* (1988). Barcelona: Teatre Lliure, 1989. Barcelona: Edicions 62, 1990.
27. *Dos camerinos (Apunts sobre la bellesa del temps- 3)*. (1989). Barcelona: Revista (Pausa.), 3, 1990.
28. *Desig*. (1989). Barcelona: Revista Escena, 2, 1989. València: Eliseu Climent, 1991. Barcelona: Edicions 62, 1995.
29. *Carlota i la dona de neu*. (1991). (Teatre juvenil). Barcelona: Vicens Vives, 1992.
30. *Fugaç*. (1992). Barcelona: Lumen, 1994.
31. *Alopècia*. (1993). (Dins *Homes!* Companyia T de Teatre) Barcelona: Curial, 1994.
32. *E. R.* (1993). Barcelona: Edicions 62, 1994.
33. *Testament*. (1995). Barcelona: Edicions 62, 1996.
34. *El gos del tinent*. (1996). Barcelona: Edicions 62, 1997.
35. *Precisament avui*. (1997). Barcelona: Edicions 62, 1998.
36. *Confessió*. (1997). Barcelona: Edicions 62, 1998.
37. *Olors*. (1998). Barcelona: Proa, 2000.
38. *Petit regal a un pare (Apunts sobre la bellesa del temps- 4)*. (2000).
39. *Això, a un fill, no se li fa*. (2000). Barcelona: Edicions 62, 2002.
40. *L'habitació del nen. (Les tretze de la nit)* (2001). Barcelona: Fundació Teatre Lliure, 2003.
41. *Tovalloles de platja (Apunts sobre la bellesa del temps- 5)* (2002). València: Revista Art Teatral, 17, 2002. Barcelona: Edicions 62, 2008.
42. *Ha quedat ben descansada*. (2003).
43. *Matisos*. (2003).
44. *Pena per un gat*. (2003). (Dins *Monòlegs: vint monòlegs d'autors catalans contemporanis*), Teatre-Entreacte, 47; Barcelona: AADPC, 2003.
45. *La Ventafocs. Potser sí, potser no*. (2004). (Teatre infantil i juvenil). Barcelona: Edicions 62, 2004.
46. *Salamandra*. (2004). Barcelona: Proa, 2005.
47. *Soterrani*. (2006). Barcelona: Edicions 62, 2008.
48. *Dues dones que ballen*. (2008). Tarragona: Arola, 2010.
49. *Com dir-ho?* (2010). Tarragona: Arola, 2013.

Tot i ser autor de nombroses obres dramàtiques Benet i Jornet ha publicat d'altres textos de ficció, des de novel·les a narrativa infantil i juvenil; i de no-ficció, com ara diversos assaigs i articles de revista sobre autors, actors o reflexions de crítica literària; també ha escrit en coautoria diversos guions per a serials televisius. Moltes de les seves obres han estat traduïdes a d'altres llengües, des del castellà, el

francès o l'anglès a l'alemany, el grec o el búlgar. Benet i Jornet també ha traduït el text dramàtic del dramaturg francès Jean Genet, *Estricta vigilància* (*Haute surveillance*) i l'obra *La trompeta i els nens* (*La trompeta y los niños*) del navarrès Juan Germán Schroeder a la llengua catalana.

Les obres dramàtiques de Benet i Jornet que s'han adaptat al cinema o a la televisió són les següents: *Una vella, coneguda olor* (1975), *Elisabet i Maria* (1979), *Baralla entre olors* (1981) i *Quan la ràdio parlava de Franco* (1986) sota la direcció de Lluís Maria Güell; *Berenàveu a les fosques* (1975), *Revolta de bruixes* (1976) i *Dins la catedral (Josafat)* (1976) dirigides per Mercè Vilaret; *Supertot* (1975), *Helena en la isla del Barón Zodiac* (1976) i *El sueño de Bagdad* (1977) dins la sèrie *Un globo, dos globos, tres globos*, dirigides per José Luis Hernández Batalla i José María Morales; *La nau* (1981) dirigida per Orestes Lara; *Descripció d'un paisatge* (1983) i *El manuscrit d'Alí Bei* (1989) sota la direcció de Josep Montanyès; *Ai, carai!* (1990) amb direcció de Rosa Maria Sardà; i, *Actrius* (1997) (adaptació de l'obra *E.R.*), *Amicl'Amat* (1999) (adaptació de *Testament*) i *Forasters* (2008) dirigides per Ventura Pons.

*És a través del joc
que vaig entrar
en el món de l'escriptura,
un món que a mi em feia pànic.
(Sergi Belbel 2012: 20)*

Capítol 2. *Sergi Belbel: Diàleg i amor entre el vell i el nou*

M'admiren [de Belbel] la seva rigorosa formació intel·lectual i la categoria de la seva ambició personal —característiques no generalitzables a la majoria d'escriptors d'altres menes i gèneres—, però confesso que són tres els fets, complementaris o d'ordre divers, que em van induir a treure'm el barret decididament, davant la seva irrupció. En primer lloc, que traduís i dirigís un Racine; en segon lloc, que es corresponsabilitzés d'aquell *Minimal show* tan celebrat fa quatre dies; en tercer lloc, que parlés elogiosament d'un divertit sainet urbà publicat (i després estrenat) pel també «jove» Joan Barbero.

Les paraules de Benet i Jornet (1990: 6) que encapçalen aquest apartat, escrites l'any 1989 quan Sergi Belbel era un jove de vint-i-sis anys, mostren l'admiració de Benet cap al jove dramaturg català i reten compte d'alguns trets definidors del caràcter de Belbel: un home compromès amb la cultura i coneixedor dels clàssics francesos des de molt jove; un artista agosarat amb els planejaments, les tècniques i les propostes escèniques que mostren en la seva obra un caràcter fortament experimental, i un company generós amb l'obra d'altres dramaturgs, els quals, sense recança, admira (i ho fa públicament). Amb tot, les paraules d'elogi de Benet i Jornet també poden servir per situar la irrupció de Sergi Belbel dins el panorama del teatre català contemporani. Un teatre que a la dècada dels vuitanta començà a mostrar una nova generació de dramaturgs que desenvoluparen una escriptura en català alliberada de la necessitat reivindicativa o polititzada d'èpoques anteriors i «per a la qual escriure en la seva llengua per a l'escena no implicava cap actitud defensiva, sinó únicament una simple afirmació de normalitat» (Sirera 2001: s/n).

Una de les figures més influents en la vida i la carrera teatral de Sergi Belbel és, sens dubte, Benet i Jornet. En un meravellós escrit⁶, que dedicà al dramaturg català, Belbel conta la impressió que va tenir quan, tan sols amb dotze anys, va veure per la televisió l'any 1975 l'obra *Una vella, coneguda olor*⁷.

⁶ El text de Belbel forma part del llibre *jmbij70*, un recull de textos escrits per amics de Josep Maria Benet i Jornet que es va elaborar per fer-li un homenatge el dia del seu setantè aniversari. Vegeu la referència completa a la bibliografia d'aquest treball.

⁷ La pel·lícula fou dirigida per Lluís Maria Güell. Güell ha dirigit gran quantitat de sèries de televisió com ara *VentdelPlà* (2005-2007) o la mini sèrie *Ermessenda* (2011); adaptacions cinematogràfiques de novel·les, per exemple, *Bearn* (1974-1976) de Llorenç Vilallonga (adaptada a

A la pantalleta (blanc i negre), un rètol que diu “*Una vella, coneguda olor*”, de Josep Maria Benet i Jornet. Quan acaba l'emissió, miro per la finestra. Veig, darrere el vidre, el mateix decorat exacte que he vist a la televisió, i tinc un calfred. Una veu de dona crida: “¡Seeeeergio!”. Jo no reaccio, m'eixugo una llàgrima, per uns moments he oblidat el meu nom i em penso que em dic Maria, com la protagonista de l'emissió de la tele. Aixeco el cap i dic, cap a la veu: “¿Qué?”. La veu de dona (la meva mare) em mana que vagi al mercat a comprar *lentejas*. Vaig al mercat, sense ser conscient del que serà la meva vida, a partir d'aquell dia. La meva vida futura amb l'autor d'aquella obra tan delicada, contundent i emocionant. Però per a això encara falten deu anys (Belbel 2010: 47).

Quaranta anys després d'aquesta bella experiència sabem del cert que la vida futura i la relació personal que forjà Belbel amb Benet és un gran exemple de diàleg literari, escènic i cultural entre dramaturgs de diferents generacions que es respecten, s'influeixen i s'estimulen mútuament. Tal com reconeix Rodolf Sirera, la generació de Sergi Belbel «ha exercit també una considerable influència sobre la generació anterior, la de Josep M. Benet i Jornet, que és també la meua, la qual cosa ha permès un diàleg força creatiu entre totes dues» (Sirera 2001: s/n).

Només amb vint-i-dos anys, Belbel guanyà el I premi literari Marqués de Bradomín amb *André Gidel/Virginia Woolf: calidoscopios y faros de hoy* (1985), obra escrita originalment en castellà i després traduïda pel mateix autor al català. Sergi Belbel, dramaturg que a partir d'aleshores pren la decisió d'escriure peces dramàtiques en llengua catalana, és l'autor principal d'aquesta generació «plenament integrada dins les noves tendències de l'escriptura dramàtica europea contemporània» (Sirera 2001: s/n).

Una de les característiques principals de la formació intel·lectual de Sergi Belbel és, precisament, el seu eclecticisme. Belbel admira el teatre francès, Marivaux, Racine, Corneille i Molière. En paraules de Benet: «Que [Belbel] es sentís fascinat per Racine, un dels clàssics universals més durs de pelar, ens permet intuir que el nostre home estima la gran tradició, fins la més rabiosament literària (però tot text teatral és sempre literatura), i que és capaç de submergir-s'hi,

la gran pantalla per Jaime Chávarri l'any 1983 amb el títol *Bearn o la sala de la muñecas*), *Les veus del Pamano* (2009) de Jaume Cabré o *Olor de colònia* (2012) de Sílvia Alcàntara; i, també, d'altres adaptacions de textos teatrals, com ara *Baralla entre olors* (1981) de Benet i Jornet, *Tot va bé si acaba bé* (1980) de Maria Aurèlia Capmany o *El senyor Josep enganya a la dona i la dona del senyor Josep falta a l'home* (1981) de Santiago Rusiñol. La informació sobre la filmografia de Güell es pot consultar a la pàgina web de l'IMDb.

apassionat pels seus mecanismes, prou llest com per no prescindir de la severa lliçó que representen» (Benet 1990: 6-7). No obstant, els interessos culturals de Belbel abasten des de la cultura més excelsa a la més popular. Centenars de referents omplen l'univers teatral de Belbel, des de Shakespeare a Racine, Molière o Marivaux a Beckett, Koltès, Mamet o Pinter, sense oblidar l'admiració per Pina Bausch o la fascinació per les companyies de teatre no textual com ara La fura dels Baus o Comediants.

Els interessos intel·lectuals de Belbel van més enllà del món teatral. En més d'una ocasió l'autor ha confessat la seva passió per l'art de la cinematografia, i reconeix l'admiració per Hitchcock, Tarkovski i, especialment, pel director de *Funny Games* (1997) o *The White Ribbon* (2009), Michael Haneke. Certament, la interdisciplinarietat és una característica que evoluciona amb normalitat en la carrera de Belbel. L'escriptor, a banda d'escriure i, en moltes ocasions, traduir, sobretot a la llengua espanyola, i dirigir les seves obres, ha participat en guions televisius (guiat per la trajectòria de Benet i Jornet) i també ha escrit guions cinematogràfics: per exemple signà conjuntament amb Cristina Clemente, Martí Roca i Aintza Serra el guió de la pel·lícula *Eva* (2011) del director i guionista català Kike Maíllo.

A l'actualitat, Belbel és un dels dramaturgs catalans amb més projecció internacional. Els seus textos dramàtics es tradueixen a un gran nombre de llengües. Les seves obres es representen en diferents sales d'arreu del món, des de sales independents i experimentals a teatres de gran prestigi; podem recordar la representació de *El temps de Planck* a la Sala Gran del Burgtheatre de Viena l'abril de 2003 amb actors de la talla de Kirsten Dene, actriu principal de la dramaturgia alemanya i de moltes de les obres del dramaturg Thomas Bernhard. Efectivament, les obres de Belbel es representen a Europa però també a Amèrica i Àsia, sobretot al Japó. I la seva experiència en la direcció, amb textos de Racine, Beckett, Pinter o Letts (últim gran èxit amb l'adaptació de Belbel d'*Agost*), i tants d'altres, ret compte de la seva expertesa a l'hora d'interpretar i dirigir textos dramàtics de diferents autors, i mostra el seu compromís amb el teatre en general.

A partir de l'any 2006, Sergi Belbel dedicà tots els esforços a dirigir el Teatre Nacional de Catalunya, tasca que dugué a terme al llarg de set temporades, i enmig

d'un període de crisi econòmica ferotge. En aquest context apostà i defensà la dramaturgia catalana creada pels nous dramaturgs catalans. La seva tasca al TNC amb la creació del projecte T6 a la Sala Tallers per a donar suport i representació a aquests espectacles així ho demostren.

Una de les particularitats de l'escriptura de Belbel és l'interès per l'estructura i el joc literari, a partir de les tècniques franceses de George Perec⁸ dels anys seixanta, durant l'estructuralisme francès, concretament el corrent literari anomenat OULIPO [OUvroir de LIttérature POtentielle]. I cal afegir-hi el mestratge de Sinisterra, professor de l'Aula de Teatre, que crearen els professors Jordi Castellanos i Manuel Aznar de la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 1983⁹. Les seves obres, com veurem a continuació, neixen amb una voluntat formal singular que permet la construcció d'artefactes de gran lluïment estilístic sense menystenir, ans tot el contrari, el contingut de les seves agosarades propostes.

Dins la seva memòria (1986), primera obra escrita en català i Premi de Teatre Ciutat de Granollers l'any 1987, és una peça estremidora sobre la pèrdua i la bogeria. La bogeria que pot provocar la mort d'un ésser estimat, en aquest cas un germà. En aquesta obra, Belbel dona corporalitat a les veus del pensament del protagonista, Ell. El flux del pensament es presenta a través de tres personatges 1, 2 i 3; veus-personatges que mitjançant frases obsessives i repeticions tortuoses increpen i obliguen el protagonista a recordar, i alhora es desdoblen en d'altres personatges (Dona, Dona gran, Home gran i Dona jove). A propòsit d'aquesta obra, Sanchis Sinisterra destaca la tècnica emprada pel jove dramaturg.

[E]l més fascinant d'aquest text —i d'altres textos de Belbel—, allò que ens indueix a constatar en ell la vena poderosa d'un gran dramaturg, és l'estremiment sensual i passional que sacseja, sense destruir-la, aquesta arquitectura perfecta. La violència, la tendresa, l'angoixa, l'humor i una palpitació eròtica intensa circulen subtilment o obertament per l'escriptura fresca i depurada d'aquest autor jove, la sensibilitat i la intel·ligència del qual han madurat tan prematurament (Sinisterra 1988: 12).

⁸ L'any 1986 Sergi Belbel dirigí per primera vegada una obra teatral, *L'augment* (1970) de George Perec. L'interès per l'escriptor francès motivà Belbel en la direcció teatral. La traducció del text dramàtic també fou a càrrec de Belbel.

⁹ Vegeu l'entrevista de Josep Maria Muñoz a Sergi Belbel dins *L'Avenç*, núm. 385, desembre 2012, 16-29.

Efectivament, en aquests moments Belbel és un jove dramaturg de només vint-i-tres anys, un jove dramaturg amb un intens bagatge literari. En aquest sentit, tal com assenyala Feldman (2011: 174), *Dins la seva memòria* recorda Beckett i els diàlegs evoquen els monòlegs de Koltès, monòlegs o quasi monòlegs, seguint Ubersfeld (2003), que es converteixen en diàlegs i són, en Koltès, abans que res, una demanda d'amor.

Aquesta proposta de mostrar el pensament en un text teatral no és una *rara avis* en l'obra de Belbel, gran amant de construir obres dramàtiques a partir de monòlegs interiors. A *Elsa Schneider* (1987), premi Ignasi Iglésias, Belbel «treballa sobre material literari (una novel·leta curta d'Arthur Schnitzler, *La senyoreta Elsa*) contrapuntat amb la biografia de Romy Schneider, l'actriu de cinema que ha estat considerada una de les figures paradigmàtiques de la seva generació» (Castellanos, 1988: 12). Belbel juga amb els salts temporals a partir d'una proposta ben agosarada que utilitza el monòleg interior i una sèrie d'estratègies gens convencionals dels textos teatrals. A l'epíleg d'aquest fascinant text dramàtic hi introdueix el trencament de la ficcionalitat. Elsa Schneider es dirigeix al públic, els interpel·la i els presenta les dues actrius que han interpretat els papers d'Elsa, a la primera part, i de Romy, a la segona. D'aquesta manera, el personatge interpretat i la persona que actua es confonen en l'epíleg de l'obra de Belbel. En paraules de Sanchis Sinisterra, el dramaturg català «arriba a ultrapassar els límits de la figurativitat quan els personatges prenen consciència de la seva ficcionalitat i ostenten francament, descaradament, la xarxa de convencions que conforma la seva “carn” i la seva “sang”» (Sinisterra 1988: 9). Elsa Schneider desitja que acabi la funció però no sap com fer-ho perquè no té un paper determinat, cosa ben estranya per a un personatge de ficció: «per casualitat teniu alguna remota idea, alguna vaga idea sobre el que puc fer ara?... per acabar?... perquè s'acabi tot això?... tot això?» (Elsa Schneider dins Belbel 1988: 83). La falsa creença del possible lliure albir del personatge es resol amb la determinació de la mort que, emulant la vida, posa punt i final a l'obra. Un fals final perquè la ficció continua un instant amb el personatge increpant al públic i cridant: «¿Que no ho he fet tot ja, potser? Quin avorriment! ¿Voleu apagar els llums d'una vegada, ja? Que no ho he fet tot, potser?» (Elsa Schneider dins Belbel 1988: 84-85). Tots aquests elements,

que creen distància i provoquen un trencament flagrant de la ficció, obliguen a reflexionar sobre el fet teatral i la pròpia existència ja que interpel·len l'espectador o el lector amb la incertesa de no saber quins són els límits entre la realitat i la ficció o la vida i la mort.

Tan sols un any després s'esdevé l'èxit de *Mínim-mal show* (1987). Una comèdia peculiar coescrita i codirigida amb el també terrassenc Miquel Górriz. L'obra minimitza l'espai de la paraula i comunica a partir del mim i la gestualitat per mostrar «el comportament de cinc personatges (dues dones i tres homes) que es busquen, es troben i es perden en l'embolic insòlit dels estereotips quotidians» (Sinisterra 1990: 73). Tot seguit Belbel escriu tres obres breus, *L'Ajudant* (1987), *En companyia d'abisme* (1988) i *Tercet* (1988). *L'Ajudant* és una brevíssima obra, un diàleg entre un Home i un Home jove. Belbel presenta una conversa ja començada, un negoci entre dos homes que arriben a un fals acord d'aparença igualitària. Tot i així, la relació de poder es transforma ràpidament amb l'última frase de l'obra. A *En companyia d'abisme* trobem, potser, els mateixos personatges. La discussió se centra i es construeix a partir del propi discurs, de les paraules utilitzades per cadascun dels protagonistes, sempre errònies o utilitzades en el moment imprecís. Una discussió que es produeix en un no-lloc i en un no-temps on els personatges resten immòbils i s'emmirallen mútuament mentre s'imiten i repeteixen els discursos ja dits per l'altre sense saber ben bé per què s'han trobat, per què parlen i què fan. Després de *En Companyia d'abisme*, Belbel escriu *Tercet*. Una obra construïda amb tres personatges que segueix la línia de mostrar la confusió que pot aparèixer en les converses, ja sigui entre coneguts o desconeguts.

La confusió dramàtica apareix també a *Tàlem* (1989), una comèdia estranya que funciona amb quatre personatges i un sol espai: un interior amb un enigmàtic llit, que desperta suggeridores preguntes a l'espectador o lector. La parella protagonista ¿què vol? ¿Intercanvi de parelles? ¿Una orgia? ¿Tots quatre? ¿Que l'amic i l'amiga estrenin el nou llit? ¿Mentre ells miren? Res d'això, totes les expectatives sexuals que desperta l'obra resten frustrades. Totes les escenes es repeteixen dues vegades amb la finalitat de crear sentits diferents i, per tant, provocar la confusió hermenèutica pertinent de la comicitat a espectadors i lectors. A banda dels àgils i fluids diàlegs que emulen la parla quotidiana, Belbel inclou

brevíssimes escenes, algunes, altra vegada, construïdes a partir del flux del pensament, com ja va fer a *Dins la seva memòria*, estratègia narrativa que, en efecte, recuperarà en d'altres obres.

Els anys noranta són per a Belbel anys d'una gran i fructífera creació teatral. Després de *Tàlem* escriu *Carícies* (1991), una de les peces més importants i més representada de l'autor. L'obra es pot inscriure dins d'una tendència més realista a diferència de les obres anteriors més minimalistes, simbòliques o existencialistes. Tanmateix, i seguint Batlle, l'essència dels diàlegs vehicula el teixit de l'obra de Belbel.

[A] *Carícies* com a *En companyia d'abisme*, el discurs és fonamentalment agressiu i, malgrat tot, com a la vida, ple d'inseguretats, confusions, silencis, interjeccions, omissions o repeticions. Vet aquí la mare dels ous: en l'obra de Belbel, és gairebé impossible separar els intents de transcripció teatral de la parla quotidiana (realisme?) dels experiments, diguem-ne formals, amb un llenguatge articulat mitjançant mecanismes de repetició i variació, de segmentació i ritme, de saturació i absència (silenci) (Batlle 1993: 12).

En efecte, Belbel utilitza un llenguatge quotidià, metòdicament concebut i estructurat, capaç d'introduir diferents aspectes, des d'allò més absurd, senzill i simple a allò més complex i transcendental. En paraules de David George:

[Belbel] juxtaposes the quotidian, or banal, with the philosophical, in a way that reflects his setting one dramatic form against another as he probes their possibilities and limitations. His Language is sometimes playful and humorous, and at others disconcerting and surprising, as he strives to create a sense of shock, which can have multiple purposes (2010: 10).

A *Carícies*, obra d'estudi que s'analitza al quart capítol d'aquest treball, Belbel segueix situant els personatges en moments crítics, extraordinaris, de gran desconcert existencial i d'incertesa personal. A banda de jugar amb l'ambigüitat dramàtica en les seves obres, Belbel busca, sobretot, la indeterminació espacial (llocs generals i comuns del món occidental) i la confusió temporal (escenes que succeeixen al mateix moment, salts temporals amb abundants analepsis i prolepsis que propicien la incertesa del temps present mentre qüestionen la linealitat dels esdeveniments). De manera general, com ja hem vist en obres anteriors, els seus

personatges es presenten sense nom: aquesta estratègia pot mostrar l'essencialitat d'uns éssers anònims que poden no ser *ningú* però, tanmateix, amb la suficient capacitat de representar a *qualsevol*. Belbel s'interessa per les relacions humanes en general, familiars i no familiars, entre pares i fills, germans, matrimonis, relacions de parelles heterosexuales i homosexuals, amistats, coneguts o desconeguts que presenta sense nom per mostrar el poder de generalització que té el teatre. D'aquesta manera l'autor ofereix una petita mostra de les diferents relacions personals de la societat actual. Una societat que amaga en la vida quotidiana, en les accions més personals i en els petits detalls situacions cruels, violentes i deshumanitzades, tal com indica Enric Gallén.

Un món de relacions humanes que condueixen el nostre autor a parlar de desamor, d'incomprensió, d'incomunicació, de desesperació i de soledat d'uns personatges que, foragitats del paradís sense contemplacions, són llançats damunt del dur asfalt dels noranta. Perquè *Carícies* es desenvolupa en diversos espais, la majoria centrats, d'una ciutat dels noranta per on desfilen onze personatges, entre els setze i més de setanta anys aproximadament, amb problemes, obsessions i realitats diverses i nafrades com la marginació, la pobresa, la droga, el sexe, la vellesa o l'etern conflicte entre pares i fills, indestriables d'una societat deshumanitzada, cruel i violenta com la nostra (Gallén dins Belbel 2009: 8).

L'exemplificació d'una societat deshumanitzada continua a *Després de la pluja* (1993). Belbel situa els personatges al terrat d'un gratacels. En aquest petit espai exterior, els vuit protagonistes, a priori, només tenen en comú que són fumadors i es troben forçosament compartint fum i espai, enmig d'un ambient carregat per la sequera que es va iniciar dos anys abans. La manca de pluja construeix una atmosfera de tensió paral·lela als caràcters dels personatges que interactuen entre ells des del neguit, l'angoixa i la desconfiança. Una de les particularitats més rellevants de l'obra és la inclusió d'una falsa escena: l'escena número quatre mai no ha succeït i, per tant, el suïcidi del Programador Informàtic tampoc. Aquesta estratègia, que potser Belbel manllevà de Hitchcock, per cert, estratègia que apareix a la pel·lícula *Stage Fright* (1950) i fou ben criticada, provoca confusió i estranyesa en el lector, que creu el que ha llegit, i en l'espectador, que sap que ho ha vist. Sobre l'engany de la quarta escena, Carles Batlle ho atribueix a «la materialització escènica d'un somni». En paraules seves:

Després de la pluja juga d'una forma brillant amb les informacions ambigües, amb els enganys premeditats: la mort sobtada i absurda d'un personatge tira per terra (o confirma sospitosament) les nostres expectatives. Però no passa res. Només es tractava de la materialització escènica d'un somni (xafardejar dramàticament al subconscient dels individus?) (Batlle 1993: 15).

Com bé assenyala Carles Batlle, la quarta escena de *Després de la pluja* és, tan sols, un somni del Cap administratiu, somni que explica a la Secretària Rossa a l'escena següent. Estiguem d'acord o no amb aquest recurs, és cert que Belbel mostra en cadascuna de les seves obres la voluntat i la necessitat d'innovar i experimentar. Tanmateix, i seguint altra vegada Batlle (i sense oblidar Sirera i les paraules sobre *Drudània* en relació a *Una vella, coneguda olor*)¹⁰, els temes que planteja Belbel a *Després de la pluja* són «l'amor no correspost, els perills de creure en el destí, la separació dels fills, l'absència sobtada de l'únic amor possible, l'ideal fins aleshores no reconegut d'un retorn a la naturalesa, un desig ambigu de llibertat... Res a veure amb la tradició?» (Batlle 1993: 18).

Si seguim aquesta conjunció entre l'experimentació formal i la tradició temàtica podem introduir el tema de la mort; certament, un dels grans temes literaris. La mort planeja per tota l'obra del dramaturg català. A *Morir (un moment abans de morir)* (1994) el joc formal proposa dues possibles resolucions. La primera que ofereix l'obra és desoladora, tots els personatges moren. A la segona, tots (o quasi tots, no sabem del cert des de la perspectiva del text dramàtic si el guionista se salva) viuen. La incomprensió de la mort en situacions concretes motiva l'autor a introduir el tema de l'atzar. Un atzar pervers que qüestiona el destí però el construeix i determina. Segons Feldman «[e]l principal tema que explora Belbel a *Morir* és la distinció arbitrària i el fil minúscul que separa la vida de la mort» (2011: 207). L'interès per l'arbitrarietat dels esdeveniments fatídics, aquest fil minúscul que anomena Feldman, és un tema recurrent del dramaturg català des dels inicis de la seva obra, només cal que recordem *Dins la seva memòria*. Per descomptat, la incomprensió sobre el franc arbitri apareix en les seves obres posteriors.

¹⁰ Vegeu SIRERA, Rodolf. «“La revolta de les bruixes imprudents”»: Notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet». *Els Marges*, núm. 22-23, maig-setembre, 1981, 122-129. També podeu consultar la pàgina 10 d'aquest treball.

La sang (1998) planteja el tema del terrorisme sense situar-lo en un lloc i un moment temporal concret. La trama, extrapolable a centenars de conflictes, se centra en el segrest i assassinat d'una Dona. Belbel proposa en aquesta obra la crisi del concepte *nosaltres*, com també succeeix a *Dins la seva memòria*, i el contraposa al *jo*; a un *jo* conscient, responsable i compromès que interpel·la el *nosaltres*. La duresa del terror (i la desesperança) es materialitza amb la participació del personatge d'una Nena de deu anys que forma part del grup terrorista. L'obra mostra una realitat malauradament ben real en un món, el nostre, on els infants *fan* de terroristes, de soldats, d'objectes sexuals o *treballadors* esclavitzats en *feines* miserables (en el sentit d'indignes i vils). En moltes ocasions formar part d'un *nosaltres* esgrimeix qualsevol acció. L'home no es fa càrrec dels actes individuals perquè forma part d'un col·lectiu, d'un ens més gran i, per tant, no es responsabilitza de les tortures i dels assassinats. En tenim exemples clars en el nazisme on els crims no es feien a nivell individual sinó en defensa d'un grup, d'un *nosaltres* que justifica o pot justificar qualsevol atrocitat. A partir del joc temporal (en aquesta ocasió lineal) i espacial, Belbel aconsegueix transmetre el terror i el dolor pertinent d'aquestes situacions que se situen més enllà dels límits, i per mitjà dels diàlegs aconsegueix mostrar les parts més fosques dels personatges però també les més humanes (com la capacitat d'estimar).

Sense deixar de banda el tema de la mort, Belbel recupera l'experimentació formal sobre la temporalitat al musical *El temps de Planck* (1999), última obra de la dècada dels noranta, i a *Forasters: Melodrama familiar en dos temps* (2003), primer text dramàtic de principis de segle XXI. Ambdues obres presenten vivències familiars situades en moments de màxima intensitat dramàtica: la mort del pare (Planck), i la mort de la Mare/Filla, respectivament.

A *El temps de Planck* s'uneixen la música, la matemàtica, el llenguatge en vers i la incertesa de la mort sota el paraigua de la física quàntica per tal de qüestionar la (ir)realització dels esdeveniments. El joc temporal es basa en una concepció del temps variable que permet entendre que tot allò viscut pot haver succeït, succeïx o succeirà (potser al llarg de tota l'eternitat) de manera simultània, tal com indica l'extraordinària perspectiva del personatge de Maria, la filla de Planck i amiga intel·lectual de Max. En efecte, en aquesta obra Belbel anomena els

personatges, «dos dels quals, en el cas de Max i Planck, evoquen al·lusions epònimes» (Feldman 2011: 223), caldria veure la intencionalitat del nom de Maria, la més jove de les filles que per a suportar, superar o ajornar el dolor segueix la comptabilitat del temps segons la «constant de Planck» mentre viu entre la realitat i la fantasia.

La gestió del drama (i de la tragèdia imminent) reapareix a *Forasters* exemplificada en dues generacions de la mateixa família. Cadascuna de les diferents èpoques, segle XX i XXI, s'alterna en el plantejament formal de l'obra. Aquest fet provoca la percepció simultània de les vivències dels personatges. Les vides amb els predecessors es mimetitzen, les acotacions inicials indiquen la confusió sobre la identitat de cadascun dels membres de la família de les diferents generacions i ambdues èpoques s'emmirallen. A banda de l'exposició cruenta sobre els vincles afectius en l'àmbit familiar, el text de Belbel s'apropa per primera vegada al món de la immigració i dels prejudicis establerts des de la cultura, l'ètnia i la raça.

Els vincles afectius entre mares i fills continuen a *Mòbil (Comèdia telefònica digital)* (2005), una obra d'una gran complexitat formal que utilitza el telèfon mòbil, com el títol indica, per a desenvolupar la sorprenent trama. Belbel presenta, en un temps present, quatre personatges, Rosa (mare de Sara), Sara (filla de Rosa), Clàudia (mare de Jan) i Jan (fill de Clàudia). Ambdues mares sobreviuen a un atemptat terrorista. Una bomba a l'aeroport, que en paraules del personatge de Sara «[...] [e]ra... com a la televisió. Però a més a més de la vista, hi havia el tacte, i l'escalfor i sobretot les olors i amb el so molt més alt» (Belbel 2006: 33). Aquesta experiència del terror marca el punt inicial del canvi vital que viuran en molt poc temps els quatre personatges, que es presenten immersos en fortes crisis personals. L'obra abraça diferents temàtiques: la necessitat/dependència de la tecnologia i de la interacció humana, el desig sexual entre pares i fills, la superioritat/discriminació racial, l'atzar, el destí, el suïcidi, l'ètica de les imatges i, la llibertat individual. Com a *Forasters* les vides s'emmirallen i es fusionen fins al punt que les paraules pronunciades es dupliquen i poden servir indistintament a uns o altres. La confusió/similitud de les vides dels personatges és un tema de reflexió recurrent en l'obra de Belbel.

A *A la Toscana* (2006), la presència de les trucades telefòniques serveix per construir la confusió que pot existir entre el món real i el món oníric. La bogeria del protagonista s'evidencia per mitjà dels diàlegs estranys que manté amb els altres personatges de l'obra, que deixen entreveure, com en *Dins la seva memòria*, el flux del pensament. En aquesta obra Belbel dóna noms concrets als personatges, com ja va fer a *El temps de Planck*, i a *Mòbil*, i utilitza l'estratègia de la duplicació d'escenes íntegres, recurs que va explotar completament a *Tàlem*, per a marcar el caràcter circular de l'obra, tot i que hi afegeix un epíleg final que aporta confusió de caràcter temporal. Els tres temps, present, passat i futur, es fusionen amb allò viscut, pensat, imaginat o somiat pel protagonista. En aquest sentit, l'obra provoca un desconcert general en el lector o espectador que no sap amb claredat (com el personatge d'en Marc) on situar cadascuna de les experiències que es narren, si en un nivell de realitat, ficció, record, fantasia, deliri o bogeria, a partir dels diàlegs de les vint-i-tres escenes i l'epíleg que donen forma a l'obra.

El text dramàtic més recent de Belbel, *Fora de joc* (2009), tracta el tema de la família i com el mateix títol indica introdueix la temàtica del futbol, i amb un sentit més profund l'alienació de l'individu, que tot i la voluntat de prosperar és expulsat de la societat. Altra vegada Belbel s'interessa pel vincle emocional dels personatges i presenta com a *El temps de Planck*, o a *Forasters* o a *Mòbil* la relació entre pares i fills. Els anhels dels pares es projecten en els fills i els desigs dels fills poden fer trontollar la moral dels pares fins arribar a pensar (realitzar?) un assassinat. Per a crear l'ambient confús i l'efecte sorpresa Belbel introdueix en els diàlegs, i, per tant, en la història que es narra, el flux del pensament, les il·lusions i fantasies dels personatges, els somnis, i els fets reals, estratègies ben investigades i volgudament utilitzades al llarg de la seva fructífera obra.

Finalment, i després d'aquest dibuix general dels textos dramàtics més importants de Belbel, ens podríem preguntar, emulant Gallén, què ha aportat Sergi Belbel a la literatura dramàtica catalana contemporània. Sens dubte, i essent conscients del flagrant reduccionisme, un nombre important d'obres teatrals de gran qualitat literària, (re)coneguda a arreu del món; força i entusiasme per als joves dramaturgs que poden continuar un camí ben llaurat de respecte i de prestigi del teatre català tant a nivell nacional com internacional; i, sobretot, Belbel ha

demostrat ser una frontissa fonamental entre dramaturgs de diferents generacions que dialoguen amb rigor, estima i admiració sobre el fet teatral i la vida en general. Sergi Belbel és, en definitiva, un dels talents més innovadors del teatre contemporani mundial.

Llista obra dramàtica

A continuació, afegeixo una llista de l'obra teatral, la majoria publicada, de Sergi Belbel, dramaturg, traductor, guionista, director teatral i professor de dramaturgia.

1. *Calidoscopis i fars d'avui: André Gide, Virginia Woolf*. (1985). Barcelona: Millà, 1994. Obra escrita originalment en castellà amb el títol *A.G./V.W. Calidoscopios y faros de hoy*.
2. *Tu, abans i després*. (1986).
3. *La nit del cigne*. (1986). Barcelona: Revista Els Marges, 1987.
4. *Dins la seva memòria*. (1986). Barcelona: Edicions 62, 1988.
5. *Elsa Schneider*. (1987). Barcelona: Institut del Teatre, 1988.
6. *Mínim-mal show*. (1987). València: Eliseu Climent/Tres i Quatre, 1992. Signada conjuntament amb Miquel Górriz.
7. *L'ajudant*. (1987). Revista (Pausa.), 1, 1989. Barcelona: Edicions 62, 1990.
8. *En companyia d'abisme*. (1988). Barcelona: Edicions 62, 1990.
9. *Tercet*. (1988). Barcelona: Edicions 62, 1990.
10. *Òpera*. (1988).
11. *Tàlem*. (1989). Barcelona: Lumen/Ramon Miquel Planas/Dept. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.
12. *Carícies*. (1991). Barcelona: Edicions 62, 1992.
13. *Ramon*. (1993). (Dins *Homes!* Companyia T de Teatre) Barcelona: Curial, 1994.
14. *Després de la pluja*. (1993). Barcelona: Lumen/Ramon Miquel Planas/Dept. de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993. Barcelona: Edicions 62, 2001. Barcelona: Labutxaca, 2012.
15. *Morir (un moment abans de morir)*. (1994). València: Eliseu Climent/Tres i Quatre, 1995.
16. *Al mateix lloc*. (1996). Inèdita.
17. *Sóc lletja*. (1997). Barcelona: Edicions 62, 1997. Signada conjuntament amb Jordi Sánchez i Òscar Roig.
18. *Criatures*. (1998). Barcelona: Labutxaca, 2011. Signada conjuntament amb la Companyia T de Teatre.
19. *La sang*. (1998). Barcelona: Edicions 62, 1999.
20. *El temps de Planck*. (1999). Barcelona: Columna, 2002.
21. *Forasters: Melodrama familiar en dos temps*. (2003). Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2004.
22. *Això no és vida!* (2003). Barcelona: Proa, 2004. Signada conjuntament amb Albert Espinosa i David Plana per a la Companyia T de Teatre.
23. *Mòbil. (Comèdia telefònica digital)*. (2005). Tarragona: Arola Editors, 2006.
24. *A la Toscana*. (2006). Barcelona: Proa, 2007.

25. *Fora de joc*. (2009).

A banda del gran nombre de textos dramàtics, Belbel és autor de la narració *Ivern. Una història de terror* (2002), un text creat per al format televisiu que es publicà en forma de novel·la. També ha participat amb Benet i Jornet en diferents guions televisius com per exemple *Secrets de família* (1995) i *Nissaga: l'herència* (1999). Des de la temporada 2006-2007 ha dirigit el Teatre Nacional de Catalunya; Xavier Albertí n'és el director escènic des de l'any 2013. Belbel ha traduït gran quantitat de textos dramàtics: per posar algun exemple l'any 2005 va presentar una nova versió de *Les falses confidències* de Pierre de Marivaux (*Les Fausses Confidences*) (1737); deu anys abans, el 1995, Belbel ja havia traduït l'obra per a una representació amb els alumnes de l'Institut del Teatre; també ha traduït dues vegades *Fedra* de Racine, la primera a la joventut (1985) i la segona a la maduresa (2014). Les obres dramàtiques de Sergi Belbel que s'han adaptat al cinema o a la televisió són les següents: *Carícies* (1998), *Morir (un moment abans de morir)* (2000) i *Forasters* (2008) sota la direcció de Ventura Pons; i, *Després de la pluja* (2007) d'Agustí Villaronga.

SEGONA PART

LITERATURA DRAMÀTICA I CINEMA

*Que lent el món, que lent el món, que lenta
la pena per les hores que se'n van
de pressa.
(Gabriel Ferrater 2010: 73)*

Capítol 3. E.R. (1994) i Actrius (1996): De la intertextualitat i la influència a la (con)fusió entre art i vida o ficció i realitat

El text literari de Benet i Jornet, *E.R.*, reflexiona sobre el pas del temps, l'amistat i la mort. El món del teatre és el marc espacial que teixeix el destí dels personatges, que construeixen la pròpia identitat a partir de les influències d'Empar Ribera, personatge de ficció que l'autor manlleva del dramaturg Rodolf Sirera i presenta com la gran actriu tràgica i la millor professora de l'Escola del Teatre. Els destins de Glòria Marc, Assumpta Roca i Maria Caminal depenen en gran mesura dels esdeveniments succeïts en aquell llunyà tercer curs dels estudis teatrals, el més rellevant dels quals fou la mort de l'Anna, l'alumna preferida d'Empar Ribera i l'escollida per interpretar el paper d'Ifigènia. La pel·lícula de Ventura Pons, *Actrius*, basada en el text de Benet, se centra a mostrar, ja des del títol, la professió teatral: un món intel·lectual i salvatge. La tria actoral del director català per a representar els personatges de l'obra de Benet revela, a més a més, la voluntat de Pons d'intensificar la (con)fusió entre art i vida o ficció i realitat, seguint però accentuant la mirada del text d'origen. Les paraules que vénen a continuació pretenen analitzar alguns aspectes de les perspectives de cadascun dels autors, el dramaturg i el cineasta.

3.1. Intertextualitat: un text, molts textos. Referències de l'autor a E.R.

Julia Kristeva (1974)¹¹ fou qui assenyalà la mútua relació i les influències que existeixen o poden aparèixer entre diferents textos literaris. La filòsofa anomenà *intertextualitat* aquestes referències i diàlegs textuais, provinguin de la perspectiva de l'autor com de la del lector. El terme de Kristeva fou analitzat abastament per Gérard Genette (1989), que anomenà transtextualitat, és a dir, transcendència textual, el concepte de Kristeva i catalogà dins d'aquest terme d'abast general cinc

¹¹ En un altre estudi, *Séméiôtikè* (1969), Kristeva recorda les insinuacions del teòric rus Mikhaïl Bakhtine sobre la intertextualitat: «Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva 1969: 85).

tipus de transtextualitats: la intertextualitat, la paratextualitat, la metatextualitat, la hipertextualitat i l'arxitektualitat. Si fem una breu explicació transtextual, segons els cinc tipus de transtextualitat que teoritza Genette, la intertextualitat és la relació de copresència entre dos o més textos, ja sigui per cita directa, al·lusió o plagi. En aquest sentit el text de Benet té una relació intertextual per mitjà de la cita expressa amb l'obra de Rodolf Sirera, *Plany en la mort d'Enric Ribera*; amb les tragèdies d'Eurípides, *Ifigènia a Àulida* i *Ifigènia a Tàurida*; amb els drames de Henrik Ibsen, *John Gabriel Borkman* i *Casa de nines*; amb *Primera història d'Esther* d'Espriu, i, finalment, amb l'obra *Romeo i Julieta* de William Shakespeare. La paratextualitat és la relació d'un text amb el seu paratext, com ara el títol de l'obra de Benet o el pròleg (la «nota inicial»). La metatextualitat és la relació crítica. La hipertextualitat és la derivació o transformació/transposició d'un text (hipotext) en un altre (hipertext). En el cas d'*E.R.* i *Actrius* hi ha una relació hipertextual: el text dramàtic és l'hipotext i el film l'hipertext. I, finalment, l'arxitektualitat és la relació d'un text amb d'altres textos a partir de les categories genèriques (ja sigui pel que fa al gènere, discurs, formes narratives, etc.). Les categories de Genette són compatibles i, per aquest motiu, poden coexistir en un mateix text diferents tipus de transtextualitats; relacions, a la fi, siguin del tipus que siguin, d'un text amb d'altres textos, tal com van començar a teoritzar Kristeva i Bakhtine. En aquest apartat analitzo les relacions intertextuals —si seguim la categoria clàssica de Kristeva— del text dramàtic *E.R.* de Benet i Jornet i la utilització, transformació o supressió que dur a terme Pons al film.

En primer lloc, les dues sigles que donen nom al títol de l'obra de Benet i Jornet, *E.R.*, pertanyen a les inicials d'Empar Ribera, germana del protagonista de la peça dramàtica de Rodolf Sirera, *Plany en la mort d'Enric Ribera*. El text dramàtic de Sirera, escrit als anys setanta, situa la ficció des de finals del segle XIX, amb el naixement del protagonista Enric Ribera el 1890, fins als anys setanta del XX, amb la mort de l'actor valencià el 1972, tot i que la temporalitat de l'obra, emmarcada dins d'aquest espai de temps, es fusiona, s'encadena o es barreja deliberadament. El text dramàtic narra la vida i la mort de l'actor de teatre Enric Ribera, que es desenvolupa de manera personal i artística al País Valencià, enmig dels enfrontaments ideològics entre feixistes i republicans, entre conservadors i

socialistes progressistes, per tal de mostrar el joc de canvis de bandera i els nous posicionaments durant els llargs anys de la República, la Guerra Civil i la postguerra, segons les expectatives del poder i pensament establerts: «—Si he de ser-vos sincer, no em refie gens d'aquest home [d'Enric Ribera]. Tots sabem ben bé que sempre ha estat un element marcadament conservador i que la seua conversió, tan inesperada com sospitosament miraculosa, no deixa de semblar-me una manera de jugar la carta que cal a aquest moment, i mantenir-hi les mans ben netes» (Camarada Giralt dins Sirera 1982: 54).

Al text de Sirera s'insinua una relació incestuosa entre els dos germans, que des de petits «ja els agradava molt allò del teatre, i muntaven representacions improvisades a la cambra de la casa de la seua àvia» (Mare d'Enric i Empar Ribera dins Sirera 1982: 48).

—Vostè té una filla, senyoreta?

—Sí, me la van deixar els Reis aquest any passat. I a vostè, què li van deixar els reis, senyor Batiste?

—Un joc d'arquitectures, per a jugar a fer-me cases, com les que jo tindrè quan siga gran...

—Ja sou gran, vós, senyor Batiste! Sou més gran que la meua nina.

—Sóc gran, però no massa gran encara. Li he dut aquest regal.

—Oh, un regal! Quina alegria! Què és? A veure! Deixa-me'l veure!

—No, si no em promets una cosa.

—Sí, sí, te la promet, te la promet; deixa'm veure el regal!

—M'has fet una promesa...

—Sí...

—Et casaràs amb mi quan siguem grans?

—Però els germans no es poden casar...

—Nosaltres sí, ja veuràs com sí...

—De veres? T'estime! T'estime molt, Enric. Deixa'm veure el regal!

(Enric i Empar Ribera dins Sirera 1982: 52).

Malgrat que el joc teatral entre els germans pot semblar innocent, els pensaments o confessions d'Enric mostren el desig vers la seva germana: «em vaig amagar a l'armari per veure-la, i un dia ens ficàrem sota el llit i ens vam besar co[m] feien altres nens al carrer» (Enric Ribera dins Sirera 1982: 47).

Benet reprèn aquest aspecte i se serveix de la vida dels dos actors valencians, centrant-se en la figura d'Empar Ribera, per a desenvolupar i construir la trama de la peça dramàtica *E.R.* En paraules seves: «[Q]uan vaig decidir escriure una obra

sobre el món del teatre i vaig necessitar la presència d'una figura fantasmal, revestida de determinada complexitat, em vaig adonar que no necessitava buscar del no-res, que el meu amic Rodolf havia creat el personatge idoni, i del qual, amb més o menys barroeria, jo podia aprofitar-me» (Benet 2012: 5). La «figura fantasmal» de la qual *s'aprofita* Benet vertebrava el text a través dels pensaments i records de les tres amigues, Glòria Marc, Assumpta Roca i Maria Caminal, que rememoren les experiències viscudes amb Empar Ribera. La motivació que genera el fet de recordar recau en la irrupció d'una Noia: una jove innominada que anhela (tal com anhelaven elles) ser una gran actriu.

La picada d'ullet de Benet a Sirera va ésser retornada pel dramaturg valencià públicament l'any 2010 amb la breu ficció de quatre pàgines que escrigué a propòsit del setantè aniversari de Benet. Rodolf Sirera, en el text dramàtic que porta per títol *Autògraf* (2010), fa coincidir Benet i Jornet amb Empar Ribera als anys cinquanta. El dramaturg presenta un jove Josep M., un adolescent «d'uns quinze o setze anys, prim com un fus, que porta una llibreta i una ploma estilogràfica en les mans» (acotació dins Sirera 2010: 237) que visita al camerino «la diva sense edat (uns 60 anys)» (acotació dins Sirera 2010: 235) després de la funció *La señal que se espera* d'Antonio Buero Vallejo al Teatre Romea. En aquesta fictícia trobada elaborada per Sirera el personatge de Josep M. gosa preguntar a Empar Ribera: «Em deixarà vostè que un dia la tregui en una obra?» (Josep M. dins Sirera 2010: 238).

En segon lloc, la presència dels textos dramàtics d'Eurípides, *Ifigènia a Aulida*¹² i *Ifigènia a Tàurida*, són d'altres referències intertextuals de la peça de Benet, així com, també, el personatge de Clitemnestra, mare d'Ifigènia i muller d'Agamèmnon. La tria tràgica de l'autor es fonamenta en la construcció de la vida artística del personatge d'Empar Ribera, que a l'obra de Sirera declama poemes clàssics «en el simpático local del gremio de panaderos» (nota de premsa o radiofònica dins Sirera 1982: 48), actua amb el seu germà representant obres de Benavente i *El Trovador* de García Gutiérrez, o viatja i triomfa a l'Argentina, com

¹² Podríem pensar que Benet introdueix en el text dramàtic *E.R.* la figura d'Ifigènia motivat per la narració del sacrifici de la jove i màrtir Eulàlia, història que apareix a la peça *Planys en la mort d'Enric Ribera* de Rodolf Sirera. Els paral·lelismes són evidents i ambdues narracions, la d'Eulàlia i la d'Ifigènia, són anàlogues en tant que discurs sobre el sacrifici d'un subjecte femení: Eulàlia, Ifigènia (o Anna).

ella mateixa escriu en una carta adreçada al seu germà: «Per ací les coses van prou bé: ahir vam debutar a Buenos Aires amb la nostra obra —te'n recordes—; no cal que et diga que l'èxit va ésser fora de tota descripció» (Carta d'Empar Ribera a Enric Ribera dins Sirera 1982: 99). Benet incorpora noves experiències a la vida de l'actriu Empar Ribera. La mirada del dramaturg català se centra a construir una diva teatral que després de retirar-se dels escenaris acaba els seus últims anys essent professora de l'Escola del Teatre, espai en el qual començà l'íntima relació entre l'actriu i les estudiants Glòria, Assumpta, Maria i Anna. La rivalitat de les quatre amigues neix a partir de la proposta de representar, sota la direcció d'Empar Ribera, *Ifigènia a Àulida*. La peça que escull Benet, com he dit més amunt, s'adiu amb la vida professional de la gran actriu tràgica que el dramaturg català (re)crea, (re)escriu i (re)elabora per al seu text. De tota manera, la temàtica de la tragèdia d'Eurípides coincideix amb la tràgica mort de l'Anna, seguint la falsa i injusta creença que defensa i exigeix el sacrifici individual en benefici del bé comú; en el cas que ens ocupa, assajar fins a l'extenuació (malaltia, suïcidi, accident) el paper d'Ifigènia per defensar i consolidar l'honor i la trajectòria de l'actriu, la professora i, finalment, la directora teatral Empar Ribera.

En tercer lloc, l'obra *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen és la peça escollida pel dramaturg català perquè les dues amigues rivals, Glòria i Assumpta, representin juntes dalt de l'escenari per primera vegada. La selecció no és fruit de l'atzar. El drama familiar d'Ibsen representa l'explosió de la veritat en moments determinats. La sinceritat de reconèixer que cap persona és substituïble, ni Gunhilda Reinheim per El·la Reinheim, les dues germanes bessones rivals, tant en els papers de mares com de mullers a l'obra del noruec, ni Glòria Marc o Assumpta Roca per l'Anna a la peça de Benet. Encara que Marc representi Ifigènia o El·la exerceixi de mare, els seus desitjos no són acomplerts ja que Glòria sap que l'escollida fou Anna i El·la és conscient que l'amor maternal d'Erhart, que reclama complet, també pertany a Gunhilda. Finalment, després de l'allunyament del fill i la mort de John Gabriel Borkman, que anhela l'honor, el diner i el poder i creu fermament, fins i tot abans de morir, que «una dona pot ésser reemplaçada per una altra dona...» (John Gabriel Borkman dins Ibsen 1985: 222) les dues germanes «[l]a senyora Borkman darrere el banc i l'El·la Reinheim davant es donen les mans

l'una a l'altra» (acotació dins Ibsen 1985: 274); de la mateixa manera Glòria Marc i Assumpta Roca, després de la mort de Maria, pronuncien juntes tal com indica el text didascàlic, «[t]otes dues alhora» (acotació dins Benet, 2012, p. 79), l'última rèplica d'Ifigènia: «Adéu, llum que jo estimava!» (Glòria i Assumpta dins Benet 2012: 79). La tria de Benet és ben significativa: en ambdós casos la mort uneix les amigues/germanes rivals.

A banda de *Borkman*, el text de Benet cita textualment les últimes paraules de l'extraordinari i valent personatge de Nora de *Casa de nines*, també del dramaturg noruec Henrik Ibsen. Nora, la dona sotmesa que adora el seu marit, Torvald Helmer, advocat de professió, decideix després de les experiències viscudes començar una nova vida: «S'hauria de produir el més gran dels miracles, i jo ja no hi crec, en miracles! Caldria que canviéssim fins al punt que la nostra unió es convertís en un veritable matrimoni. Adéu!» (Glòria Marc dins Benet 2012: 78-79) (Nora dins Ibsen 2011: 133-134). Altra vegada Benet remet a un personatge literari femení que viu en un moment vital de canvi i transcendental.

En quart lloc, una cita textual de la peça *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu és reproduïda en el text de Benet, el qual posa en boca de Glòria Marc o d'Assumpta Roca¹³: «Quan et perdis endins del desert de la tarda i t'assedegui el blau de la mar tan llunyana, et sentiràs mirat per la meua mirada» (Glòria o Assumpta dins Benet 2012: 78) (Esther dins Espriu 1967: 33). El text d'Espriu és una peça metateatral que es construeix a partir de dos nivells narratius de ficció: la representació de l'obra «bíblica i vera història de la bona reina Esther» (Altíssim dins Espriu 1967: 15) situada a Pèrsia i representada a Sinera, «al jardí dels cinc arbres, sota el roser de la pell leprosa, la troana, la camèlia, el libanenc i la palmera gànguil» (Altíssim dins Espriu 1967: 15), pels putxinel·lis de Salom. Esther és, en aquesta obra, l'heroïna jueva que salva el poble d'Israel, després de casar-se amb Assuerus, rei de Pèrsia. Però també és una dona cruel que no s'ablaneix davant d'Aman, germà del rei, i artífex de planejar l'extermini jueu; i, com diu l'Altíssim, després que els sicaris hagin assassinat deu fills d'Aman, Esther és capaç d'ordenar «que pengin al pal els cadàvers» (Esther dins Espriu 1967: 51). La bondat, valentia i crueltat d'Esther ens recorda l'ambigüitat que apareix al text

¹³ La frase d'Esther al film és declamada per Assumpta Roca.

sobre la identitat del personatge d'Eurípides, Ifigènia; o d'Empar Ribera; o de totes les dones que el text evoca.

Per últim, Benet i Jornet recorre doblement a l'autoritat de William Shakespeare. D'una banda, la presència de l'obra *Romeo i Julieta* apareix també a partir d'una cita textual¹⁴: «Te'n vols anar? Si encara no clareja; si ha estat el rossinyol i no l'alosa el que et punxava la poruga orella. Creu-me, amor meu, ha estat el rossinyol» (Benet 2012: 78) (*Julieta* dins Shakespeare 1984: 86). Les paraules de Julieta les hem de situar en el precís i cruel moment en el qual els amants —ja secretament casats— s'han de separar perquè es fa de dia, tot i que ella no ho vol creure. La notícia imminent del seu casament amb Paris desencadena de manera trepidant els tràgics esdeveniments. En aquest cas, dos sacrificis, «[...] pobres sacrificats dels nostres odis» (Capulet dins Shakespeare 1984: 126). Dos sacrificis per al bé comú? Una possible resposta ens la dona el Príncep: «Aquest matí ens aboca una pau tenebrosa» (Príncep dins Shakespeare 1984: 126).

D'altra banda, el nom del dramaturg és pronunciat per Maria Caminal en una breu i duríssima reflexió sobre la inutilitat de l'ànima humana d'aconseguir l'eternitat, la *kleos* grega, a través de la memòria i el record. Segons Caminal, «fins Shakespeare desapareixerà. Shakespeare? És qüestió de temps. No hi ha futur. No hi ha res que sigui immortal» (Benet 2012: 32). L'última relació intertextual de l'obra de Benet abraça dos dels temes proposats a l'obra: el record i el pas del temps.

Fins aquí hem destacat les referències intertextuals, si seguim el concepte de Kristeva, conscients de l'autor, aquelles que remetent directament a d'altres obres literàries o, en l'últim cas, al nom del dramaturg de Stratford-on-Avon.

Els aspectes intertextuals que s'han comentat en aquest apartat es mantenen al film. Amb tot, Pons opta per un canvi de títol, potser per obviar la incertesa que pot provocar un títol constituït per dues inicials, a banda de ser, segurament, un títol poc específic pel que fa al gènere en el qual s'instaura el film o a les diferents temàtiques que proposa. No obstant, encara que Pons no segueixi les inicials del títol, la presència d'Empar Ribera, personatge *in absentia*, es manté al film, ja que és la peça angular que constitueix l'obra. El nom del personatge permet a Pons

¹⁴ La frase de Julieta també pot ser declamada tant per Glòria Marc com per Assumpta Roca al text de Benet. Al film, Pons opta perquè sigui recitada per Marc.

seguir fil per randa el joc que presenten les sigles E.R., dues inicials que coincideixen i serveixen per intensificar la relació íntima i personal entre els dos germans, Enric i Empar Ribera, tal com descriuen les paraules d'Assumpta Roca: «dos noms i unes mateixes inicials. Dues persones que es fonen en una de sola» (Assumpta Roca dins Benet 2012: 49). Així com, també, són necessàries per resoldre l'enigma del teatret, símbol del llegat intel·lectual i artístic.

El director català aposta pel substantiu *Actrius*, un títol que situa de manera inqüestionable l'espectador dins del món femení teatral —també, és clar, en l'àmbit del cinema o d'altres tipus d'art i espectacles— com he dit a la introducció d'aquest capítol, un món intel·lectual i salvatge¹⁵. En definitiva, Pons no utilitza les inicials intercanviables dels germans valencians, sinó que se centra en la professió. El títol de Pons, *Actrius*, és ben representatiu i emfasitza el món laboral i personal de les dones que presenta Benet.

En aquest sentit la pel·lícula de Pons recorda *All About Eve* (1950) de Joseph Mankiewicz, film inspirat en el breu relat de l'escriptora i actriu Mary Orr, *The Wisdom Eve* (1946), sobre el món del teatre —la competitivitat, les enveges, les mentides, la falsedat, les traïcions—, on l'actriu principal, Margo Channing, interpretada per Bette Davis en el film, compara el teatre amb una jungla, i el seu company i futur marit, Bill Simpson (Gary Merrill), reconeix que la gent de teatre forma part d'una societat a vegades excèntrica però sempre *megalomaniaca*.

Si deixem de banda els aspectes socials i laborals del teatre (o del cinema) i ens basem en una altra de les temàtiques rellevants del film, l'aspecte dels records, l'obra de Pons remet, segons Marcos Ordóñez, a una altra pel·lícula del director nord-americà, *A Letter to Three Wives* (1949). El crític hi destaca la similitud en l'estructura narrativa: «una misma historia se nos narra desde tres ángulos distintos, al principio opuestos y al final complementarios» (Ordóñez 1996: 315). Podríem afegir que en ambdós films l'artífex que genera els records és tan sols un pretext perquè les protagonistes recordin i narrin la (seva) història, en el cas de Pons seguint Benet, el personatge de la Noia (Mercè Pons), i en el de Mankiewicz, les cartes d'Addie Ross (veu de Celeste Holm).

¹⁵ Sobre el món de l'espectacle, si recuperem l'obra de Sirera, el Locutor 2 opina el següent: «El mundo de la farándula es así: alegre, bullicioso, ensoñador u optimista, pero siempre cruel en el fondo» (veu radiofònica Locutor 2 dins Sirera 1982: 45).

D'altra banda, segons Jörg Türschmann, si fem referència a la temàtica sobre la inaccessibilitat d'arribar a la veritat, la pel·lícula de Pons recorda el film *Rashomon* de Kurosawa: «*Actrices/Actrius* evoca en sus mejores partes la célebre obra maestra de Akira Kurosawa, de 1950. Varios testigos no pueden desvelar la verdad de un crimen. Kurosawa demuestra la imposibilidad de una visión unificadora y de un juicio definitivo» (Türschmann 2001: 80).

Finalment, i per acabar aquest apartat referent a la intertextualitat, convé assenyalar que Pons utilitza dues informacions del text dramàtic per elaborar una seqüència d'una durada d'un minut i mig, que s'inicia amb veu *off* i evoluciona a veu *in*. En aquesta seqüència, Glòria Marc actua declamant versos de les heroïnes tràgiques: concretament, i no fruit de la casualitat, recitant els versos de Clitemnestra, personatge que ja havia representat en el passat i figura intertextual, com ja s'ha assenyalat, de l'obra de Benet. La primera informació que Pons recull per a construir aquesta seqüència és una pregunta de la Noia a Glòria Marc: «Com se li va acudir, actuar sola, tot de monòlegs i fragments femenins dels grans autors?» (Noia dins Benet 2012: 12); la segona, un record de Glòria Marc: la representació de Clitemnestra a l'Odeó romà d'Herodes Àtic. Pons recull la informació del text de Benet i ofereix a l'espectador formar part del públic de l'obra teatral *El joc de les heroïnes*. Un recital antològic que, a l'inici de la peça del dramaturg català, ja s'ha acabat, com bé indica la primera frase i acotació del text dramàtic: «Fosc. Esclata una ovació. Aplaudiments fervorosos, braves insistits, que s'allarguen, decauen i acaben» (acotació dins Benet 2012: 9).

3.2. Escenes mimètiques i repeticions argumentals

La divisió i ordenació de les escenes del text dramàtic de Benet i Jornet, *E.R.*, les quals segueixen una temporalitat lineal, tenen la finalitat de mostrar de manera aïllada i autònoma els paral·lelismes i les analogies que s'interrelacionen a partir dels arguments que es repeteixen al llarg de l'obra. D'aquesta manera, el lector té la sensació d'haver llegit (viscut), poca estona abans, una situació molt semblant.

Si fem una breu explicació sobre l'estructura de l'obra, *E.R.* és una peça dramàtica dividida en sis escenes. La primera està constituïda per tres subescenes paral·leles i anàlogues: a/conversa de la Noia amb Glòria Marc; b/ conversa de la

Noia amb Assumpta Roca; i, c/ conversa de la Noia amb Maria Caminal. La segona escena presenta el sopar de les tres amigues: Glòria Marc, Assumpta Roca i Maria Caminal. La tercera, la quarta i la cinquena mostren, respectivament, les trobades de la Noia amb cadascuna de les tres dones amb qui ha conversat a la primera escena (constituïda per a, b, c). Finalment, l'escena que tanca el text de Benet mostra el retrobament de les dues amigues actrius, Glòria i Assumpta, i l'acomiadament de la Noia.

La proposta de Benet interrelaciona directament la primera escena amb les escenes tercera, quarta i cinquena, les quals són escenes mimètiques entre elles, en el sentit que es desenvolupen de la mateixa manera i amb els mateixos interessos per part de les dues persones que hi participen; així, cada escena imita l'anterior. Aquesta característica també es manifesta a la primera escena que, com s'ha dit més amunt, es (des)compon de tres subescenes paral·leles i anàlogues. Els arguments repetitius d'aquestes subescenes es fonamenten en l'objectiu/ desig de la Noia i la voluntat/necessitat de cadascuna de les tres actrius: la tràgica Glòria Marc, la dramàtica-còmica Assumpta Roca, i l'actriu de doblatge Maria Caminal. Les repeticions argumentals que apareixen a les escenes mimètiques tercera, quarta i cinquena giren entorn del personatge d'Empar Ribera, que cadascuna de les protagonistes evoca a partir del record; de la mort de l'Anna, que cadascuna narra des d'una possible ficció; i de la interpretació de l'heroïna tràgica Ifigènia, que cadascuna interpreta des de la seva mirada, identitat i caràcter.

Si entenem la construcció formal del text de Benet d'aquesta manera, fàcilment podem relacionar la segona escena, en la qual apareixen tres personatges, amb l'escena final, que tanca el text de mode circular. La circularitat global de l'obra es manifesta i justifica a partir de les accions i l'espai que apareixen a la primera i a l'última escenes. A l'inici de l'obra, la Noia va a la cerca de Glòria Marc per tal d'aconseguir una entrevista sobre Empar Ribera, i a l'escena final la Noia torna a (re)trobar Marc per tornar-li el teatret, que va guanyar competint amb Assumpta Roca però que mai va tenir perquè Maria Caminal, d'amagat, el va prendre. Les dues accions que obren i tanquen el text i la història tenen lloc en el teatre on Glòria Marc actua sola declamant «fragments de personatges femenins dels grans autors» (Noia dins Benet 2012: 12). En l'obra de Benet tot comença i

acaba en el teatre, o potser en l'ordre invers, ja que, a l'inici del text, l'obra de Marc ha acabat i, al final, l'obra d'Ibsen ha de començar. Els pensaments inicial i final de la Noia també indiquen la circularitat de l'obra.

Escena 1. (Primer parlament del text dramàtic: pensament)

Noia: Quan era petita em van regalar un teatret antic, de segona mà, de cartró, amb els seus decorats i amb unes figuretes que eren els personatges. Hi jugava sense cansar-me'n. Un dia el vaig dur a l'escola i, no sé com, els nens van perdre les figuretes. No hi vaig tornar a jugar. (Benet 2012: 9).

Escena 6. (Últim parlament del text dramàtic: pensament)

Noia: Sense figuretes. Per això vaig deixar de jugar-hi. (Benet 2012: 79).

Les escenes que he anomenat mimètiques també ho són en el nivell de durada de l'acció. Les tres subescenes de l'escena inicial abracen una temporalitat aproximada (potser inferior) als cinc minuts, de la mateixa manera que les escenes tercera, quarta i cinquena, que es desenvolupen temporalment en un quart d'hora més o menys¹⁶. L'estructura que presenta el dramaturg és d'una precisió formal que engloba moltes variables: repetició temàtica, d'espais, argumental i de durada temporal.

La forma estructural del text d'origen es manté a *Actrius*. El director català segueix l'ordenació escènica per tal que les diferents informacions narratives, temporals o espacials, que apareixen tant al text didascàlic com, sobretot, al text discursiu, es manifestin també en l'ordre cronològic lineal al film. Jörg Türschmann, a l'article «La vida de lo teatral: *Actrices/Actrius* (1996) de Ventura Pons», divideix la pel·lícula en «cinc actes» a diferència de les sis escenes que presenta el text. L'estudiós divideix la primera escena de la peça de Benet en dues parts: el pensament inicial de la Noia, que Pons materialitza en imatges per mitjà d'un *flashback* en una seqüència on la narració no és reportada¹⁷, i les tres

¹⁶ Durada de l'acció establerta a partir de la lectura del text. Per descomptat, som conscients de la variabilitat que pot existir segons els lectors. Amb tot, la forma dialogada permet establir un temps semblant, encara que, probablement, no idèntic. Tot i així les possibles diferències no alterarien les analogies i similituds entre les escenes que hem assenyalat.

¹⁷ Sobre la primera seqüència del film, Phyllis Zatlin assenyalava el següent: «In the opening sequence of *Actresses*, prior to the titles, Pons visualizes the acting student's memory of receiving a toy theatre when she was a child; the flashback as such is not present in the stage play» (Zatlin 2005: 177).

propostes de la Noia per conversar amb Glòria Marc, Assumpta Roca i Maria Caminal sobre Empar Ribera. Així, l'escena del sopar, la segona del text dramàtic, es converteix en el tercer acte al film de Pons; les entrevistes, en el quart; i, finalment, el cinquè constitueix l'última trobada entre Marc, Roca i la Noia (Türschmann, 2009, 78-79).

No obstant, Pons concatena cadascuna de les diferents escenes a partir d'una fosa en negre que, per subratllar les transicions, acompanya amb música¹⁸ no diegètica de caràcter emotiu, que dóna continuïtat i suport a la següent seqüència, per tal d'introduir l'espectador en un estat de calma melancòlica i, sobretot, d'escolta. L'inici de cada escena s'acompanya d'un *tràveling* lent i pausat amb funció i finalitat descriptives de l'entorn de l'espai en el qual, imminentment, succeirà l'acció. Si seguim, doncs, el plantejament estructural que mostra Pons al film, la divisió formal s'adequaria més aviat a les sis escenes, «actes», que proposa Benet, tot i que Pons divideix, tal com observa Türschmann, la primera escena: 1/ Pensament i trobada amb les tres actrius: de teatre, televisió i doblatge; 2/ Sopar de les tres amigues: Glòria, Assumpta i Maria; 3/ Entrevista amb Glòria Marc; 4/ Entrevista amb Assumpta Roca; 5/ Entrevista amb Maria Caminal; i, 6/ Última trobada de Glòria, Assumpta i la Noia després de la mort de Maria. De fet, el director confessa al *making of* de la pel·lícula que «*Actrius* respecta l'estructura teatral, la divisió teatral del text de Benet» i hi afegeix: «jo l'he escrita cinematogràficament» (Pons, *Actrius*, 1996).

Sigui com sigui, tant si establim la divisió estructural d'una manera o altra, el cert és que al text i al film se segueix la màxima que a partir de l'estructura es construeix el sentit. La divisió estructural permet ordenar la informació argumental, que es basa en la repetició continua de tres perspectives diferents sobre un cert nombre de temàtiques, combinant, alhora, les repeticions i semblances que apareixen entre les accions i la vida dels personatges.

¹⁸ La música d'*Actrius*, a càrrec de Carles Cases, se sustenta en una base minimalista. El compositor català utilitza pocs instruments musicals, sobretot piano, guitarra i saxòfon que es manifesten en duo, trios i quartets, per tal d'adequar-se a la senzillesa de l'obra; i, també per a establir un paral·lelisme amb els pocs personatges que apareixen al film. La composició musical compta amb la col·laboració del compositor i guitarrista català Feliu Gasull i el saxofonista cubà Paquito D'Ribera.

3.3. *Ambigüitat temporal i (in)concreció espacial*

El text s'emmarca en una temporalitat imprecisa que no permet delimitar si la història té una durada de setmanes o mesos. L'única dada concreta sobre el temps a l'obra la dona Maria Caminal quan, a la primera escena, fa saber a la Noia que *dilluns* soparà amb Glòria i Assumpta. Els dubtes sobre la durada de l'acció apareixen des de la primera escena, atès que el lector no pot situar del cert si les primeres trobades amb les actrius (al teatre, la televisió i el plató de doblatge) s'esdevenen el mateix dia o en dies diferents. Tampoc es pot accedir a conèixer del cert en quin interval de temps se succeeixen les entrevistes ni quant de temps passa des de la certesa de la malaltia mortal de Maria fins el retrobament final al teatre. Benet, en cap acotació del text didascàlic ni en cap diàleg del text discursiu, no especifica res. De la mateixa manera que no podem triar una única versió per a reconstruir la *veritat* de la història, com veurem a l'apartat següent §3.4., el text dramàtic és ple d'el·lipsis indeterminades que no permet, tampoc, conèixer en quant de temps passen els esdeveniments.

Pel que fa al film, Pons interpreta que els primers contactes succeeixen en dies diferents i utilitza tres canvis de vestuari per al personatge de la Noia amb una funció i finalitat narratives de significació del pas del temps. A diferència de les escenes que he descrit a l'apartat §3.2., que es concatenen amb una fosa en negre i marquen un canvi temporal, les seqüències del teatre, la televisió i el plató de doblatge, que Pons també situa en temporalitats diferents, s'encadenen per mitjà d'un canvi de pla. La semiòtica de la imatge permet observar que és de nit quan la Noia es dirigeix al teatre, quan s'atreveix a parlar amb Glòria Marc per a aconseguir una entrevista, i de dia quan visita Maria Caminal, ja que Pons desenvolupa la seqüència en diferents espais, i finalitza la trobada amb Maria fora de l'edifici de la sala de doblatge, en un espai exterior. No obstant, aquesta significació no permet resoldre res pel que fa a l'intent d'acotar, delimitar i establir una temporalitat.

L'única certesa que es converteix en un punt de referència és l'escena del sopar, que s'esdevé un dilluns. Tanmateix és buida de significat, atès que no hi ha cap altra dada per a teixir i delimitar una durada temporal exacte. La temporalitat

es mou dins l'ambigüitat, i només pot ser aproximada i sempre incerta. Establir-ne una no és la proposta del text, i, encara que Pons s'interessa per mostrar significats temporals, l'objectiu no és aclarir res. Les dues mirades coincideixen a mostrar una temporalitat incerta que cada lector o espectador resoldrà de diferents maneres. Alguns potser, i estaria en la línia del meu pensament, no resoldran ni acotaran la temporalitat de la història perquè, precisament, l'ambigüitat, els dubtes, les contradiccions i les incerteses sustenten, amaren i entreteixeixen el text. De tota manera, també cal dir que delimitar una durada temporal de la història no és necessari, i així ho mostren els dos autors. No podem, per tant, verbalitzar un temps concret, n'hi ha prou a dir *ha passat el temps*.

A diferència de la insignificant informació temporal que apareix en el text dramàtic, i sempre a través del text discursiu, els espais en els quals passa l'acció estan metòdicament explicats en el text didascàlic, que han estat prèviament indicats en el narratiu a través dels diàlegs entre els personatges.

Des d'una mirada escènica, Benet situa tots els espais de l'obra en interiors: teatre, estudis de televisió i doblatge, i cadascun dels habitatges de les actrius. Des d'una mirada cinematogràfica, Pons introdueix espais exteriors a la majoria de les seqüències que succeeixen en espais interiors. Els espais exteriors del film deixen entreveure la ciutat de Barcelona, la qual es percep tan sols en la seqüència que apareix la Plaça del Rei al barri gòtic, quan la Noia es disposa a visitar Glòria Marc. Els altres espais exteriors són generals, en el sentit que es poden associar a qualsevol indret d'altres ciutats i són llocs comuns: el carrer i una estació de tren.

Benet associa els espais personals, íntims i privats de cadascuna de les actrius als seus caràcters i a les seves vides. Les tres acotacions descriptives de l'espai en el qual s'esdevindrà l'acció tenen una estructura repetitiva que segueix la intencionalitat de sensació reiterativa que manifesta el text.

Escena 3. (Segon contacte de la Noia amb Glòria. Casa de Glòria)

Acotació: (*Llum. Elements d'un interior caòtic. Hi ha llibres. Hi ha telèfon. Darrere, s'entreveuen les parets nues de l'escenari. GLÒRIA rep la NOIA, que avança amb un pom de flors.*) (Benet 2012: 33).

Escena 4. (Segon contacte de la Noia amb Assumpta. Casa d'Assumpta)
Acotació: (*Llum. Elements d'un interior càlid. Hi ha llibres. Hi ha un telèfon. Darrere s'entreveuen les parets de l'escenari. Assumpta rep la noia, que avança amb un bonic pom de flors.*) (Benet 2012: 45).

Escena 5. (Segon contacte de la Noia amb Maria Caminal. Casa de Maria)
Acotació: (*Llum. Elements d'un interior anodí. Hi ha llibres. Hi ha un telèfon. Darrere, s'entreveuen les parets nues de l'escenari. Maria rep la noia, que avança sense res a les mans.*) (Benet 2012: 58).

En efecte, Benet relaciona l'adjectiu *caòtic* amb Glòria Marc. Una actriu que representa una diva que no para de viatjar. L'espai privat esdevé, així, metàfora d'una vida atrafegada, desordenada, confusa, freda i distant. En canvi, utilitza *càlid* per al personatge d'Assumpta. Una actriu que en teatre ha conreat el gènere de la comèdia i que als últims anys s'ha dedicat de manera exclusiva a la televisió, i, en conseqüència, ha esdevingut una actriu popular i propera. Finalment, per a descriure l'espai del personatge de Maria, Benet fa servir el mot *anodí*. Les tres definicions que podem atribuir a aquest adjectiu s'escauen per a descriure la relació de les dues amigues rivals i el personatge de Maria: 1/ En med., que calma el dolor; 2/ Inofensiu i ineficaç, que no fa mal ni bé; i, 3/ Sense interès, insubstancial¹⁹. Sens dubte, Maria és el personatge oposat a Glòria Marc i Assumpta Roca, tal com veurem a l'apartat §3.5.

A la pel·lícula, els espais privats dels personatges tributen a la bellesa estètica que proposa Pons, que se sustenta en una fotografia que emula la pintura i una il·luminació de llums tènues de Tomàs Pladevall, supeditades a reflectir l'elegància que presenta el film. Els espais íntims de les tres protagonistes tenen molts elements en comú com ara l'amplitud o la lluminositat. Amb tot, Pons fa una clara distinció entre els pisos de Glòria i Assumpta plens de llibres i fotografies i records (i de plantes en el cas de Glòria), i la casa amb jardí de Maria. La nuesa proposada al text es materialitza en una estètica realista de gran bellesa i opulència a la pel·lícula que, tot i així, no renuncia a la senzillesa.

Un dels espais interiors més representatiu del film és el Teatre Fortuny de Reus, que es mostra a l'inici i al final. El teatre de fi de segle es desdobla en el

¹⁹ Definicions extretes del diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, Diec2.

teatret, una rèplica exacte pintada pel taller d'escenografia de Joan i Jordi Salvador (Germans Salvador); i, amb uns decorats interiors que reproduïen l'escenografia de Salvador Alarma per, en paraules de Pons, «fer un homenatge a la tradició escenogràfica catalana» (Pons 1996). Finalment, cal assenyalar que Pons canvia l'Escola del Teatre del text per l'Institut del Teatre al film.

3.4. Memòria-ficció: «als humans els costa suportar la realitat»²⁰

Empar Ribera era cruel? Sensible? Bona actriu? Lesbiana? Mantenia una relació incestuosa amb el seu germà? Se n'anava al llit amb la seva alumna preferida, Anna? Era de debò la seva alumna preferida? Per què i com morí Anna? D'una malaltia? Es va suïcidar? O va tenir un accident? Per què Glòria Marc substituï Anna i representà el paper d'Ifigènia? Empar la va escollir? O les amigues van competir per poder actuar? Totes aquestes preguntes, i moltes d'altres que ens podríem fer a propòsit de l'ambigüïtat que proposa el text de Benet, podrien tenir, segur, unes quantes respostes, algunes de compatibles i d'altres d'oposades. Ja avanço des del començament d'aquest apartat que el text dramàtic no soluciona res. Més aviat, i aquesta és la grandesa, ens convida a pensar en la memòria i el record com un exercici autoreferencial i reflexiu en si mateix.

Quan parlem de memòria parlem de record, i el record existeix, conjuntament, amb la variable *temps*. El temps, és clar, pot ser aliat o enemic del record però el que ens interessa d'aquesta associació és la modificació o transformació que pot patir qualsevol record amb el pas del temps, com bé manifesten les diferents experiències del passat llunyà que narren Glòria Marc, Assumpta Roca i Maria Caminal. El text de Benet presenta aquest plantejament i emfasitza en la capacitat humana, potser perversa quan és voluntària, de transformar o modificar els records, els quals són mal·leables i volubles. I, així, canviar alguns aspectes del passat que l'ésser humà no pot suportar. Certament, el passat es pot recordar, oblidar o, fins i tot, modificar i transformar, ja sigui de manera conscient o inconscient. Sembla que les protagonistes de l'obra recorden, obliden, modifiquen o transformen els records convenientment.

²⁰ «[...] humand kind/Cannot bear very much reality» (Thomas Stearns Eliot 2010: 46).

Si fem referència als diàlegs, que construeixen i narren la història, la dosificació de la informació entre els personatges permet l'evolució enigmàtica, contraposada, i, al final complementària que presenta el text. Les confessions i les omissions de les quatre protagonistes²¹ sobre els fets que *veritablement* van ocórrer en el passat situen el lector en un estat d'alerta, dubte i confusió. I, en conseqüència, no pot acceptar com a certes les argumentacions completes. D'aquesta manera, el lector contrasta la informació per constatar, finalment, que cadascuna de les versions comprèn, tan sols, petits fragments d'allò que anomenaríem veritat. En els discursos de les tres amigues s'interrelacionen fets, com ja s'ha dit més amunt, que es corroboren o contradiuen, o d'altres que es complementen, però la riquesa de l'argument es basa, precisament, en les diferents versions de cadascuna de les vides, mig veritat mig construïdes, que narren les protagonistes. Vides que van compartir en comú però que han fixat en el pensament, en la memòria i el record de manera diferent.

Si fem referència al personatge manllevat de Sirera, tant Glòria Marc com Assumpta Roca expliquen a la Noia com era Empar Ribera. Parlen de la seva crueltat però també de l'amor que els tenia; tot i que Glòria se centra a destacar la professió de la gran actriu, mentre que Assumpta remet directament als aspectes íntims i personals. Tanmateix totes dues ometen fer referència a la lluita que van tenir per aconseguir el teatret, després de la mort de l'Anna, per aconseguir representar el personatge d'Ifigènia. Per ser més precisos, caldria tenir en compte que l'omissió és més aviat una transformació, ja que Glòria conta que Empar Ribera la va escollir a ella: «“T'atreveixes?”», em va preguntar la Ribera. M'ho preguntava i la seva cara no era afable. Era una cara exasperada, però plena de determinació. Vaig dir que sí» (Glòria dins Benet 2012: 41); i, d'altra banda, Assumpta explica a la Noia que el teatret era per a ella (i amb ell, és clar, el paper d'Ifigènia): «Saps per què te'n parlo, d'aquell teatret? Havia de ser meu. Ella, la Ribera, me l'havia de donar. Una mena d'herència. Però la joguina no va arribar

²¹ En aquest sentit, les confessions i omissions sobre la informació que gestiona la Noia en cadascuna de les trobades amb les tres actrius són fonamentals per a la construcció del discurs i del significat. Després de la primera entrevista amb Glòria Marc (escena III), la Noia dosifica la informació amb Assumpta Roca (escena IV), i, finalment, a l'entrevista amb Maria Caminal (escena V) és la Noia qui narra com era Empar Ribera i com va morir Anna mentre Maria Caminal corregeix i completa la informació.

mai a les meves mans. No recordo què se'n va fer» (Assumpta dins Benet 2012: 50). La resolució del destí del teatret se'ns dona a conèixer per les pròpies paraules de Maria Caminal, la qual reconeix que el va robar, després de veure, segons explica ella, que les dues amigues van proposar jugar-se el teatret, el paper d'Ifigènia, tot i la mort de l'Anna. Sobre els dos anys que van compartir amb Empar Ribera a l'Escola del Teatre, Maria reconeix que la gran actriu i professora les estimava, i la descriu com «una dona molt dura, però també una sentimental» (Maria dins Benet 2012: 61).

Pel que fa a la mort de l'Anna, personatge que en contraposició amb la Noia té nom però si la comparem amb les actrius li mancava el cognom, Glòria tan sols esmenta subtilment que l'Anna va deixar el paper d'Ifigènia perquè es va posar malalta, en cap moment fa referència al fatídic desenllaç i l'omet conscientment; Assumpta conta, airada i exaltada, que l'Anna es va suïcidar per culpa de les exigències d'Empar Ribera; i Maria, des de la tranquil·litat i la calma, explica que va tenir un accident de cotxe: «Viatjava en cotxe, [l'Anna], amb altres persones de la companyia. Ella anava al darrera. La porta del seu cantó estava mal tancada. En un revolt s'hi va arrepenjar massa, el cotxe es va obrir i ella va caure fora. Un cop de clatell contra l'asfalt i va morir instantàniament» (Maria dins Benet 2012: 63).

Tot i que sembla que des de la perspectiva de Maria Caminal²² el lector pugui arribar a concretar alguns fets verídics de les diferents històries, els dubtes sobre els esdeveniments del passat s'instauren altre cop quan la mateixa Caminal també reconeix que el que narra no sigui del tot cert: «Potser l'enveja té més força que la veritat. Potser, sense adonar-me'n, quan parlo d'elles [de Glòria i Assumpta] també menteixo» (Maria dins Benet 2012: 66).

Com a lectors no podem saber certament, tampoc com a espectadors, atès que Pons s'interessa també a mostrar aquesta característica de confusió i d'inaccessibilitat a la veritat, si l'Anna va morir per malaltia, si es va suïcidar o si va tenir un accident fatídic. Tampoc podem accedir a conèixer del cert qui era

²² Des de la perspectiva del lector, Maria Caminal seria un personatge aliat i de confiança per diferents motius: reconeix veritats desagradables com ara acceptar no ser una bona actriu, o reconèixer el sentiment d'enveja, o confessar que va robar el teatret; de les tres amigues queda clar que la parella que té una relació més intensa de competitivitat són Glòria i Assumpta, i Maria seria més aviat observadora, com bé descriuen les paraules d'Assumpta: «[...] tu [Maria] ets l'espectadora ideal» (Assumpta dins Benet 2012: 29); i, per últim, Maria es presenta, a diferència de Marc i Roca, com la més humil i sense deliris de grandesa pel que fa a l'èxit o la transcendència.

Empar Ribera, ni la relació afectuosa o sentimental que va viure tant amb Enric Ribera, el seu germà, com amb Anna, alumna de l'Escola del Teatre. Les versions són molt semblants però els petits detalls són cabdals per a poder apropar-nos a la veritat. Veritat que, tal com es desprèn del text de Benet, resta en suspens en tot moment.

Al film, Pons rebutja transportar l'espectador al passat per mitjà d'un *flashback* visual que donaria fàcilment suport a una veu *off*, i opta, en canvi, per mostrar les imatges en temps present en tots els moments en els quals els tres personatges rememoren el passat. En paraules de Phyllis Zatlin: «[...] three of the characters narrate their lives, without conversion of their stories to visual images» (Zatlin 2005: 176). Així, en cap seqüència de la pel·lícula, excepte en la seqüència inicial que he comentat en l'apartat §3.2., s'utilitza l'estratègia cinematogràfica que permetria reconstruir visualment aspectes diegètics que escapen al temps que delimita la història. La selecció de Pons, que escull la narració reportada i renuncia a la funció diegètica de la càmera, permet argumentar que el director català s'inclina per a no mostrar de manera física el personatge d'Empar Ribera, ni les seves relacions amb Enric o amb Anna, ni cap de les possibles experiències referents al destí del teatret ni, tampoc, cap de les suposades morts de l'Anna.

Fa l'efecte que la pel·lícula de Pons se situa més aviat en el món de les paraules —si tenim en compte que el cinema privilegia la diegesi de la imatge—, les quals cal copsar atentament mentre desxifrem allò que es narra. Si manllevem els conceptes clàssics dels estudis anglosaxons sobre la novel·la, el director català s'allunyaria del *showing* i prendria el camí del *telling*, atès que dóna preferència al poder de la paraula, que tributa a l'ambigüitat en el text del dramaturg. Per aquest motiu, potser, el cineasta ofereix un espai de llibertat hermenèutica a l'espectador perquè pugui reconstruir, des de la incertesa però a partir de la narració i de la imaginació, els diferents passats que proposa el film, que segueix, com ja s'ha apuntat, la ideologia del text teatral de Benet i Jornet.

3.5. Polifonia i joc de miralls: ella és ellales

Les identitats de Glòria Marc, Assumpta Roca i Maria Caminal es presenten antagòniques. Tres maneres d'entendre la professió, de lluitar per les il·lusions, els desitjos, els amors. Tres mirades sobre l'amistat, la transcendència, el pas del temps, el record i la mort. L'escena del sopar que celebren les amigues a casa de Maria Caminal apropa el lector a conèixer quina és la relació personal que mantenen entre elles. Les escenes posteriors ens permeten completar els caràcters, pensaments i maneres de fer de cadascuna, així com conèixer-ne el passat. Benet presenta tres dones en plena maduresa que a la joventut desitjaven un somni comú: ser grans actrius. Per aquest motiu, van coincidir a l'Escola del Teatre, conjuntament amb Anna. Les tres, en el present, continuen donant veu a d'altres personatges, els quals han construït a partir de la pròpia identitat però també a través de la dels altres, no només de la seva mirada sinó també de les seves veus i dels seus actes.

Certament, la forma dialogada de l'obra teatral presenta multiplicitat de veus en contacte, en diàleg. Amb tot, a l'obra de Benet els personatges s'apropien de les veus dels altres. Són actrius que representen personatges de ficció; són, per tant, en moments concrets un altre. Però, també es *converteixen*, conscients o no, en persones del seu entorn, tant del passat (en el cas de Marc i Roca) com del present (en el cas de la Noia)²³.

El joc de miralls és continu. Les tres es meravellaren amb Empar Ribera, una dona de caràcter que a primera vista no oferia el potencial i l'energia desbordant que contenia: «Què podia ensenyar-nos una vella de mirada altiva que caminava amb passos ridículs, curtets i ràpids. [...] La nostra sorpresa va ser que aquella vella arrugada i maquillada ens entenia com ningú ens havia entès abans, ens proporcionava un impuls que ningú no ens havia donat abans. Per nosaltres va

²³ Des d'una perspectiva antropològica, segons les tesis proposades pel canadenc Erving Goffman als anys seixanta, Jaume Mascaró assenyala que la identitat, «el jo», es construeix a partir «de les relacions comunicatives humanes, en les quals els individus despleguen el repertori de rols que la societat ha estructurat com a formes de comportament i, a través dels quals, els individus poden ser “reconeguts” i, per tant, es poden “reconèixer”. La comparació entre la interpretació d'un actor i la interpretació d'una persona en la vida quotidiana és formulada de forma explícita per Goffman [...]. La diferencia, diu, és que el personatge que interpreta l'actor és fictici, i els personatges que interpretem cadascun de nosaltres són “reals”». (Mascaró 2005: 601).

ser tornar a descobrir el teatre» (Glòria dins Benet 2012: 37). Després de l'experiència que compartiren amb ella, només durant dos anys, es revela en el present aquell aprenentatge, aquell impacte de conèixer algú i emmirallar-se: apropiat-se de les seves paraules, dels seus actes, dels seus gestos i de les seves idees. En aquest sentit, el personatge de la Noia actua de la mateixa manera i s'emmiralla en cadascuna d'elles. El joc és molt més complex perquè les veus del present es barregen amb les d'Empar Ribera per mitjà de Glòria Marc i Assumpta Roca quan obliguen la Noia a assajar, a actuar, a declamar les paraules d'Ifigènia mentre elles es *converteixen*, per moments, en la gran actriu Empar Ribera. En aquest cas, Maria seria el personatge alineat, allunyada de totes les pretensions d'esdevenir Empar Ribera, i allunyada de competir en termes professionals però també personals amb Glòria i Assumpta. Maria és l'única que no és converteix en un *altre*; tot i que ella es dedica al doblatge no s'apropia de la veu de Ribera en cap moment de l'obra, però tampoc no s'apropia de cap de les veus femenines que es convoquen en el text, ni de cap gest, ni pensament, ni idea, ni acte. Sens dubte, el mirall més transparent, nítid i perfecte és Glòria Marc, si la comparem amb la vida professional i personal i el caràcter d'Empar Ribera, perquè aconsegueix ser una diva teatral, admirada i respectada, que triomfa actuant i dirigint òperes, que manté l'arrogància i altivesa de les dives, que mostra l'apassionament continu i defensa la transgressió i llibertat sexuals; tot molt semblant al que ella mateixa conta de «la Ribera».

Glòria i Assumpta són els dos personatges que s'apropien de les paraules d'Empar Ribera, també dels seus actes, de la seva manera de fer i d'ensenyar, tal com demostren els brillants fragments sobre la interpretació d'Ifigènia²⁴.

En efecte, el text de Benet proposa tres interpretacions del personatge de la jove grega. Les lectures de Glòria Marc, Assumpta Roca i l'explicació de Maria Caminal, que abasta la segona part del personatge tràgic, són ben versemblants, i,

²⁴ Certament, Glòria i Assumpta reconeixen la situació desastrosa de l'Escola del Teatre però també la sorpresa i admiració cap a la nova professora Empar Ribera: «[...] al meu temps la situació era catastròfica. Aules llardoses, professors plens de caspa, teranyines i grandiloqüència sense contingut. Llavors, de sobte, a segon curs, va aparèixer ella, l'Empar Ribera, un monstre sagrat que es dignava venir a comunicar-nos la seva saviesa» «Considero un privilegi haver pogut viure aquells dies... L'edat d'or» (Glòria dins Benet 2012: 37, 39); o, en paraules d'Assumpta «[...] la Ribera era bona pedagoga. Als seus alumnes ens queia la baba. I ella ens estimava molt. S'hi trobava fantàsticament bé, entre nosaltres. Arrugada com una pansa, maquillada com un mona, però encara, a la seva edat, una actriuassa com poques se n'han vist» (Assumpta dins Benet 2012: 49).

per tant, creïbles. Cadascuna construeix un caràcter concret per al personatge d'Ifigènia i dona sentit a l'obra d'Eurípides a partir de la pròpia subjectivitat, des de l'hermenèutica del lector tal com van postular els diferents estudis teòrics de l'estètica de la recepció. O les tesis de Roland Barthes o Jacques Derrida. O com anys abans va explicar, esplèndidament, Oscar Wilde en les paraules del personatge de Gilbert a «El crítico artista», que ja situa el lector com a subjecte creador de sentit i concedeix a l'obra la capacitat de manifestar «innumerables significats»²⁵.

Per a Glòria, Ifigènia accepta el sacrifici i l'afronta amb tendresa sense rebel·lia però amb valentia perquè la jove creu fermament des de la seva innocència que ha de morir per salvar Grècia. La lectura de Marc depèn directament de la recepció que va tenir en la seva joventut i de la mirada d'Empar Ribera. Per tant, presenta també a la Noia una Ifigènia arrogant fruit de la pròpia experiència i del primer contacte amb el públic: «Aquells fills de puta que havien pagat per veure'm esforçar-me i patir, que em miraven sense cap pietat, només pendants de si jo era digna dels quatre diners que havien pagat per la seva entrada, tots ells havien de callar i sotmetre's a les meves paraules!» (Glòria dins Benet 2012: 43).

Des de la perspectiva d'Assumpta, allunyada de les tragèdies en l'àmbit professional però que per motius del passat coneix molt bé l'obra d'Ifigènia, la tràgica grega és una dona combatent, com ella. Així, Ifigènia no vol morir per al poble grec, Ifigènia vol viure i s'enfronta al seu pare. Com Marc, Roca coincideix en la valentia. Però cadascuna ho planteja des de diferents perspectives: ser valenta per salvar els altres, però morir; o, ser valenta per salvar-se a si mateixa.

L'última lectura d'Ifigènia és la de Maria i és la més transgressora perquè presenta en la vida del present de la jove grega qualitats que s'esdevindran en el futur però que Caminal, és clar, per professió i temps històric, ja sap: «Al darrer

²⁵ A l'assaig de Wilde, Gilbert fa la següent reflexió mentre conversa amb Ernest: «[...] el sentido de toda bella cosa creada está tanto, cuando menos, en el alma de quien la contempla como en el alma que la creó. E incluso es más bien el espectador quien presta a la cosa bella sus innumerables significados y nos la hace maravillosa, poniéndola en nuevas relaciones con la época, hasta el punto de que llega a ser una parte esencial de nuestras vidas y un símbolo de lo que deseamos con insistencia o quizá de lo que después de haber deseado tememos lograr. Cuanto más estudio, Ernest, más claramente veo que la belleza de las artes visibles, como la belleza de la música consiste ante todo en una simple impresión, y que el exceso de intención intelectual por parte del artista puede destruirla y la destruye con frecuencia. Porque, una vez terminada la obra, posee, por decirlo así, una vida peculiar e independiente, y puede expresar una cosa muy distinta de la que habían encargado que dijese» (Gilbert dins Wilde 1986: 48, 49).

moment de la peça ve un déu o no sé qui i se la emporta pels aires. I va a parar a Tàurida, a un port de mar on es converteix en sacerdotessa sanguinària que mata qualsevol estranger que arriba a la costa» (Maria dins Benet 2012: 67-68). A l'incloure aquesta part de la vida d'Ifigènia, a diferència de Marc i Roca, Maria no accepta la seva pretesa innocència i la condemna abans de temps.

Glòria Marc, Assumpta Roca i Maria Caminal són lectores, lectores crítiques amb les obres que els arriben a les mans i que cadascuna a la seva manera ha d'interpretar. Pel que fa a la Noia, Glòria i Assumpta reciten amb ella, que en primer lloc pren com a certa la proposta de Marc, li pren la paraula, la veu; però la canvia quan pren com a certa la lectura d'Assumpta. Davant de Maria fusiona les dues interpretacions, després de les influències de Marc i Roca. Així, segons la mirada en construcció de la Noia sobre la identitat d'Ifigènia, la jove grega vol i desitja viure, però accepta morir. Finalment, no sabem si a la prova teatral s'ha aixoplugat sota l'explicació completa sobre qui és Ifigènia que li dona Maria. No se'ns revela quina interpretació ha fet, només sabem que no li han donat el paper per a fer l'obra sobre Empar Ribera.

El joc de miralls i l'apropiació de veus també apareixen entre les dues amigues rivals, Glòria i Assumpta, quan a l'escena dels sopar es parodien. Mentre Maria, avesada a observar, a escoltar i a no actuar és l'espectadora de les sinceres, dures i cruels interpretacions. Com ja he dit, Maria és el personatge alineat, però la seva presència a l'obra és ambivalent perquè també és l'element d'unió i connexió entre les dues competitives amigues i actrius rivals.

Aquest element de polifonia dins la pròpia polifonia, i d'accions i actes mirall entre els personatges, és recollit en el llenguatge cinematogràfic de Ventura Pons. Les seqüències d'Ifigènia, que formen part del tancament de les escenes tercera, quarta i cinquena, s'introdueixen amb música no diegètica que provoca un canvi en l'estat de l'espectador per introduir-lo en una atmosfera dramàtica. Les interpretacions de Glòria i Assumpta succeeixen en espais interiors, dretes, amb contacte físic amb la Noia, amb una proximitat que denota intimitat i fusió però en plena tensió. Les veus interactuen i interpreten el text conjuntament amb la de la Noia mentre en tota la seqüència referent a la interpretació d'Ifigènia, tant amb Glòria com amb Assumpta, es combinen diferents plans, des de primers plans i

contraplans per accentuar l'expressió gestual amb finalitat emotiva, a plans americans o generals descriptius que donen suport a la diegesi per mitjà de l'observació de l'entorn, en ambdós casos els espais menjador-llibreria.

En el cas de Maria, tal com es desprèn del text, no hi ha dramatització de la interpretació d'Ifigènia sinó una explicació. A diferència de les altres seqüències, Pons utilitza un pla general fix que mostra els dos personatges asseguts, sense contacte físic i a una distància considerable, i manté la música per subratllar el moment dramàtic, moment que no es manifesta en la lectura d'Ifigènia perquè no s'ha produït, sinó que introdueix el fatídic desenllaç de Maria Caminal. En aquests moments, Maria és Ifigènia, representada des de la resignació i el coratge. Després de la seva mort, la unió entre Glòria i Assumpta és inevitable i es fa palesa. Un sacrifici que provoca que les eternes rivals treballin juntes. ¿Un sacrifici per al bé comú? Les veus, els actes i els temes tornen i retornen a les obres del dramaturg i el cineasta.

3.6. *Metateatre: (con)fusió entre art i vida o ficció i realitat*

L'obra de Benet presenta *teatre en el teatre, teatre dins del teatre i teatre sobre teatre*, un exercici metateatral total que neix en el primer parlament del text i embolcalla tota l'obra, des de les cites textuais dels textos dramàtics que Benet introdueix narrativament i temàtica a l'obra, que he tractat a l'apartat §3.1., fins a preocupar-se, com veurem a continuació, per diferents aspectes de l'àmbit teòric teatral: competència entre els gèneres literaris, actuació teatral, funció de l'actor, relació amb el públic; a banda d'introduir l'objecte del teatre i la provocació (morbositat) de crear uns personatges molt propers a la realitat, estratègia que provoca (con)fusió a l'hora d'establir uns límits clars entre art i vida o ficció i realitat.

Certament, com ja s'ha dit, les protagonistes són actrius. Glòria i Assumpta, com també ja s'ha dit, en diferents ocasions actuen, i la Noia observa, participa, escolta, aprèn i també actua; Maria, en canvi, no *actua*, i quan Glòria i Assumpta es parodien és espectadora i mira. La paròdia, que s'esdevé a la segona escena, l'escena del sopar a casa de Maria Caminal, és també un intercanvi de veus,

conscient i punyent, que revela la competitivitat ferotge que existeix entre les dues amigues rivals. Benet introdueix en el text, a partir de la professió de cadascuna, l'etern debat sobre la superioritat de la tragèdia en oposició a la comèdia²⁶. Marc va representar Ifigènia i aquest fet la va consagrar, i fins a dia d'avui s'ha dedicat al gènere sublim, àlgid i majestuós de la tragèdia. En canvi, Assumpta es va dedicar a fer personatges *reals* «[...] jo em quedava a la meua ciutat provinciana, treballant a la seva mida i potser creixent amb ella, representant obretes que no parlaven de Déus i d'Herois, ni de forces còsmiques ni del Gran Pensament Definitiu, que parlaven de gent viva, petita i normal, de carn i ossos, dels meus veïns i de les seves penes mediocres, tan mediocres com dius [Glòria] que sóc jo!» (Assumpta dins Benet 2012: 30). El conflicte que apareix entre els dos gèneres es reflecteix en les vides professionals i personals de les dues actrius. El llenguatge utilitzat per les dues protagonistes també reflecteix aspectes de la professió. Glòria parla de manera transcendental, amb un to tràgic, amb frases elevades i conceptes que freguen el ridícul. Assumpta utilitza un llenguatge col·loquial, la llengua del poble, de la gent del carrer. I Maria, que no té veu en aquest debat, resta immersa en el llenguatge del silenci, de l'observació i l'escolta. També en silenci decidirà morir en soledat.

Al llarg del text també apareixen les dificultats de la professió, per exemple, Glòria es planteja quants papers pot representar perquè ja és una dona madura. L'edat en els actors és important perquè marca uns papers determinats. «Sóc una dona madura. Oi? Hi ha quantitat d'obres que havia somiat representar algun dia i que ja no atraparé. Això [els papers de les heroïnes] ha estat la manera de recuperar-ne alguns, abans no passi més temps i... Abans no em passi el moment» (Glòria dins Benet 2012: 12). O, Assumpta fa referència a la necessitat de no poder triar els papers desitjats i, per necessitat, haver de conformar-se amb els que li han ofert²⁷. A més a més, el text dramàtic presenta la diferència entre fer teatre, televisió

²⁶ Aquest debat no només fa referència al gènere en si, és a dir, defensar que pel simple fet de ser tragèdia ja és una obra superior a qualsevol drama o comèdia, i, no contemplar, cosa senzilla i justa, la qualitat de l'obra, i, a partir d'aquí, jutjar-ne la superioritat, o millor dit, el valor (el mateix, és clar, per la pretesa superioritat de la novel·la en comparació amb la literatura dramàtica); sinó que el debat també hi inclou el reconeixement i prestigi de l'actor per part del públic i la crítica, dependentment si l'actor és de grans tragèdies, grans clàssics del cànon literari o és actor de drames i comèdies. El tema no és menor.

²⁷ Sobre la manca de llibertat dels actors i la desil·lusió que pot generar no poder triar personatges desitjats o prendre decisions sobre qualsevol aspecte teatral, podem utilitzar les precioses i doloroses paraules de l'actriu catalana Elvira Fremont (1881-1956) que diferencia entre l'ideal (allò que ella

o doblatge com a metàfora de les vides de les protagonistes: Glòria, respectada i honorada pel públic, la crítica, però dependent de la mirada-necessitat dels altres, sobretot d'Assumpta, tal com es palesa al final de l'obra; Assumpta, coneguda i rica però nostàlgica i insatisfeta; i, Maria, desconeguda, anònima, sense rellevància ni interès (ni per al públic que no s'interessa en els actors de doblatge, ni per a les seves amigues que es dediquen en exclusiva a comparar-se, atacar-se i retreure's amants, èxits i misèries personals).

El dramaturg català també s'interessa en proposar quina és la funcionalitat de l'actor. I la seva relació amb el públic, una relació d'amor i odi, d'amistat, complicitat i admiració, però també una relació de poder, de judicis, exigències i desil·lusions. Per a Empar Ribera, segons explica Maria Caminal, «[...] el teatre ha de ser un home o una dona, l'actor, que consola un altre home o una altra dona, l'espectador. Els actors serveixen per consolar els espectadors. La Ribera ens volia convèncer que seríem una mena de sacerdotesses, una mena de sants exercint ritus benèfics dalt de l'escenari» (Maria dins Benet 2012: 65). La mirada de Glòria sobre la relació amb el públic, que ja s'ha assenyalat en l'apartat anterior §3.6., expressa superioritat i arrogància fruit de l'exigència i el temor d'agradar: «Vaig sortir d'escena, la Ribera em va agafar pel braç i només em va dir: "Bé." I aleshores, a les grades, els porcs que hi seien es van posar a aplaudir! [...]. I l'instint, les ganes, la ràbia, em van impulsar a sortir, a saludar, a comprovar si realment havia guanyat» (Glòria dins Benet 2012: 44). Per a Assumpta, la relació amb el públic és recíproca, l'actor no consola l'espectador sinó que hi ha una interacció i es consolen mútuament: «[...] jo em quedava [...] representant obretes [...] [i] salvant-me una breu estona amb aquestes persones, salvant-nos tots plegats a través del teatre, però no pel fet de servir al teatre, sinó pel fet de servir-los a ells, als que em miraven actuar!» (Assumpta dins Benet 2012: 30-31).

somniava), l'escenari-temple, i la realitat que s'ha trobat, l'escenari-presó: «He sentit dir que'l diner no fa la felicitat, però jo, essent rica, ho hauria tingut tot... El meu petit escenari-temple, aont poder desgranar els capítols més gloriosos del nostre teatre... Però fent-ho com a meu, posant-hi tot el meu esforç i tot el meu entusiasme; el daler de veure el decorat ja llest, l'emoció de la cosa que's prepara, i que es esperada amb febre pels qui al meu costat senten, lo mateix que jo, el desitg del moment de la consagració [...] il·lusions i prou... Moltes voltes en el meu camí, ara de roses, ara d'espines, en lloc de l'escenari-temple per mi somniat hi he trobat i maleit l'escenari-presó...» (Elvira Fremont 1912: 4).

A l'obra de Benet, el teatret, símbol metateatral des de l'inici del text, és també un personatge principal, probablement el més dramàtic pel seu caràcter transcendental. Un espai simbòlic que representa el teatre en majúscules, un espai de llibertat que en el primer parlament/pensament ja se'ns fa saber que no té figuretes. La desolació total. La fi de la tradició, de la continuïtat. Ni Glòria Marc ni Assumpta Roca el volen recuperar. La Noia no representarà Empar Ribera, aquell món ha acabat. Amb tot, Benet torna a jugar amb l'ambigüïtat, la Noia ha cremat el teatret dins del Teatre, un joc de diferents nivells de realitat, i Glòria Marc i Assumpta Roca surten del teatre al món *real* amb perspectives clares de salvar-se elles, salvar la seva amistat i salvar, amb la propera funció, juntes, el Teatre.

La reflexió que proposa la metateatralitat, que introdueix diferents nivells de realitat (o diferents nivells de ficció dins de la ficció, segons com ho vulguem considerar), se sublima al film. El lector que coneix el món actoral català fàcilment pot pensar que Benet i Jornet s'inspirà en les vides d'actrius conegudes que manlevà de la realitat. La selecció actoral de Pons és, en aquest sentit, del tot rellevant. Si emprem i compartim les paraules de Tadeusz Kowzan que utilitza per a la representació teatral (que necessita la fisicalitat dels actors) per al fet cinematogràfic, la tria de l'actor és en si mateix un acte semàntic, i, per tant, ple de significat: «[...] la elección del actor para un papel, o la elección de una obra para un actor, elección efectuada según su físico (expresión de la cara, voz, edad, talla, constitución, temperamento, todo lo que concierne a su papel) es ya un acto semántico orientado a obtener los valores más adecuados a las intenciones del autor o del director de escena» (Kowzan 1997: 131).

La tria de Pons no pot ser més significativa. L'actriu Núria Espert, una dona de teatre reconeguda, premiada i homenatjada, que ha representat gran quantitat d'obres dramàtiques i tragèdies de gran prestigi del cànon literari, dóna vida a Glòria Marc. L'actriu Rosa Maria Sardà, una dona de teatre que també s'ha dedicat a la televisió, és a la pel·lícula Assumpta Roca. Els paral·lelismes dels dos personatges enfrontats, i, a priori, antagònics del text són evidents amb la vida de les actrius que els representen. Les paraules de Núria Espert així ho evidencien.

Jo crec que actrius espanyoles que hagin dirigit a La Monnaie de Brussel·les no n'hi ha masses. I, [actrius] que facin riure a la televisió, i que tothom les té per aquesta senyora, la veïna del costat que, amb tendresa i humor... tampoc n'hi ha tantes. Llavors sí, es parteix de nosaltres, jo crec. No li he demanat mai a en Papitu, però no cal. [...] La Rosa diu que no, tota l'estona, perquè, és clar, en tots els personatges que fem hi ha coses negatives, i nosaltres, tant la Rosa com jo, pensem que no les tenim, les coses negatives (Espert dins Pons 1997).

Després de llegir (escoltar) les paraules d'Espert, és clar que l'opinió de Rosa Maria Sardà és diferent.

Hi ha algunes coses, actituds meves davant de la vida, però, en absolut, en absolut [som nosaltres]. Després, el Papitu Benet no fa una biografia, en Papitu Benet és un dramaturg que inventa, eh. Agafa coses de la vida i llavors inventa una història. [...] Esperem que es produeixi l'efecte, que [els espectadors] vegin una història, l'escoltin, la segueixin, no estiguin pensant *who is who*, que diuen allà (Sardà dins Pons 1997).

Pel que fa a l'opinió de Josep Maria Benet i Jornet, les actrius de carn i ossos, és a dir, Espert i Sardà, no representen Glòria Marc i Assumpta Roca, tot i que reconeix que sí en són el referent.

Els personatges fonamentalment no tenen res a veure amb la Núria Espert i la Rosa Maria Sardà, tot i admeten que efectivament hi ha petits elements, anècdotes, coses, records que jo tinc d'elles i coses que sé d'elles que les he utilitzat. Però l'autor, això no únicament en aquesta obra, en totes, utilitza el que sap, els seus coneixements, la vida que ell ha viscut, el que ha vist, el que ha mirat, llavors això s'ho empassa ho mastega i ho converteix en una altra cosa. I això és el que vaig intentar fer jo. De tota manera, és clar, tenia els personatges que d'alguna manera eren el referent, doncs dóna un suplement de morbositat, si més no, oi? (Benet dins Pons 1997).

Des de la perspectiva del director cinematogràfic, la història neix a partir de la realitat: «És la riquesa d'inventar-te coses, sobre una base real. També és una mica... suposo que per a les actrius ha sigut com una sessió de psicoanàlisi, aquesta pel·lícula» (Pons 1997). Finalment, el personatge de la Noia és representat, com ja s'ha assenyalat en el primer apartat §3.1., per l'actriu Mercè Pons. I, el personatge de Maria Caminal és representat per l'actriu Anna Lizaran, una gran dona de teatre de l'escena catalana contemporània que morí el 2013.

A vegades, la literatura o el cinema (la creació, la ficció) són esfereïdors en el sentit de presagi, una força que planteja el dilema de si la vida imita l'art o l'art imita la vida. Sigui com sigui, la magnífica tria de Pons per a buscar l'actriu ideal per a cada personatge es fa palesa al film. En aquest sentit, és cert que la vida dels personatges d'*Actrius* pugui mostrar —i retorna aquí l'efecte mirall, les repeticions i les analogies— alguns aspectes de les seves vides.

Conclusions

Al llarg d'aquest capítol s'han analitzat diferents aspectes temàtics i formals del text *E.R.* de Benet i Jornet i de la pel·lícula *Actrius* de Ventura Pons, obra basada en la peça del dramaturg català, per tal d'aproximar-nos a cadascuna de les mirades elaborades per mitjà de diferents sistemes narratius: des d'una perspectiva literària i des d'una altra de cinematogràfica; així com proposar una possible lectura.

El primer aspecte que s'ha destacat de l'obra de Benet és la interrelació amb d'altres textos literaris a partir del concepte d'intertextualitat proposat per la filòsofa i teòrica Julia Kristeva, exercici que ens apropa a conèixer algunes de les lectures del dramaturg català. Totes les relacions intertextuals del text convoquen grans personatges femenins de la literatura catalana i universal. En ordre d'aparició: Empar Ribera, Ifigènia, Nora, Esther i Julieta; a banda de la referència indirecta a partir de l'obra *John Gabriel Borkman* de Henrik Ibsen, en la qual apareixen les dues germanes rivals, Gunhilda i El·la. El dramaturg català presenta un món de dones per representar i mostrar veritats del teatre. Veritats de la vida. Les possibles rivalitats. Les misèries. Les competències. La lluita. La necessitat. L'enveja, l'odi, l'amor. La vida i la mort. El diàleg intertextual revela dones tràgiques, valentes, rebels, sensibles i tal vegada cruels. Les cites textuales que apareixen al text de Benet es relacionen amb els aspectes temàtics de l'obra i prenen sentit dins de l'argument que presenta el dramaturg català.

El pas del temps, l'amistat i la mort són els temes principals de l'obra, que planteja una història crepuscular: l'inici i la fi, però també la fi i l'inici. Una meravellosa apologia sobre l'ambigüitat dels records, sobre la construcció de la

identitat, sobre la necessitat de l'amistat i la mirada de l'altre, tot emmarcat dins del món del teatre.

El film segueix l'estructura del text dramàtic i presenta una realització rigorosa, tant en la selecció dels plans com en la durada de les seqüències i transmet, augmenta, intensifica i accentua la versemblança del text amb l'elenc de les actrius triades. Les repeticions argumentals, base de la progressió dramàtica, teixeixen el text, que mostra una construcció formal impecable. Construcció que al film pren sentit a través de la conjunció de la mirada del realitzador, la música de Carles Cases i la fotografia elegant que mostra una il·luminació de tons suaus, ocre i daurats de Tomàs Pladevall.

La intenció dels dos autors és moure's en l'ambigüitat temporal, tot i que la història presenta una temporalitat cronològica lineal. En aquest sentit, les acotacions del text dramàtic o dels discursos del text narratiu no donen prou informació per tal d'establir uns límits concrets sobre la temporalitat a l'obra. Sembla que Pons s'inclina en principi per proposar un temps determinat però la resolució final és no mostrar límits temporals. D'aquesta manera, el director català segueix l'objectiu final de l'obra de Benet, que es basa precisament en mostrar el pas del temps. En canvi, l'espacialitat es tracta de diferents maneres. Al text dramàtic totes les escenes s'esdevenen en espais interiors: de l'àmbit professional i íntim, de l'àmbit públic i privat. Pons al film hi introdueix espais exteriors que donen suport, ritme i moviment a la diegesi cinematogràfica i situen l'espectador en l'entorn en el qual succeirà l'acció, bàsicament a la ciutat de Barcelona que apareix tímidament al film.

Pel que fa als fets del passat que es narren en cadascuna de les històries, els dos autors coincideixen a mostrar la inaccessibilitat d'arribar a la veritat. Cadascuna de les tres actrius recorda (construeix) una història diferent. Pons escull la narració reportada i renúncia a la funció diegètica de la càmera, que permetria mostrar visualment els fets del passat. La traducció de Pons segueix la línia del text de Benet i centra tota la intensitat dramàtica en la supremacia de la paraula.

La subjectivitat es manifesta en els aspectes dels records i també en les diferents lectures del personatge d'Ifigènia. Les veus dels personatges s'intercalen, es fusionen i es barregen en una polifonia de veus en contacte: de personatges

literaris i de personatges de dins de la ficció. Aquest element mostra les influències entre els personatges del present i del passat, a banda de provocar la confusió pertinent sobre les identitats de cadascuna de les protagonistes, identitat que han construït a partir de les vivències del passat i dels personatges de ficció que han representat.

Finalment, s'han tractat diferents aspectes sota el concepte *metateatre*, des de propostes teòriques i reflexions actorals a la identificació entre persones reals i personatges de ficció. Des del coneixement del context teatral català, la percepció per part del lector s'evidencia en el text de Benet a partir de les carreres dels personatges dibuixats. La fisicalitat del cinema (o de la representació teatral) permet a Pons seleccionar l'actriu més adequada per a la credibilitat de la història. Així, la tria és excepcional: Núria Espert (Glòria Marc), Rosa Maria Sardà (Assumpta Roca), Anna Lizaran (Maria Caminal) i Mercè Pons (la Noia).

Les obres de Benet i Jornet i de Ventura Pons ens obliguen a reflexionar sobre l'art i la vida. Potser l'art imita la vida, o la vida imita l'art, tal com proposa Vivian, el divertidíssim personatge de Wilde, a «La decadència de la mentira»: «La literatura se adelanta siempre a la Vida. No la copia, sino que la modela a su antojo» (Vivian dins Wilde 1986: 127). Des d'una altra perspectiva, Jacques Derrida, a «Cartas sobre un ciego» dins *Rodar las palabras. Al borde de un film* (Derrida, Fathy, 1999), assaig escrit a quatre mans a propòsit de la pel·lícula *D'Ailleurs Derrida* (1999), explica que la mort transforma la vida en destí, i en aquesta apreciació hi inclou el cinema: «Y este pensamiento no sabría entonces pertenecer a la clásica y trivial y tranquila evidencia de la muerte que, como dice el otro [ell mateix conscient de l'alteritat] (esto es justamente el cine) “transforma la vida en destino”» (Derrida 1999: 91). El film documental de la poeta i cineasta Safaa Fathy ficcionalitza la vida, Derrida utilitza per a l'assaig posterior l'alfabet per ordenar i descriure aspectes formals, tècnics i interpretatius a partir de la mirada de ser ell mateix, és a dir, 'un jo', 'un altre' i 'un actor' (no pas per fingir-ho o simular-ho sinó perquè precisament és inevitable no ser *un altre*). De fet, Derrida diu a l'inici del documental que (ell mateix) és tan sols material d'escriptura per a la construcció del film, però també queda perplex i es commou quan, al visionar-lo,

s'adona de la presència d'aquell home cec (un ésser no ficcionalitzat que capta la càmera) que mostra la vida mateixa.

Ficció i realitat no són tan fàcils de separar. El text del dramaturg i el film del cineasta catalans s'instauren plenament en el concepte *ficció*, però poden esdevenir en alguns moments document o crònica d'una *realitat*. Hi ha interferències entre els dos mons, a priori, oposats. Si la professió/passió es vehicula a través de l'art, com es pot separar de la vida? Si la ficció es manifesta enmig d'escenes reals sense cap tipus de pacte ficcional, com podem saber qui fingeix o simula o actua? Tot és ambigu en el text de Benet i en el film de Pons, obres d'art que es posicionen a mostrar-nos l'ambigüitat (la immensitat) de l'art i la vida.

*Es inútil buscar el recodo
donde la noche olvida su viaje
y acechar un silencio que no tenga
trajes rotos y cáscaras y llanto,
porque tan sólo el diminuto banquete de la araña
basta para romper el equilibrio de todo el cielo.
(Federico García Lorca 1999: 42)*

4. *Carícies (1991) (1997): Entre la tensió del text dramàtic i la rebel·lió de la càmera cinematogràfica, un epíleg i una seqüència d'esperança?*

Onze personatges sense nom són els protagonistes de l'obra dramàtica *Carícies* de Sergi Belbel i el film homònim de Ventura Pons: dos drames colpidors i desoladors que (no) renunciïn a l'esperança. Els onze personatges de diferents edats, de l'adolescència a la vellesa, transiten i habiten en una ciutat també innominada dels anys noranta, que es materialitza al transvasament cinematogràfic de Pons en la ciutat de Barcelona. El text dramàtic presenta sis personatges masculins i cinc de femenins que viuen immersos, tan sols dues dècades després de la fi del franquisme, en el món de la foscor, en el costat obscur: sense empatia, sense amor, sense comprensió, sense il·lusions, plens d'odi, orgull, recances, retrets, frustracions i ferides. La violència és el personatge principal d'una obra que pretén mostrar la dimensió més cruel i humiliant dels éssers humans, però la mateixa manifestació de la violència rebel·la la necessitat d'aquests personatges de ser estimats. La violència textual i el ritme vertiginós del text de Belbel es tradueixen i s'incrementen al film de Pons a través de la càmera. Una càmera en plena revolució que busca de manera accelerada una situació antagònica a la presentada des de la primera seqüència. En les pàgines següents es pretén analitzar alguns aspectes de les dues obres, probablement les més importants, del dramaturg i cineasta catalans.

4.1. *De Der Reigen d'Arthur Schnitzler a Carícies: imitatio formal (i inversió temàtica?)*

La intel·ligent i curiosa estructura que presentà el metge i dramaturg Arthur Schnitzler al text dramàtic *Der Reigen (La ronda)*, escrit entre 1896-1897, publicat el 1903 i representat als anys vint, fou emprada per Sergi Belbel en l'escriptura formal de *Carícies*. Molt pocs anys abans, l'autor català ja havia utilitzat la novel·la breu *Fräulein Else (La senyoreta Elsa)* (1924), també de l'escriptor austríac, per a elaborar el text dramàtic *Elsa Schneider* (1987). Tanmateix, tot i que Belbel coneixia l'obra de Schnitzler, l'elaboració estructural de *Carícies* fou motivada pel dramaturg Benet i Jornet, tal com explica i reconeix Belbel en les

següents paraules publicades al diari *La Vanguardia* el mateix dia de l'estrena de l'obra al Teatre Romea de Barcelona²⁸.

Completé de un tirón lo que más tarde seria la primera escena de la obra pero que entonces se me apareció como una obra corta, cortísima, de unos siete minutos. Luego empezé otro texto. Quería hablar de una madre y una hija, de sus relaciones. Me costó más. Fue un proceso más lento. Cuando estuvo acabada me dije: Bueno, ahora que tengo estas dos piezas, ¿por dónde sigo? Le pedí a Benet i Jornet que leyera lo escrito y me dijo: “¿no te das cuenta de que la mujer de la segunda es la misma de la primera, como en *La ronda*?” (Belbel 1992: 35).

Des d'una perspectiva estructural, l'obra *La ronda* de l'escriptor austríac²⁹ es divideix en deu escenes en les quals hi apareixen sempre dos personatges de diferent gènere: una dona i un home. A partir de la primera escena, un dels dos personatges continua a la següent, i, així, successivament fins a l'escena final, on el personatge de la penúltima escena (IX) coincideix amb el de la primera; i, en conseqüència, el text resta tancat de manera circular. El nombre de personatges depèn exclusivament del nombre d'escenes, si se segueixen les pautes i les restriccions o obligacions formals que l'autor s'imposa. D'aquesta manera, a l'obra del dramaturg apareixen en total deu personatges: escena I, Meuca i Soldat; escena II, Soldat i Cambrera; escena III, Cambrera i Senyoret; escena IV, Senyoret i Jove casada; escena V, Jove casada i Marit; escena VI, Marit i Noieta; escena VII, Noieta i Escriptor; escena VIII, Escriptor i Actriu; escena IX, Actriu i Comte, i, escena X, Comte i Meuca.

Certament, a *La ronda* conflueixen deu personatges protagonistes, cinc dones i cinc homes, que es troben per diferents, iguals o semblants interessos,

²⁸ El 27 de febrer de 1992, al Teatre Romea de Barcelona, es representà per primera vegada l'obra *Carícies* de Sergi Belbel, sota la direcció del propi autor, producció del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, escenografia de Joaquim Roy, música d'Òscar Roig, i amb el següent repartiment actoral: Anna M. Barbany, Manel Barceló, Nadal Batiste, Luis Miguel Climent, Laura Conejero, Carme González, Víctor Israel, Pepe Martín, Iván Morales, Marcel Muntaner, Àngels Poch i Santi Ricart. Quatre mesos després, el 15 de juny, l'obra es representà a Madrid. Vegeu pàgina web oficial del Centro de Documentación Teatral <http://teatro.es/profesionales/sergi-belbel-717/estrenos/caricies-6345>

²⁹ El text dramàtic *La ronda* (1903) va ser adaptat al sistema narratiu cinematogràfic pel director alemany Max Ophüls amb el mateix títol l'any 1950. D'altra banda, el director americà Stanley Kubrick adaptà al cinema la novel·la *Traumnovelle* (1926) també de l'escriptor austríac amb el títol *Eyes Wide Shut* (1999).

principalment per plaer sexual, per afecte o per la necessitat de sentir-se estimats (o per diners en el cas de la Meuca, interès principal però no l'únic).

Quan el metge i dramaturg austríac Arthur Schnitzler escrigué *Der Reigen* (*La ronda*), mai no hauria imaginat que unes elisions representades gràficament amb punts suspensius, que evocaven, i, per tant, no narraven de forma explícita l'acte sexual entre els dos personatges de cadascuna de les deu escenes que completen l'obra, produïssin un escàndol descomunal en la societat austríaca de la primera dècada del xx. L'obra conflictiva i provocativa d'aleshores juga amb el poder de la insinuació i deixa entreveure les relacions *prohibides*. Relacions no mostrades, però sàviament suggerides, que el lector o l'espectador teatral ha de reconstruir a partir de la imaginació, ja que coneix i sap, encara que no ha llegit ni ha vist, el que ha passat.

De manera sumària, *Der Reigen* fa una crítica a la societat de l'època (de diferents estaments i classes socials). L'autor construeix diferents retrats independents que representen en conjunt la hipocresia d'una societat que coneix, que preserva la moral i la integritat en l'àmbit social i públic: *mostrar*, és a dir, simular i dissimular. En canvi, en els espais més privats i íntims, sense disfresses, sense aparences, deslliurats de la mirada i del pes de la moral col·lectiva: *fer*, és a dir, practicar i dur a terme allò que falsament a nivell social s'ha establert com a immoral i, consegüentment, s'ha condemnat; però, de manera certa, a nivell individual i personal, ja sigui home o dona, com intel·ligentment mostra el dramaturg i novel·lista, es vol, es desitja, es busca i es fa.

Seguint Schnitzler, Sergi Belbel presenta a *Carícies* una estructura circular constituïda per deu escenes, tot i que el dramaturg català hi afegeix un epíleg. A cadascuna de les escenes hi apareixen sempre dos personatges (del mateix o diferent gènere): un nouvingut i un dels dos personatges de l'escena anterior. Aquesta mena de relleu actoral demana un gran nombre de personatges, com s'ha vist en l'original de Schnitzler, els quals apareixen cadascun d'ells només en dues escenes de l'obra, sotmesos per la forma. Per aquest motiu, la irrupció del conflicte apareix des de l'inici de cada escena: la tensió no s'ha de generar (o si més no ho farà de manera imminent), ja que la situació del present revela sobradament l'estat actual dels personatges, així com també aspectes del passat. Belbel presenta, com Schnitzler,

uns personatges innominats (encara que l'autor de *La ronda*, a través del text discursiu, dona nom a la majoria dels personatges): escena I, Home jove i Dona jove; escena II, Dona jove i Dona gran; escena III, Dona gran i Dona vella; escena IV, Dona vella i Home vell; escena V, Home vell i Nen; escena VI, Nen i Home; escena VII, Home i Noia; escena VIII, Noia i Home gran; escena IX, Home gran i Noi; escena X, Noi i Dona, i, finalment, l'epíleg, Dona i Home jove.

A propòsit de la forma encadenada, fa la sensació que la temporalitat s'esdevé (ho ha d'esdevenir-se) de manera obligada a partir de la concepció natural del pas del temps, és a dir, lineal i consecutiva. Amb tot, aquesta intuïció cronològica, que deriva de l'aparença creada per mitjà de l'organització dels personatges i les escenes que s'encadenen, s'esvaeix a l'epíleg de l'obra, quan es cospa el sentit temporal complet de la història, tal com veurem a l'apartat §4.3.

Quan Sergi Belbel escrigué i, posteriorment, portà a l'escena *Carícies*, mai no hauria imaginat les ferotges crítiques que rebria la seva obra en els àmbits escènics catalans i espanyols³⁰. Crítiques que feren trontollar la carrera del dramaturg, el qual es va qüestionar si havia de seguir o no en el camí de l'escriptura teatral. Sortosament, el text dramàtic es va traduir a d'altres llengües (fins i tot al rus, al suec i a l'hebreu) i es representà a França, l'any 1994, al Théâtre Aquarium de París, amb un èxit aclaparador descrit per la crítica internacional que situà el dramaturg català en el context teatral europeu, americà i asiàtic. L'obra s'ha representat en gran quantitat de països com ara l'Argentina, Alemanya, el Canadà, el Brasil, Dinamarca o Nova York. En efecte, probablement, *Carícies* és l'obra fonamental —per la qualitat, la consolidació i la projecció internacional— en la vida i carrera teatrals de Belbel³¹.

³⁰ Vegeu «Belbel and the Critics: the Reception of the Plays in Barcelona, Madrid and Beyond» dins David George, *Sergi Belbel and Catalan Theatre. Text, performance and identity*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2010, 119-158.

³¹ En paraules de Sergi Belbel: «jo, clar, vaig llegir allò [les crítiques] i vaig dir: he acabat la meua carrera, fins aquí he arribat, això és l'última cosa que escric, em dedicaré a dirigir, que això sí que els agrada [als crítics], i ja no escriuré mai més. [Bé, doncs], si jo no arribo a escriure *Carícies*, jo no estreno res a fora del meu país. O sigui, és l'obra que em va obrir les portes de tot arreu perquè me la van traduir al francès, me la van fer a París. Clar, jo quan vaig rebre la crítica de *Le Monde*, que deixava tan bé el text, vaig dir [compte]. [Compte], perquè en teatre, d'un mateix producte, com que depenen tantes coses, directors, actors, producció... pots rebre una apreciació crítica per un text que està motivada per la posada en escena, el lloc on l'has estrenat, els actors que te l'han feta. Per tant, relativitzem l'opinió crítica d'aquell text en funció de l'espectacle que han vist» (Belbel, 2008). Vegeu vídeo a Teatralnet «Sergi Belbel i Jordi Galceran parlen de la dramaturgia catalana». <https://www.youtube.com/watch?v=H-GbeAo9tdc>

Finalment, si fem un breu apunt sobre la temàtica d'ambdues obres, certament, a priori, semblen antagòniques: mentre uns *s'estimen*, els altres *s'odien*. Tanmateix, el desconsol i la recerca d'amor és latent en els dos textos dramàtics a través d'uns personatges que defugen la soledat al preu que sigui: des del sexe pel sexe a la violència física i verbal. Tots els personatges de Schnitzler pregunten d'alguna manera, ja sigui literal o aproximada, si els estimen, «m'estimes?». Tots els personatges de Belbel en molts moments masteguen les paraules, s'insulten, ofereixen i donen odi, però volen (a crits i desemparats) aconseguir amor.

Un dels paral·lelismes temàtics més rellevant de les dues peces dramàtiques el podríem localitzar a l'escena VII de l'obra de l'austriac i a la IX de Belbel. En el primer cas, trobem la Noieta i l'Escriptor, i en el segon, l'Home gran i el Noi. Tant per a l'Escriptor com per a l'Home gran el fet de *sentir-se viu* passa necessàriament per l'aspecte més terrenal i humà: el plaer sexual. Probablement, la necessitat de plaer-afecte carnal, la necessitat de sentir-se estimat, és el fil temàtic que uneix les dues obres, ja sigui des del desig, la necessitat i el plaer de l'acte sexual, al desig, la necessitat i el plaer d'unes carícies.

En definitiva, els dos dramaturgs ofereixen una mirada personal de la societat de la qual formen part, i, per tant, coneixen: l'austriaca de finals del segle XIX i principis del XX, d'Arthur Schnitzler; i la catalana de tombant del XXI, de Sergi Belbel, tot i que cal fer notar que el dramaturg català situa l'acció a diferents espais d'una ciutat que resta innominada com els personatges de l'obra, potser per atorgar a la història un ampli ventall de possibles identificacions amb diferents ciutats (metròpolis) i societats del món actual: ciutats i societats mirall d'un món

Per a Ventura Pons el film de *Carícies* també fou fonamental per al reconeixement internacional. En paraules de Pons: «Ésta es la película que realmente me ha abierto las puertas del extranjero. Fue seleccionada para Panorama, la prestigiosa sección oficial no competitiva del Festival de Berlín. A partir de entonces mis cuatro siguientes películas han sido igualmente elegidas por el Panorama berlinés. Me cuentan que soy el único director al que han seleccionado cinco años consecutivos en los 54 años del Festival. Y a partir de la Berlinale se me abren las puertas de los grandes festivales: Montreal, Toronto, Los Ángeles, Seattle, Turín, Salónica, La Habana...Luego [*Carícies*] se estrena en Londres con un éxito brutal por lo que deciden organizar una retrospectiva en el ICA (el Instituto de Arte Contemporáneo). A continuación siguen los estrenos en las salas de Francia, Canadá y Venezuela y la salida en vídeo en Estados Unidos» (Pons 2004: s/n). Vegeu pàgina web de Ventura Pons, Els films de la Rambla, on es reproduïxen fragments del capítol «El cine es vida» del llibre *Ventura Pons. La mirada libre* de la guionista i documentalista Anabel Campo Vidal <http://www.venturapons.cat/mirada%20libre.html>

terriblement globalitzat. A diferència de Sergi Belbel, Schnitzler especifica escrupolosament els espais geogràfics en els quals succeirà l'acció; no obstant això, les característiques de la societat que reflecteix el dramaturg austríac com ara la hipocresia, l'hedonisme i la necessitat d'afecte, que l'autor situa de manera explícita a diferents localitzacions de Viena, per exemple al Pont d'Augarten o al parc públic Wiener Prater, són extrapolables, és clar, al món actual. De fet, són característiques que apareixen també al text dramàtic de Sergi Belbel.

Per acabar amb aquestes ratlles introductòries, les dues peces dramàtiques també coincideixen a mostrar la construcció d'uns diàlegs emfàtics plens de frases interrogatives i exclamatives, pauses i punts suspensius per mostrar l'afecte, la joia, l'estimulació i les insinuacions que apareixen entre els personatges de Schnitzler, i la fúria, la ràbia, les confusions i les provocacions entre els de Belbel. Amb tot, com veurem a l'apartat §4.4., l'autor de *Carícies* utilitza llargs parlaments entre els diàlegs vertiginosos del text discursiu per tal d'introduir reflexions i confessions dels onze protagonistes.

4.2. *Fragmentació: històries (in)dependents*

El text dramàtic de Belbel s'organitza estructuralment en deu escenes i un epíleg, com hem vist a l'apartat anterior §4.1. D'aquesta manera, l'abundant fragmentació formal de l'obra permet a l'autor separar, aïllar i dotar d'autonomia les situacions conflictives que viuen els personatges. D'altra banda, el ritme vertiginós de cadascuna de les micro-escenes que conformen l'obra, en el sentit de brevetat³², o microseqüències en el sentit que li atorgà Ubersfeld (1989), com ara l'autonomia o la font originària de ritme i significat del text, es converteix en analogia de la situació extrema que viuen els protagonistes. La forma fragmentada i trepidant proposada per Belbel té una relació de semblança amb la construcció de cadascun

³² Sobre la brevetat de les escenes del text dramàtic de Belbel, és interessant destacar el mínim desenvolupament de cadascuna de les vides dels personatges, fet que afecta la trama. D'aquesta manera cada escena s'apropa, al meu entendre, al relat o al conte. En aquest sentit, les paraules sobre la brevetat del conte d'Irene Nemirovsky són molt il·luminadores i serveixen per descriure la sensació del lector davant de cadascuna de les escenes del text de Belbel: «[...] el cuento es una puerta que se entrea bre un instante sobre una casa desconocida, para cerrarse en el acto» (Nemirovsky 1961: 75-76).

dels personatges: les accions són ràpides i violentes, i les paraules són evocades a gran velocitat, de manera general, a partir de rèpliques curtes.

Amb tot, també podríem utilitzar el concepte *quadre* per a descriure les escenes (in)dependents del text dramàtic de Belbel, ja que tal com assenyala Carles Batlle «[el *quadre* indica] que la successió de seqüències es produeix sense la necessitat d'un lligam lògic causal; que aquestes seqüències, per la seva heterogeneïtat i la seva relativa autonomia, fan evident la discontinuïtat del relat» (Batlle 2008: 15-16). No obstant, «l'estructura en quadres remet a un principi organitzador extern, evidencia el caràcter ficcional/representacional i provoca —el “distanciament” del receptor» (Batlle 2008: 16). Per aquest motiu, sembla més adequat utilitzar el concepte *fragmentació*, atès que «en el drama contemporani [la fragmentació] forma part d'un disseny dramàtic que, més que no pas buscar el *distanciament*, mira de garantir la tensió-atenció del receptor fins al final» (Batlle 2005: 177). Tot i la confusió que pot comportar la categoria *quadre*, Patrice Pavis, en els diferents significats d'aquest terme, hi inclou la següent accepció: «[D]iversos dramaturgos subdividen sus textos en escenas autónomas centradas alrededor de un tema o de una situación» (Pavis 1998: 104). A partir d'aquesta premissa, desenvolupo l'apartat §4.4.

Tant si entenem les escenes del text dramàtic de Belbel d'una manera o altra (escenes, micro-escenes, microseqüències, quadres o, fins i tot, un artefacte proper al conte dialogat), un altre punt important que cal destacar de l'estructura fragmentada —paradigma del teatre contemporani— consisteix a percebre una nova concepció del temps. Així, doncs, no cal, des de la proposta de Belbel, tal com he apuntat breument a l'apartat anterior i com veurem a l'apartat següent §4.3., que la temporalitat segueixi un ordre cronològic lineal. Les escenes aïllades o autònomes permeten la discontinuïtat temporal entre les mateixes escenes, que inevitablement se succeeixen.

Certament, les característiques de la divisió formal del text de Belbel (fragmentació, brevetat, rapidesa, salts temporals o temporalitat simultània) semblen extrems o pensades del i per al llenguatge cinematogràfic: sistema narratiu que el dramaturg català coneix i, sens dubte, utilitza per a la construcció formal de les seves obres dramàtiques.

Pons segueix l'estructura formal del text dramàtic de Belbel. En aquest sentit, cadascuna de les transicions entre les escenes, que marquen la divisió estructural del film, es representen per mitjà de seqüències accelerades que el cineasta roda a través de la tècnica del *tràveling*: estratègia que ja s'ha anunciat des de l'inici del film en la primera seqüència de l'obra mentre es mostren els crèdits inicials. En efecte, l'estratègia per dur a terme la sensació de caos i desordre, rapidesa i tensió, és resolta pel cineasta a partir de l'acceleració de la imatge en moviment i de la utilització de *tràvelings* frontals a mitja alçada que prenen el punt de vista d'un conductor invisible (espectador) que condueix de nit per la ciutat de Barcelona, tant per la superfície, carreteres i carrers, com pels espais subterranis, tren o metro. La finalitat del cineasta és identificar la mirada de la càmera amb la de l'espectador amb l'objectiu de traslladar la sensació de vertigen, abisme, estrès, tensió i desconcert a l'observador, que, com la càmera, resta aclaparat per la dimensió violenta i crua de cada escena, i busca de manera desconsolada una situació diferent. Per aquest motiu, l'única excepció estructural del film en relació a la peça dramàtica és el tractament de l'epíleg del text de Belbel, que Pons introdueix de manera immediata per mitjà d'un canvi de pla, ja que l'acció s'esdevé en el mateix espai.

Les sensacions tenses i neguitoses transmeses en cadascuna de les accelerades transicions, que apareixen pel simple fet d'observar la velocitat de les imatges, es recolzen i sustenten per mitjà de la música proposada per Carles Cases, que actua de manera no diegètica en totes les transicions, excepte en la seqüència accelerada que enllaça l'escena V (Home vell i Nen) i VI (Nen i Home)³³. Totes les composicions musicals que concatenen la gran quantitat d'escenes són diferents per tal d'atorgar el caràcter independent de cadascuna de les històries, així com reflectir el gran nombre de personatges. La fotografia de Jesús Escosa proposada per a aquestes ràpides transicions, que utilitzen la tècnica d'acceleració de la imatge en moviment, segueix una estètica difuminada i carregada que emula la confusió, invisibilitat i incomprensió de les ràpides imatges, les quals signifiquen per mitjà de les formes de la llum. Les tonalitats grises, negres i fosques de la nit es contraposen

³³ En aquest cas concret, l'espectador descobreix que la música prové de l'aparell de ràdio. Una vegada iniciada l'escena, l'Home (el pare del Nen), després de despertar-se pel soroll, s'aixeca, entra al bany, on el seu fill s'està banyant mentre escolta música, i apaga el sorollós aparell.

però també es barregen, degut al moviment, amb la llum artificial que envaeix la ciutat de Barcelona.

D'altra banda, encara que Pons també aïlla les diferents escenes, com hem vist més amunt per mitjà del *tràveling* amb moviment accelerat, la independència i autonomia que presenten en el text dramàtic es redueixen al film per mitjà de la introducció visual en diferents plans d'altres personatges de l'obra. En conseqüència, la sensació de continuïtat narrativa i d'unitat de la història es fa evident de manera visual al film, i les expectatives de l'espectador es redueixen i concreten; a diferència de l'ambigüïtat del text, que resol la interrelació entre els personatges a partir d'algunes evidències en els diàlegs. Per posar un exemple, la Noia de l'escena VIII (que ha aparegut anteriorment a la VII) comenta a l'Home gran, el seu pare (que també participa a l'escena IX): «[Una amiga] [v]a dir-me que ets l'home madur més interessant que ha conegut mai» (Noia dins Belbel 2009: 53). A l'escena següent (IX), a propòsit de l'edat de l'Home gran, aquest insinua al Noi: «Cinquanta, sí, i això no priva que la teva germana...» (Home gran dins Belbel 2009: 58). Al seu torn, el Noi fa saber a l'Home gran que la seva germana coneix o intueix la seva relació. Aquestes informacions permeten al lector descobrir la breu distància que existeix entre les vides dels personatges de l'obra, que s'enllacen a mesura que es desenvolupa la història. A primera vista, les situacions semblen molt diferents però en detall les experiències i els sentiments són molt semblants.

En resum, l'estructura (des)ordenada i les diferents històries (in)dependents que plantegen el dramaturg i el cineasta catalans presenten i fan visible, en breus i pocs instants, els moments culminants de la vida social i familiar que viuen els personatges de l'obra: a priori independents i autònoms però en el fons supeditats a les relacions familiars i a la xarxa social.

4.3. (Re)organització espacio-temporal: temps cronològic (dis)continu i espais quotidians

Una de les particularitats del text dramàtic de Sergi Belbel es basa en el tractament ambigu de la temporalitat, característica que permet resoldre de diferents maneres aquest aspecte. D'una banda, a partir de la primera escena, com ja s'ha comentat, el lector té la sensació que les escenes s'esdevenen de manera consecutiva, tot i que,

certament, no pot accedir a conèixer els intervals temporals entre les diferents escenes: ¿dies? ¿setmanes? D'altra banda, a l'epíleg final, el temps lineal i consecutiu de la història conjunta que s'ha preconcebut resta qüestionat.

En l'ànim de buscar una lògica temporal, es podria entendre que a partir de la segona escena hi ha un salt temporal: una analepsi que mostra situacions i accions que han succeït en un temps anterior, tot i que pròxim i proper. Si acceptem aquesta lectura, fàcilment podríem pensar que l'analepsi abasta des de la segona escena fins a la novena³⁴, ja que cal tenir en compte que l'escena I i X són escenes simultànies, i, per tant, succeeixen en el mateix moment. Aquesta informació es percep a través dels discursos dels personatges i les conseqüents elucubracions del lector que interrelaciona les dades i els personatges que apareixen a les diferents històries. En efecte, a la primera escena sabem que l'Home jove ha d'anar a buscar oli a casa de la veïna, una persona desconeguda pel lector fins que es resol l'enigma a l'epíleg de l'obra, que ens fa saber que la veïna és el personatge de la desena escena, i, en conseqüència, la temporalitat retorna al temps inicial. D'aquesta manera, el lector reconeix que la desena escena és simultània a l'escena que obre el text. I, de manera evident, la situació presentada a l'epíleg s'esdevé a continuació d'aquestes dues escenes, la primera i la desena.

No obstant, a partir de la segona escena i fins a la vuitena, la relació temporal s'esdevé de forma natural i continua, tal com evidencien els diàlegs i les situacions. Per posar un exemple, a la segona escena la Dona gran (mare) demana a la Dona jove (filla) que la ingressi en un asil, després que la filla li hagi proposat insistentment aquesta idea en converses anteriors. A l'escena següent (III), la situació es desenvolupa dins de l'asil, entre la Dona gran i la Dona vella. Encara que no hi hagi informació temporal específica a partir de les acotacions, les converses entre els personatges i els espais de les diferents situacions donen informació implícita del funcionament del temps.

Si parlem dels aspectes temporals, i per remarcar un aspecte rellevant del text dramàtic, és convenient assenyalar que les dues obres se situen de manera

³⁴ També es podria entendre com una prolepsis, la segona escena és posterior a la primera, de fet, Pons ho entén d'aquesta manera. Si s'entén així, en el temps de la història, una vegada acabada l'obra, els fets que s'esdevenen des de la segona a la novena escenes encara han de passar. I això comporta, com veurem a l'últim apartat, una resolució hermenèutica del tot diferent.

explícita a la nit, tot i que la vuitena escena de l'obra teatral succeeix al migdia, a l'hora de dinar. El film, és clar, mostra aquesta informació de manera visual. Tanmateix, al text dramàtic de Belbel, a banda del fet explícit que moltes escenes s'esdevenen a l'hora del sopar, sembla que la lectura de la Dona gran (II) descriu el moment del dia i l'ambient de les escenes de la pròpia obra. L'estratègia, un lúcid i potent exercici metateatral construït amb finalitats emotives i hermenèutiques, condiciona la mirada del lector, que resta neguitós per la sensació de presagi. Les paraules del llibre que llegeix la Dona gran a la Dona jove són les següents:

«Ara que ve la nit, el silenci defuig, perquè no és veritat que el silenci és la nit. Un tòpic com un altre: pensar que tot s'atura quan s'atura tothom, i després tothom pensa... que aturar-se per fi després de la rutina suposa aturar el temps i entrar dins el repòs, i creu que això és la nit: un repòs de guerrer, un teatre avorrit, un preludi del son, un parèntesi buit, un no-res necessari. Ara que ve la nit, un nou temps nega el temps; alimenta el desig, propicia l'excés: instants que s'eternitzen, secrets inconfessables, revelats brutalment, fingiments que es desplomen, algun gest enfollit que fa que tot esclati, insòlites passions, anhels insospitats... La nit és el motor del silenci eloqüent, on el temps no és el temps, on el lloc no és cap lloc, on la fosca és radiant i el no-res impossible...» (Lectura Dona gran dins Belbel 2009: 21-22).

Certament, a partir del text dramàtic es pot intuir que cadascuna de les escenes succeeix de nit; o conèixer, com hem vist més amunt, en quin ordre cronològic s'esdevenen. Tanmateix, la durada temporal, que abasta el conjunt de les diferents històries que presenta el text dramàtic, no es pot determinar.

Qualsevol possible resolució resta oberta a la mirada de cada lector, si tenim en compte que el dramaturg català no soluciona aquest aspecte, potser amb la voluntat de mostrar que el fet d'establir una durada temporal global és prescindible i innecessari, i, certament, irrellevant per a la comprensió i interpretació del text dramàtic. En aquest sentit, per a Belbel no és important establir *quant de temps ha passat* sinó obligar-nos a observar *què ha succeït* o *què s'està esdevenint*, ja que reproduceix accions i fets que transcendeixen tots els temps.

Sobre el pas del temps al film, Pons entén la temporalitat en principi de manera natural, així representa el pas del temps de forma lineal i consecutiva entre les escenes que s'encadenen. L'evolució temporal es representa al film a través de diferents plans que mostren l'immens rellotge d'un edifici recognoscible de

Barcelona, situat a la seu del banc BBVA a la Plaça de Catalunya. L'estratègia de Pons té la voluntat de remarcar el pas successiu del temps, que es mostra de manera ràpida i veloç a través de dues perspectives: les imatges accelerades que concatenen les diferents escenes i les busques del gran rellotge de l'edifici de Barcelona. Les dues significacions apareixen des de la primera seqüència i s'omplen de sentit a mesura que evoluciona el film. No obstant, la seqüència que mostra l'encadenament entre la novena i desena escenes es realitza també de manera accelerada, és a dir, a càmera ràpida, però amb el moviment invertit. El temps reula i l'acció retorna a l'escena inicial, com mostren les imatges i les busques del rellotge que giren ràpidament en la direcció contrària. Amb aquest recurs, Pons subratlla el retorn a la primera escena, la qual és simultània amb la desena.

Per mostrar la simultaneïtat temporal de la primera i desena escenes el realitzador introdueix, per mitjà de la sonoritat en mode *off*, la veu de la veïna de dalt, la Dona jove de la primera escena, a dins de la seqüència entre el Noi (fill) i la Dona (mare). D'aquesta manera, l'espectador escolta per segona vegada algunes de les paraules (crits) de la Dona jove que ha escoltat a l'inici del film. D'altra banda, Pons reforça la simultaneïtat temporal d'aquestes escenes (I i X) des del començament del film, ja que fa coincidir els dos personatges masculins en el moment que entren al portal de l'edifici cèntric de Barcelona. Aquesta mateixa seqüència torna a aparèixer, com els diàlegs de la Dona jove, a la desena escena que representa el film.

En poques paraules, Belbel construeix un text teatral on els aspectes temporals resten en general oberts. El lector ha de decidir quina temporalitat escollir entre la segona i la novena escenes, si com a fets anteriors de la resta o com a accions posteriors, tal com representa Pons. Tanmateix, una de les línies temporals resta ben tancada i exempta de confusió en ambdues obres: la primera escena i la desena són simultànies i els fets representats a l'epíleg tenen lloc a continuació. D'altra banda, Pons destaca la importància de la temporalitat des de la primera seqüència del film per mitjà de la imatge visual: l'enorme rellotge circular. La manipulació del temps es manifesta també en el muntatge del realitzador, que utilitza la tècnica de la càmera ràpida per accelerar el moviment entre les diferents seqüències per avançar en el temps o, com també hem constatat,

per retrocedir-hi. El joc temporal proposat per Pons permet al cineasta mostrar les diferents possibilitats tècniques que permet el llenguatge cinematogràfic i ofereix una lectura concreta i tancada sobre l'ordre del temps de la història.

D'altra banda, pel que fa als espais, Belbel descriu de manera molt minimalista llocs comuns i quotidians d'una ciutat sense especificar. La gran quantitat d'escenes que succeeixen en espais diferents permet un nombre molt elevat d'escenaris possibles, des del carrer, un parc o una estació de tren a espais privats com ara una cuina, un bany, diferents menjadors, o la sala d'un asil. En aquests espais aparentment inofensius Belbel situa les dures i cruels situacions que viuen tots els personatges de l'obra, que, en paraules d'Enric Gallén (2009: 8), són «foragitats del paradís sense contemplacions, són llançats damunt del dur asfalt dels noranta».

L'abundància espacial del text dramàtic de Belbel és utilitzada pel director català amb la finalitat d'introduir un ritme trepidant al film a través del muntatge cinematogràfic. A més, els espais es multipliquen en moltes ocasions, ja que Pons mostra altres cambres dels espais privats i públics no indicades al text, per exemple l'habitació de l'asil de la Dona gran i la Dona vella de la tercera escena, o la botiga de l'estació central de la setena. D'altra banda, la ciutat innominada de l'obra teatral, el «*locus horribilis* compartit», manllevant les paraules de Feldman (2011: 198), es tradueix al film en la ciutat de Barcelona. En molts plans es copsen símbols que indiquen la situació espacial com ara El Molino al Paral·lel, la Plaça de Catalunya, les tres xemeneies de l'antiga central elèctrica de la companyia *Barcelona Traction, Light and Power* (coneguda popularment com La Canadenca), l'Estació de Sants o, com ja s'ha dit més amunt, el rellotge de l'edifici del BBVA.

Finalment, els abundants espais mínimament descrits, despullats i insinuats de la peça dramàtica s'enriqueixen bellament al film de Pons per mitjà de la fotografia proposada per Jesús Escosa per a les diferents escenes, que es basa en la tècnica d'un joc precís de llums i ombres entre els personatges i l'espai. Aquesta combinació crea imatges d'una gran bellesa estètica amb molts matisos i contrastos, ja sigui des de la foscor del carrer enmig de la penombra o dins dels pisos amb llum artificial —a diferència dels pocs matisos de les seqüències que concatenen les escenes, filmades a càmera ràpida, que com ja he dit a l'apartat

anterior §4.2., es tornen incomprensibles i invisibles però amb la capacitat d'hipnotitzar l'espectador. D'altra banda, sobre els espais interiors, no podem oblidar que els espais seleccionats per Pons no són artificials ni recreats, sinó pisos autèntics, la majoria antics, de Barcelona, que doten d'identitat i autenticitat el film.

4.4. Deu escenes. Situacions i diàlegs (extra)ordinaris

Al llarg de les deu escenes del text dramàtic, Belbel presenta diferents situacions quotidianes: des de trobades familiars entre pares i fills a relacions entre parelles i amants. Les relacions socials, la família i la sexualitat permeten al dramaturg català mostrar la tensió i incomprensió que existeix entre els personatges, que dialoguen violentament immersos en l'ambivalència de ser poderosos però també resistents, ja que les relacions de poder que evidencien els diàlegs no són fixes i, en conseqüència, s'alternen i intercanvien³⁵.

A continuació, a partir de diferents motius recurrents de l'obra, estableixo una reorganització del text dramàtic amb una finalitat temàtica o d'analogia i paral·lisme entre les diferents escenes, tenint en compte la perspectiva i resolució al film.

4.4.1. (I) i (VII): Quotidià i excepcional

La primera escena del text dramàtic introdueix l'espectador de manera abrupta dins d'una conversa entre un Home i una Dona joves que, pel que es desprèn del text, mantenen una relació de parella. La tensa conversa evoluciona de manera

³⁵ Vegeu Foucault, Michel. «Método», dins *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Siglo XXI, 1989. Una característica fonamental del pensament de Foucault és establir que, a on hi ha relacions de poder, hi ha també resistència. Per Foucault les relacions de resistència no estan, com el poder o els processos econòmics o les relacions de coneixement, en posició d'exterioritat. Poder i resistència són inseparables. De fet, segons Foucault, la resistència seria una forma més de poder i de la mateixa manera s'exerceix. Les relacions de poder estan per tot el teixit social però també en aquest teixit social es manifesten els múltiples punts de resistència. A més a més, Foucault destrueix un dels mites més consolidats pel que fa al poder, ja que, després dels seus estudis, investigacions i reflexions, el pensador assenyala que el poder ve de baix. Tot i que aquesta declaració pot ser complexa d'entendre podem utilitzar la imatge de l'iceberg: allò que veiem se sosté per uns fonaments que estan a sota, la part no visible i, en conseqüència, és molt difícil de detectar. Aquests fonaments serien la xarxa social i els canvis que es produeixen en aquesta xarxa social origina noves relacions amb el coneixement, el poder i la sexualitat.

imminent, per mitjà de preguntes i respostes ràpides i breus, frases inacabades, diàlegs escapçats i girs temàtics sorprenents, en una ferotge discussió i maltractament mutus. El caràcter quotidià de la situació es converteix en excepcional, en el sentit que no es pot acceptar com a normal; encara que, malauradament, les discussions i els maltractaments siguin fets habituals. D'altra banda, la setena escena, que mostra una discussió entre dos amants, un Home i una Noia, també presenta un fet habitual; tanmateix, fortament marcat d'un caràcter excepcional, atès que, si utilitzem les paraules que l'Home adreça en el primer parlament a la Noia, la insòlita conversa gira entorn de «[l]’olor del teu cony» (Home dins Belbel 2009:47). En aquest cas, els diàlegs segueixen la línia de preguntes breus i respostes ràpides de la primera escena. Amb tot, la tensió dramàtica es produeix a través dels dos duríssims, cruels i llargs parlaments que Belbel construeix.

Ambdues escenes (I i VII) tenen molts elements en comú. En primer lloc, els dos homes comencen provocant la situació des d'una posició dominant i exercint el poder. No obstant, i en segon lloc, després que l'Home jove ha maltractat físicament la Dona jove, i l'Home ha humiliat la Noia, la relació de poder s'intercanvia entre els personatges. Els perfils de la Dona jove i la Noia que descriu Belbel s'allunyen dels papers de submissió i acceptació; i responen, també, brutalment, a mode d'imitació, de la mateixa manera: en el primer cas, des de la violència física, i en el segon, des de la construcció d'un discurs terriblement acusador. En tercer lloc, el caràcter inversemblant, en el sentit de no creïble per insòlit i al·lucinant, però cert i real, del gir dialogístic inesperat de la primera escena, que cal situar després de les violentes i salvatges bufetades de l'Home jove cap a la Dona jove i de la pertinent acotació que remarca un silenci. Sorprenentment, després dels crits recíprocs, del maltractament físic d'ell cap a ella i del neguitós silenci, la Dona jove respon: «Què vols per sopar?» (Dona jove dins Belbel 2009: 17). La situació desconcerta desmesuradament el lector perquè l'ambient tens i violent sembla desaparèixer, i la *normalitat*, que no pertoca en aquests moments, es fa present a l'escena: «Hi ha carn, ous, amanida. Puc fer espaguetis, si et sembla bé. [...] Tenim enciam, tomàquet, pastanaga, blat de moro, olives, api, ceba» (Dona jove dins Belbel 2009: 18). D'altra banda, pel que fa al

caràcter inversemblant, insòlit i al·lucinant de la setena escena, només cal fixar-se en el tema de conversa/discussió que proposa Belbel entre els dos amants, així com el lèxic utilitzat.

Del teu cony, és clar. (Problemes?... He dit problemes...?) Que fa massa pudor, és evident, una pudor dolça, amb un punt fètid, només un punt, no gens desagradable, d'altra banda. Ara bé, el teu... ara que hem trencat puc dir-t'ho... el teu fa una ferum realment insuportable... És estrany... no és la típica olor de bacallà o de peix podrit dels conys bruts en època menstrual, no, no, la teva, la del teu cony, és una altra cosa, és més agra que dolça, com l'amoníac, més aviat una barreja d'amoníac i carn putrefacta... Sempre ho he trobat insòlit en tu... i vull dir que veient-te així, vestida, no ho hauria dit mai; fins que vaig comprovar-ho... Em va sobtar tant la primera vegada (quant deu fer ja, tres mesos?)... Generalment, la primera vegada la gent es renta, va neta a la cita... Perdona'm, en realitat no sé si això teu és un problema de brutícia, potser és només fisiològic, vull dir una mena de malaltia interna, alguna malformació o infecció de les glàndules (perquè són glàndules, el que teniu a dintre, oi?)... (Home dins Belbel 2009: 48).

Finalment, en quart lloc, un altre element característic d'ambdues escenes es basa en l'estructura paral·lela, tancada i circular, dels diàlegs entre els personatges. A l'inici de la primera escena l'Home jove fa saber a la Dona jove que ja no tenen res a dir-se. Malgrat tot, després del cop de puny a l'estómac, el cop de genoll als testicles i les reiterades puntades de peu d'ella cap a ell, i de la impossibilitat de l'Home jove per verbalitzar qualsevol mot degut al dolor, la Dona jove acaba dient: «Ho veus? Veus com encara tens alguna cosa per dir-me» (Dona jove dins Belbel 2009: 20). Al seu torn, l'Home de la setena escena, una vegada finalitzat l'estrambòtic exercici retòric, que he transcrit en part més amunt, acaba preguntat a la Noia: «No dius res? Per què no dius res?» (Home dins Belbel 2009: 49). De la mateixa manera, després de la humiliació i l'atac psicològic d'ella cap a ell, que l'acusa i el responsabilitza de tot, «[t]u, el culpable de tot. De tot. Absolutament de tot. Totes les teves desgràcies: histèries de la teva dona, principi d'impotència, desequilibri del teu fill petit. I sobretot: la mort del teu fill gran» (Noia dins Belbel 2009: 50), la Noia acaba el discurs amb les mateixes paraules que havia utilitzat l'Home jove poca estona abans: «No dius res? Per què no dius res?» (Noia dins Belbel 2009: 50). En efecte, Belbel organitza en ambdós casos els discursos conflictius a partir del poder que exerceix cada personatge, i els diàlegs retornen de

mode circular com les mateixes accions i reaccions ho fan en forma de *déjà vu* des de la mirada del lector, que observa (llegeix), entre decebut i admirat, les repeticions dels maltractaments físics i verbals.

L'evolució dramàtica es construeix al film per mitjà de l'escala de plans, que el realitzador combina des de primeríssims plans i primers plans a plans mitjans, amb l'objectiu de mostrar l'emotivitat i expressivitat de cadascun dels protagonistes. Les relacions canviants de poder són mostrades en la traducció de Pons a partir de l'enquadrament de la càmera i la posició entre els personatges per tal de manifestar i reforçar el domini de la situació, que canvia, com hem vist, amb la progressió dels esdeveniments.

En aquest sentit, i referent a la primera escena, els dos enfrontaments físics entre l'Home (David Selvas) i la Dona joves (Laura Conejero) s'estructuren amb la mateixa ordenació i situació corporals. En un principi, i instants abans que l'Home bufetegi la Dona, ell està dempeus mentre ella llegeix al sofà. La distància vertical és notable entre els dos personatges i mostra qui està per sobre de l'altre. Amb tot, la Dona s'aixeca per explicar-se i igualar-se, però la reacció violenta de l'Home retorna a la Dona a la situació inicial: ella, per sota, maltractada i estesa a terra junt al sofà; i ell, per sobre, dret i amb l'aparent control i domini de la situació. El director utilitza la mateixa disposició entre els personatges en la situació inversa, és a dir, en l'imminent i posterior moment del maltractament de la Dona a l'Home. Així, la seqüència continua amb l'Home assegut al sofà, dret per col·laborar amb el sopar (igualant-se a ella que està dreta) i a terra després de la pallissa que li dona la Dona.

El gir dialògic que encadena aquestes dues situacions anàlogues, que es basa en el canvi de discurs per part de la Dona i que s'introdueix, com s'ha dit més amunt, per mitjà de la frase «Què vols per sopar?» (Dona jove dins Belbel 2009: 17), s'intensifica al film a través de la repetició, atès que la Dona la pronuncia dues vegades. En aquest sentit, el cineasta remarca doblement, primer en un pla mitjà amb el dos personatges al menjador i seguidament en un pla de la Dona sola a la cuina, el canvi de ritme narratiu que provoca la reacció de la Dona. La pausa sobtada enmig de la tensa experiència és, en efecte, el preludi de la següent agressió.

Pel que fa a la història de la setena escena entre l'Home (Sergi López) i la Noia (Mercè Pons), el domini de la situació es representa a partir d'una altra estratègia. En primer lloc, l'atac verbal de l'home s'inicia a l'estació de tren Barcelona-Sants amb els dos protagonistes asseguts, segueix i evoluciona dins la botiga de l'estació on ella compra una revista i ell un diari, i finalitza altra vegada en un espai de l'estació a fora de la botiga. La seqüència s'esdevé en ple moviment per mostrar el caràcter de la Noia que, intel·ligentment, decideix marxar, a diferència del text, quan l'Home comença a humiliar-la, malgrat tot, com veiem al film, ell la segueix per continuar vexant-la. A diferència dels plans mitjans i de conjunt utilitzats al llarg d'aquesta seqüència, Pons utilitza primers plans i contraplans d'escolta per a reflectir el cruel i destructiu discurs que la Noia dirigeix a l'Home. A banda que el llarg parlament s'esdevé sencer en el mateix espai i amb els dos protagonistes drets i aturats per tal d'assenyalar el canvi de ritme, així com l'intercanvi de papers en l'exercici del poder.

En definitiva, Pons manté l'estructura interna de la primera i setena escenes del text de Belbel, és a dir, segueix l'ordenació dels diàlegs i l'evolució dels esdeveniments. Tot i així, com hem vist, el realitzador accentua els canvis de ritme per mitjà de diferents estratègies que li ofereix el llenguatge cinematogràfic: freqüència repetitiva, disposició dels actors dins de l'enquadrament, tipus de plans emotius i expressius, moviment o seqüència fixa. Certament, el cineasta coincideix amb la mirada del dramaturg, que es basa a mostrar les discussions i agressions de les colpidores històries que viuen els quatre protagonistes, que actuen i responen, s'ataquen i es defensen, de la mateixa forma³⁶.

La interacció d'aquests quatre personatges amb els altres de l'obra s'esdevé de la següent manera: la Dona jove, la Noia i l'Home es relacionen, respectivament, amb la mare (Dona gran), el pare (Home gran) i el fill (Nen), tal com veurem al següent subapartat dedicat a les diferents relacions que Belbel planteja entre pares i fills; i l'Home jove amb la veïna (Dona), que veurem a l'últim apartat §4.6 Dues mirades: Epíleg i seqüència finals.

³⁶ Segons Foucault, en les conductes quotidianes hi ha manifestacions de comportaments feixistes, ja que el feixisme no només es manifesta en el sentit del feixisme històric de Mussolini o Hitler sinó que per al filòsof de Poitiers «el fascismo está en todos nosotros, asedia nuestras mentes y nuestras conductas cotidianas, el fascismo nos lleva a amar el poder, a desear eso mismo que nos subyuga y nos explota» (Foucault 1999: 386-387).

4.4.2. (II), (VI), (VIII) i (X): Odiats i desitjats

La relació entre pares i fills és el comú denominador de la segona, sisena, vuitena i desena escenes, certament un tema recurrent a l'obra de Sergi Belbel. En aquestes quatre escenes, el dramaturg presenta la greu comunicació i la incomprensió que pot existir en les relacions familiars, sovint idealitzades en l'imaginari col·lectiu; així com, també, planteja des de l'ambigüitat, i a partir d'una construcció escènica i dialògica suggestives, el tabú de l'incest. L'autor marca una clara distinció entre els fills majors d'edat i independents, que contradiuen i s'oposen als seus progenitors, els quals lluiten alhora contra els pas del temps; i els fills preadolescents (en aquest cas representat a partir d'un sol personatge), que admiren i encara volen i anhelen assemblar-se a la figura del pare o la mare.

Les situacions representades a la segona, vuitena i desena escenes tenen nexes comuns. En primer lloc, pel que fa als progenitors (Dona gran, Home gran i Dona), tots tres són conscients del pas del temps i de la duresa i el terror que pot comportar l'arribada de la vellesa: 1) «Sé que encara sóc jove, però sóc conscient que no puc viure sola [...]» (Dona gran dins Belbel 2009: 24); 2) «Sóc jove» (Home gran dins Belbel 2009: 53); i, 3) «[Qui ha trucat per telèfon] [e]ra una amiga de la meva germana gran que viu en un lloc d'aquests per a gent com ella, d'aquests on jo no penso posar els peus en ma vida [...] em trucava perquè anés a visitar-la, a ella i a les seves amigues i... i perquè anés a no-sé-on amb un autocar amb tot de gent... com nosaltres. Quin horror! Ha dit "com nosaltres"» (Dona dins Belbel 2009: 62). En segon lloc, pel que fa als fills (Dona jove, Noia i Noi), tots tres estan decebut amb les figures maternes i paternes: 1) «Hauries d'haver avortat» (Dona jove dins Belbel 2009: 24); 2) «Per què t'estimes tant, pare?» (Noia dins Belbel 2009: 56); i, 3) «Hi ha algú que m'entengui, en aquest món?» (Noi dins Belbel 2009: 65).

La situació de soledat de la Dona gran seria la més fatídica: malalta d'Alzheimer i amb l'única companyia d'una filla, la Dona jove, que va marxar de la casa familiar fa temps, i a l'actualitat no té cap intenció de col·laborar en res. La trobada entre mare i filla en un parc i assegudes en un banc de pedra, tal com indiquen les acotacions espacials del text dramàtic, mostra la fredor i la distància que hi ha entre les dues dones. Els diàlegs entre els dos personatges deixen veure la necessitat d'estimació i afecte de la mare, i el rebuig de la filla, que respon de

manera crua, cruel i punyent a qualsevol proposició de la mare, la qual titlla no pas de malalta sinó de boja en quatre ocasions. Cal recordar que aquesta trobada pertany a la segona escena, i el lector ha presenciat en l'escena anterior el maltractament entre la Dona i l'Home joves. La possible empatia amb el personatge femení de la primera escena, no pas pel maltractament que ella també exerceix a l'Home jove sinó per la miserable experiència que ha hagut de viure, desapareix després del tracte que Belbel presenta en aquesta duríssima escena. Tanmateix, com a lectors no podem accedir al passat complet de les dues protagonistes i, per tant, no sabem la relació que han forjat i viscut mare i filla, tot i que a la tercera escena, com veurem al subapartat §4.4.3., Belbel dóna informació sobre la figura de la mare, que pot ajudar a entendre la manera d'actuar de la filla. Per aquest motiu, la simpatia o antipatia, la compassió o rebuig són sensacions que s'alternen també des de la posició del lector, atès que, segons la informació que rep dels diferents personatges, la mirada cap a cadascun d'ells es modifica.

La feblesa que mostra la Dona gran del text de Belbel es manifesta al film de Pons a partir de la imatge construïda per al personatge, representat per l'actriu Julieta Serrano. La caracterització es basa a mostrar l'aspecte més infantil de la Dona gran per així mostrar el vasos comunicants entre la infantesa i la vellesa, moments vitals en els quals l'ésser humà és més feble i necessita l'atenció i la cura dels altres i de l'entorn. El cineasta ens presenta una Dona gran d'aspecte jovial que duu una diadema als cabells, els ulls i els llavis pintats d'un color vermellós i arracades d'ambre. La vulnerabilitat de la Dona gran s'associa a la puresa, la ingenuïtat, la innocència i la manca de maldat de les seves paraules, materialitzades al film amb un to suau, dolç i agradable, a diferència de les paraules cruels i el to esquerp, despectiu i desinteressat del personatge de la Dona jove. D'altra banda, pel que fa a la divisió dels diàlegs en diferents espais, el muntatge de la seqüència es construeix de la mateixa manera que a les escenes I i VII que he tractat al subapartat anterior. En aquest sentit, l'escena entre mare i filla s'inicia en un bar, continua desenvolupant-se al banc del parc, on Pons introdueix dins l'enquadrament de la càmera la figura del Nen preadolescent amb la finalitat de mostrar el fil argumental entre les diferents històries, segueix amb les dues dones caminant i, finalment, acaba amb el dur acomiadament i les dues dones aturades. Per a establir la divisió

espacial presentada en aquesta seqüència, el cineasta té en compte els silencis i les pauses assenyalats en el text didascàlic.

La situació que presenta la vuitena escena entre l'Home gran i la Noia, és a dir, pare i filla, segueix el caràcter de rebuig dels fills cap als pares que s'havia iniciat a la segona escena entre filla i mare. A aquestes alçades del text dramàtic, el lector coneix que tant la Dona jove com la Noia tenen relacions nefastes amb els seus (ex)companys i amb la seva mare i el seu pare, respectivament. Amb tot, i a diferència de la Dona jove i el Noi que són reclamats contínuament per les seves mares, en aquesta ocasió qui està interessada en veure els pares és la Noia, com bé s'explicita en el text discursiu: «us truco des de mil quilòmetres, i us dic: “Seré aquí demà i vindré a veure-us, vindré a dinar, perquè demà passat torno a marxar”» (Noia dins Belbel 2009: 54). Des d'aquesta perspectiva, sembla que la mala relació provingui de manera exclusiva de la figura paterna. Tanmateix, dels diàlegs es desprèn l'intent fallit per part del pare d'establir una conversa cordial, que es contraposa a les rèpliques fredes, provocatives i desafiantes de la filla. Tot i que la mare no és present en aquesta escena, les paraules de la Noia també evidencien la pèssima relació entre elles: «[...]. Per cert, i la mare? No hauria de ser aquí, ja? O també tancarà més tard la botiga sabent que sóc aquí, per veure'm com menys temps millor? Tu què en penses?» (Noia dins Belbel 2009: 55).

La tensa trobada s'esdevé a la cuina de casa dels pares de la Noia enmig d'enciams plens de cucs que el pare mata amb sal, ganivets, davantals, llenguados i patates bullides que serveixen de pretext per omplir el temps de preguntes i respostes. No obstant, les converses insignificants serveixen, al mateix temps, per evitar una confrontació directa que, de totes maneres, s'acaba imposant, i arriba al seu punt culminant quan el pare «llença tots els estris de la cuina per terra» (acotació dins Belbel 2009: 56).

Seguint el text, la tensa situació entre pare i filla es representa al film en un sol espai, per tal de mostrar l'aspecte claustrofòbic, per asfixiant i insuportable, en el qual es troben els dos personatges. L'Home gran amb perfil atractiu, com s'indica en diferents diàlegs del text narratiu, és interpretat per l'actor Jordi Dauder, i la Noia, com ja s'ha dit en el subapartat anterior, per l'actriu Mercè Pons. La seqüència evoluciona en una concatenació de plans de conjunt i plans

mitjans perquè l'espectador pugui copsar què fa cadascun d'ells mentre conversen: la filla beu vi, mentre critica el que observa; i el pare prepara el sopar (recordem que Pons situa totes les escenes de nit), mentre intenta no perdre el control. A mesura que avança la conversa la tensió augmenta; per aquest motiu el cineasta canvia els plans utilitzats des del principi d'aquesta seqüència i filma els últims parlaments del pare i la filla a partir d'un joc ràpid de primers plans i contraplans, centrats a ensenyar les expressions facials i la mirada dels personatges en el moment culminant de màxima intensitat dramàtica.

Si la segona i la vuitena escenes presenten dues filles sense el més mínim interès de col·laboració i d'entesa amb la mare o el pare, la desena escena del text dramàtic mostra, contràriament, com el Noi dóna diners a la Dona, la seva mare, per ajudar-la a pagar les despeses. La soledat de la mare del Noi és equiparable a la soledat de la mare de la Dona jove, ja que ambdues dones viuen soles. Les dues necessiten la presència dels fills i els troben a faltar, tot i les desavinences de la convivència i els absurds retrets: 1) «sempre he pensat que la raó principal que et va impulsar a deixar-me, vull dir a independitzar-te (així és com ho dius tu, oi?) va ser les poques vegades que sonava el telèfon en aquesta casa [...] com m'agradaria sentir una veu agradable que em saludés i em digués coses agradables i em donés ànims i m'encoratgés per a la resta dels dia, la resta dels dies, la resta dels meus dies» (Dona dins Belbel 2009: 61-62); i, 2) «Et demano només una estoneta i prou. Estic tan sola, filla, i penso tantes coses. D'ençà que vas marxar, la casa no és el que era. Abans era un infern, una lluita constant [...] s'havia declarat la guerra entre nosaltres [...]. Però ara que no hi ets la necessito tant» (Dona gran dins Belbel 2009: 22).

El dramaturg situa l'inici de la desena escena un cop finalitzat el sopar; a partir d'aquí, l'escena evoluciona tenint en compte dues premisses: el Noi sap, perquè ho ha vist, que la mare li roba diners de la cartera, i la mare sap, encara que el Noi no li ha dit res, que l'ha vist robant. Tanmateix, tots dos fan veure que no ha passat res. El caràcter del Noi es presenta de manera més violenta al text dramàtic, atès que en el precís moment que li dóna els diners a la mare ho fa amb un acció que denota autoritat i superioritat: «Fica els diners dins la pitrera de la Dona, violentament» (acotació dins Belbel 2009: 65). Els diàlegs sense crits i estridències,

que construeix Belbel per a aquests dos personatges, segueixen la línia marcada pels parlaments anteriors, cruels, freds i distants del text discursiu entre pares i fills.

Al film, el Noi, representat per l'actor Roger Coma deixa els diners a sobre de la taula, i la mare, representada per l'actriu Rosa Maria Sardà, els recull i els fica dins d'un moneder que guarda dins del primer calaix d'un moble del menjador. En canvi, a través del text didascàlic s'especifica que els diners han quedat damunt de la taula, després que la mare del Noi hagi allisat amb cura tots els bitllets: els robats i els donats. Aquesta diferència entre el text dramàtic i el film de Pons pot semblar insignificant; tanmateix pot modificar la interpretació final de cadascuna de les obres, ja que, com veurem a l'apartat §4.6., els diners, que han quedat damunt de la taula a l'obra teatral de Sergi Belbel, tenen un protagonisme diferent.

Per acabar aquest subapartat dedicat a les relacions entre pares i fills, cal comentar l'ambigua relació que Belbel presenta entre l'Home i el Nen de la sisena escena. Cap lector pot quedar indiferent després d'assistir a la conversa que mantenen en el bany pare i fill. Altra vegada, els diàlegs es construeixen a partir de la confusió i es combinen a destemps en converses diferents. El primer parlament s'inicia amb una pregunta del pare que fa referència al sexe masculí del Nen, que està relaxant-se amb l'aigua dins la banyera: «Grossa, eh?» (Home dins Belbel 2009: 41). Les primeres paraules i la resposta del Nen són les següents: «No com la teva» (Nen dins Belbel 2009: 41). La situació d'aparent normalitat entre un fill que es compara físicament amb el seu pare, el qual deu haver vist despul·lat sense cap mena de problemes ni tabús en un ambient familiar i quotidià, canvia a mesura que avança la conversa. Estranyament, el fill demana al pare, no una vegada sinó cinc!, que entri amb ell dins la banyera. Probablement, el prejudici d'estranyament provingui per part del lector; no obstant, és fàcil contemplar que, tot i que és preadolescent, el Nen està en una franja d'edat que combina, i necessita, les activitats del passat (i és ben normal, en aquest sentit, que els fills es banyin amb els pares, per l'efecte lúdic i educatiu) amb les noves activitats del present com ara el descobriment del sexe, les drogues i la violència. La rebel·lia en la vida del Nen, que es mostra a l'escena anterior (v), com veurem al subapartat §4.4.4., està condicionada per la mort recent del seu germà gran. Tot i que el lector pot buscar milers de justificacions per evitar pensar en una relació incestuosa entre pare i fill,

el final que proposa Belbel incrementa la sensació de confusió i perplexitat. En efecte, el lector observa que el Nen té una erecció quan el pare decideix finalment entrar dins la banyera. Aquest fet no hauria de tenir, en principi, cap mena de relació o connotació perversa, ja que el Nen pot estar pensant i fantasiejant amb un munt de coses. Tanmateix, el caràcter pervers l'introdueix el mateix Nen amb l'últim parlament de l'escena: «La mare ronca» (Nen dins Belbel 2009: 46). La pregunta és obligada: ¿Què vol dir el Nen en aquest context amb la frase «la mare ronca»? Evidentment, qualsevol adult dubtarà de la situació, o, si més no, la relació incestuosa apareixerà d'alguna manera, encara que sigui subtilment, pel pensament. Potser, aquesta és la finalitat de la sisena escena del text de Belbel, provocar en el lector (espectador) una reflexió sobre la pròpia interpretació: ¿L'incest està veritablement en el text o en la ment de qui llegeix?

La suggeridora escena proposada per Belbel es materialitza al film de Pons amb les actuacions de Sergi López en el paper d'Home i Naïm Thomas en el de Nen. Encara que Pons redueix les invitacions del Nen cap al pare per banyar-se amb ell manté els diàlegs confusos que giren entorn de la mare, de les dones i de l'aigua de la banyera, així com també la conversa sobre el cotxe nou. En aquesta escena, el cineasta introdueix a l'inici de la seqüència, després de mostrar l'habitació de matrimoni dels pares, un pla general de la banyera des d'una angulació zenital amb finalitats descriptives per mostrar el cos nu del Noi mentre es capbussa a la banyera. Al final de l'escena, quan el pare accepta finalment entrar-hi, poc abans dels últims diàlegs desconcertants, Pons utilitza un pla de conjunt amb l'angle en picat amb el mateix objectiu descriptiu per tal de mostrar el bany sencer des d'una perspectiva llunyana, representada a la part superior de la imatge, i els cossos del pare i el fill nus dins la banyera mostrats en la part inferior i més propera. L'ambigüitat final proposada per Belbel s'incrementa a la pel·lícula amb el primer pla del Noi mirant pensatiu cap a la porta del bany, que està fora de camp, i la posterior mirada que dirigeix al pare, el qual resta també fora de l'enquadrament de la càmera, mentre diu la frase a priori innocent i intel·ligible, «la mare ronca», que s'omple de nous significats enmig d'un context terriblement desconcertant. La materialització audiovisual del cineasta segueix el final obert que proposa Belbel per a aquesta escena, tot i que les imatges assenyalen més clarament

la possibilitat de l'incest. Seguint Belbel, el cineasta finalitza de manera sobtada la conversa, provocant, amb el que això implica, que l'atmosfera del bany adquireixi el més alt nivell d'ambigüitat.

En resum, les quatre escenes sobre les relacions entre pares i fills que mostren Belbel i Pons manifesten la distància, la fredor i l'odi que es pot generar en les relacions familiars però també la seva necessitat. Les punyents situacions entre cada parella de protagonistes es manifesten per mitjà de diàlegs cruels, tensos, freds, distants i ambigus elaborats i construïts per mitjà de converses paral·leles, diferents i amb respostes a destemps. La Dona gran, l'Home gran i la Dona lluiten contra la vellesa, la soledat i el pas del temps. La Dona jove, la Noia i el Noi se senten incompresos i no estimats pels seus progenitors. Els caràcters de la Dona gran (II) i l'Home gran (VIII) es desenvolupen en escenes posteriors, com veurem a continuació, a partir de la interactuació amb la Dona Vella (III) i el Noi (IX), respectivament.

4.4.3. (III) i (IX): *Vellesa i desig*

Un vegada mostrades les odioses i enutjoses relacions familiars de la Dona gran i l'Home gran amb les seves respectives filles, la Dona jove i la Noia (II i VIII), les quals són, com ja s'ha vist, maltractades per les seves parelles, i, al seu torn, com també s'ha vist, ells són maltractats per elles (I i VII), Belbel dibuixa dos escenaris completament diferents. La tercera i novena escenes no destaquen com les altres per les discussions entre els dos protagonistes sinó per fer evident i explícita la necessitat humana de construir vincles afectius, a on sigui, amb qui sigui i a l'edat que sigui.

En primer lloc, la tercera escena del text dramàtic presenta un espai, un entorn, que provoca tristesa i compassió: la sala d'un asil³⁷. ¿Per què, tristesa i compassió? Doncs per la duresa de la vellesa, per les seves dificultats i precarietats. En aquest context la Dona gran es retroba, segons ella, amb la Dona vella: «Sort que ens hem retrobat» (Dona gran dins Belbel 2009: 29). Però la Dona vella no la

³⁷ Al text dramàtic s'utilitza la paraula *asil* en el sentit d'«[e]stabliment de caritat on s'allotja gent desvalguda» (Diec2, segona accepció). Dels diàlegs entre les dues dones es desprèn que, efectivament, és així, ja que les cuidadores són monges com diu el personatge de la Dona vella: «Monges velles estúpides» (Dona vella dins Belbel 2009: 28). Pons canvia el concepte *asil* pel de *residència*, una paraula més popular i cada vegada més utilitzada.

recorda: «Si jo, de tu, no me'n recordo» (Dona vella dins Belbel 2009: 29). Altra vegada, Belbel juga amb l'ambigüïtat, amb la multiplicitat de significats i amb la confusió perquè no hi ha prou dades, no hi ha prou informació per saber qui diu la veritat. Tanmateix, el lector coneix que la Dona gran té Alzheimer, i també sap que a vegades, com ella mateixa reconeix, menteix. Sigui com sigui, es coneguin d'abans o no, la relació entre les dues dones es basa des dels primers diàlegs en l'entesa, l'ajuda i la col·laboració.

La situació cruel i punyent d'aquesta escena, a banda de les circumstàncies del present d'ambdues dones, emergeix a partir dels records, és a dir, de la vida viscuda, dels fets que van viure en el passat. En aquest sentit, les dues protagonistes confessen que els agradava ballar: el *rock and roll* a la Dona gran, i el tango a la Dona vella.

D'una banda, la informació revelada per la Dona gran permet entendre el fràgil lligam afectiu i el dolorós tracte distant que té amb la seva filla, la Dona jove. Una filla no desitjada que es va presentar, tal com explica la mare, la Dona gran, en un moment inadequat: «ballàvem com idiotes, i així tot un any, potser més, agafats de la mà i els cossos agafats, cada cap de setmana fins que... fins que... va arribar la nena, l'estúpida de la nena, no t'imagines com l'odiava, la fastigosa filla meva: em privava de ballar!» (Dona gran dins Belbel 2009: 25). L'embaràs es convertí per a la Dona gran en un impediment per a poder ballar, però també en culpable de la decisió que van prendre els seus pares i de la fi de la relació amb el seu company: «jo volia sacsejar-la, marejar-la, vomitar-la; la meva venjança: gairebé sis mesos, des dels primers mareigs, sis mesos que no em deixava ballar el rock and roll, la subnormal, la inoportuna criatura monstruosa, perquè el rock es balla a dos i ell va fugir i em van tancar; però aquell vespre jo sola vaig ballar com una boja davant de tots i quan va sonar el meu rock preferit jo ja duïa la sang fins als turmells» (Dona gran dins Belbel: 26)³⁸.

³⁸ Les punyents paraules de la Dona sobre la maternitat recorden els sentiments que experimenta la Nela, el personatge del monòleg *La Infanticida* de Caterina Albert i Paradís, autora que a partir d'aleshores signaria amb el pseudònim de Víctor Català. La vida d'ambdós personatges comença a trontollar quan s'assabenten del seu embaràs. Sobre el personatge de la Nela vegeu l'estudi de Francesca Bartrina, especialista de l'obra de Caterina Albert-Víctor Català, «Teatre de dona al tombant de segle: La infanticida de Caterina Albert» dins *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, núm. 3, 1997, 39-48.

D'altra banda, la informació revelada per la Dona vella permet conèixer la seva misàndria i la seva condició sexual: «M'agradava ballar el tango perquè també odio els homes, jo també els odio³⁹; i quan ballàvem, aquell petit imbècil ni se n'adonava. I era feliç, l'infeliç, pensant que em dominava... Sempre han dit... que el tango és el domini del mascle... i jo sabia que no, i allí mateix vaig plantar-lo, a la sala de ball, quan va voler tocar-me l'entreuix [...]. Pobre noi. L'únic home de la meua vida, per sort, l'únic home» (Dona vella dins Belbel: 26-27). Finalment, i tal com s'ha dit més amunt, les dues dones col·laboren, s'ajuden i es necessiten, però, potser, també es desitgen, o, si més no, desitgen desitjar: «La DONA GRAN mira fixament la DONA VELLA, li agafa la mà i se li acosta. Es fan un petó a la boca, llarg [...].» (Acotació dins Belbel 2009: 27).

Una de les meravelles de l'adaptació cinematogràfica d'aquesta escena neix a partir d'una excel·lent utilització de la sonoritat. La música permet a Pons resoldre de manera excepcional la seqüència on les dues dones ballen; assenyalada, tan sols, amb la senzilla indicació del text didascàlic «[s]'aixequen, s'aferren, ballen» (acotació dins Belbel 2009: 27). Al film, Pons allarga la temporalitat de l'acotació de Belbel. Certament, el text didascàlic no indica quant de temps transcorre mentre les dues dones ballen però el text discursiu informa que l'acció s'atura de manera imminent: «És insuportable» (Dona vella dins Belbel 2009: 27); «És horrible» (Dona gran dins Belbel 2009: 27); «Oh, prou!» (Dona vella dins Belbel 2009: 27). És cert que la música de l'asil no agrada a les dones i l'escena del ball, com apunta l'obra, ha de ser a la força breu. Tanmateix, el record de la joventut de les dues protagonistes és utilitzat per Pons per desenvolupar la durada del ball, que s'inicia amb la música diegètica d'un vals. No obstant, les notes del vals desapareixen per donar pas al pensament de les dones que rememoren musicalment, com instants abans han recordat verbalment, el passat. Per aquest motiu, el realitzador aposta per introduir a la banda sonora del film la música d'un *rock and roll* i un tango diegètics i subjectius, que es presenten de manera alternada

³⁹ Encara que en el discurs de la Dona vella aparegui dues vegades l'adverbi *també* (també odio els homes; també els odio), en el parlament de la Dona gran que precedeix aquestes paraules no s'hi fa aquesta al·lusió. En efecte, la paraula *odi* es reprèn del que s'ha dit, però canvia allò que s'odia. La Dona gran, la filla; la Dona vella, els homes.

segons l'enquadrament de la càmera cinematogràfica per tal de mostrar en el pla un o altre personatge.

Una altra característica important del film és la prosopografia de la Dona vella, representada per l'actriu Montserrat Salvador. La caracterització del personatge es construeix en base als trets físics generals establerts de la masculinitat, que es reforça amb l'etopeia ja desenvolupada al text dramàtic, on veiem que la Dona vella és qui demana a la Dona gran per ballar, «Ballem?», seguint els rols de gènere del passat, en els quals la figura masculina proposa, té la iniciativa i domina. Al subapartat §4.4.2 ja s'ha indicat la construcció del personatge de la Dona gran, representat per Julieta Serrano. El caràcter sensible, innocent i infantil descrit per a aquest personatge es contraposa al de la Dona vella. La feminitat i la masculinitat d'ambdós personatges es representen en un magnífic pla on veiem els peus despullats de la Dona gran i els peus amb sabatilles de la Dona vella. Un pla que, aïllat de la seqüència completa on sí es veu l'etopeia de les protagonistes, fragmenta el cos amb la finalitat de mostrar tan sols una part. La imatge cosificada és prou significativa i suficient per tal d'evidenciar i constatar la feminitat i la masculinitat enteses en la imatgeria popular.

En segon lloc, la novena escena del text dramàtic presenta una relació sexual entre l'Home gran i el Noi, que tenen, respectivament, males relacions familiars amb la filla i la mare. Concretament, la relació sexual consisteix en una fel·lació que el Noi fa a l'Home gran, però no sabem si gaudeixen també d'altres activitats sexuals. De l'obra es desprèn que no és la primera vegada que es troben a l'estudi del Noi, un refugi sexual per tots dos. Es podria pensar que la relació sexual té una finalitat econòmica però en cap cas el text així ho indica, tot i que sí ho evidencia. Hi hagi diners pel mig o no, el vincle entre els dos homes és afectiu i sexual, tots dos es desitgen i cerquen el plaer⁴⁰, tal com indiquen les seves paraules en el text discursiu. En efecte, Belbel presenta una altra relació homosexual, si tenim en compte la de la Dona gran i la Dona vella. La introducció de Belbel de dos

⁴⁰ Segons Aristòtil, «[p]odría pensarse que todos los hombres aspiran al placer, porque todos desean vivir; pues la vida es una especie de actividad y cada uno orienta sus actividades hacia las cosas y con las facultades que prefiere [...]. Es razonable, entonces, que aspiren también al placer, puesto que perfeccionan la vida que cada uno ha escogido. Dejemos de lado, por el momento, la cuestión de si deseamos la vida por causa del placer o el placer por causa de la vida. Pues ambas cosas parecen encontrarse unidas y no admiten separación, ya que sin actividad no hay placer y el placer perfecciona toda actividad» (Aristòtil 1985: 389).

personatges masculins de diferents edats, que mantenen relacions afectives i carnals d'amagat perquè un d'ells està casat, permet al dramaturg oferir una mostra de les múltiples i diferents relacions que mantenen els éssers humans, així com, també, la complexitat i profunditat de cada caràcter i persona particular.

Amb tot, i sense obviar les grans reflexions i debats que proposen les relacions afectives i sexuals, fa l'efecte que la finalitat de la construcció d'aquesta escena se centra en la capacitat emotiva, sensorial i plaent de combinar vivència i representació, ja que l'acte sexual s'esdevé davant d'un mirall com si es contemplés un ritual o una escenificació. Tots sabem que el simple fet de contemplar dues persones gaudint sexualment desperta en l'observador el desig d'allò que veu, però, també sabem, que degut a les neurones mirall⁴¹ sentim el plaer que genera l'acció observada, ja que connecten intersubjectivament el jo amb el nosaltres, i d'aquesta manera, podem sentir i posar-nos en la situació de l'altre.

Els protagonistes d'aquesta escena, protagonitzada bellament al film per Jordi Dauder i Roger Coma, gaudeixen al mateix temps de l'acció i de la representació, tal com distingeix el realitzador català en la concatenació dels diferents plans del final d'aquesta seqüència, on es combinen plans dels dos protagonistes amb plans que inclouen el mirall, i, en conseqüència, la imatge de cadascú es duplica. Tots dos protagonistes volen veure's al mirall: 1) «A poc a poc. Vull veure-ho bé. Fins al final» (Home gran dins Belbel 2009: 60); i, 2) «També vull veure'm. Vull mirar» (Noi dins Belbel 2009: 60). Certament, l'acció de fer i veure's al mateix temps, és a dir, sentir des del jo i mirar el propi jo, intensifica el desig i el plaer dels dos protagonistes a partir de la vivència i de la imatge representada. Tanmateix, s'ha d'afegir el gran potencial que significa això per al record, si entenem que els dos homes volen immortalitzar l'instant present: rememorar paraules, gestos, carícies i imatges des de la perspectiva individual, des de cadascuna de les mirades, però sumant-hi una focalització, un punt de vista diferent, amb moltes més imatges susceptibles de ser evocades i, és clar, rememorades. La duplicació de cada personatge permet veure des de diferents

⁴¹ Sobre el descobriment i la funcionalitat de les neurones mirall, anomenades també especulars, vegeu Rizzolati, Giacomo i Sinigaglia, Corrado. *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatia emocional*. Barcelona: Paidós, 2006.

posicions el cos nuu i bell del noi jove, que es mostra sense complexos; en canvi, la nuesa de la vellesa resta amagada sota la roba de l'Home gran.

En poques paraules, la tercera i novena escenes del text dramàtic mostren la necessitat d'afecte i estimació entre dues dones i dos homes que es troben en un present difícil, incert i complex. Les nefastes relacions familiars són un aspecte comú de les seves vides però fugen de la soledat per intentar sobreviure. D'una banda, elles es coneixen a l'asil, són dos personatges antagònics que s'entenen, s'ajuden i es complementen, ja sigui per la comunió i complicitat que han establert a partir dels records del passat com per la necessitat d'amor que requereix el trist context actual de malaltia i vellesa. D'altra banda, ells es troben per gaudir sexualment però enmig del temor de ser descoberts. Tots dos, tant el Noi com l'Home gran, amaguen la relació, ja sigui pel prejudici de la diferència d'edat com per l'homosexualitat, i més en l'Home gran que té una filla i està casat amb una dona. En aquestes dues històries els personatges conversen, malden per entendre's i expressen de manera explícita les seves necessitats, anhels i desigs.

4.4.4. (IV) i (V): *Desil·lusions i drogoaddiccions*

La quarta i cinquena escenes del text dramàtic de Sergi Belbel se centren a mostrar les conseqüències que poden tenir les tragèdies familiars. En ambdues històries, tant en la vida de l'Home vell com en la del Noi, la figura dels germans té un paper rellevant. En primer lloc, la Dona vella de la tercera escena es retroba a la quarta amb el seu germà, l'Home vell: un home que viu al carrer. El motiu de la seva tristíssima situació actual és degut a un desengany que l'home no ha pogut superar, «[l]a meva dona tenia una nòvia: la meva germana» (Home vell dins Belbel 2009: 34). L'home vell està malalt, beu per oblidar i per poder sobreviure enmig dels carrers d'una ciutat que mira cap a una altra banda i resta indiferent. En segon lloc, el Noi de la cinquena escena s'ha escapat de casa els pares i es troba amb l'Home vell que dorm al carrer i l'ataca per prendre-li els diners. La finalitat d'aquesta acció és aconseguir *col·locar-se* per poder suportar la pèrdua del seu germà gran que ha mort en un accident de trànsit. A partir d'aquests dos plantejaments Belbel introdueix a l'obra dos personatges del tot vulnerables que es refugien en l'alcohol i les drogues perquè el món on viuen és més perillós i

insuportable. L'elecció no és ni molt menys un acte de covardia, sinó un acte de valentia per poder sobreviure.

Les dues escenes s'esdevenen al carrer. A la trobada entre la Dona vella i l'Home vell, Belbel especifica al text didascàlic la presència d'un contenidor; a la del Nen i l'Home vell, inclou a l'espai del carrer uns «[g]raons d'un bar tancat» (acotació dins Belbel 2009: 35), les dues indicacions són símbols que exemplifiquen la miserable vida al carrer: contenidor i graons. Metàfores de què es menja i a on es dorm. Una altra característica comuna a les dues escenes és la necessitat de compartir. Tot i l'allunyament i el caràcter esquerp de l'Home vell, aquest comparteix amb la Dona vella el menjar que aconseguix; de la mateixa manera que el Nen rebel i enfadat amb el món comparteix amb l'Home vell uns cigars.

La relació personal entre la Dona i l'Home vells és inexistent. Fa deu anys que no es parlen ni tenen cap tipus de contacte, però la Dona vella decideix anar a buscar-lo per convèncer-lo que vagi amb ella a l'asil, de fet li demana explícitament sis vegades. Belbel presenta en aquesta escena la compassió de la Dona vella; encara que es dirigeixi al seu germà en més d'una ocasió amb la frase «[n]o em fas pena» (Dona vella dins Belbel 2009: 31), l'acció de sortir de l'asil per trobar-lo indica la presència d'aquest sentiment. A més a més, a partir dels diàlegs, veiem una dona penedida que demana perdó al seu germà després de veure el seu estat deplorable. El llenguatge d'ella és conciliador, és una dona que sap que s'està morint i li ho comunica al seu germà per fer les paus, «[m]'estic morint» (Dona vella dins Belbel 2009: 34), però l'Home vell també està malalt degut a la duresa de la vida del carrer i la claredat mental i de discerniment han quedat reduïdes degut a l'abús de l'alcohol. L'Home es comunica de manera molt diferent, construeix frases incongruents, utilitza moltes paraulotes i molts diminutius.

Un objecte molt important que pren rellevància a les dues escenes és l'anell que l'home conserva del seu matrimoni. La primera manifestació de l'objecte es presenta de manera explícita mentre l'Home vell parla amb la seva germana: «[e]ll li mostra un dit de la mà que duu un anell» (acotació dins Belbel 2009: 33). Tot i que la seva dona el va deixar abans de morir, l'Home vell el conserva com l'únic record material que l'uneix a ella, recordem que l'home no té casa, ni pertinences (al film un desolador carretó), ni fotografies, ni res de res perquè viu al carrer.

L'anell pren un valor sentimental incalculable i la seva presència reapareix quan el Nen de l'escena següent, que no té ni idea d'això i prou té amb el seu present, li pren. Les dues trobades de l'Home vell amb persones físiques, la Dona vella i el Nen, li arrenquen l'única companyia que li ofereix l'anell. La Dona vella a partir del record, ja que l'Home recorda que la seva dona estimava una altra dona. Una primera pèrdua. El Nen, per mitjà de la sostracció, ja que li pren l'únic lligam palpable i visible que l'uneix al passat, prova verídica d'una realitat. Una segona pèrdua.

El llenguatge amb què el Nen es dirigeix a l'Home vell és molt agressiu i cruel perquè està decebut amb la vida: «Déu no existeix, el cel és una trola» (Nen dins Belbel 2009: 39). Com l'Home vell el Nen diu moltes paraules. No obstant, a diferència d'ell, té molta necessitat de parlar i comunicar-se, com confirmen els dos llargs parlaments del text discursiu. Belbel reproduceix a la perfecció la parla espontània i accelerada pertinents per a la construcció del personatge preadolescent amb l'ús d'una puntuació premeditada: quasi bé tots els punts són substituïts per comes per tal d'enllaçar les frases i atorgar al discurs un ritme trepidant. La història que conta el Nen a l'Home vell fa referència a una sortida nocturna, això permet al dramaturg català introduir paraules de l'argot juvenil i mots de l'entorn del carrer: *tio*, *tia*, *hòstia*, *hòstia puta*, *porros*, *birres*, *canuto*, *polla*, *cony*, *collonut*, *supercollonut*, *Squaters*, *Okupa*, *punks*, *peles*, *jalar*, *maricones*, *pijos*, *mamar*, *tragos*, *guai*, *superguai*; diferents tipus de drogues com ara *costo* (haixix), *tripis* (LSD), *maria* (marihuana), *cerveses* (alcohol), *cola* (substància adhesiva per encolar) i *cigarro* (tabac); i, finalment, grups de música amb noms molt significatius: *Pudor de semen*, *Merda Social*, *Llençols Tacats*, *Fucking My Mother*.

Pons situa les dues escenes de nit, seguint el text dramàtic, com ja s'ha dit a l'apartat §4.3. A la quarta escena, que succeeix íntegrament al carrer, hi afegeix l'espai d'un caixer de banc, que es converteix en un refugi per a la gent sense sostre⁴². L'inici de la seqüència permet observar que Pons situa, davant del caixer

⁴² També es pot convertir, si tenim memòria, i amb tot el dolor que això pot comportar, en una cambra de tortura i mort, només hem de recordar l'assassinat de Maria Rosario Endrinal de cinquanta anys el 16 de desembre de 2005 a Barcelona, crim comès per tres joves adolescents. Hi ha molts casos de violència i crims en aquests espais, ja que és una realitat, com bé mostra Ventura Pons al film, que la gent que viu al carrer es refugia allà. Aquests són aspectes fonamentals que descriuen la nostra societat.

automàtic d'una oficina bancària, dos contenidors, metàfora de dos mons enfrontats: la riquesa i la pobresa, els mercats i el poble, el gran capital i les classes socials, la vergonya i la dignitat. L'actor que dona vida a l'indigent és Agustín González i el paper de la germana, la Dona vella, és representat per Montserrat Salvador, que, a diferència del que es desprèn del text dramàtic, s'expressa amb un to distant i fred tot i cercar la reconciliació, perquè segueix els paràmetres establerts per Pons de la Dona vella de l'asil que es contraposa a la fragilitat de la Dona gran que s'ha comentat al subapartat §4.4.3.

Pel que fa a la cinquena escena entre l'Home vell i el Nen, el cineasta utilitza la narració no reportada per al llarg discurs del nen preadolescent, estratègia que permet a l'espectador experimentar visualment la sortida nocturna. D'aquesta manera, la narració del Nen, que pertany a un segon nivell narratiu de ficció dins de la història del relat, s'introdueix al film per mitjà d'un *flashback* fragmentat en tres seqüències. El realitzador català filma les seqüències que insereixen la narració ulterior en blanc i negre, per, així, diferenciar-les de totes les altres del film rodades en color, les quals corresponen al primer nivell narratiu de ficció i al moment present. D'una banda, l'última seqüència del *flashback* conté plans on apareixen la Dona jove i la Dona gran, la mare i la filla de la segona escena. Això és possible perquè l'endemà de la nit esbojarrada del Nen l'acció continua en un parc «aquesta nit també me la passaré als núvols» (Nen dins Belbel 2009: 39), el mateix espai on es troben mare i filla. Pons segueix les localitzacions espacials del text dramàtic i les utilitza amb la finalitat d'interconnectar les diferents històries dels personatges. D'altra banda, per a aconseguir una immersió total de l'espectador dins de la vivència que narra el Nen, Pons conjumina la versemblança de les imatges amb la tria musical, ja que la banda sonora que dona suport i atorga significat a les tres seqüències que constitueixen el salt temporal pren per model els sons de les bandes d'estil *heavy, rock o punk* que formen part de la ficció. Sens dubte, imatge i sonoritat creen l'ambient necessari per introduir l'espectador dins del nou espai: la sortida nocturna.

En definitiva, el dramaturg i el cineasta s'interessen a representar diferents formes d'alineació que existeixen en la nostra societat, que afecten les persones més vulnerables: dos germans que estan al final de la vida i un noi que comença a viure.

El carrer es converteix en refugi de l'Home vell i el Nen. L'asil en redós de la Dona vella.

4.5. Dues mirades: *Epíleg i seqüència finals*

Una de les particularitats d'aquest text dramàtic és, com ja s'ha esmentat, la divisió formal: deu escenes i un epíleg. La partició en dos grups (escenes/epíleg) és fruit d'un mecanisme precís i perfecte creat per Belbel, ja que l'epíleg és la clau de volta del sentit hermenèutic final de l'obra. La diferència nominal és el primer escenari que assenyala el caràcter diferent dels dos continents. El segon, és clar, la diferència dels continguts. En aquest sentit, s'expressa de manera explícita la voluntat del dramaturg de separar l'última història. El nom que rep l'epíleg és degut, evidentment, a la situació que ocupa en el text dramàtic: la possible resolució, el desenllaç, el final de l'obra. El contingut revela una nova situació, un anticlímax desitjat que justifica el títol de la peça teatral.

Belbel tanca l'obra amb la Dona de la desena escena i l'Home jove de la primera. En aquesta ocasió, a diferència de les escenes del text dramàtic, que s'inicien de sobte enmig de la conversa, l'epíleg mostra la situació des del principi. A més a més, la trobada es desenvolupa des del començament amb gestos i paraules agradables i cordials. Belbel fa que l'home i la dona es tractin de vostè, no pas per marcar cert distanciament sinó per mostrar el respecte que es tenen i, alhora, diferenciar-los dels altres nou personatges. L'acotació inicial que descriu Belbel indica que «[la dona] fa mitja rialla i obre [la porta]» (acotació dins Belbel 2009: 67), i els quatre primers intercanvis del diàleg indiquen la bona predisposició per a entendre's, així com mostren un tracte mutu educat i afable.

Home jove: Bona nit.

Dona: Entri jove, entri. Perdoni el desordre.

Home jove: Si em pogués fer un favor...

Dona: I tant que sí, i tant que sí. No vol pas seure?

(Belbel 2009: 67)

Certament, en aquest brevíssim espai de temps, Belbel capgira la direcció tensa i violenta que havia iniciat des de la primera escena de l'obra. Sembla que les preceptives clàssiques de resolució de conflictes es faci present en la peça teatral del dramaturg català.

La conversa completa que mantenen els dos personatges és brevíssima. En aquest sentit, la brevetat de cadascuna de les escenes del text dramàtic adquireix una perspectiva relativa si la comparem amb la brevetat de l'epíleg, que ocupa a l'edició d'Edicions 62 una pàgina i mitja: en total setze parlaments reproduïts escènicaament en poquíssims minuts, menys de cinc. Tanmateix, la temporalitat de l'epíleg es dilata perquè la informació final, que apareix al text didascàlic, revela que el temps i les accions continuen succeint enmig del silenci. Els gestos i les bones accions substitueixen l'allau de *paraules* que han omplert les deu escenes precedents. La calma esperada, tant pel lector com pels personatges, apareix finalment a la peça dramàtica, tal com assenyala Belbel a les últimes indicacions escèniques que posen punt i final a l'obra:

Lentament, amb molta cura, la dona passa un cotó fluix mullat amb aigua oxigenada per la cara de l'HOME JOVE: en silenci. Ell mira la dona i es deixa fer. Ella li eixuga delicadament els degotalls d'aigua amb un cotó sec. Ell es relaxa i somriu. Ella li acarona suaument els cabells. Ell li agafa la mà. Ella li fa un petó al front. Ell li fa un petó a la mà. Es miren als ulls. L'aire és una boira de càlida sensualitat. Dos éssers estranys acaben de «trobar-se». Els bitllets han caigut a terra (acotació dins Belbel 2009: 68).

L'acotació final té un caràcter transcendental. Una epifania aconseguida per mitjà de l'escriptura utilitzada pel dramaturg català, que s'apropa a la prosa poètica. El lèxic triat és del tot significatiu. Les paraules es combinen amb una finalitat interpretativa sense deixar de banda la funció estètica de la sonoritat. Les imatges visuals evocuen tendresa i amor. I la construcció sintàctica revela l'ús de figures retòriques pròpies de la poesia com ara l'anàfora. La maniobra, en efecte, és magistral perquè les conseqüències afecten directament al sentit global de l'obra.

El moment màgic, que va *in crescendo* des de la primera paraula de l'acotació final, «[l]entament», aconsegueix el punt més àlgid i més significatiu a l'última frase, «[e]ls bitllets han caigut a terra». La situació reveladora que viuen els

dos personatges és una metàfora de la puresa de les accions, del moment de veritat, d'amor, de bellesa i d'intensitat. En aquest context, el món del diner, i de tot el que representa, no hi té cabuda. Belbel ha creat en aquest espai un món exclusiu per a l'emotivitat i l'afecte, expressat amb els cossos i les mirades dels dos protagonistes. Els genèrics Home jove i Dona prenen un caràcter del tot universal, ja que, com descriu la didascàlia final, són Ell i Ella. Un tancament del tot esperançador que se centra de manera exclusiva en salvar els éssers humans, representats per «[d]os éssers estranys [que] acaben de “trobar-se”».

La resolució de l'epíleg de Belbel al film de Pons segueix el caràcter magistral elaborat pel dramaturg a la peça teatral. L'epíleg del cineasta, inserit al film tan sols per mitjà d'un canvi de pla amb una significació de continuïtat espaciotemporal en relació a la primera i última *escenes*, com s'ha explicat a l'apartat §4.2., introdueix l'espectador en un nou estat per mitjà de la representació estètica que presenta Pons. El director tradueix la llarga acotació poètica que Sergi Belbel escriu per a la posada en escena en una meravellosa seqüència que provoca la catarsi en l'espectador⁴³.

La seqüència final del film se centra a emfasitzar la mirada i els gestos dels dos estranys. El llenguatge cinematogràfic utilitzat pel cineasta es contraposa tècnicament i hermenèutica a les seqüències anteriors. La voluntat de Pons consisteix a aturar i eternitzar l'instant; per aquest motiu utilitza la tècnica del ralenti, és a dir, minora la velocitat de la imatge en moviment. La càmera lenta es fa visible en el precís moment en què apareixen les veritables «carícies» que s'enunciaven des del títol homònim del film. A més, Pons repeteix el mateix pla enmig de la seqüència minorada que permet el plaer de la contemplació. La intenció final també consisteix a augmentar l'emotivitat; per aquest motiu introdueix a la seqüència un fragment musical de ritme lent que convida al recolliment. La base musical acompanya els preciosos i significatius versos del poema de Palau i Fabre *Jo em donaria a qui em volgués*⁴⁴, interpretats per Maria del Mar Bonet. És clar, amb aquestes resolucions hermenèutiques l'epifania i la catarsi

⁴³ Aristòtil a la *Poètica* (1946: 9) (1449b) va utilitzar el concepte “catarsi” per a descriure la barreja de sentiments que pot provocar la tragèdia. La resolució del text de Belbel té tots els elements necessaris per provocar la sacsejada en el lector, i Pons al film ho resol de manera extraordinària servint-se de totes les eines necessàries que li permet el llenguatge cinematogràfic.

⁴⁴ Vegeu «Elegies», secció «L'aprenent de poeta» dins *Poemes de l'alquimista* pàg. 65.

no es poden evitar. Tot al contrari. El moment pren una dimensió del tot espiritual i l'experiència sacseja, ressitua i equilibra l'estat emocional de l'espectador. Tot és meravellós i perfecte i es justifica la voluntat d'aturar la imatge i amb ella el temps. Pons posa punt i final al film amb un *tràveling* lent que evoluciona del pla en conjunt dels dos personatges que viuen el moment transcendent al pla que mostra, des de la perspectiva de la finestra, la vida nocturna del carrer.

Fins aquí, la mirada de Pons coincidiria plenament amb la proposta de Belbel. Tanmateix, el caràcter meravellós i perfecte del final feliç, que acabo de descriure, pot trontollar si ens fixem en altres detalls que ens permeten entendre l'obra cinematogràfica.

En primer lloc, Pons no segueix la metàfora dels diners. Els bitllets a l'epíleg del cineasta no tenen visibilitat perquè a la desena escena, com ja s'ha comentat, el director decideix que la Dona guardi els diners. La invisibilitat no té la voluntat de donar preeminència als afectes i als sentiments que s'han sublimat a l'última seqüència perquè els diners han quedat a recer, sans i estalvis dins de la cartera. En aquest sentit, a la pel·lícula no es contraposen els diferents valors: els béns materials i els sentimentals. Valors que Belbel, en el text dramàtic, tracta de manera diferent i s'inclina per mostrar la necessitat i la importància dels segons. En segon lloc, i el més important, la temporalitat escollida per Pons posa en dubte la felicitat final. En efecte, l'espectador resta calmat i tranquil després d'una experiència profundament emotiva, però l'últim pla, que mostra la imatge del carrer, en veritat revela els fets que encara han de passar. Si la primera escena forma part del temps present i el temps evoluciona de forma lineal i natural, tal com indica el rellotge que va reapareixent al llarg del film, vol dir que les escenes compreses entre la segona i la novena succeeixen després. En efecte, i ho tornem a recordar, la desena escena és simultània a la primera, així ho indiquen les busques del rellotge que reculen enrere i amb elles el temps. I l'epíleg succeeix immediatament a continuació de la primera i desena escenes. En aquest sentit, s'ha d'establir que les històries que comprenen des de la segona a la novena escenes formen part d'un *flashforward*, un salt temporal endavant. La certesa d'aquest fet provoca la desolació total i qüestiona el final feliç. El pla del carrer observat des de la finestra només assenyala la dura realitat: tot allò que l'espectador ha presenciats és el que s'esdevindrà. No hi

ha utopia, els ideals de no violència i les il·lusions de comprensió i amor absolutes entre els éssers humans no es poden realitzar. Aquest és el final, l'autèntic final o l'altre final, del film de Pons, si l'espectador és capaç de superar el miratge proposat en l'extraordinària i bella última seqüència.

Conclusions

Al llarg d'aquest capítol s'han analitzat diferents aspectes temàtics i formals del text dramàtic *Carícies* de Sergi Belbel i del transvasament cinematogràfic amb títol homònim que duu a terme el cineasta català Ventura Pons, per tal d'aproximar-nos a cadascuna de les mirades elaborades per mitjà de diferents sistemes narratius: des d'una perspectiva literària i des d'una altra de cinematogràfica; així com proposar una possible lectura.

Una de les característiques principals de la peça teatral de Belbel és la construcció formal. S'ha constatat que el dramaturg català, seguint l'observació proposada per Benet i Jornet a partir de dues escenes primigènies del text, emula el joc estructural de l'obra *La ronda* de l'escriptor austríac Arthur Schnitzler. Sumàriament, la peça de l'austríac es divideix en deu escenes, i presenta un total de deu personatges. A cadascuna de les escenes hi apareix una parella de protagonistes, sempre home i dona; i, un d'ells continuarà a l'escena següent, i, així successivament. L'obra dramàtica de Schnitzler presenta una estructura circular, ja que a l'última escena el dramaturg recupera el personatge de la primera per tancar la peça dramàtica. En aquest sentit, i a partir de les restriccions i els límits formals que Belbel adopta i adapta, *Carícies* presenta un gran nombre de personatges, onze personatges, un personatge més que a *La ronda*, atès que Belbel hi afegeix un epíleg final.

A banda dels aspectes formals d'ambdues obres, s'ha fet un paral·lelisme de la bel·ligerant recepció del text de Schnitzler i la peça de Belbel. En el primer cas, pel caràcter crític sobre la societat austríaca de la primera dècada del XX, concretitzada a la ciutat de Viena; però, sobretot, a través de la formalització del text, que, per mitjà de punts suspensius, evoca els diferents actes sexuals que

apareixen en cadascuna de les escenes de l'obra. En el segon, *Carícies* no fou ben acollida per la crítica catalana i espanyola: ho hem comprovat amb les paraules del propi autor que va dubtar de si havia de continuar la seva carrera com a dramaturg. Després de les dures crítiques, no només a nivell temàtic (fou titllada de pornogràfica) sinó també a nivell de resolució escènica, l'obra dramàtica es representà a França amb un gran èxit, valorada i respectada per la crítica i el públic. El text dramàtic, s'ha dit al llarg del treball, és la peça fonamental de la carrera de Sergi Belbel: li va obrir les portes del món teatral internacional.

Breument, s'han comparat les temàtiques de les dues obres, a priori antagòniques; tal com he dit: mentre uns *s'estimen*, els altres *s'odien*. L'hedonisme i la hipocresia de l'obra de Schnitzler pot semblar que no té res a veure amb la violència verbal i física del text dramàtic de Belbel, no obstant, s'ha conclòs que tots els personatges coincideixen en aspectes comuns: la necessitat d'afecte i de sentir-se estimats per fugir de la soledat. És cert que aquests aspectes resten amagats en els personatges de Belbel, que opten per manifestar-ho a través de la fúria, la ràbia, la frustració i de manera violenta. En aquest sentit, la necessitat de sentir-se estimat és el tema principal del text del dramaturg català, que ho manifesta des de la mirada més punyent i real: la incomunicació, la incomprensió, la violència i la sexualitat, simptomatologies de la nostra societat.

Un breu apartat teòric sobre la fragmentació estructural de l'obra, que presenta escenes brevíssimes, ha permès contemplar la divisió de l'obra des de la perspectiva de diferents conceptes: escenes, microseqüències, quadres o estructures que ens recorden la brevetat del conte. El gran nombre d'escenes, a priori independents, planteja la pregunta de quina ha estat la resolució al film. En aquest sentit, Pons segueix el plantejament formal de Belbel. La tècnica utilitzada per a la concatenació de les diferents històries se solucionen a través del llenguatge cinematogràfic. El cineasta utilitza l'acceleració de la imatge en moviment amb una finalitat estructural però també temàtica i hermenèutica atès que la càmera ràpida, que avança a gran velocitat pels carrers de Barcelona, emula la tensió generada per Belbel en el text dramàtic. Certament, la ciutat innominada del text dramàtic es converteix al film en la ciutat de Barcelona, que Pons mostra en les seqüències amb la imatge en moviment accelerada. La ciutat resta així amagada enmig del

desconcert de la velocitat. Amb tot, a diferents plans es pot copsar símbols característics de la ciutat comtal com ara El Molino al Paral·lel, la Plaça de Catalunya, la companyia elèctrica *Barcelona Traction, Light and Power* o l'Estació de Sants.

Les seqüències de transició se sustenten amb la música de Carles Cases, que compon una banda sonora diferent per a cada concatenació seqüencial, per tal d'imitar el gran nombre de personatges que apareixen a l'obra i dotar d'un caràcter particular i independent cadascuna de les escenes. La fotografia de Jesús Escosa també té un paper fonamental en aquestes seqüències accelerades: provoquen la confusió de l'espectador a través de les formes de la llum on, degut a la velocitat, les diferents tonalitats de grisos i negres que proposa la nit amb les llums artificials dels cotxes, els fanals, els establiments de la vida nocturna de la ciutat acaben barrejant-se i difuminant-se. L'estratègia provoca confusió i manca de claredat en l'espectador que ja resta tens i rígid amb la proposta del ritme trepidant. La fotografia confusa d'aquestes seqüències té un caràcter diferent a la proposada pel desenvolupament de cada escena. En aquest sentit, les formes de la llum es manifesten per mitjà dels contrastos definits per un bell joc de llums i ombres, d'una gran bellesa estètica, tant en les seqüències que s'esdevenen en interiors, pisos autèntics de la ciutat de Barcelona, com en les que es desenvolupen en exteriors, en els carrers enmig de la penombra.

La temporalitat del text dramàtic es pot resoldre de distintes maneres. S'han establert dos blocs diferents. En primer lloc, la primera escena i la desena succeeixen de manera simultània i l'epíleg s'esdevé a continuació. En segon lloc, les escenes restants, les que ocorren de la segona a la novena, formen part d'un altre temps temporal, que pot haver-se esdevingut en dos temps diferents: anteriors o posteriors a l'epíleg final. Al film, el cineasta no dona opció a aquest caràcter obert que ofereix el text dramàtic. En aquest sentit, Pons des de l'inici del film estableix la temporalitat de manera natural i lineal, és a dir, de manera cronològica seguint l'ordre del temps. La representació visual del rellotge circular que mostra l'avançament de les busques en diferents plans de la pel·lícula així ho evidencien. D'altra banda, Pons coincideix a situar totes les escenes a la nit, tot i que una de les escenes del text de Belbel succeeix a l'hora de dinar. La nit és el marc ideal per a

situar uns personatges desorientats i incompresos que intenten comunicar-se enmig del buit de la nocturnitat, que «alimenta el desig i propicia l'excés». Els dos autors coincideixen a mostrar la falsedat de la nit que s'associa a la calma i el silenci. Per aquest motiu Belbel construeix diàlegs tensos i breus amb rèpliques ràpides i directes que combina amb llargs i duríssims parlaments que trenquen el silenci que proposa la nit.

S'han tractat de diferent manera les deu escenes i l'epíleg de l'obra. A partir d'aquesta consideració, s'han dividit en quatre blocs, ja sigui per aspectes temàtics i/o d'analogia i paral·lelisme entre la construcció interna de les escenes, les situacions *quotidianes* que viuen els personatges de l'obra. En aquest sentit, s'han agrupat les escenes de la manera següent: 1) (I) i (VII): *Quotidià i excepcional*; 2) (II), (VI), (VIII) i (X): *Odiats i desitjats*; 3) (III) i (IX): *Vellesa i desig*; 4) (IV) i (V): *Desil·lusions i drogoaddiccions*. L'ordenació ha permès veure en detall característiques del text dramàtic i aspectes del llenguatge cinematogràfic proposat per Pons. De manera general, Belbel manifesta la dificultat en la comunicació entre parelles i amants, i pares i fills. Maltractaments físics i verbals que hem de considerar fets habituals de la nostra societat però que hem de categoritzar com a excepcionals en el sentit que no els hauríem d'acceptar com a normals. El cineasta representa cadascuna de les històries ferotges i cruels presentades per Belbel seguint els silencis i les pauses proposades en el text dramàtic, que manifesta per mitjà dels canvis de plans i de la utilització de diferents espais per marcar tant els canvis de ritme com els canvis emotius.

En el primer bloc, s'ha comparat la primera escena amb la setena i s'ha tingut en compte la resolució al film. La característica principal d'aquestes dues breus històries consisteix en el maltractament físic i verbal mutu. La primera sorprèn per la violència física i els girs dialògics que gelen l'ànima del lector, per la *normalitat* que pren l'ambient de la situació. La setena sorprèn per la temàtica que genera la discussió. La sexualitat es converteix en arma per atacar, vexar i humiliar. Les relacions de poder entre els personatges d'aquestes dues escenes s'han analitzat des de la doble perspectiva que proposen les relacions de poder, les quals, seguint Foucault, són omnipresents i canviants. Al film, Pons segueix l'alternança en la relació de poder que proposa Belbel i la intensifica a partir del muntatge

cinematogràfic per mitjà de la conjunció de plans, enquadrament de la càmera, disposició dels personatges o de la seqüència en moviment.

En el segon, la centralitat de l'anàlisi es basa de manera exclusiva en la relació entre pares i fills, que Belbel proposa des de diferents perspectives: mare i filla, pare i filla, mare i fill, i, pare i fill. Una subdivisió dins d'aquesta categoria de relacions entre pares i fills ha servit per veure els diferents tractament entre els fills majors d'edat i els menors. En el primer cas, les tres escenes (II, VIII i X) estan impregnades de crueltat, incomprensió i soledat. En el segon, pertinent a la sisena escena, l'ambigüitat és la protagonista principal d'una situació de gran càrrega sexual, que des de la construcció dialògica convida al lector a pensar en una relació incestuosa. Tot i que, tal com he destacat, l'objectiu principal sembla precisament incomodar el receptor, per tal que es qüestionï la pròpia lectura, ja que, al text, de manera explícita, no es produeix cap incest. Si de cas, pertoca al lector completar què succeeix a continuació entre el pare i el fill de la sisena escena, ja que intel·ligentment Belbel la finalitza de manera abrupta. Des de la mirada de Pons, l'incest es faria encara més latent. El cineasta destaca l'astúcia perversa del nen a través dels últims plans utilitzats en aquesta seqüència a través de la mirada del preadolescent i del to incitador de les seves paraules.

En el tercer, es destaca la col·laboració humana en situacions límit, basades en relacions homosexuals, ja sigui entre dues dones o dos homes. La necessitat de compartir el present immediat en una residència al final de la vida o entre amants de diferents edats que es troben d'amagat per la situació personal de cadascú: vergonya per la relació amb un home gran (potser amb una finalitat econòmica) i vergonya per la relació amb un noi jove (amb una finalitat de recerca del plaer que prové de la necessitat d'un home amb una vida pública regida pel model ordinari en la societat que es basa en el matrimoni heterosexual i la pertinent descendència). S'ha ressaltat la voluntat del cineasta en la construcció dels personatges a través no només de l'etopeia que es percep a través dels diàlegs construïts pel dramaturg sinó sobretot de la prosopografia construïda pel cineasta en els personatges femenins d'aquest bloc, que el director presenta oposant-los des d'una perspectiva masculina i femenina. I pel que fa als masculins, s'ha subratllat la voluntat de plaer a través de

l'observació del propi jo a partir de la bellesa de l'escena que Pons filma seguint la proposta de Belbel amb l'objecte del mirall.

I, finalment, en el quart, s'ha posat èmfasi en la destrucció que comporta la pèrdua de les il·lusions, el truncament de la felicitat o la normalitat de les pròpies vides degut a la pèrdua dels éssers estimats. S'ha fet un símil entre la vida d'un home que viu al carrer i un noi que s'ha escapat de casa. Tots dos per superar l'abandonament i la mort de la dona, i la mort d'un germà, respectivament. La superació de les desoladores situacions es duu a terme per mitjà de l'alcohol i les drogues, fet que s'ha destacat no com a fugida de la realitat o com un acte de covardia, sinó tot al contrari, la valentia per voler sobreviure. L'alienació dels individus en la nostra societat es reflecteix al film per mitjà de la proposta de Pons d'oposar en el primer cas el món capitalista del diner amb el món dels necessitats, que són abandonats, no tinguts en compte i fàcilment criticats per la mirada dels altres. En aquest sentit, hi ha una excepció i s'ha destacat la mirada compassiva de la Dona vella, que tal i com s'ha defensat a propòsit del text, Belbel la presenta com la germana de l'Home vell i amant de la seva dona: la família convertida en monstre però també en l'únic salvador. La fúria i la ràbia produïdes per les decepcions són els punts neuràlgics d'aquestes dues escenes que tant Belbel com Pons situen al carrer, a l'exterior, per mostrar en l'espai públic les misèries, el dolor i el patiment que neix i emana de la vida privada.

La interpretació global de l'obra es resol a l'epíleg final per mitjà d'un gir de tres-cents seixanta graus. Belbel capgira la situació presentada des de la primera escena de la peça teatral. Des de l'inici de l'epíleg es marca el caràcter amè i cordial de la nova situació, representada a partir d'un dels personatges de la primera escena i de la desena, que tanca el text a mode circular. Belbel posa punt i final a la peça teatral amb un missatge esperançador que aposta per la resolució de conflictes. La traducció de l'epíleg de Belbel al film de Pons es realitza de manera majestuosa. El cineasta utilitza l'última acotació, bellament escrita per Belbel i destinada per a ser interpretada pel director d'escena (i pels lectors de textos dramàtics), per convertir la seqüència en una epifania, una experiència espiritual que introdueix l'espectador, després de la catarsi pertinent, en un món d'esperança.

La tècnica utilitzada per marcar aquest gir temàtic inesperat, però tant desitjat, s'allunya de les propostes utilitzades al llarg del film. La seqüència evoluciona de manera pausada i el cineasta minora la velocitat de les imatges. Per a destacar el caràcter afectiu i emotiu de la situació, Pons repeteix el pla més representatiu d'aquesta seqüència: quan la Dona i l'Home joves s'acaricien. La música també hi té un paper fonamental i es presenta de manera diferent a les bandes sonores utilitzades en altres escenes com ara les bandes musicals d'estètica *punk, heavy o rock* (V), o les músiques diegètiques que provenen de la ràdio (VI) o el tango i el rock and roll de la ment dels personatges (III). El fragment musical de l'epíleg té una base sonora de ritme lent i s'acompanya dels bells i significatius versos del poema de Palau i Fabre *Jo em donaria a qui em volgués* interpretats per la veu de Maria del Mar Bonet. El film de Pons es finalitza amb un *tràveling* lent i pausat per tal de mostrar, des de la perspectiva de la finestra, la vida nocturna del carrer. Tanmateix, el final feliç de Pons, que segueix de Belbel, ha restat qüestionat en la traducció del cineasta. Hem destacat dos aspectes principals: els diners i la temporalitat. En aquest sentit, Pons no dóna visibilitat a la presència dels diners, que Belbel introdueix com a metàfora de la necessitat material: interessada i egoista; els diners al text dramàtic «cauen a terra». D'aquesta manera, al film no hi ha la contraposició entre els béns materials i els sentimentals, que sí es proposen a la peça teatral. D'altra banda, la significació més rellevant té a veure amb la resolució temporal. Tal com he descrit, l'últim pla de la pel·lícula *Carícies* de Ventura Pons només mostra la dura realitat. La veritat de conèixer que allò que l'espectador ha presenciats s'ha d'esdevenir, atès que les busques del rellotge han retrocedit.

Finalment, podem recordar que *A Morir (un moment abans de morir)* (1994) la resolució més dura i realista és proposada per Sergi Belbel al text dramàtic. En canvi, Ventura Pons aposta a *Morir (o no)* (1999) per resoldre la situació de manera satisfactòria i esperançadora, ja que, des de la perspectiva del film tots els personatges viuen. A *Carícies*, la mirada dels autors s'intercanvia. Pons opta per una visió més realista a on la violència continuarà i l'interès material, al contrari de Belbel que ofereix la possibilitat d'escollir una mirada idíl·lica, un món utòpic com a desig i reclam de la necessitat i creativitat del present del lector, que pot apostar

per una mirada del tot esperançadora perquè els afectes s'imposen per sobre de tot. Certament, fa l'efecte que, a priori, Pons segueixi la mirada del dramaturg i s'inclini pel retorn de la innocència, però retorna, perversament, des de la temporalitat, a la perspectiva més cruel i realista, perquè els personatges de la història encara s'han de trobar immersos en l'abisme.

En definitiva, estem davant de dues obres mestres sobre la comunicació i la violència que hi ha entre els éssers humans. Sobretot en els espais més íntims, de confiança i privacitat.

Tancament

Al llarg d'aquest treball, s'ha fet una breu introducció a les trajectòries professionals i personals dels dramaturgs Josep Maria Benet i Jornet i Sergi Belbel. La interrelació artística i vital d'ambdós autors s'ha constatat com una experiència fructífera per a la creació literària, així com un exemplar paradigma dins d'un món competitiu i a priori privat i inaccessible.

L'obra dramàtica de Benet i Jornet s'inicia amb *Una vella, coneguda olor* (1963), text que guanyà el mateix any el I Premi Josep M. de Sagarra. El dramaturg català inicia la seva escriptura teatral immers dins d'una tendència realista que evoluciona immediatament cap a d'altres registres i orientacions cada vegada més transcendents o fenomenològiques, si utilitzem el concepte proposat per Sharon Feldman (2011). El compromís de Benet amb la llengua catalana es manté des dels inicis i cada vegada més s'accentua en la seva obra la importància del llegat, de la memòria i de la cultura. Benet coneix el teatre estranger però també la pròpia tradició, sobretot Guimerà i Espriu, autors que reivindicarà sempre.

Tan sols amb dotze anys Belbel quedà meravellat amb l'adaptació televisiva de l'obra *Una vella, coneguda olor*. La irrupció de Belbel en el món teatral també es produí per mitjà d'un premi literari, el I premi literari Marqués de Bradomín que l'autor guanyà amb *André Gide/Virginia Woolf: calidoscopios y faros de hoy* (1985), obra que el mateix autor traduí al català: llengua de totes les seves posteriors creacions artístiques. I quasi una dècada després, Belbel, un jove director escènic que l'any 1992 ja disposava d'una dotzena d'obres pròpies i que havia començat a escriure seduït pel joc que li proposava la construcció formal, dirigeix la posada en escena, meravellat pel text de Guimerà i empès per la provocació de Benet sobre la coneixença de la pròpia tradició, *La filla del mar*. La relació d'ambdós dramaturgs es presentava de manera indefugible i l'admiració des dels inicis fou mútua. A més a més, tant Benet com Belbel (de)mostren l'amor al teatre per mitjà de les productives i fructíferes relacions que mantenen amb les generacions futures. Generacions que, tal com s'ha dit, gaudeixen dels millors moments del teatre català contemporani. Un teatre de prestigi, reconegut i valorat arreu del món.

Les dues obres triades per a ser analitzades i interpretades, *E.R.* i *Carícies*, se centren a primer cop d'ull en el món del teatre i en una societat deshumanitzada, respectivament. Tot i que l'anàlisi s'ha centrat en la comparació entre text dramàtic i film, podem concloure que ambdós textos coincideixen a mostrar la necessitat d'afecte, la necessitat de l'altre, ja sigui a través de l'amistat forjada amb el pas dels anys o des de la desconeixença i l'anonimat. S'ha comprovat que les dues mirades del director català Ventura Pons segueixen les propostes dels dos dramaturgs, tanmateix s'ha proposat un nou final, o un altre final, per al film homònim de l'obra *Carícies*, si, tal com s'ha dit, l'espectador és capaç de superar el miratge proposat en l'última bella seqüència.

Per acabar, m'agradaria recordar alguns estudis pendents que caldria realitzar. El teatre català, molt heterogeni, gaudeix d'un gran nombre de dramaturgs amb una obra considerable i de gran qualitat. Per exemple, és necessari un estudi de l'obra completa de Lluïsa Cunillé (dramaturga que he començat a estudiar i haig de confessar que la meva fascinació és absoluta), Jordi Galceran, Carles Batlle o Marta Buchaca; també de Sergi Belbel, encara que comptem amb els excel·lents estudis de la investigadora, traductora i professora de la Universitat de Richmond dels Estats Units Sharon Feldman (2011) i el monogràfic de l'estudiós i professor de la Universitat de Swansea del Regne Unit David George (2010), o Benet i Jornet, que compta amb els magnífics estudis de l'especialista en teatre català, catedràtic i professor de la Universitat Pompeu Fabra de Catalunya Enric Gallén; em sembla del tot adient i necessari ampliar i continuar els estudis de les obres d'aquests dos immensos dramaturgs. Pel que fa als transvasaments literaris caldria fer un estudi, o diferents estudis, de totes les obres dels dramaturgs catalans que han estat adaptades al sistema narratiu cinematogràfic.

Sens dubte, des del món acadèmic hi ha molta feina per fer, atès que pertany als estudiosos donar valor i visibilitat al teatre català. Un teatre que, en paraules de Josep Maria Benet i Jornet —i amb aquestes paraules en honor a ell, per l'admiració i estima que li tinc, pel moment vital que està passant i per ser-ne un dels artífexs, poso punt i final a aquest treball— «està en el millor moment de la seva història» (Benet: 2013).

Bibliografia i referències

A. Textos literaris

- BELBEL, Sergi. *A la Toscana*. Barcelona: Proa, 2007.
- BELBEL, Sergi. *Carícies*. Barcelona: Edicions 62, 2009.
- BELBEL, Sergi. *Després de la pluja*. Barcelona: Romea. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya/Editorial Lumen, 1993.
- BELBEL, Sergi. *Dins la seva memòria*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.
- BELBEL, Sergi. *El temps de Planck*. Barcelona: Columna, 2002.
- BELBEL, Sergi. *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- BELBEL, Sergi. *Forasters*. Barcelona: Raval Edicions SLU, Proa, 2009.
- BELBEL, Sergi. *La sang*. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- BELBEL, Sergi. *Mòbil. (Comèdia telefònica digital)*. Tarragona: Arola Editors, 2006.
- BELBEL, Sergi. *Morir (un moment abans de morir)*. València: Tres i Quatre, 2008.
- BELBEL, Sergi. *Tàlem*. Barcelona: Romea. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya/Editorial Lumen, 1992.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *Com dir-ho?* Tarragona: Arola, 2013.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *Desig*. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *Dues dones que ballen*. Tarragona: Arola, 2010.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *E.R.* Barcelona: Edicions 62, 2012.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *Fugaç*. Barcelona: Lumen, 1994.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *L'habitació del nen. (Les tretze de la nit)*. Barcelona: Edicions 62, 2003.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *Revolta de bruixes*. València: L'Estel i Tres i Quatre, 1994.
- BENET I JORNET, Josep Maria. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005.
- BENET i Jornet, Josep Maria. *Testament*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

- BENET i Jornet, Josep Maria. *Una vella, coneguda olor* dins *Revolta de bruixes*. València: L'Estel i Tres i Quatre, 1994.
- ESPRIU, Salvador. *Primera història d'Esther*. Barcelona: Edicions 62, 1967.
- EURÍPIDES. *Ifigènia a Àulida*. Martorell: Adesiara, 2013.
- EURÍPIDES. *Tragèdies d'Eurípides*. Barcelona: Curial, 1977.
- FERRATER, Gabriel. *Les dones i els dies*. Barcelona: Edicions 62, 2010.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- IBSEN, Henrik. *John Gabriel Borkman* dins *Teatre*. Barcelona: Edicions 62, 1985, 159-274.
- IBSEN, Henrik. *Casa de nines*. Barcelona: Grup Editorial 62, Educaula, 2011.
- PALAU I FABRE, Josep. *Poemes de l'alquimista*. Barcelona: Edicions Proa, 2001.
- SCHNITZLER, Arthur. *La ronda*. Barcelona: Edicions del Mall/Institut del Teatre, 1987.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo i Julieta*. Barcelona: Edicions Vicens Vives, 1984.
- SIRERA, Rodolf. *Plany en la mort d'Enric Ribera: Assaig simfònic de documentació biogràfica*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- STEARNS ELIOT, Thomas. «Burnt Norton» dins *Quatre Quartets*. Barcelona: Viena Edicions, 2010, 43-59.
- UBERSFELD, Anne. «El habla solitaria». *Acta poetica*, 24, 2003. [Recuperat 29 de març 2015].
<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCoQFjAB&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2725562.pdf&ei=DHIoVcygK4jmaJ23gogK&usg=AFQjCNG0J8txQ-jiRVePwLF7SJ1y2DPARg>
- WILDE, Oscar. «El crítico artista» dins *Ensayos. Artículos*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986, 13-100.
- WILDE, Oscar. «La decadencia de la mentira» dins *Ensayos. Artículos*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986, 101-142.

B. Bibliografia teòrica

- ARISTÒTIL. *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1985.
- ARISTÒTIL. *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discurs amorós*. Barcelona: Àtic dels Llibres, 2015.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra escrita*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BARTRINA, Francesca. «Teatre de dona al tombant de segle: La infanticida de Caterina Albert» dins *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, núm. 3, 1997, 39-48.
- BATLLE, Carles. «Dels usos de la fragmentació en el drama català contemporani» dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani: De la Transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, 177-193.
- BATLLE, Carles. «Pròleg. (Estiu 1993). Abans de la pluja. Després de la pluja» i «Vuit anys després. (Primavera 2001)» dins Belbel, *Després de la pluja*. Barcelona: Edicions 62, 2001, 5-24.
- BATLLE, Carles. «La segmentació del text dramàtic contemporani (un procés per a l'anàlisi i la creació)» dins *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, núm. 33-34, 2008, 13-35.
- BATLLE, Carles. «Notes sobre la fragmentació en el drama català contemporani (I)» dins *Revista (Pausa.)*, 21 juny 2005, 115-125.
- BELBEL, Sergi. «Sergi Belbel estrena su última obra, "Carícies", en un remodelado Rómea» dins *Cultura y Espectáculos. La Vanguardia*, 27 febrer 1992, 35, 40.
- BELBEL, Sergi. «Sergi Belbel. L'emoció del teatre» dins *L'Avenç*, núm. 385, desembre 2012, 16-29.
- BENET I JORNET, Josep Maria. «Introducció» dins Belbel, *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelona: Edicions 62, 1990, 5-13.
- BENET I JORNET, Josep Maria. «Josep M. Benet i Jornet. Les arrels de la ficció» dins *L'Avenç*, núm. 328, octubre 2007, 14-22.

- CASTELLANOS, Jordi. «Pròleg» dins Belbel, *Elsa Schneider*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988, 5-16.
- CASTELLANOS, Jordi. «*Salamandra*: un viatge cap a la identitat o la lliçó de la Història» dins Benet i Jornet, *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005, 9-12.
- CASTELLS, Joan. «Pròleg. Revolta de bruixes, en la dramaturgia de Benet» dins Benet i Jornet, *Revolta de bruixes*. Mataró: Edicions Robrenyo de teatre de tots els temps, 1976, 5-15.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatologia*. México D. F.: Siglo XXI, 1978.
- DERRIDA, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- FAULKNER, Sally. «*Carícies* (1998): Beyond abstract space» dins *Literary Adaptation in Spanish Cinema*. Londres (UK): Tamesis Books, 2004, 72-78.
- FELDMAN, Sharon. «La fragilitat del paisatge» dins Benet i Jornet, *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005, 13-31.
- FELDMAN, Sharon. *A l'ull de l'huracà: Teatre català contemporani*. Barcelona: L'Avenç, 2011.
- FOUCAULT, Michel. «Método» dins *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1989, 112-125.
- FOUCAULT, Michel. «Prefacio» dins *Obras esenciales. Estrategias de poder II*. Barcelona: Paidós, 1999, 385-388. Cfr. «Préface» dins Deleuze, G. i Guattari, F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Nueva York: Viking Press, 1977, 11-14.
- GALLÉN, Enric. «Context socio-literari» dins Benet i Jornet, *Revolta de bruixes*. València: L'Estel i Tres i Quatre, 1994, 9-46.
- GALLÉN, Enric. «Supervivencia y extinción de una *Salamandra*». Revista Pygmalion, núm. 1, 2010. [Recuperat 23 d'octubre 2014].
<http://www.ucm.es/data/cont/docs/615-2014-03-02-10.%20TABLAS1%20Gallén-Benet%20i%20Jornet.pdf>
- GALLÉN, Enric. «Un model de literatura dramàtica per als noranta» dins Belbel, *Carícies*. Barcelona: Edicions 62, 2009, 5- 9.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, S. A. 1989.

- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GEORGE, David. *Sergi Belbel & Catalan Theatre: Text, performance and identity*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- INAEM. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Teatro.es. Centro de Documentación Teatral. <http://teatro.es/profesionales/sergi-belbel-717/estrenos/caricies-6345>
- INGARDEN, Roman. «Las funciones del lenguaje en el teatro» dins *Teoría del teatro*. Bobes Naves [et alt.]. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 155-165.
- ISER, Wolfgang. «La estructura apelativa de los textos» dins Rainer Warning (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, 133-148.
- KOWZAN, Tadeusz. «El signo en el teatro: Introducción a la semiología del arte del espectáculo» dins *Teoría del teatro*. Bobes Naves [et alt.]. Madrid: Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.
- KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Sèmiòtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- MASCARÓ, Jaume. «Els espais del “jo”» dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani: De la Transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2005, 599-621.
- ORDÓÑEZ, Marcos. «Dames del teatre». *Molta comèdia*. Barcelona: La Campana, 1996, 313-315.
- ORDÓÑEZ, Marcos. «Un hombre viene a decir que...». *Puro Teatro. El País*, 18 març 2013. [Recuperat 19 de desembre 2014].
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/18/actualidad/1363627754_430578.html
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.

- RIZZOLATI, Giacomo i SINIGAGLIA, Corrado. *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós, 2006.
- SHKLOVSKI, Víktor. «El arte como artificio» dins Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1976, 55-70.
- SINISTERRA, Sanchis, J. «Sergi Belbel: la passió de la forma» dins Sergi Belbel *Dins la seva memòria*. Barcelona: Edicions 62, 1988, 7-12.
- SINISTERRA, Sanchis, J. «Minimal show». *Revista (Pausa.)*, 2, 1990, 73.
- SIRERA, Rodolf. «“La revolta de les bruixes imprudents”: Notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet». *Els Marges*, núm. 22-23, maig-setembre, 1981, 122-129.
- SIRERA, Rodolf. «Teatre català: Retorn als temes polítics?». Conferència pronunciada al centre d'Etudes Catalanes de l'Université Paris Sorbonne (Paris IV). 24 d'abril de 2001. [Recuperat 6 de febrer de 2015].
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Documentos/paris.htm>
- SONTAG, Susan. *Cuestión de énfasis*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A., 2010.
- TÜRSCHMANN, Jörg. «La vida de lo teatral: *Actrices/Actrius* (1996) de Ventura Pons» dins Berger, Verena i Mercè Saumell, *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el Umbral del siglo XXI*. Barcelona: Institut del teatre, 2009, 75-87.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- ZATLIN, Phyllis. *Theatrical translation and film adaptation*. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters LTD, 2005.

C. Textos de suport

- BELBEL, Sergi. «Escenes de la meva vida amb el Papitu». *jmbij70. Visions de Josep M. Benet i Jornet*. Barcelona: Punctum, 2010, 47-58.
- BENET I JORNET, Josep Maria. Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. [Recuperat 23 de gener 2015].
<http://www.escriptors.cat/autors/benetjornet/obra.php>

BENET I JORNET, Josep Maria. *Elogi de la ficció*. Conferències de l'acte inaugural del curs acadèmic 2000-2001 dels estudis de Comunicació audiovisual. Formats3. Josep Maria Benet i Jornet, Pere Gimferrer i Manuel Vázquez Montalbán.

BENET I JORNET, Josep Maria. *La catàstrofe de ser un nen*. Barcelona: Ara llibres, 2014.

BENET I JORNET, Josep Maria. «Premi d'Honor als cinquanta anys de teatre del 'Papitu'». *El Periódico*, 19 març 2013. [Recuperat 14 de novembre 2014].
<http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/oci-i-cultura/premi-dhonor-als-anys-teatre-del-papitu-2344177>

DERRIDA, Jacques. *Rodar las palabras. Al borde de un film*. França: Gloria Films Production/ La Sept Arte, 1999. [Recuperat 23 de maig de 2015]
<http://www.scribd.com/doc/1070408/Rodar-Las-Palabras-de-Jacques-Derrida-y-Safaa-Fathy#scribd>

FREMONT, Elvira. «L'Elvira Fremont». *Teatre Català*, núm. 002, 7 de març de 1912, 4. [Recuperat 23 de juny de 2105]
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/teatreCAT12/id/84/rec/2>

NEMIROVSKY, Irene. *La dramàtica vida de Anton Chejov*. Argentina: Compañia Fabril Editora, 1961.

PONS, Ventura. Els films de la Rambla. «Extractes del capítol "El cine es vida"» dins *Ventura Pons. La mirada libre*. Anabel Campo Vidal. Madrid: Fundación autor, 2004.
<http://www.venturapons.cat/mirada%20libre.html>

SIRERA, Rodolf. «Autògraf». *jmbij70. Visions de Josep M. Josep i Jornet*. Barcelona: Punctum, 2010, 235-238.

D. Films

FATHY, Safaa. *D'Ailleurs Derrida*. (Pel·lícula documental) França: Gloria Films Production/ La Sept Arte, 1999. [Recuperat 19 de maig de 2015]
<https://www.youtube.com/watch?v=2dFM1OO315k>

MANKIEWICZ, Joseph. *All About Eve*. (Pel·lícula ficció). Estats Units: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1950.

MANKIEWICZ, Joseph. *A Letter to Three Wives*. (Pel·lícula ficció). Estats Units: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1949.

PONS, Ventura. *Actrius. [Actrices]*. (Pel·lícula ficció). Barcelona: Els Films de la Rambla, 1997.

PONS, Ventura. *Carícies*. (Pel·lícula ficció). Barcelona: Els Films de la Rambla, 1997.

E. Altres documents audiovisuals

Teatralnet «Sergi Belbel i Jordi Galceran parlen de la dramaturgia catalana», 2008.
<https://www.youtube.com/watch?v=H-GbeAo9tdc>

