

vat perquè la mort és inevitable», per exemple, sorprèn per un anòmal despullament formal en un intent de fer un poema transcendent mitjançant fórmules narratives. En general, els poemes d'aquesta part són els més clars quant a contingut, els que menys enfosqueixen la situació de la qual neix el poema. S'hi pot veure una frescor i una lluminositat insòlita en les parts anteriors, tot i que tocada i abillada amb sofisticació, però també delata més sovint l'artifici i una certa ingenuïtat: «La meva ment s'inflama/ de llum tota i, muda,/ fa de l'absència el seu/ clam silent: -No hi sóc,/ ja me n'he anat./ Res no m'espera.»

«Liquen saur» és la part més distinta d'aquesta, i ben segur la més representativa de la poètica en formació d'Arnau Pons. Barroca, com dèiem, eminentment formalista, manierista i artificiosa fins a produir, en els moments més excessius, una obscuritat gairebé absoluta en la lectura. Un veritable joc de mans i de mots que no aconsegueix d'escapolir-se totalment de la sospita de no voler dir res. El títol ens marca una altra característica rellevant del recull i que encaixa amb l'obscuritat barroca; certs tons i certes formes arcaïtzants sempre presents i que es palesen en el lèxic. «Liquen saur», precisament, havia de ser el títol del recull, molt més fidel que el que té. El canvi, però, és indicatiu d'haver-se decidit a no ser inintelligible ja d'entrada.

De «Natures mortes i paisatge», la part que obre el recull, se'n pot dir que, a part un inici foixià, és una entrada progressiva vers el nucli de «Liquen saur». «L'espíral»

és un petit espai que ens reporta l'Arnau Pons que, a la seva manera, assaja un experimentalisme combinatori potser il·lustratiu de la part matemàtica que se suposa que rau en els formalismes més desenvolupats. «Nòtules de Marràqueix», un conjunt d'impressions magrebines, en canvi, clou el llibre fent, d'alguna manera, de síntesi de les parts anteriors i les seves dominants. Assoleix un gruix temàtic superior i es descarrega en part d'artificiositats forçades, es fa més personal pel que fa al contingut i més equilibrat en l'expressió, i assoleix una simplicitat relativa feta de suggeriments, misteris orientals i una aura d'*élite* espiritual que la citació final de Foix, sobre la conveniència de fer de l'edició dels poemes (un a un) una obra d'art, s'encarrega de palesar.

Deixant de banda l'epíleg estrambòtic de Blai Bonet, cal reconèixer que *Intromissió* representa una opció literària valenta i inusual en un debutant de l'edat d'Arnau Pons. La renúncia al concepte de llibre poètic i la passió per un formalisme tan absolutament extemporani representen una aposta força arriscada que el llibre supera amb raonable coherència i bastant d'ofici. Una altra cosa és la vigència i l'interès d'aquesta mena de joc poètic dut als extrems a què arriba en molts moments del recull. Té encara algun futur la poesia entesa com a creació de bells objectes formals? Podrà l'Arnau Pons per aquest camí interessar, encara que sigui la minoria poètica més selecta, quan un segon llibre no sigui ja cap sorpresa?

RICARD VELA I PÀMIES

Josep M. BENET I JORNET, *Desig*. València, Editorial Tres i Quatre, 1991 («Teatre 3 i 4», núm. 24). 179 ps.

L'escriptura d'un text dramàtic suposa una vigilància especial en l'organització d'estímul i de respostes. A diferència d'altres gèneres literaris, la recepció del text dramàtic també es produeix, col·lectivament i ininterrompuda, dalt d'un escenari. Més d'un cop els teòrics del teatre han parlat de la necessitat de treballar, ja des del text, en funció d'una «sintaxi de les emocions». La finalitat és clara: captar, enllaçar i sostenir les emocions del públic. Per aconseguir això s'insisteix en la importància d'una correcta dosificació d'informacions i d'expectatives, en la planificació de les unes i en el valor de la confirmació o frustració de les altres. Des d'aquest punt de vista, *Desig*, el darrer text

dramàtic de Benet i Jornet, opta per una tàctica ben definida. Des de l'inici la lectura de l'obra genera, sistemàticament i en progressió, uns interrogants que mai no acaben d'esbandir-se, que abandonen el lector al límit entre la ratificació i el desengany. Hom s'enfronta a una premeditada opció per l'ambigüïtat, la suggestió, contra la transparència; en definitiva, per l'opacitat.

A *Desig*, la història és escamotejada continuament. Hom té la sensació que alguna cosa s'escapa, que no s'hi arriba. I això, precisament, és el que s'espera del receptor. Enric Gallén, al pròleg de l'obra, cita Benet: «Es tractava, precisament, de no explicar cap història. Que n'hi hagués

una, però que no hi accedísim, a fi de poder observar, amb suposat allunyament científic, com es comportaven uns insectes, els personatges, el llenguatge i els sentiments dels quals no tenim cap necessitat d'entendre.» Qualsevol història –i aquesta també– és sotmesa a modificacions en el camí que la du, des de l'emissor i les circumstàncies de l'enunciació, al receptor i el seu context. La impossibilitat d'una comunicació «exacta» fa de l'obertura, si volem de l'ambigüitat, un valor intrínsec per a qualsevol llenguatge artístic. A *Desig* aquesta «no necessitat d'accedir» pretén dur la lògica de «la impossible comunicació» fins a l'extrem. Una lògica entesa i emmarcada tant des de l'àmbit de la reflexió sobre la creació artística com des de la mateixa organització temàtica. I no es tracta només «d'allunyament científic», o de distanciament –com preferiu–; també es tracta d'indentificació.

A *Desig* l'efecte d'escamoteig va acompanyat d'una sensació de misteri que emana directament de la consciència de l'espai. L'espai dramàtic determina l'essència i l'acció dels protagonistes. De fet, la constatació d'aquest determinisme és la percepció per part del lector de la subjectivitat extrema dels mateixos personatges. Uns individus que no expliquen –em refereixo estrictament als diàlegs– els seus problemes, les seves angoixes o les seves pors, sinó que directament les fan compartir. La impressió d'aquest espai com un element alhora conegut i estrany és simultània, doncs, des de dins i des de fora de la ficció. Per tant, la incomprensió del lector (distanciament) neix en la desorientació mateixa dels quatre protagonistes de la història (identificació). Una desorientació que és causa i/o conseqüència de la por.

Arran de tot això, és possible llegir l'espai com a exponent dels conflictes interns. L'estructura de la quasi totalitat dels relats dramàtics pot ser percebuda com un conflicte d'espais (contigüitat, conquesta, abandó...). En aquest sentit, l'acció dramàtica pot traduir-se en una modificació de l'espai dramàtic o de la percepció que d'aquest espai tenen els personatges. Val la pena observar *Desig* des d'aquest punt de mira. D'entrada, s'hi pot organitzar un sistema dual d'oposicions entre espais (o determinants espacials) partint de la naturalesa bicefàlica dels conflictes. Per exemple, establint un pla de contrastos entre la casa i la carretera (interior/exterior, fred/calor, llum/fosca...). Aquestes oposicions, però, remetent, metafòricament, a tot un altre sistema antonímic: seguretat/inseguretat, seguretat/perill, conegut/desconegut, certesa/incertesa, present/futur-passat. El trànsit, la

possessió, la violació de l'espai per part dels personatges implica un inevitable debat entre aquests valors. A *Desig*, a més, la por dels personatges, com a element temàtic principal, suposa un autoengany i pot comportar, a l'hora de fer sentit, la inversió del valor «real» dels factors en opció.

Temàticament, doncs, la por és a la base de tots els conflictes que planteja l'obra. La por que genera el desconeixement o el reconeixement d'un mateix, la inseguretat. Si la felicitat és inassolible, és precisament per aquest motiu. La por i la inseguretat són elements autodestructius. L'individu que no vol enfrontar-s'hi només té dues sortides: l'autoengany o la resignació. D'una banda, *ELLA* s'enganya negant la seva autèntica naturalesa, mentre que, de l'altra, *EL MARIT* s'estima més l'engany i el conformisme a la ruptura. També té por: què hi ha més enllà? *LA DONA* i *L'HOMME*, al seu torn, són capaços d'iniciar el camí que esguerdarà la fragilitat d'aquest equilibri postís. L'únic detonant, amb tot, que ha pogut permetre aquest inici ha estat la proximitat de la mort: només davant de la mort *L'HOMME* pot percebre l'efímer de la felicitat, reconèixer-la en les petites coses. *L'HOMME*, però, també s'enganya. És per por a la mort que busca de créixer en la contemplació del valor del seu sacrifici. *LA DONA*, en canvi, és arrossegada per l'egoisme-altruisme de *L'HOMME*: també té por d'enfrontar-se amb la veritat, d'enfrontar-se amb el canvi, o amb l'absència del canvi. De fet, la por dels personatges és la por a creure en una felicitat possible. La por al desengany. Tanmateix, la por no mata el desig, el fa més viu.

No es pot negar que Benet manté una coherència temàtica amb la seva producció anterior: el motiu de la felicitat inassolible –apuntat per Gallén al pròleg de l'obra–; la fugida del quotidià, plantejada en aquest cas com un dilema entre desig i por; l'enyorança del passat com a paradís perdut; l'individu enfrontat a la societat en una lluita diària, bé per mantenir la il·lusió de la pròpia identitat, bé per sucumbir a la comoditat de l'alienació...

Allò que canvia –i és un procés constant en la trajectòria de l'autor– és el plantejament formal. A partir d'uns diàlegs retallats, realistes i no, contrapuntats per quatre monòlegs –un de cada personatge–, que poden ben bé llegir-se fora del temps i de l'espai que determina la ficció, hom construeix una xarxa d'informacions que parteix tant dels lligams formals com de la complexitat dels continguts. La «materialitat» dels diàlegs consolida per ella mateixa tot un cos de

sentit. S'han esmentat possibles influències: Pinter, Koltès, Mamet, Belbel..., tant se val; Benet, per mitja de la simplicitat dels diàlegs, del treball del ritme, de l'avarícia amb els verbs, del pes dels silencis, s'incorpora a unes tendències formals que fan de la paraula, de la seva enunciació, un «missatge» possible, a banda el significat mateix dels mots. Com diu Anne Übersfeld: «L'accent en el teatre més recent [la citació és del 1982] cau molt menys sobre els conflictes d'idees i de sentiments, sobre allò que és dit, i molt més sobre els conflictes de llenguatge, l'estratègia pròpia del discurs, el treball de la paraula dels personatges i la manera amb la qual "retrata" i "remodela", en tot moment, la situació de paraula i les relacions dels personatges.»

Per acabar, només comentar que *Desig* va ser estrenada el dia 8 de febrer de 1991 al teatre Romea de Barcelona amb alguns retocs del text primari. De fet, això és una operació habitual quan arriba el moment de l'escenificació. Tanmateix, per a algú que hagués llegit l'obra amb anterioritat, els retocs eren del tot innecessaris. L'escenificació no serveix per «aclarir» el text, i encara més quan aquest text, segons que

hem dit, ha estat construït sota la premissa de l'opacitat. Té una certa lògica —hem d'admetre— que el lector/espectador «normal» vulgui una «solució»: un cop s'ha percebut el misteri, l'estranyesa i/o la proximitat de l'atmosfera; un cop l'espectador s'ha identificat amb els personatges o, per contra, ha observat amb el front arrufat i inquisitiu un seguit d'accions guiades per una lògica tan real com impenetrable, és comprensible que aquest públic demani explicacions, que vulgui saber la «veritat» de la història, si més no quedar-se amb la il·lusió de la coherència de la «seva» veritat. Però això no ha de ser un pretext.

La complexitat de llenguatges que intervenen en el fet espectacular compliquen o, si voleu, modifiquen la relació forma/contingut. Generen uns nous processos receptius i el text, enunciat, s'aclareix, es torna més ambigu o bé remet a nous sentits. Hauria estat bo guiar aquests mecanismes per mantenir els nivells d'indeterminació del text dramàtic en el text espectacular. No aclarir les coses. La pregunta és òbvia: quin sentit té, després d'una proposta textual tan apassionant, la por a no ser entès?

CARLES BATLLE I JORDÀ