

Sharon Fieldman

La història del teatre català es defineix per un diàleg constant entre passat i present. Àngel Guimerà (1845-1924), com a figura central, va tenir un paper decisiu en la construcció de la identitat cultural catalana moderna i en la renovació del teatre del segle XIX. La seva influència ha perdurat no només per les seves aportacions a la cultura i la literatura catalanes, sinó també per la capacitat d'explorar la condició humana per mitjà de personatges complexos i històries plenes de passió i conflicte social. Aquest llegat ha travessat generacions, i ha inspirat autors com Josep M. Benet i Jornet (1940-2020), el pare del teatre català contemporani, i ha deixat una empremta indeleble en l'obra de Josep M. Miró (1977-), un dels dramaturgs més reconeguts de les noves generacions. El diàleg implícit entre aquests tres autors crea un eix de continuïtat i reflecteix una relectura perpètua d'alguns temes recurrents —la identitat, la passió, la comunitat, els canvis socials— a més d'una ferma voluntat de mantenir viva la llengua catalana, tot adaptant-se als reptes del present.

De Guimerà a Benet i Jornet: la influència d'un clàssic

Al llarg de la seva evolució artística (per mitjà de les obres i també en múltiples declaracions personals), Benet sempre tenia presents els lligams amb el passat i la importància crucial no només de salvaguardar-ne el llegat artístic, sinó també de reivindicar el patrimoni teatral català del qual reconeixia ser l'hereu. Lluny de menystenir el concepte de les influències artístiques, Benet va assumir el paper de receptor actiu, i es deixava *infectar*, precisament, pel teatre de Guimerà, amb el qual va tenir una llarga relació d'adaptació, apropiació, assimilació, reducció i reflexió.

Benet mai no va estalviar elogis a Guimerà. Per exemple, a la pel·lícula documental de Maria Gorgues *Romea, 150 anys* (2013), va declarar amb un somriure, «Guimerà és l'as, és allò que justifica la història del teatre català. És una meravella».[1] Però, molt temps abans, el 1974, en un article a *El Correo*

Catalán titulat «Guimerà sin naftalina», Benet cridava a erradicar les actituds «pairalistes» d'alguns espectadors i creadors teatrals de l'època, obsessionats pel localisme asfixiant que potenciava l'aire provincià del teatre de Guimerà.[2] Això només va ser el primer d'un seguit d'articles i assajos que defensaven l'obra d'un dramaturg que havia perdut interès entre els creadors teatrals catalans dels anys setanta.

La seva admiració per Guimerà era comprensible. Guimerà, com a impulsor de la Renaixença, va ser un defensor resolut de la llengua catalana, i va mostrar certa gosadia dins del context de l'activisme polític, una faceta que Benet segurament admirava. Les obres de Guimerà van tenir un gran ressò fora de Catalunya, i la projecció internacional del seu teatre no ha estat mai superada per cap altre dramaturg català, uns fets que, per a Benet, segurament eren envejables. Les seves obres dramàtiques, emocionals i passionals, dotaven el teatre en llengua catalana d'una modernitat mai vista. El teatre de Guimerà el potencia l'esperit de canvi social del seu moment; copsa els girs sintàctics del llenguatge popular i col·loquial. Paral·lelament, Benet s'interessava pels canvis socials i per les classes menestrals, i copsava l'emoció del llenguatge autènticament català dels barris populars barcelonins.

Per a Benet, Guimerà era «un clàssic autèntic»: «valent», «complex», «arriscat» i «atrevit» en la confecció de les obres, plenes de sorpreses captivadores i fascinants.[3] Guimerà es va desprendre de les limitacions del romanticisme per fer un pas cap al teatre realista. La passió humana inclou l'amor, per descomptat, però, en dibuixar els seus personatges complexos —en moltes ocasions, marginats, híbrids, desarrelats o, com diria Benet, «diferents»,[4] com ara Saïd, Àgata o Manelic— Guimerà ens mostra que la passió humana també podria comprendre la fascinació, l'atracció, la repulsió, la desesperació, la redempció, el terror, la indignació, l'obsessió, la fúria o la venjança. Amb tot, els seus personatges reflecteixen un sentit modern de la noció de la subjectivitat, de l'individu que posseeix les seves pròpies perspectives, sentiments, creences i desitjos. Guimerà, a més a més, entenia la fragilitat i la complexitat de les relacions humanes, la línia fina entre l'amor

incorruptible i el desig pervers, inquietant, pertorbador o fins i tot «malaltís», com afirmà Enric Gallén.[5] Les seves obres il·luminen les «zones fosques» de la realitat; es poden considerar atemporals. Segons Benet, «havien de passar molts i molts decennis fins que nous dramaturgs no s'atreuissin a descriure relacions amoroses tan intenses i complexes».[6]

Benet i Jornet dedicà la seva atenció a dues obres guimeranianes en particular, *Terra baixa* (1897) i *Maria Rosa* (1894); en va crear les seves pròpies versions. Ricard Salvat fou el primer director que muntà la versió de *Terra baixa* signada pel dramaturg barceloní, estrenada el 1976 al Teatre Romea per la companyia de Joan Pera, amb Pera interpretant el paper de Manelic, Rosa Maria Sardà en el de Marta i Joan Vallés en el de Sebastià. La versió de Benet es va tornar a estrenar de forma revisada el 1981 al Teatre Poliorama amb la direcció de Josep Montanyès i Josep M. Segarra, produïda per la companyia d'Enric Majó. Majó mateix va encarnar el paper de Manelic, amb Carme Elias com a Marta i Joan Miralles com a Sebastià. Finalment, la versió de Benet de *Maria Rosa* es va estrenar el 1983 al Teatre Condal com a producció del Centre Dramàtic de la Generalitat, amb la direcció del nord-americà John Strasberg i amb un repartiment de luxe que incloïa Julieta Serrano en el paper de Maria Rosa (molt criticada, per cert), Mario Gas en el de Marçal i els molt aclamats Montserrat Carulla, Joan Dalmau i Francesc Lucchetti en alguns dels papers secundaris.

Com explica Benet en un article de *Serra d'Or* sobre la passió amorosa en Guimerà, les seves històries romàntiques poden ser inquietants i arribar a presentar situacions «gairebé diria de perversitat»; és a dir, «un sadomasoquisme decidit i insistit».[7] La sensualitat i la sexualitat, omnipresents i desinhibides en les obres de Guimerà, es manifesten sovint a través de la imatge recurrent d'una ferida: la fitora de pesca que Àgata clava a Pere Màrtir al final de *La filla del mar*, el ganivet amb què Maria Rosa mata Marçal en el moment culminant final de seducció emocional, eròtica i sagnant de *Maria Rosa*, i, sobretot, a l'escena cap al final del segon acte de *Terra baixa*, quan Manelic fereix el braç de Marta amb una ganiveta.

Mentre que, a les seves versions dramàtiques, Benet es proposava subratllar i potenciar aquests moments i imatges provinents del teatre de Guimerà, també van deixar una empremta important en el seu propi teatre. Potser la mostra d'inspiració més comentada en aquest sentit és el moment revelador que sorgeix al final de la seva obra mestra *Desig* (1991), quan les dues dones es reuneixen una segona vegada, i el personatge d'Ella porta a la mà un enformador (metàfora fàl·lica) que ha agafat de la caixa d'eines del seu marit. En un esforç potser per rebutjar o defensar-se contra el passat, deixa caure l'eina de tal manera que fereix el braç de la Dona. Com ja havia assenyalat Gallén al seu pròleg al text publicat el 1991, el gest representa una mena d'homenatge a Guimerà, una citació directa del final de *Terra baixa*, quan Manelic, la personificació d'una sensualitat i desig indòmits, fereix el braç de Marta.[8]

L'ús de tal gest eròtic torna a sorgir a *Fugaç* (1994), en què Benet —potser inspirat per Guimerà— explora dimensions fosques de l'experiència humana i els límits del tabú i de la transgressió. Aquí, l'agulla del Metge, que penetra la pell de la seva pròpia filla, provoca una crisi de distincions que qüestiona els límits que separen l'amor filial i la passió desaforada. Dins la trobada incestuosa de pare i filla, sorgeix també el tema summament guimeranià de la *possessió*, aspecte sobre el qual Benet ja havia teoritzat en un article de 1974 titulat «*Terra baixa*, un discurs sobre la propietat» (publicat a *Serra d'Or* i després reproduït el 1992 en el seu recull d'assajos *La malícia del text*).[9]

Finalment, *Estiu ardent* (1947), una obra inèdita, «crepuscular» de Benet, que va dirigir Sergi Belbel l'estiu del 2023 a la Sala Beckett en forma de «semimuntat», conjuga temes i imatges de *Terra baixa* i *Maria Rosa*. L'obra transcorre a Barcelona durant un estiu calorós dels anys quaranta, amb una trama d'amor i poder que recorda el triangle Sebastià-Marta-Manelic. El personatge d'Eduard, home de dretes consumat, casat i membre de la classe benestant, proporciona a la seva *querida*, Elena, un pis i li cobreix les necessitats bàsiques a canvi d'una relació basada en el sexe. Elena acabarà

enamorant-se d'un lampista, Anton, un home republicà d'esperit pur, la personificació de la bondat similar a Manelic. Elena, al final, venjarà la mort d'Anton matant Eduard amb la mateixa pistola que li havia donat per protegir-se. Tal com s'esdevé a *Maria Rosa*, Elena és una dona de la qual el fervorós sentit del desig i d'indignació, combinat amb la independència de pensament i la força de caràcter, l'obliga a alçar-se i a respondre de manera contundent a les circumstàncies d'opressió en què es troba immersa. Ella és qui ha «matat el llop», efectivament.

De Benet i Jornet a Miró: Un llegat reinterpretat

El text de *Nerium Park*, de Josep M. Miró, conté la dedicatòria següent a Benet i Jornet (atès que la relació entre tots dos dramaturgs no només era professional, sinó també personal):

Pel Papitu.

Gràcies per construir urbanitzacions

i carreteres amb conductors que

demanen ajut i personatges que hi

transiten sota alertes de perill.

Gràcies per haver-les plantat i, anys

després, poder-hi circular.[10]

Miró va conèixer Benet quan era alumne en pràctiques durant la producció de *Salamandra* (obra de Benet), dirigida per Toni Casares al Teatre Nacional de Catalunya el 2005. Es van fer amics, i Benet, sempre atent a les noves generacions, es va interessar per l'escriptura del jove dramaturg. Posteriorment, Miró va ser ajudant de direcció en el muntatge de *Soterrani* (una altra obra de Benet), dirigida per Xavier Albertí a la Sala Beckett el 2008.

Nerium Park s'obre amb un epígraf extret d'un fragment de diàleg de *Desig*. En aquesta coneguda escena, un home i una dona es troben en una carretera rural, propera a una urbanització (d'aquí la referència de l'epígraf), i mantenen una conversa tensa, marcada per records o percepcions contradictòries sobre una trobada passada. El diàleg críptic evoca una atmosfera de desconfiança i inquietud, i genera una tensió latent i no resolta entre els personatges. L'obra de Miró, que també es mou en un ambient de misteri, presenta una parella que viu en una urbanització pràcticament deserta, en un subtil homenatge a Benet i Jornet. Com assenyala Fabrice Corrons en el seu pròleg a *Nerium Park*, es reprèn aquí, en un context contemporani, la dialèctica entre el món rural i el món urbà, entre el món suposadament civilitzat i el més «salvatge» (usant un terme propi del lèxic de Miró), una tensió que també es manifesta en el teatre de Guimerà i en les obres de Benet i Jornet.[11]

Miró, un dels dramaturgs més reconeguts de la seva generació, ha heretat elements del llegat de Guimerà i Benet, i ha reinterpretat els grans temes que tots dos autors van explorar, sovint amb un llenguatge teatral paral·lel. Si Benet va reivindicar la modernitat de Guimerà, portant a escena personatges híbrids, marginals i «diferents», posant èmfasi en problemes socials concrets, Miró ha seguit una línia semblant, que ha adaptat al segle XXI i als dilemes contemporanis.

Miró, com Benet en moltes de les seves obres, juga amb la tècnica del perspectivisme; ens ofereix múltiples visions i versions d'una mateixa realitat. A *El principi d'Arquimedes* (2011), diversos elements de sospita, por i incertesa orbiten al voltant d'un incident aparentment innocent en una piscina comunitària, desencadenat per un gest aparentment afectuós d'un monitor de

natació envers un nen petit. A *Fum* (2012), dues parelles catalanes es troben per casualitat en un hotel llunyà i anònim, en un territori políticament i socialment fràgil, on s'han de refugiar tres dies a causa d'una situació inquietant d'insurgència política. Miró ens convida a observar aquests personatges, igualment vulnerables, des de diferents angles, i ens implica en un joc de perspectives que ens anima a qüestionar les nostres pròpies percepcions. De fet, el títol *Fum* sembla que al·ludeix a l'evanescència d'una veritat que l'espectador ha de buscar entre el fum dens i les ombres de dubte que s'hi despleguen dins d'un espai precari i provisional.

Com passa en les obres de Benet i Jornet, les obres de Miró reflexionen implícitament sobre la incapacitat del gènere teatral per copsar o retratar una imatge completa del món, intentant atrapar allò que és evasiu o efímer. L'espectador que entra a l'espai teatral per contemplar una de les seves obres es troba sovint girant al voltant d'un punt fugaç, atès que només li ofereixen visions transitòries de la realitat: fragments subjectius, parcials i elusius, com la imatge d'un calidoscopi, pròpia de les obres de Benet, amb els seus efectes prismàtics.

Potser la culminació d'aquestes influències es troba en el text, molt premiat, *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc* (2020). En rebre la devastadora notícia de la mort de Benet i Jornet durant la pandèmia del 2020, Miró va quedar envaït per una profunda tristesa. No obstant això, en un gir inesperat, va trobar consol en l'acte d'escriure. En un període de temps sorprenentment breu, va crear el monòleg a set veus que es convertí en *El cos més bonic*. Reflexionant sobre el procés creatiu en el postfaci de l'edició catalana de la seva obra, revela com, en aquell moment de dolor, escriure es va convertir en una forma de salvació, un mitjà per trobar pau enmig del torbament emocional.[12]

Aquesta obra construeix un retrat d'una comunitat rural a través de múltiples veus que ofereixen testimonis i confessions al voltant de la misteriosa mort d'un noi. La troballa del seu cos mutilat, una mena de martiri inesperat, introdueix una història que, aparentment, és un misteri, però que evoluciona

cap a una exploració profunda de la vida del poble, la qual revela les pors i els desitjos més íntims dels seus habitants. La manera en què Miró juga amb les perspectives, explora la fragilitat i la complexitat de les relacions humanes, retrata personatges amb identitats marginades i captura l'essència poètica de diferents registres lingüístics, són elements que reflecteixen la influència tant de Benet i Jornet com de Guimerà. Així, *El cos més bonic* situa Miró dins d'aquesta rica tradició de la dramaturgia catalana que ha deixat una empremta perdurable en la història del teatre d'aquesta vibrant comunitat.

Miró ha assenyalat que *El cos més bonic* no és una obra d'autoficció (un gènere que va explorar a *Restos del fulgor nocturno* [2022]), sinó més aviat allò que ell anomena una obra de «geoficció», atès que es tracta d'una narració fictícia profundament arrelada en un lloc específic, una geografia concreta: el seu poble, Prats de Lluçanès. En molts aspectes, aquest espai esdevé el veritable protagonista de l'obra. A *El cos més bonic*, doncs, Miró reflexiona sobre el concepte de comunitat, un tema recurrent que connecta aquesta obra amb la trajectòria de Guimerà. Aquí, una comunitat rural catalana i el seu paisatge es retraten amb colors vius i una llum intensa: les places amb esglésies romàniques, les figueres, els boscos i rius, els camps d'ordi, blat, civada i farratge, on «una ventada primaveral faci volar les dents de lleó i escampi l'olor de la ginesta». Miró manté un vincle profund amb les seves arrels catalanes, amb totes les particularitats culturals i lingüístiques que això implica, i reivindica amb fermesa l'ús de la llengua catalana. Tanmateix, les seves obres també promouen una identitat cosmopolita que abraça activament l'alteritat i la diferència, i que ha travessat fàcilment fronteres, amb representacions a diversos països.

Benet estaria orgullós de saber que el seu llegat, així com el de Guimerà, continua viu gràcies a Miró.

[1] Gorgues, Maria (2013). *Romea, 15 anys*. Barcelona: Focus, Televisió de Catalunya, Televisió Espanyola.

[2] Benet i Jornet, Josep M. (1974). «Guimerà sin naftalina». *El Correo Catalán*, 30 juny, p. 47.

[3] Benet i Jornet, Josep M. (1996). «Aspectes de la passió amorosa en l'obra de Guimerà». *Serra d'Or*, XXXVIII, 433, p. 59-61.

[4] Benet i Jornet, Josep M. «Aspectes de la passió...», p. 59.

[5] Gallén, Enric (1991). «Del temps i la felicitat». Dins: Benet i Jornet, Josep M. *Desig*. València: Eliseu Climent, Teatre Tres i Quatre, p. 24.

[6] Benet i Jornet, Josep M. «Aspectes de la passió...», p. 60.

[7] Benet i Jornet, Josep M. «Aspectes de la passió...», p. 61.

[8] Gallén, Enric. «Del temps i la felicitat», p. 24.

[9] Benet i Jornet, Josep M. (1974 [1992]). «*Terra baixa*, un discurs sobre la propietat». *La malícia del text*. Sant Pol de Mar: Curial, p. 139-154.

[10] Miró, Josep M. (2013). *Nerium Park*. Manacor: Món de Llibres, p. 19.

[11] Corrons, Fabrice (2013). Dins: Miró, Josep M. *Nerium Park*. Manacor: Món de Llibres, p. 17.

[12] Miró, Josep M. (2021). «Ressuscitar». Dins: Miró, Josep M. *El cos més bonic que mai s'haurà trobat en aquest lloc*. Tarragona: Arola, p. 93-95.

