

EL ESPACIO TEATRAL EN BENET Y JORNET

MARIATERESA CATTANEO

Université de Milan

El análisis del espacio teatral en Benet i Jornet¹ podría dar lugar a un estudio muy largo: me limitaré por tanto a señalar aquí unas líneas generales y a remitir sólo a pocas obras que considero particularmente significativas dentro del recorrido que quiero privilegiar.

De hecho casi todas las obras de Benet presentan interesantes propuestas, implicando diferentes relaciones espaciales y diferentes posibilidades de realización escénica, que se conectan obviamente con su propia manera de concebir el espacio escénico, pero también obedecen a direcciones diversas de experimentación teatral que conviven a lo largo de su consistente producción, siempre atenta a evitar « l'utilització temptadora y, per tant, còmoda »² de técnicas teatrales ya probadas con éxito y a perseguir al mismo tiempo una inexhausta y lúcida indagación de la conducta humana, en su juego cambiante y en su ambigua perceptibilidad. El autor elige, pues, el espacio escénico y dramático usándolo como el instrumento variable más adecuado para activar y visualizar sus ideas.

¹Sobre el teatro de Josep M. Benet i Jornet véase E. Gallén, *Estudi introductoris*, en: J. M. Benet i Jornet, *Una vella, coneguda olor - Revolta de bruixes*, València, Eliseu Climent, 1991, pp. 9-46; *La obra de J. M. Benet i Jornet*, en: J. M. Benet i Jornet, *Deseo*, Madrid, « El Público », Teatro 2 », 1990, pp. 13-23. Y además M. T. Cattaneo, « El caleidoscopio de las maravillas. En torno al teatro de J. M. Benet i Jornet » en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp.367-389; « Scrivere l'avventura. A proposito di « El manuscrit d'Alí Bei » di J. M. Benet i Jornet », en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, pp.129-136; « Il fuoco del teatro. A proposito di « E. R. » di J. M. Benet i Jornet », en *Serena ogni montagna. Studi di ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 93-98.

²J. M. Benet i Jornet, « Història d'una comèdia », en: *Ai, carai!*, Barcelona, Ed. Teatre Lliure, 1989.

Repetidas veces Benet i Jornet ha declarado que el teatro es una caja mágica, donde puede caber todo un mundo, toda la vida, casi retomando la metáfora del *theatrum mundi* tan aprovechada por los autores barrocos, pero desplazándola hacia un sentido más físico y a la vez lúdico. Un objeto fetiche de su imaginario es el teatrillo de niños, juguete fascinador que puede aprisionar para siempre a quien lo utiliza¹, encerrándolo en el espacio limitado — y a la vez amplísimo — del teatro a la italiana, del cual Benet aprecia justamente el desafío al talento del autor llamado a encajar entre su espacio cúbico múltiples ambientes y múltiples historias.

Una respuesta sencilla a tal reto ya se ve en su primera obra, *Una vella, coneguda olor* (1963, estrenada en 1964 gracias a la obtención del premio Josep Maria de Sagarra) que sitúa en la escena el patio trasero de una vieja casa barcelonesa, presentando, quizás con recuerdos buerianos, un animado cuadro de vida cotidiana. Entre ventanas, balcones y terrazas se pueden enlazar conversaciones y relaciones, así que en torno a los dos jóvenes protagonistas va moviéndose un mundo pequeño, con sus historias intrascendentes, mediocres ambiciones, deseos, rencores, diversiones radiofónicas. La elección del patio como escenario permite al joven Benet no solo la multiplicación de las voces y de las acciones sino también su superposición, marcando una percepción de la simultaneidad temporal que será uno de los elementos peculiares de todo su teatro y que ya aquí ofrece buenos efectos teatrales, como, en el primer acto, la irrupción de las voces radiofónicas de una serie novelesca (mutua declaración de amor y después la huida de los amantes a caballo) que acompaña el primer encuentro de los protagonistas, proporcionando una sugestión de aventura, de fuga, que insinúa la posible coincidencia del deseo amoroso con las ganas de salir de este doméstico microcosmos.

Al final, desde una de estas ventanas llega el grito de un niño que llama a su madre, para reconfortarse después de un mal sueño:

VEU NEN: Somiava dimonis.

¹ « El teu pare avançava cap a tu, rialler, amb el seu present, un petit teatre, un escenari de cartró que va quedar dipositat al davant teu [...]. D'aquesta manera vas descobrir [...] un món de rompiments i de telons pintats, el mar i el cel, un paisatge infinit dins d'una capsa. Quantitat de personatges habitaven aquell àmbit, hieràtics però movibles gràcies a unes tiges de cartró [...]. I va ser així com et vas perdre, perquè t'havies ficat massa endins, i quan el teló va caure, com ho fa ara, va caure darrera teu ». En *La desaparició de Wendy* el regalo del pequeño teatro determina la entrada en el mundo creador atractivo y a la vez ambiguo de la « tramoya » (Barcelona, Edicions 62, p. 42).

El espacio teatral en Benet y Jornet

VEU DONA: No t'han de fer por. Espanta.ls.
VEU NEN: (mig adormit) Eren molts...¹

« Molts dimonis » seguirán turbando a los personajes en el teatro de Benet: para representarlos el autor irá necesitando cada vez más una praxis escénica que permita descomponer y recomponer las perspectivas espacio-temporales de la representación, satisfaciendo además una propensión narrativa que constituye una de las direcciones de su constante empeño experimentador, pero sobre todo buscando siempre una aproximación a la realidad que mantenga su aspecto ambiguo y una indefinida posibilidad de interpretación.

No es una casualidad que otro objeto icónico en la meditación teatral y en los textos de Benet sea el caleidoscopio, cuya óptica el autor intenta aplicar a su teatro en busca de una movilización de perspectivas y planos temporales: « tres miralls situats en forma de triangle, encarats entre sí, i que multipliquen l'imatge de les peces contingudes, no per tres, sinó per un nombre indefinit, ja que no infinit [...]. Potser la manera de col·locar els miralls esdevé més complicada, menys clara que en el cas de la joguina, potser no hi ha una manera única de col·locarlos, però em penso que val la pena d'intentar obtenir aquests tres miralls »².

El caleidoscopio, como objeto escénico, aparece en una pieza estrenada en 1972, *Berenàveu a les fosques*, donde Benet vuelve a la Barcelona de los años 50 y a un interior claustrofóbico de pequeña burguesía empobrecida después de la guerra: el juguete produce una gran fascinación sobre la pequeña Montserrat — así como el autor confiesa en otra parte³ que le pasaba a él de niño — y la sorprende con sus posibilidades de cambios, de variadas combinaciones de colores (« Que bonic. Són figures de colors. I canvien. Canvia sempre. Es divertit... »). Una parte de la crítica vio entonces en la pieza una recuperación de procedimientos realistas, poniendo por lo tanto a Benet en la línea de autores como Buero y Olmo, con un juicio que, en los años 70, sonaba claramente restrictivo. No se percibía el efecto caleidoscopio que modifica el supuesto corte realista de la obra, estructurada sobre un triple punto de vista: el de Montserrat, veinte años después, cuando ya sus padres han muerto; el de Fanny que le escribe intentando restablecer una relación con la hija del hombre que ha

¹ *Una vella, coneguda olor - Revolta de bruixes*, València, Eliseu Climent, 1991, p. 112.

² J. M. Benet i Jornet, *Notes entorn d'una peça de teatre*, en: *El manuscrit d'Alí Bei*, texto de la representación, Teatre Lliure, 1988.

³ *Ibidem*.

amado hasta dejarlo todo por él y que le ha decepcionado y abandonado; la evocación de escenas del pasado, cuando Montserrat era niña y se encendió la pasión adulterina y otras pasiones. A través de estos diferentes enfoques la historia se desmenuza espacialmente y temporalmente en el escenario mediante efectos de disolvenca, proyección de diapositivas y la consabida escena múltiple que las luces activan o borran: pero es sobre todo la dicotomía entre la competencia del espectador (que conoce todo el conjunto de acontecimientos) y el limitado e imperfecto punto de vista de los personajes lo que segmenta la historia en pedazos menudos (como los « trossets de vidres de color » del caleidoscopio¹) que pueden componerse de manera casual e irrecuperable (así como nadie puede vivir dos veces el mismo instante) en la óptica parcial de los personajes. El caleidoscopio escénico benetiano, aunque, para concretarse escénicamente, impone unos dispositivos técnicos particulares, como se ha dicho, consiste básicamente en una construcción mental y metafórica, interpretadora del vivir humano, con su ambigua y siempre insatisfactoria capacidad de conocer y de dar sentido a lo real.

Con *Revolta de bruixes* (compuesta en los años 1971-75) Benet vuelve a esta configuración compleja, donde la fragmentación espacial se conjuga con la superposición temporal en un ambiente cerrado (otra vez la óptica del caleidoscopio). Otras piezas escritas en este periodo le permiten superar el temor de que le pueda perjudicar la etiqueta un poco obsoleta de realista que algunos críticos le han achacado: experiencias de teatro narrativo, bien de reflexión política (*Marc y Jofre o els alquimistes de la fortuna*), bien alusivas a subgéneros de la cultura de consumo (la ciencia ficción en *La nau*, los cómics en *Supertot*) y sobre todo la personalísima relectura del mito literario de Peter Pan en *La desaparició de Wendy*, curiosa manipulación de textos infantiles y de juegos metateatrales, le dan la conciencia de que « si a vegades escrivia de determinada manera no era per manca d'alternatives, sinò per elecció »².

Revolta de bruixes presenta una historia — la confrontación de seis mujeres encargadas de la limpieza en una oficina que, mal pagadas, deciden emprender una huelga de celo, con el Vigilante que defiende las posiciones de la empresa — la cual podría dar lugar a una pieza realista, hasta con ribetes saineteriles: pero la realización benetiana va hacia direcciones muy diferentes. En la noche de luna llena, a través de las charlas y de las quejas,

¹ *Berenàveu a les fosques*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 58.

² J. M. Benet i Jomet, *Història d'un text*, en la edición citada de *Revolta de bruixes*, p. 117.

se perfila rotunda la oposición entre Sofía, que defiende una postura racional, severa, a veces agria, y Rita que echa las cartas y prepara un maleficio contra el Vigilante, que morirá de infarto mientras hace el amor con Aurora, personaje que vislumbra una posibilidad intermedia, la de ayudarse, a través de la imaginación y del recuerdo, del autoengaño tal vez, para soportar la propia oscura realidad. Dentro de este contraste las otras mujeres reaccionan con más o menos credulidad, cada una cuidadosa con sus dificultades, la enfermedad, la familia, el amor. Así en el espacio que el autor imagina vasto, aunque de hecho está limitado por la estructura de la sala (« Són indeterminats els amplis límits d'aquests locals ») los personajes se mueven y hablan en acciones simultáneas que el espectador visualiza pero no siempre puede seguir perfectamente en su totalidad, según un doble movimiento de expansión y de concentración del espacio que los actores determinan con su evolución gestual, sus relaciones proxémicas, palabras y silencios. Según afirma Benet¹, *Revolta* es tal vez la única pieza que ha escrito pensando en un espacio no convencional, un espacio grande donde los actores pudiesen moverse entre el público o, como en aquellos años había sugerido Ronconi con su *Orlando furioso*, el público pudiese aproximarse o alejarse entre los grupos de personajes².

A pesar del realismo de un habla popular, agresiva y jergal, esta escena móvil se va llenando de inquietudes y escalofríos (que llegan a proyectar la presunta presencia de un gato negro) y de irracionales imaginaciones que atestiguan un inconsciente tanteo de liberación de un ambiente opresor, ya postulando la intervención de misteriosas fuerzas capaces de borrar los problemas o bien nostálgicamente recuperando un pasado embellecido por la distancia. Benet, que nunca acompaña de acotaciones detalladas sus textos, confiando en los directores, aquí subraya, en una nota previa, la importancia de sus breves acotaciones: « Només els demanaria que, almenys, les llegissin i entenguessin la seva funció dins l'obra, una funció a vegades no purament mecànica », demostrando su conciencia de la importancia que el dispositivo escénico tiene en la pieza, así como la necesidad de mantener el acompañamiento musical que se difunde desde el

¹ Cito de un coloquio personal.

² Una puesta en escena con movilidad dentro de diferentes espacios se ha dado en el montaje televisivo con el cual se estrenó la pieza (Televisión catalana, 1976, directora Mercè Vilarets) y en la escenificación de un grupo amatorial: en cambio, tanto el estreno en castellano en el teatro María Guerrero de Madrid en 1980, como el montaje en catalán en el teatro Romea de Barcelona en 1981, han vuelto a situar el texto benetiano dentro del espacio convencional del teatro a la italiana, alcanzando un resultado satisfactorio.

transistor del Vigilante (una emisión nocturna de « bona musica ») cuyos trozos el autor escoge con sentido preciso, alusivo y a la vez irónico.

Revolta de bruixes constituye un hito en la trayectoria benetiana, desarrollando unas constantes suyas, tanto temáticas como escénicas: que van a reaparecer en *El manuscrit d'Alí Bei* (1984). En su incansable indagación de la vida, de sus perplejidades, deseos e insatisfacciones, Benet encuentra en el personaje histórico Domènec Badia, conocido como Alí Bei, viajero y espía de principios del siglo XIX, el pretexto para otra construcción teatral organizada sobre tres ópticas diversas (siempre el principio del caleidoscopio). Las aventuras de Alí Bei de viaje hacia la Meca (su relación con el sultán de Marruecos, la amistad con el integralista Omar Mohammed, la violenta lucha con el santón Sidi Belabbes, astuto propagador de las fuerzas irracionales, el amor por Mohanna) se alternan con la historia de un agente de cambio, Ell, que, en la Barcelona de 1823, enfermo de tisis, vive escondido en su casa con su mujer Joanna, y en sus desvaríos afirma poseer un manuscrito de Badia. El tercer protagonista (otro Ell) es un escritor contemporáneo, encerrado en una clínica, donde sólo aspira a sobrevivir el tiempo necesario para terminar la historia que está creando (que coincide con la de Alí Bei) de la que da noticia a una Ana ausente e indiferente.

Dos ambientes cerrados, con su espacio claustrofóbico, se alternan así con el espacio misterioso y fascinador de la aventura y su presencia simultánea es evidenciada por una técnica de encaje de cajas chinas que el autor precisa en las acotaciones, esta vez pormenorizadas: « ... sorgirà l'interior d'una tenda àrab que, de moment, es manté poc il.luminada i no podem percebre amb detall. En canvi, més real i més sòlid que la tenda, comencem a entreveure les parets d'un interior ciutadà », « La sala dissimula potser la seva presència, però no acaba de desaparèixer. No desapareixerà ja mai completament. Dins del seu marc es concreta i illumina la tenda àrab... ¹ ». Desarrollando una intuición que ya estaba presente en *Revolta de bruixes*, el espacio se crea en el momento en que el personaje está en él y después desaparece. De tal manera, en sus espacios diferenciados, los tres Ell se sobreponen en la integración simultánea de acontecimientos elusivos y ambiguos, que adquieren significado sólo en interrelación entre sí y con el núcleo generativo constituido por la aventura de Alí Bei, entendida como deseo de evasión a lugares remotos y felices, utópico ensueño destinado a no saturarse nunca. Por eso el espacio

¹ *El manuscrit d'Alí Bei*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 44-45.

libre y ancho del viaje, del desierto, está encuadrado a veces dentro de los espacios limitados de las habitaciones y Alí Bei está siempre acompañado de un baúl, donde conserva sus cuadernos y los instrumentos científicos, baúl que se convierte en signo escénico del personaje, de su concentrado y egocéntrico microcosmos.

Ese Oriente quimérico, ya aludido en la sugestión imaginativa de Aurora en *Revolta*¹, y que constituye el escenario brillante y fantástico (« fabulós, impossible ») de *El somni de Bagdad* (1975), divertida pieza de teatro juvenil, también en *El manuscrit es un declarado espacio de ficción*, sin ningún propósito de imitación concreta, cuya convencionalidad deja libre la imaginación, como explica al comienzo de la pieza el Ell contemporáneo: « La meva història comença l'any 1805 i al desert. [...] Sigués amable i comença a imaginarlo. El sol que bat de ple, la sorra que reverbera i s'estén fins a l'horitzó, un vent calent que bufa amb violència... No ho sé, ja m'entens. I enmig de tot plegat, la inevitable caravana d'homes, de cavalls i de camells. ¿Què més et pot fer falta? Qualsevol música grandiloqüent podrà situar el teu ànim escèptic; un simple raig de llum podrà enganyar els teus ulls desconfiats. » Y la acotación pide una igual parsimonia escenográfica : « La música, la llum, i som al desert ».

Al final, cuando el mito de la aventura, del descubrimiento, se ofusca, obstaculizado por las circunstancias (y también queda frustrada la relación amorosa) la única posibilidad de salvación parece estar confiada a la escritura: el manuscrito de Alí Bei, custodiado en ese baúl, testigo y transmisor de la crónica del viaje; el manuscrito, el mismo tal vez, que ha llegado más tarde a manos del Ell barcelonés, que lo considera el único logro importante de su vida, o el manuscrito de la historia elaborada por el otro Ell. Benet parece apostar, en esta obra que considero uno de los resultados más importantes de su dramaturgia y que quizás no ha sido valorada plenamente, por las posibilidades de la aventura creativa, frente a las desilusiones, y a las derrotas del vivir, según el grito del escritor Ell con que acaba la pieza: « Contra tots vosaltres, un día, sabré crear l'Atlàntida ». Esto, teatralmente, transmite la conciencia de la recuperación de la densidad de la escritura dramática, lo que no significa concebir el texto como literatura, sino tener fe en una escritura teatral capaz de transferir con autonomía su fuerza creativa, su ilusión fantástica, su

¹ Aurora rememora su pasado de bailarina que adquiere un toque de exotismo oriental a través del nombre « Sherezada » que le repetía un admirador: « I ell em mirava i em venien més ganes de ballar. I ballava i ell em deia: Sherezada. En veu baixa: Sherezada. » (ed. cit., p. 184).

metáfora significativa a la palabra dicha en escena, en plena conexión con el teatro europeo del momento.

Esta tendencia a una autonomía de la escritura que rehúye los vínculos de la mimesis en la puesta en escena ya se podían apreciar en *Descripció d'un paisatge*, (1978) donde, casi con irónica inversión del título, Benet no incluye acotaciones. No falta, como en *El manuscrit*, la sugerencia interna del texto, el paisaje verbal caracterizado por cualidades de lejanía e imprecisión: pero el paisaje que Benet quiere describir es un lugar de la imaginación y una metáfora del mundo en un texto que contiene, en una reinterpretación del tema euripideo de Hécuba y Polinéstor, una reflexión sobre el « ver » y el « mirar », sobre la movilidad del « paisaje » político y existencial y sobre la humana incapacidad de alcanzar una percepción cognoscitiva satisfactoria. Solo después de haber perdido la vista, como Tiresias y tantos otros videntes ciegos, el protagonista de Benet puede afirmar que distingue « cadascun dels colors del paisatge », mientras la ciudad « que em inventat » se disuelve bajo la lluvia.

Esta dirección no realista, que se conecta también con la de unas piezas cortas escritas en momentos diferentes (1974, 1977, 1979) y reunidas bajo el título *Apunts sobre la bellesa del temps*, encontrará su culminación en 1989 con *Desig*. Benet ha investigado entre tanto otros recorridos teatrales, como el teatro narrativo (*Tirant lo Blanc*)¹ y la *pièce bien faite*, con todas sus características tipológicas (*Ai, carai!*): casi reforzado por la conciencia de su versatilidad técnica, entonces vuelve a un modelo topológico indeterminado, apenas sugerido por las breves acotaciones en su escueta cotidianidad, un chalé de fin de semana, una calle durante una noche de lluvia, un selfservice. Dentro de este espacio, a fin de cuentas cerrado, se mueven cuatro personajes sin nombre, cuyos diálogos van delineando una situación crucial en la que se desmoronan equilibrios anteriores, que sin embargo desconocemos. Con una técnica refinada, alternando diálogos con largos monólogos poéticos — pronunciados en el escenario oscuro, con la luz que se concentra sólo en el rostro del actor — Benet conduce una fascinadora exploración de la mente humana, de sus deseos, sus mistificaciones, sus impotencias.

¹ Benet encara este proyecto ambicioso con tranquila coherencia: « Crec que no hi ha res que no pugui ser explicat teatralment, pots ser perquè, en la convenció, dins l'espai escènic hi cap l'univers tot sencer. » (Nota a la edición de *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, Barcelona, Edicions 62, 1989. p. 5).

La última etapa en esta dirección es el recientísimo *El gos del tinent* (octubre de 1997) donde la limitación de la estructura cúbica de la escena a la italiana permanece, enmarcando un espacio totalmente abstracto y aislado, distinguido sólo como « primer interior » y « segundo interior » y que el autor imagina como gris y desnudo, y un « exterior » que aparece brevemente al final de las dos partes y que él divisa como abigarrado y rico en decorado¹. Se trata de un lugar indefinido, como anónimos son los personajes — 1. (Home); 2. (Dona); 3. (Dona); 4. (Home) — : sólo más tarde deducimos que es una casa de citas, donde el dramaturgo construye a través de un diálogo seco y tenso, un universo psicológico violento y escalofriante, analizando los procedimientos sádicos e inmotivados (o ficticios) del poder. Siempre hay perspectivas que se cruzan: nosotros (el público) miramos a un personaje, 4, que está mirando, y al mismo tiempo podemos mirar lo que él mira, aunque el autor — el que organiza lo que estamos mirando — sea este 4 que conduce a « su » desenlace una historia inconclusa.

Pero el teatro de Benet es, como he dicho al comienzo, multiforme y difícil de definir sintéticamente, porque pasa continuamente a través de experimentaciones que utilizan varios filtros culturales, ideológicos y técnicos para profundizar la indagación personal de la vida y para identificar y transcribir en la escena los « molts dimonis » que atormentan y a la vez animan a los hombres. De tal manera habría que hablar de las piezas que se sitúan entre *Desig* y la última (*El gos del tinent*): como *Fugaç* que presenta interesantes juegos temporales (Benet sabe bien que la temporalidad es narración, ficción, ritmo, ceremonia, simultaneidad) y donde aparece en escena de nuevo el caleidoscopio junto a otra imagen benetiana, la estrella fugaz. De hecho se puede advertir, no sólo en la repetida presencia de estos « objetos », sino también en el gusto por lo sobreentendido, por las situaciones ambiguas, por el cambio constante de perspectivas y de ejes temporales, casi un hilo rojo que recorre toda la obra y constituye su fuerte coherencia.

En una de las últimas piezas *E. R.* (Premio Nacional de Literatura dramática, 1995) Benet desarrolla el tema del teatro y de la muerte (con una reflexión autobiográfica después de la desaparición de algunos amigos y compañeros). Ya al principio aparece el consabido « objeto » de la

¹ Estas precisiones escénicas no aparecen en las acotaciones y sólo vienen de un coloquio con Benet: como siempre el autor, que conoce bien el mundo del teatro, prefiere dejar al director libertad de invención e interpretación.

simbología benetiana, un pequeño teatro con su « escenari a la italiana, la boca del qual està pintada amb motius blaus i daurats ». Toda la historia, configurada como siempre según una triple perspectiva (tres actrices que recuerdan su vida y su carrera) pasa en el espacio y el ambiente del teatro y se concluye con una inesperada modificación de la escena, que, al bajarse el telón, encierra todo lo que hemos visto dentro del marco del teatro-juguete: « I després, a poc a poc, comença a baixar, cobrint i amagant escenari i teatret, un bell teló color porpra. A l'angle inferior dret hi ha dibuixades, en or, dues inicials: E. R. »¹. En un inestable juego de *mise-en-abyme*, el cubo del teatro a la italiana lo contiene todo, la vida, sus perplejidades, la muerte, el mismo teatro: un espacio breve que puede aprisionar, pero que también ofrece la posibilidad de investigar la vida humana, de contar sus historias, de inventar y transmitir imaginaciones, de « crear la Atlántida ».

¹ E. R., Barcelona, Edicions 62, 1994, p. 77.