

Lluís Quintana Trias (Barcelona)

**Autoria i complicitat en *El gos del tinent*
de J. M. Benet i Jornet**

Una manera de llegir una obra literària és la de considerar-la també com una reflexió sobre la pròpia obra o sobre el procés de creació literària. Algunes escoles crítiques han impulsat aquest tipus de lectura, de vegades amb resultats molt suggestius, i d'altres, cal reconèixer-ho, una mica agafats pels pèls. Un gènere literari que afavoreix especialment aquest tipus de lectura és el teatre, i això per diverses raons.

D'una banda, per la mateixa naturalesa del gènere. En una narració, hi ha un seguit de veus que parlen donant de vegades visions contradictòries d'un mateix esdeveniment: el narrador, l'autor que s'amaga darrera seu, els personatges... Aquesta pluralitat de veus, aquesta «polifonia enunciativa», i la interacció que s'estableix entre elles i els diversos lectors (el lector ideal al qual s'adreça el narrador, tots i cadascun dels lectors reals al qual s'adreça l'autor...), donen molt de joc en una anàlisi feta des de la perspectiva que hem esmentat.

En el gènere teatral, aquesta interacció desapareix; no desapareix la polifonia, que és característica de tot gènere literari, però es manifesta d'una manera diferent. En el gènere narratiu, l'autor s'adreça al lector a través d'un narrador que s'adreça a un lector ideal, un «narratari»; els dos, narrador i narratari, vehiculen una informació que en el teatre s'ha de produir de tota una altra manera. La disparitat comença ja quan ens plantejem qui és el destinatari de l'obra de teatre: un possible lector o bé un director que la posarà en escena per a uns espectadors que són els destinataris finals. Sembla evident que durant molts anys, segles, l'autor de teatre, de manera semblant al compositor musical, no pensava en un públic lector, sinó en un espectador-oïdor al qual l'obra havia d'arribar a través d'uns lectors, aquests sí, adequadament anomenats intèrprets. Això es fa evident en el cas de les acotacions, exclusivament dirigides al director i/o l'intèrpret però no a l'espectador («didascàlia», la paraula grega per «acotació», ens en recorda la finalitat instructiva); en el cas del teatre posterior al naturalisme, especialment en el d'avantguarda, la riquesa de les acotacions significa el major pes d'un destinatari que no és ja exclusivament el direc-

tor. Podem parlar doncs d'una polifonia de veus: a més de l'autor i dels personatges de l'obra, hi ha la veu del director (que interpreta, en el sentit hermenèutic, l'obra) i la de l'actor (intèrpret, en el sentit dramàtic). Roland Barthes (Barthes, 1964: 258-276) parla d'una altra polifonia: la que proporcionen la multitud de llenguatges que apareixen a l'escena: el vestuari, la llum, la coreografia, etc. però aquí no hi entrarem.

Doncs bé, aquesta mateixa peculiaritat del fenomen teatral empeny l'autor a reflexionar sovint sobre la seva pròpia escriptura; sobre el que significa arribar al públic a través de tants intermediaris, sobre els límits de la verosimilitud, sobre la credibilitat de la història, etc. Un recurs usual per dur a terme aquesta reflexió és el que en narratologia se sol denominar «les caixes xineses» o «les nines russes»: un conte en què un personatge és el narrador d'un altre conte en què un personatge etc., fins al límit de la paciència o la memòria del lector. En teatre es coneix amb el nom de «teatre dins del teatre» i l'episodi de la mort de Príam a *Hamlet* n'és un dels exemples més coneguts; al final del segon acte, el personatge Hamlet observa uns comedians que representen davant seu el dolor d'Hècuba per la mort de Príam, i contrasta la vehemència dels actors amb la seva pròpia fredor davant la mort del seu pare, fredor representada per ell, Hamlet, un ser «real», en la mesura que és un espectador, i alhora fictici, en la mesura que nosaltres som espectadors del que ell fa. Mostrant-nos un actor que veu i opina sobre l'obra d'altres actors, l'autor ens empeny a adonar-nos del que fem els espectadors i de com reaccionem, com a sers més «reals» que Hamlet, davant dels nostres dolors, davant també del dolor de Hamlet, i davant del fenomen dramàtic en general.

Per tant, la naturalesa del gènere permet els dramaturgs reflexionar sobre el fet teatral a través de la seva escriptura, una reflexió que té una història llarga. Però no podem oblidar el pes d'una altra tradició, més antiga potser, que compara l'home amb un actor, i el món, amb un gran teatre. Ernst Curtius (Curtius, 1976: 203 i ss), que la remunta a Plató, l'ha recollida i estudiada i no hi entrarem aquí. És indubtable que aquest tòpic pesa en els dramaturgs, tot i que aquests no tinguin gaire pes entre els autors citats per Curtius, excepte Calderón, evidentment. Una perspectiva diferent és la que ens ofereix la sociologia interaccionista (vegeu per exemple Goffman, 1986), que analitza les situacions quotidianes com a representacions dins de representacions, en el sentit que en cada situació s'hi barregen diverses realitats, de manera semblant al que hem anomenat

«teatre dins del teatre». El món quotidià es pot analitzar amb el llenguatge teatral: «escenari», «rob»..., i qualsevol incident és suficient per remodelitzar la situació, és a dir per canviar els «papers» que hi fem.

Si el gènere i la tradició legitimen aquesta mena de lectura, sigui'ns permès de llegir així una obra recentment estrenada: *El gos del tinent* de J. M. Benet i Jornet (Benet i Jornet, 1997). Quatre personatges, sense nom, es troben en un prostíbul. Són, en paraules d'E. Gallén: «una dona que dirigeix un hipotètic bordell on potser es retroben un home i una dona», un client i una prostituta, respectivament, i tots tres «se saben o se senten sotmesos a un Poder impune que mou els fils de la història de l'ombra estant» (Gallén, 1997: 12), que estaria encarnat per un voyeur. L'«hipotètic» i el «potser» fan referència a l'extrema imprecisió amb què es mou la història. El client creu «retrobar» en la prostituta la protagonista d'un episodi de l'adolescència i li proposa refer-lo tot representant-lo, i la prostituta, obedient o, com diu ella, «professional», s'hi presta. Aquesta extrema imprecisió no és nova en el teatre de Benet i Jornet. En la presentació de la seva obra *Begehren (Desig)* a Alemanya, el desembre de 1997, la crítica va parlar d'una «endevinalla» («Rätselgeschichte»), que contrastava amb un aparent «teatre força convencional» («ganz konventionell literarisches Theater»)¹. Intentarem mostrar aquí com aquest gust per l'endevinalla és fonamental per al desenvolupament de la història.

Abans de seguir endavant, observem les abundants referències al fet teatral en aquesta obra. La primera de totes, el prostíbul. En determinades societats, la prostitució és l'única possibilitat d'escenificar fantasies sexuals que la institució matrimonial té vetades. Per tant, el bordell esdevé un teatre, sovint amb escenaris ja tipificats, i la prostituta, una intèrpret d'un guió

¹ «Eine Rätselstück wie *Begehren*» («Una endevinalla com *Desig*) (Löhndorf, 1997); «Zwar bedient der Autor ganz konventionell literarisches Theater, doch so raffiniert, so stilischer in einem Ton, der die Dinge in der Schwebe hält, ohne an dem Rätsel zu ersticken, daß man an ihm wohl bald nicht mehr vorbeikommt.» («Tot i que l'autor se serveix d'un teatre força convencional, aquest és tan refinat, tan estilitzat en un to, el qual deixa la cosa penjada, sense enfonsar-se en l'endevinalla, que no podem tornar-hi immediatament») (Hammerthaler, 1997); «JMBij erzählt uns in seinen Stück „Begehren“ eine Rätselgeschichte.» («JMBij ens explica en la seva obra *Desig* una endevenilla») (Preußner, 1998); «Einige katalanische Rätsel» («Algunes endevinalles catalanes») (Hennecke, 1998).

que el client li escriu. Això converteix el client alhora en autor, espectador i, amb sort, intèrpret de l'obra. La prostitució en una obra dramàtica permet, doncs, un estrany i riquíssim joc de teatre dins del teatre: per això és el context d'una de les obres cabdals de la dramaturgia contemporània, *El balcó*, de Jean Genet. Com en el teatre, el client del bordell paga per tal que el convencin durant la representació, però el que l'empeny no és la pulsio lúdica sinó una altra de més imperiosa, la libido; el fracàs de la representació no és només una decepció sinó una frustració, la frustració per antonomàsia, la sexual. No ha de costar doncs establir un joc d'identificacions entre els personatges del prostíbul i els elements del teatre. Hem vist abans com la prostituta exerceix d'intèrpret d'una obra escrita pel client, autor doblat d'espectador i d'intèrpret. Alhora, el seu espectacle és vist per un altre espectador, el voyeur, segons un guió escrit i posat en escena per la mestressa, que ha interpretat així els desigs ocults del seu segon client.

Els prostíbuls, en la literatura del gènere eròtic o pornogràfic, solen aparèixer, precisament perquè constitueixen un gènere, sota unes constants que val la pena de recordar aquí. Una és la figura de la mestressa (en la literatura del gènere, sol ser una dona). Aquesta figura sol ser caracteritzada com una exprostituta, coneixedora doncs de les intimitats de l'ofici, que combina el seu servilisme enfront del client i el seu control, alhora paternalista i intimidador, sobre les treballadores. És usual també la figura del voyeur, el qui no obté la satisfacció realitzant l'acte sinó mirant com es realitza; el voyeurisme exigeix la ignorància del client però no de la prostituta, tot i que tampoc no l'exclou. Totes aquestes constants apareixen en *El gos...* (i també en *El balcó*) no pas perquè pugui considerar-se una obra pornogràfica més sinó perquè sense elles la comprensió es faria molt més difícil. L'obra podria doncs ser considerada una paròdia del gènere si no fos perquè l'autor no sembla pas interessat a denunciar-ne els seus mecanismes ocults, les convencions rutinàries que amaga tot gènere i que pretén desemmascarar tota paròdia; ben al contrari, l'autor aprofita el coneixement que té l'espectador d'aquestes convencions per tal de fer una reflexió sobre altres qüestions.

Aquesta coincidència de la representació en el teatre i en el bordell ha estat tinguda en compte per alguns estudiosos de Genet. Sherzer, per exemple (Sherzer, 1984: 368-392), l'ha analitzada des dels postulats de Goffman. En la vida quotidiana, diu Goffman, les diferents localitzacions per les quals es mou un mateix individu al llarg del dia l'obliguen a regir-se

segons diferents principis d'organització (com a pare, com a usuari d'un mitjà de transport, com a treballador...): són, segons la seva terminologia, «strips» que conformen «frames». Així, en el *Balcó*, les tres localitzacions (la ciutat, strip A1, el prostíbul, strip A2, i els escenaris del prostíbul, strip B) impliquen les organitzacions corresponents. A més a més, en la vida quotidiana hi ha la possibilitat no ja d'usar aquests principis d'organització, sinó de representar-los per a obtenir uns resultats determinats: d'aquí prové el teatre, és clar, però també les cerimònies (casaments...), algunes teràpies (l'home de negocis fent de jardiner) i molts esdeveniments socials (la princesa fent de venedora de banderetes per a la lluita contra el càncer): són els «keyings» (la diferència entre «keying» i «performance» (Goffman, 1986: 44 i 124, respectivament) no és aquí rellevant). El prostíbul, que Goffman no esmenta, possibilita aquesta mena de representacions: en el cas de Genet, això és el que passa en el strip B, on els clients fan de bisbe, general, etc.; en el cas de Benet i Jornet, el client i la prostituta representen una escena de la infància del primer: aquests són els seus «keyings». Ara bé, en aquestes representacions hi ha una possibilitat i és que no tots els protagonistes sàpiguen que es tracta d'una representació: en una estafa, per exemple, l'estafat es pensa que es troba en el «frame negoci», mentre que l'estafador sap que algunes de les regles del «frame negoci» no es respectaran, «fa» de negociant, però no n'és: es troba en una «fabrication».

Quin interès té tot això en la nostra obra i en la de Genet? Primer, que en les dues coexisteixen «keying» i «fabrication». En el *Balcó* i en el *Gos...* els clients del prostíbul es pensen que interpreten una obra per a ells mateixos però resulta que la interpreten per a un altre que els està mirant (el clàssic «voyeur») que ells ignoren i que, en certa manera, és qui els ha assignat el paper. Per tant ja no és un «keying» sinó una «fabrication». En el cas del *Balcó*, aquest tercer personatge és Irma, que és alhora qui porta el negoci,² però no és evident que hagi estat ella qui ha escrit el guió. En el cas del *Gos...*, en canvi, és tan clar en la segona part que l'autor del guió és el voyeur que llença una ombra de dubte sobre la primera: realment el

² «What is a simple keying for the characters is a fabrication when viewed from the perspective of Irma» («El que no és més que una *keying* per als caràcters és una fabricació si es veu des de la perspectiva d'Irma.») (Sherzer, 1984)

client és qui s'ha inventat la història? De manera semblant, quan els clients del bordell de Genet surten al balcó «fent de» bisbe, general, etc., assistim a una «fabrication» que enganya els ciutadans i els revolucionaris: d'aquí la importància del títol. L'obra ha estat vista normalment com a una reflexió de Genet sobre el poder, sobre el que té d'engany i d'estafa en la seva representació. També *El gos...* pot ser llegit així (és per exemple la lectura que proposa Gallén) però a nosaltres, com hem dit, ens n'interessa una altra.

Hi ha una característica que en l'obra de Benet destaca per sobre de la de Genet, i és que es tracta d'un teatre (el bordell) dins d'un altre teatre (l'obra que estem veient). Aquesta rellevància del teatre en el *Gos...* es deu al major pes del voyeur-autor i a la repetició en cada una de les dues parts de l'obra de la mateixa escena amb els mateixos personatges. Vist en termes de Goffman, podríem dir que l'obra és una representació que en conté dues, la segona de les quals sembla més falsificada que la primera.³ D'aquesta manera, Benet eixampla l'escenari fins a implicar-hi els «seus» espectadors, assistents a un espectacle sinistre, pel qual han pagat i en el qual no intervenen; purs personatges passius, els espectadors són (som) mers voyeurs d'un voyeur. Recuperem, és clar, el «gran teatro del mundo» i tota la seva tradició del ser humà com a actor d'una obra que algú altre li ha escrit. Però també ens trobem amb una peculiaritat del teatre, explotada d'una manera particular per Benet i Jornet.

Goffman va observar una dualitat en tot espectador, i va establir una distinció entre el «theatergoer» (compra els bitllets, surt als entreactes...) i el «onlooker», que participa, de manera vicària, en el món proposat pel dramaturg: és un col·laborador (Goffman, 1986: 130). El voyeur-espectador de *El gos...* comparteix aquesta dualitat, però amb la peculiaritat que, a partir d'un determinat moment, la seva participació com a espectador esdevé participació com a autor: és ell qui ordena, en la segona part, tornar a buscar el client, personatge de la primera part, perquè representi amb la prostituta una escena que ell, el voyeur, ha pensat.

Però en *El gos...* no només hi ha escenaris: també hi ha una història, i el que ens interessa ara d'aquesta història és que els autors no són els qui

³ Més concretament, diríem que es tracta d'una «performance» on es donen un «keying» i una «fabrication».

es pensen que són, sinó que escriuen el que els altres els diuen: són mers intèrprets. Així, el client (1: els personatges es designen amb números) pretén fer representar una obra a la prostituta (designada amb el número 2), però pretén, d'altra banda, com tots els autors (i com tots els clients), que l'obra sigui creïble. Ara, això és impossible, precisament perquè la prostituta és una professional. Observem per exemple aquest diàleg:

1: Ho faràs per diners. No ho facis per diners. Digues que no ho fas pels quatre rals que he pagat.

2: Ets d'aquests. Vols que ho digui?

1: Digue-ho.

2: Ho faig perquè m'agrades.

És un clixé, és clar, de la literatura prostibulària i representa normalment la impossibilitat de transformar la passió sexual en passió amorosa; per a les prostitutes, no hi ha mai una representació purament lúdica: el *keying* sempre és *fabrication* (Sherzer, 1984). Però, en el context en què ens movem, es transforma també en declaració d'impotència creativa: el client, que és alhora intèrpret i autor, no aconsegueix que la intèrpret-prostituta sigui autèntica, es cregui el paper, es transformi en personatge «real». Al llarg de l'obra, la intèrpret-prostituta s'encarregarà de recordar a l'autor-client que és un impotent, que la veritat que pretén transmetre només és invenció:

1: La veritat és com és.

2: Quina veritat? M'ho he inventat. Tu t'ho has inventat i jo m'ho he inventat.

1: No m'he inventat res. I tu tampoc.

2: Ah, no?

Una observació de Goffman sobre el món del teatre ens pot ser útil aquí, i és el contrast entre el coneixement obvi que autor, director i actors tenen dels esdeveniments de l'obra i el que mostren a l'escena. A diferència de la vida real, l'actor (i també l'autor i el director) sap què li contestarà l'altre i com acabarà la història; en canvi, l'espectador accepta la convenció que

l'actor no sap res de tot això: de què va la història, ni què saben els altres actors ni com acabarà tot plegat.⁴ Ara, en *El gos...* això no és evident, perquè en la representació que està plantejant el client-actor, ni ell ni nosaltres, espectadors, aconseguim esbrinar què sap la prostituta. Realment va ser la protagonista d'aquell episodi de l'adolescència del client? D'aquesta manera, doncs, el «Rätzel» de què parlava la crítica obté tota la seva funcionalitat perquè aquest enigma vicia tota la representació i en desvirtua el seu caràcter teatral: si la protagonista sap més coses que els altres intèrprets i que el mateix autor, aleshores el desconcert dels espectadors és total i el paper de l'autor es debilita de manera evident. Quina és, al capdavant, la seva aportació creadora?

De manera paral·lela a aquesta, la relació entre la mestressa i el voyeur també planteja el problema de l'autoria. La mestressa (número 3) pretén ser l'autora que escriu per al voyeur-espectador (numero 4):

3: De fet, aconseguir que torni és la meva obligació professional. I tractant-se de vostè serà un orgull. Deixi'm fer. No cal que hi pensi. Hi penso jo, només faltaria. Li endevinaré els desigs. Trobarà sempre allò que espera trobar.

4. De debò, oi? (...)

3. Sóc... No ho sóc, però ho seré. El seu àngel de la guàrdia.

El curs de la història demostrarà, però, que qui té el poder («el Poder impune», com diu Gallén) és el voyeur i és ell qui, després d'haver donat instruccions a la prostituta i d'haver assistit a la nova obra encarregada per ell, s'encarregarà de recordar-ho a la mestressa:

⁴ «Note, the make-believe acceptance of different information states, different from one's fellow characters and different from the production staff, is an absolute essential if any sense is to be made out of the inner drama on the stage.» («Remarquez com acceptar que se'ns faci creure que hi ha diferents estats d'informació, diferent de la informació de què disposen els caràcters i l'equip de producció, és un requisit essencial perquè el drama sobre l'escenari tingui algun sentit.») (Goffman, 1986: 134).

4: Espero de vostè, al llarg del temps, uns quants serveis. Una llarga llista de serveis que li seran pagats, sempre, amb la justícia que se li deu.

3: Jo sóc...

4: La meva còmplice. No hi estàvem d'acord? Vostè no és el meu àngel de la guarda. Vostè és la meva còmplice.

La complicitat és explícita perquè, més o menys, la mestressa ha participat en la (intuïm) mala fi del client, però és també implícita perquè imaginem que prepararà altres espectacles per al voyeur. En aquest segon sentit, apareix aquí el tema de l'autoria, que no és nou en Benet i Jornet i que remunta, com a mínim, a *El manuscrit d'Ali Bey* (1984). Darrerament, a *Testament* (1996), ha plantejat la incògnita que per a tot ser humà, però especialment per a tot creador, representa controlar l'obra pròpia, no només la seva glòria incerta, sinó fins i tot la mera transmissió. Aquest destí va evidentment lligat a la interpretació: podem evitar que l'obra es perdi o no es divulgui, però no podem assegurar que es llegeixi, i menys encara que la interpretació sigui satisfactòria. *El gos del tinent* planteja un altre aspecte d'aquest tema: si no podem controlar el destí de la nostra obra, podem assegurar-ne almenys l'autoria, és a dir, el control de la producció? Ni tan sols això: l'autor es pensa manar l'interpret i entendre l'espectador, «endevinar-li els desigs», però és l'interpret qui comença decidint la verosimilitud de l'obra, i és l'espectador qui acaba imposant aquests desigs, que resulten molt més brutals del que l'autor hauria imaginat mai; només la complicitat amb l'espectador, forçada per l'espectador mateix, que és qui té el poder, assegura la supervivència de l'obra, que passa així de «creació» a «servei». A finals del segle XX, no és segura potser la mort de l'autor però l'agonia és dolorosa.⁵

⁵ Aquest article és una versió revisada d'una ponència llegida durant el 16è Col·loqui Germano-Català / 16. Deutscher Katalanistentag (Bochum 1999).

Bibliografia

- Barthes, Roland (1964): «Littérature et significations», en: *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- Benet i Jornet, Josep M. (1997): *El gos del tinent*, Barcelona: Edicions 62.
- Curtius, Ernst Robert (1976): *Literatura europea y Edad Media Latina*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Gallén, Enric (1997): «Pròleg», en: Benet i Jornet, Josep M. (ed.): *El gos del tinent*, Barcelona: Edicions 62.
- Goffman, Erving (1986): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Boston: Northeastern University Press.
- Hammerthaler, Ralph (1997): «Unruhe des Herzens», in: *Süddeutsche Zeitung* 16/XII/1997.
- Hennecke, Günther (1998): «Einige katalanische Rätsel», in: *Ostbayerische Zeitung* 12/I/1998.
- Löhndorf, Marion (1997): «Und können ihrem Unglück keinen Namen geben», in: *General-Anzeiger* 15/XII/1997.
- Preußner, Gerhard (1998): «Nachtfahrt nach Nirgendwo», in: *Theater Heute* (Februar 1998).
- Sherzer, Dina (1984): «Frames and metacommunication in Genet's "The Balcony"», en: Schmid, Herta / von Kesteren, Aloysius (eds.): *Semiotics of Drama and Theater*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.