

## APROXIMACIÓ AL TEATRE INFANTIL I JUVENIL DE JOSEP M. BENET I JORNET\*

Josep CAMPS ARBÓS  
Universitat Oberta de Catalunya

1

El teatre infantil i juvenil de Josep M. Benet i Jornet consta de set obres, que relacionem cronològicament a partir de la data d'escriptura: *Taller de fantasia* (1970-1972), *Supertot* (1973), *Helena a l'illa del baró Zodiac* (1975), *El somni de Bagdad* (1975), *El tresor del pirata Negre* (1982), *Carlota i la dona de neu* (1990-1991) i *La Ventafocs. Potser sí, potser no* (2004).<sup>1</sup> Tanmateix, cap d'aquests textos ha estat incorporat a la recent edició del *Teatre reunit* (2019) del dramaturg barceloní conformat per vint-i-set peces, datades entre 1963 i 2010, de les més de cinquanta que en va arribar a escriure. Tampoc ha despertat aquest vessant de la seva producció un excessiu interès entre l'extensa bibliografia que se li dedica: a banda de les referències escadusseres que podem espigolar en els estudis que tracten sobre les obres destinades a un públic adult com els de Xavier Fàbregas (1975: 54-55), Rodolf Sirera (1981: 124-127), Miquel Maria Gibert (2001: 71-72), Carles Batlle (2001: 102-103) o Enric Gallén (2006: 25-26) i les crítiques

\* Agraïco públicament la lectura feta d'aquest treball als professors Francesc Foguet i Moisès Selfa, que m'han ajudat a matisar i a completar algunes de les idees que hi exposo. Un agraïment que faig extensiu a l'amic Joaquim Carbó, que m'ha proporcionat valuosa informació sobre les estrenes de Benet als cicles de teatre infantil i juvenil que promovia la revista *Cavall Fort*. Dedico aquest treball a la memòria del meu pare, Josep Camps Carandell, que compartia amb Benet el seu amor pel món del còmic.

1. Tot i ser conscients que la majoria de les obres de Benet estan més pensades per a un públic infantil que no pas juvenil, ens servirem d'aquesta etiqueta per a qualificar-lo. Som conscients, tanmateix, de les seves mancances que exposa, lúcidament, Manuel Molins: «Per a mi, aquesta “i” copulativa que intenta relligar en un tot “teatre infantil i juvenil”, és una còpula més que dubtosa perquè, primerament, els joves reals, preadolescents i adolescents, no volen ni sentir a parlar de res que soni a infantil. Després, perquè estableix un equivoc conceptual discutible. I, per fi, perquè la problemàtica i el món emocional dels uns i dels altres estan ben allunyats, encara que només es porten dos o tres anys de diferència» (2008: 47). Altrament, Ramon Rosselló distingeix entre teatre per a infants i adolescents i teatre infantil i juvenil, «tot entenen aquest segon com el teatre fet (sobretot interpretat) per nens o per adolescents» (2009: 184).

a les estrenes del mateix Fàbregas i de Joaquim Vilà i Folch, només podem comptar amb els treballs de Cèlia Riba (2009: 7-28) i, sobretot, d'Antoni Carbonell (1992: 7-64), que precedeixen, respectivament, les edicions escolars de *Taller de fantasia* i *Supertot* (publicades sempre de manera conjunta) i d'*El somni de Bagdad*.<sup>2</sup> A primer cop d'ull podria semblar que les peces adreçades a un públic infantil i juvenil i les que ho fan a un d'adult tenen escassa relació. Res més lluny de la realitat, com fa evident el mateix Benet en el pròleg redactat per a la primera edició de *Taller de fantasia* i *Supertot*:

Per la meva banda, he cregut que l'univers de l'adult i del nen no són insolidaris, que entre ells hi havia, més que una comunicació, un terreny comú. No he renunciat, doncs, a les meves constants; he buscat aquell punt on el meu món i el món dels nois coincidien, allí on ells i jo podíem jugar plegats, d'igual a igual. Em penso que ho he aconseguit, i fàcilment, a més a més, qui sap si perquè, com deia abans, les meves obsessions es remeten de forma molt directa precisament a la meva infantesa, època de la qual tinc molts comptes pendents i no resolt del tot. Sigui com sigui, el fet d'haver anat a buscar aquesta zona on els nois i jo, al capdavant un adult, coincidíem, haurà propiciat que, en algun cas, i a això anàvem, hagi escrit obres que poden interessar igualment al públic infantil i al públic adult (1976: 8-9).

No és difícil si resseguim l'obra dramàtica de Benet adonar-nos com les peces per a infants i joves mantenen un estret vincle amb les destinades al públic adult. Vegem-ne només alguns exemples: el protagonista de *La desaparició de Wendy* (1973) —«reescriptura paròdica de la Ventafocs i Peter Pan [que] homenatja els herois de l'imaginari infantil i les possibilitats infinites del teatre» (Foguet 2020: 42)— no vol créixer i integrar-se al món dels adults i viu envoltat de personatges de contes i de pel·lícules que caracteritzen el seu passat (Patufet, la Madrastra i la Germanastra de la Ventafocs, Winnetou...); l'estructura narrativa de *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna* (1966-1968) s'acosta al món de l'aventura ja que la història fulletonesca que presenta incorpora «l'esperit dels tebeos, el cinema d'aventures i les novel·les de capa i espasa, és a dir, l'esperit d'una part de la cultura de masses de les dècades centrals del nostre segle» (Gibert 2001: 56), tal com s'esdevé a *Supertot*, *Helena a l'illa del baró Zodiac* i *El tresor del pirata Negre*; finalment, *El somni de Bagdad* manifesta, per primera vegada, la fascinació de l'autor pel món àrab que serà present a *Descripció d'un paisatge* (1977-1978) i a *El manuscrit d'Ali Bei* (1979-1984). Són només les mostres d'un fil que caldria continuar descabdellant. Pel que fa a la classificació del seu teatre per a infants i joves, Benet el divideix en dos grups marcats per una certa ambivalència: d'una banda, *Taller de fantasia*, *Helena a l'illa del baró Zodiac*, *El tresor del pirata Negre*, i nosaltres hi afegiríem *Carlota i la dona de neu* i *La Ventafocs. Potser sí, potser no*, que «han estat pensades preferentment per a un públic infantil» (1976: 7); de l'altra, *Supertot* i *El somni de Bagdad*, que «són peces destinades a un públic ampli, no necessàriament infantil encara que també inclou els nens. La possibilitat de complaure aquest doble destinatari no és cap paradoxa ni tampoc cap utopia» (1976: 7). El tret en comú d'ambdós grups és que pre-

2. La producció literària de Benet adreçada al públic infantil es completa amb el conte *Fideuet i la maldat amb potes* publicat el 1983 i acompanyat per unes il·lustracions de Lluïsa Jover.

senten, en grau divers, jocs intertextuals que van de la ironia a la paròdia i que compten, a diferència de l'adult, amb la dificultat afegida de l'escassa experiència de l'espectador infantil i juvenil ja que «necessiten de determinades competències lingüístiques, discursives o vivencials que no sempre és capaç d'interpretar-les» (Lluch 2008: 93).

L'encàrrec, com anirem desgranant al llarg de les següents pàgines, serà el motiu que donarà lloc a la majoria de les peces d'aquest vessant teatral de Benet que també són fidels als records dels seus anys d'infantesa i joventut. Antoni Carbonell constata que la recreació d'aquestes dues etapes vitals respon a un «homenatge a una literatura que, molt sovint, és menyspreada i titllada de banal o de menor» (1992: 39). Les novel·les de consum, però també el cinema o els tebeos, es troben en els fonaments del teatre adreçat al públic més jove (i, de vegades, no tan jove). Però també els contes de Hans Christian Andersen o les rondalles de Joan Amades. De fet, les obres tenen com a destinataris uns nens educats en una escola fortament castellanitzada, que han perdut els referents familiars, i no tenen ningú que els doni a conèixer aquest món meravellós. Xavier Fàbregas apuntava, a propòsit de *Taller de fantasia* i *Supertot*, aquesta dualitat —modernitat i tradició— en els models del teatre de Benet així com el tema que el travessa, la pèrdua de la innocència:

Un grup d'obres que tracten del que podríem denominar la dissolució dels mites infantils. En realitat es tracta d'una altra vessant de la mateixa problemàtica; l'infant s'ha defensat del món exterior tot recoient-se en un país on transiten personatges imaginaris i en el qual triomfen aparentment els valors que són escarnits en la vida quotidiana: aquest món és habitat per criatures extretes de la rondallística popular i pels personatges que acudeixen a les cases, puntualment, cada setmana, a través dels còmics (1975: 54).

## 2

L'origen de *Taller de fantasia* es troba en l'encàrrec a Benet que es va fer, a inicis de 1970 des de la revista *Cavall Fort*, d'escriure una sèrie de peces curtes «destinades a ser representades a l'escola o en reunions de jovent» (Carbó 1975: 17). Per a l'autor, els personatges principals havien de tenir uns trets recurrents:

Vaig inventar uns tipus fixos, que reapareixien més o menys camuflats cada vegada: un home de certa edat, sovint intel·ligent però malcarat, un jove fort i benplantat, però estúpid, una noia bonica, però generalment fleuma, i Roc, personatge central, que no tenia res de valent, però que acostumava a ser qui resolia les situacions, i a qui a vegades acompanyava Roqueta, la seva rèplica femenina (1976: 5).

Benet va publicar vuit peces a *Cavall Fort*, amb il·lustracions de Fina Rifà entre 1970 i 1972: «L'os polar» (núm. 174, maig de 1970), «El lluç i el peix espasa» (núm. 176, juny de 1970), «El planeta dels homes de marbre» (núm. 182, agost de 1970), «Tampoc els pells-roges no són de refiar» (núm. 186, octubre de 1970), «El robí del temple indi» (núm. 202, maig de 1971), «La festa de l'olla» (núm. 211, octubre de 1971), «El salvatge

Mustafà» (núm. 220, febrer de 1972) i «Pirates a la mar salada» (núm. 223, maig de 1972). A finals de 1970 Martí Olaya, organitzador dels cicles de teatre infantil «Cavall Fort», va plantejar a Benet la possibilitat de dur a l'escena algunes de les peces, tant les publicades com les que encara romanien inèdites, cosa que el dramaturg va acceptar. Després de fer-ne la selecció amb Olaya —l'obra incloïa cinc peces: «El planeta dels homes de marbre», «El salvatge Mustafà», «El robí del temple indi», «Tampoc els pells-roges no són de refiar» i «La festa de l'olla»— l'autor va completar-ne l'escriptura amb els textos que lligaven les diferents peces i la lletra de les cançons. Amb el títol de *Taller de fantasia*, «que no m'agrada gens i que no vaig inventar jo, i que vaig acompanyar per aquest motiu amb el subtítol *La nit de les joguines*, tampoc gaire gloriós, però que és més clar i vol dir alguna cosa» (1976: 6), l'obra va ser estrenada el 7 de març de 1971 al teatre Romea per part dels alumnes de primer curs de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual sota la direcció de Joan Maria Gual —que havia substituït Raoul Sicalona— en el marc del IX Cicle de Teatre per a nois i noies organitzat per *Cavall Fort*.<sup>3</sup> La publicació de l'obra el 1976 per Edicions 62 a la mítica col·lecció «El Galliner» incorporava un apèndix en què Benet teatralitzava dues noves peces, *Pirates a la mar salada* i *Una caverna molt prehistòrica*, aquesta darrera inèdita, amb la finalitat que les companyies que representessin l'obra poguessin substituir algunes de les històries que contenia o, senzillament, allargar-la.

*Taller de fantasia* pren com a referència el cinema de Hollywood de 1940, 1950 i 1960, de manera especial el d'aventures i de ciència-ficció; és fàcil, per tant, relacionar-hi els episodis i algunes pel·lícules com, per exemple, *El robí del temple indi* amb *Les mines del rei Salomó* (1950) o *El planeta dels homes de marbre* amb *Ultimatum a la terra* (1951). Però també s'hi detecta la visió del món procedent de les novel·les de consum; al volum autobiogràfic *Material d'enderroc*, Benet hi exposava les lectures d'adolescència, de base eminentment popular:

Les meves lectures personals es limitaven, al principi, quan vaig entrar al Centre [Centro Católico Parroquial de Nuestra Señora del Carmen], a poca cosa més que a les novel·les que aleshores anomenades, pel preu que costaven, «de duro», textos generalment de cent vint-i-vuit pàgines i de complexitat nul·la. Un conglomerat d'històries d'amor, de l'oest, de ciència-ficció, de misteri i policiaques; tot plegat no arribava mai a tercera divisió. No m'agradaven, en general, les històries «d'amor». [...] Les novel·les ambientades a l'oest americà tampoc no em deien res en general. [...] Però aquí hi havia una excepció: m'encantava José Mallorqui i els seus herois californians, sobretot, és clar, El Coyote. I em rendia del tot, incapacitat per a la crítica, davant qualsevol història de ciència-ficció. [...] Les novel·les de misteri o policiaques també m'enganxaven, i un dels escriptors preferits del gènere era Alf Manz (2010: 215-216).

Pel que fa a la caracterització dels personatges, Benet no s'allunya de la manera de fer dels productes per a infants i joves ja que no acostumen a «presentar una gran comple-

3. Xavier Fàbregas explicava a *Serra d'Or* que, tot i la inexperiència dels intèrprets, «el conjunt va resultar un espectacle ple de vitalitat que el públic, el menut i el gran, va agrair sense reserves; en més d'una ocasió, el *Taller de fantasia* esdevingué un autèntic musical» (1987: 123).

xitat i la separació entre bons i dolents sol ser d'allò més clar, així com també ho és el desenllaç que espera a cadascun segons estiga en un o altre dels grups» (Rosselló 2009: 198). Ara bé, a diferència dels models cinematogràfics i literaris, dels binomis de personatges creats pel dramaturg, reduïts a un estereotip en tant que repeteixen el nom o en tenen un de semblant a cada episodi (científic–mecànic, cristià–mahometà, aventurer–hindú, nord-americà–pell roja, explorador–africà), els que surten més ben parats no són els primers, aparentment els herois, sinó els segons, els secundaris, que prenen un relleu moral invers al que el públic estava acostumat i esdevenen els més forts i imposen la justícia amb mitjans tan dispars com la força, la intel·ligència o la ironia. Un procediment que explica Fàbregas: «l'autor proposa als espectadors que aquelles situacions que l'habitual ens pot fer observar amb inèrcia, la inèrcia pròpia del que ens és presentat com un tòpic, siguin judicades amb sentit crític; i ens trobem, llavors, amb una realitat nova, la de l'antitòpic» (1987: 122).

És obvi, per tant, que la recreació dels mites i dels motius afluïts és posada per Benet al servei de la denúncia d'una sèrie de conflictes socials i morals (colonialisme, sexisme, avarícia, racisme...) amb una rotunda i explícita lliçó que implica el valor de saber reconèixer i acceptar l'altre: «El planeta dels homes de marbre» evidencia que el sentit comú passa per davant de l'heroisme o la força bruta; «El salvatge Mustafà» demostra com el moro enemic, «net i polít» (1976: 26), es mostra més civilitzat que els cavallers cristians, «llantiosos i [que] tenen un aspecte molt ferotge» (1976: 23); «El robí del temple indi», ambientat a l'Índia llegendària, fa evident el càstig cap als que menyspreen les altres cultures; «Tampoc els pells-roges no són de confiar», una hibridació entre *El fantasma de Canterville* (1887), d'Oscar Wilde, i *El castell dels Carpatz* (1892), de Jules Verne, reprèn el contrast entre civilitzacions ja que els protagonistes són castigats per un indi (com resa el tòpic, amb plomes i destal i servint-se dels infinitius a l'hora de parlar); i «La festa de l'olla» exposa com el comportament mesquí dels occidentals és condemnat perquè en nom de l'educació i la modernitat han convertit els indígenes en esclaus. Les peces afegides a l'annex també destil·len una lliçó moral: a «Pirates a la mar salada» la parella protagonista (el nom del noi, Caïd, recorda el Saïd de *Mar i cel* d'Àngel Guimerà) i el pirata que la persegueix moren per un excés d'avarícia; mentre que a «Una caverna molt prehistòrica», hi traspua una sibillina denúncia a les supersticions fonamentades en la religió, fet que es podria interpretar com una crítica a l'Església catòlica (potser aquest deuria ser el motiu pel qual la peça fou rebutjada per *Cavall Fort* ja que la revista havia nascut el 1961 amb el suport dels bisbats de Vic, Solsona i Girona).

Unes històries, aparentment desconnectades, que Benet enllaça a través del tòpic de les joguines que cobren vida a la nit, procedent del conte «El trencanous» d'E. T. A. Hoffmann: la Nina i la Baldufa, a manera de narradors, les introdueixen i les tanquen i ajuden a canviar els decorats; com també s'esdevindrà a *La Venta focs. Potser sí, potser no*, aquesta proposta «és relativament usual en el teatre per a infants, atès que permet acostar l'obra teatral a allò que se suposa la forma per excel·lència de la ficció adreçada a nens: el conte» (Lluch / Valriu 2013: 66). Els números musicals que s'intercalen, deutors dels musicals de Hollywood, ajuden a avançar la trama. L'obra finalitza amb una moral adreçada als espectadors, «un recurs ben clar de ruptura de la separació entre el món ficcional i el món del públic» (Rosselló 2009: 188): «Els dolents han perdut / però era una funció.

/ Els dolents de debò / al carrer són. / Serà un gran dia, / serà un gran dia, / el dia que els dolents perdran / no en el teatre / i sí de debò» (1976: 49).

## 3

*Supertot* neix d'un nou encàrrec. L'estiu de 1973, poc després de la mala rebuda crítica i del fracàs comercial de *Berenàveu a les fosques* (1970-1971), Francesc Alborch va proposar a Benet d'escriure una peça teatral per al grup U de Cuc; «buscant la base de l'espectacle, com que soc un impenitent lector de patufets, tebeos o còmics (diguem-ne com vulgueu), vaig pensar que el personatge del superhome oferiria moltes possibilitats i molt suggerents» (1976: 6).<sup>4</sup> El protagonista que donava nom a l'obra era, com afirmava Benet en el pròleg, una barreja entre Superman i el Capità Marvel, i situava «doncs, el meu heroi, Supertot, al seu medi natural, la gran ciutat, procurant evidenciar, encara que d'una forma molt esquemàtica, la seva debilitat real, la seva ineficàcia i la seva dependència d'aquells a qui creia combatre» (1976: 6). Escrit entre el 30 d'agost i el 28 de novembre de 1973, *Supertot* va ser estrenat al Teatre Romea, sota la direcció d'Alborch i amb música de Pere Puértolas, en el XVI Cicle de Teatre per a nois i noies organitzat per *Cavall Fort* el 10 de novembre de 1974.<sup>5</sup> L'èxit va sobrepassar el de *Taller de fantasia* i l'any següent va ser traduït al castellà per participar en el V Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y Juventud a Torremolinos.<sup>6</sup>

4. Aquest interès pel còmic Benet l'explica a les memòries d'infantesa *La catàstrofe de ser nen*: «A mi m'agradaven els [tebeos] d'aventures, els que no tenien final sinó que acabaven amb un "continuarà". Els d'aventures no atreien tant, en general, les nenes. A mi m'agradava que a part del protagonista, l'heroi, hi hagués un dolent, una noia que era o es feia nòvia del protagonista i l'amic d'aquest protagonista. I que les aventures i desventures del *protà* passessin d'un quadern a l'altre, i que no s'eternitzessin, que fossin una mena de novel·la gràfica» (2014: 117-118). De fet, aquest serà, a grans trets, l'esquema argumental de *Supertot*.

5. En una carta a Feliu Formosa, datada l'1 de novembre de 1974, Benet exposa la impressió del muntatge de *Supertot* els dies previs a l'estrena: «Jo crec que el text que he escrit és ben eficaç i, d'altra banda, la partitura musical —d'un xicot que es diu Puértolas i de qui abans no havia sentit a parlar— és en general molt bonica. El vestuari d'en Massagué sembla molt divertit i l'escenografia encara no puc dir ben bé com és. La direcció i la interpretació poden funcionar o poden no funcionar, no ho sé. Són gent molt prima, amb esperit d'oficinistes, que crispen una mica, una mica suficients, segurs de si mateixos i de la seva superficialitat devastadora. A penes he anat a cap assaig (i em penso que això els ha molestat i amb raó) perquè els veig i els fotria un jec d'hòsties. El director, en Francesc Alborch, és un cas a part. T'asseguro que la qualitat humana del darrer component d'El Globus està deu vegades per damunt d'aquesta gent» (Benet / Formosa 2020: 90).

6. Xavier Fàbregas assenyalava a la ressenya de l'estrena a *Destino* que, si bé els actors «mostraren llurs limitacions molt patents, sobretot, a l'hora de cantar i ballar», i «algunes faltes de precisió en la proluxa maquinària escenogràfica, o en la manera massa pueril de resoldre algun dels trucatges», *Supertot* «es convertirà en un espectacle que haurà de ser recomanat sense reserva» (1990: 142). Àlex Broch a *Canigó* mantenia una opinió similar: «El públic infantil, a part de passar-ho força bé, riu quan identifica els típics clixés del personatge que a poc a poc va apareixent, no sé si els petits d'això també

Tal com assenyala Benet, *Supertot* està inspirat en el còmic, un món que havia pres-tigiat Umberto Eco a l'assaig *Apocalíptics i integrats* (1964), en què analitzava, des d'una perspectiva estructuralista, el mite de Superman. La construcció de la peça és deu-tora, per tant, del món del còmic (però també dels serials radiofònics o de les pel·lícules de jornades), ja que no està dividida en actes sinó en episodis, talment fascicles setma-nals, amb una multiplicitat d'espais que donen ritme i dinamisme a la representació. En són un exemple les acotacions que incorporen elements visuals, verbals i sonors: «Entra-da musical que descriu la ciutat. La gent camina amunt i avall, atrafegada, repetida i sen-se anar enloc. Són tots els personatges de l'obra, excepte el capità. Un cop el públic s'ha fet càrrec, la gent desapareix. Transició musical» (1976: 66). O la descripció dels movi-ments dels actors amb l'ús d'unes onomatopeies pròpies de les bafarades dels còmics per explicar situacions de violència o reflectir estats d'ànim i que no es reproduïen sinó que els personatges les pronuncien: els sons de les baralles, els trets o, fins i tot, el soroll de la màquina d'escriure. Pel que fa als números musicals i a la posada en escena, Benet poua en la cultura i l'estètica pop, de moda a inicis dels setanta, servint-se d'uns colors cridaners: «Sis únics tons —el roig, el blau i el groc i els tres que s'obtenen combi-nant-los entre si—, que seran distribuïts amb arbitrarietat atenent no a la lògica realista de l'objecte o persona que recobreixen, sinó al contrast estrident amb els altres elements escènics», alhora que cal evitar «els matisos; el mínim de negre possible, i prohibit el gris» (1976: 65).

El protagonista, com s'ha assenyalat, és una barreja de Superman i del Capità Mar-vel, dos mites dels còmics de superherois americans que basen els seus poders en la su-premàcia de la força física. Fixem-nos en el que escrivia Terenci Moix, bon amic de Benet, sobre aquests personatges a l'assaig *Los cómics. Arte para el consumo y formas pop* (1968). Del primer afirmava que «el atractivo personal de Supermán reside en su culto al desdoblamiento de la personalidad. [...] Sabemos que Supermán es Clark Kent, un periodista tímido que, de no ser por el conocimiento que ya tenemos trabado con sus cambios, no anunciaría en ningún momento su filiación con la titánica criatura» (1968: 243). El segon, el definia com un «seudo-Supermán, con uniforme rojo y el pecho traspasado por un rayo amarillo, [y que] no es otro que la transmutación de Billy Watson, un muchachito que vende periódicos y a quien por su bondad otorga el sabio egipcio Sha-zam (representación del genio benéfico) unos superpoderes que Billy debe utilizar en una permanente lucha contra el mal» (1968: 246).

De les descripcions de Moix, se'n desprèn que, de Superman, Benet n'extreu la doble personalitat i la feina com a periodista; del Capità Marvel, el nom real i la manera d'obte-

---

se n'adonen, com a caricatura d'una condició i l'heroi es va convertint cada cop més en un «supermenys». [...] La majoria dels musicals per a infants no passen de ser un pur intent que si bé té l'aprovació del públic infantil pel seu moviment i color no poden tenir una aprovació tan majoritària quan ho intentem analitzar com a espectacle teatral» (1974: 17). Josep M. Baget Herms, amb motiu de l'estrena televisiva de la peça, assenyala la novetat que representava: «*Supertot* s'adreça a un públic intel·ligent capaç de comprendre les al·lusions i les ironies d'un text. I cal remarcar que el públic infantil és intel·ligent i pot acceptar i copsar tota o una bona part dels matisos de l'esmentat guió; això és el que fa la diferència entre aquest espai i d'altres adreçats als infants on aquests són tractats com a retardats mentals, que requereixen un llenguatge diferenciat (ple de diminutius) i una gesticulació desgavellada» (1975: 16).

nir-ne els poders (gràcies a un anell prodigiós Bill passa de ser un noi escanyolit a un superheroï). Ara bé, l'autor sotmet el seu superheroï a un procés de desmitificació paròdica, carregat de seriositat malgrat la pàtina humorística, a partir dels mateixos procediments del còmic. I si bé ens en mostra la cara pública, «el mal no descansa i d'altres innocents reclamen la meua presència» (1976: 68), afirma Supertot a l'inici de l'obra, després de salvar Gladys, la seva estimada, fa el mateix amb la seva identitat secreta, ja que només obtindrà l'amor de la noia quan, perdent els poders, esdevingui definitivament Bill i, per tant, una persona normal. En un final positiu, l'autor ens descobreix que la veritable fortalesa de l'home es troba en el seu enginy i en la generositat del seu cor. Els personatges secundaris, que en els còmics nord-americans ajuden l'heroï, no són el que aparenten: Jimmy (inspirat en Jimmy Olsen, un jove amic periodista de Superman) no actua de bona fe i intenta aconseguir l'amor de Gladys a qualsevol preu; altrament, Jones, que sembla una figura paternal, no és un filantrop sinó el cap de l'organització criminal que persegueix el protagonista i que, al final, com tots els malvats dels còmics o dels serials, aconseguix escapar-se i, gràcies a una veu en off, tècnica clarament fulletonesca, s'anuncia a l'espectador una possible segona part. Supertot, en definitiva, treballa a favor dels bons o, millor dit, d'aquells que creu que són bons, però el que fan és manipular-lo i dominar-lo (no és casualitat que perdi els poders quan es pren seriosament el seu paper de defensor dels febles i desvalguts). Punt i a part mereix la presència de la Secta del Gran Drac, inspirada en les novel·les i pel·lícules de Fu-Manxú, personatge creat pel Sax Rommer i que va esdevenir als anys vint i trenta l'arquetip de l'oriental sinistre; els seus membres són uns xinesos que, segons resa el tòpic, no saben pronunciar la consonant *r* i «són grocs com la icterícia, tenen la mirada cruel i enigmàtica, duen bigotis que els pengen i ungles llarguíssimes, i vesteixen quimonos lluents de color vermell» (1976: 72). Benet, amb mestria, dosifica la informació i juga «amb estratègies informatives com ara l'engany, la confusió, l'ocultació i la revelació, relacionades amb el fet de no explicitar determinada informació o de donar pistes o indicis de qüestions no de tot clares (o no evidents) fins arribar a cert moment» (Rosselló 2009: 196).

Ben explícita, sota l'aparença d'una faula divertida i innòcua, és la denúncia de l'obra, adreçada sobretot al públic adult, als paranys d'una societat capitalista que deshumanitza l'individu; representada per Jones, té, com a puntes de llança, l'especulació immobiliària: «La ciutat està controlada per mi. Soc l'amo de la ciutat i faig el que vull amb ella! Jo necessitava l'espai que ocupava el barri dotze i no volia donar indemnitzacions. Per això el vaig dinamitar» (1976: 100) i una publicitat capaç d'enfollir els receptors: «Vaig crear-te a fi que em fessis la propaganda. Ets la millor de les meves idees publicitàries. Els productes que duen el teu nom són meus i la gent els compra perquè es recorden del teu gran heroï» (1976: 100). Per tot plegat, com evidencia Xavier Fàbregas, «la constatació última de *Supertot* és que el món infantil està subordinat a uns heroïes que subministra una indústria de consum encarregada de “conformar” el nen i el món que els grans poden oferir-li» (1975: 54). Fàbregas, a més, relaciona la peça amb la resta de l'obra de l'autor: «Allò que Josep M. Benet i Jornet ha intentat a *Supertot* és una aproximació a les imatges mítiques de la seva infantesa, a aquelles imatges que servien d'evasió davant la sòrdida realitat quotidiana de la nostra postguerra. Per això *Supertot* resulta una peça del tot coherent dins la producció de l'autor i és, fins a cert punt, l'altra cara dels



seus drames realistes: *Berenàveu a les fosques*, *Una vella coneguda olor*, entre els més coneguts» (1990: 141).<sup>7</sup>

4

*Helena a l'illa del baró Zodiac* fou escrita per Benet l'estiu de 1975, de manera gairebé simultània amb *El somni de Bagdad*. Es tractava d'un encàrrec de l'actriu Pepa Palau, que n'havia de ser la protagonista, i que va demanar a l'autor «que, de poder ser, no hi sortissin més enllà de deu actors per no encarrir excessivament la companyia» (1988: 5). L'obra va ser estrenada el 13 de desembre de 1975 a l'Aliança del Poble Nou per la Companyia Teatral Infantil Popular de Pepa Palau sota la direcció de Sergi Schaff i, novament, amb la música de Pere Puértolas.<sup>8</sup> Va ser publicada el 1977 per Edicions Robrenyo i, revisada per l'autor, que en va eliminar algunes frases redundants, de nou el 1988 per l'Editorial Millà. En el programa de mà, que després reproduirà en el pròleg, Benet explicava l'objectiu d'*Helena a l'illa del baró Zodiac*:

La història que voldríem explicar és la d'una noia tímida i indefensa, excessivament lligada a l'autoritat paterna que, a través de les aventures perilloses que corre a l'illa del terrible baró Zodiac, aprendrà a ser lliure, deixarà de ser una nena i es convertirà en una dona que només necessita d'aquells a qui ella tria. També és, al costat d'això, la història d'un pare egoista, d'un mariner valent i enamorat, d'un baró perillós, i dels servidors d'aquest darrer, xicots que ens reserven alguna sorpresa (1988: 6).

Es tracta, com es desprèn de les afirmacions, d'una peça amb una innegable finalitat didàctica i estructurada a partir d'uns esquemes universals: el viatge com a símbol de creixement i el trànsit de la infantesa a l'edat adulta a través de diverses aventures, «aquest viatge seria, d'alguna manera, el curs de la vida, i l'illa del baró Zodiac vindria a ser una representació del món. Helena, en començar l'obra, està lligada completament al seu pare, es troba per tant en l'estadi que anomenem infantil. Enfrontada als perills de l'illa, aprendrà a dominar-los, es convertirà en persona adulta que no necessita d'abusi-

7. L'última obra teatral que va començar a escriure Benet fou *El retorn de Supertot*. Malalt d'Alzheimer, la volia dedicar al seu net, Mateu. Només en va arribar a redactar un esborrany molt caòtic. Agraïm a Carlota Benet aquesta informació.

8. L'estrena d'*Helena a l'illa del baró Zodiac*, segons Joaquim Vilà i Folch, va ser «un desastre» a causa «d'una direcció equivocada, una interpretació ridícula de Pepa Palau, una desgavellada utilització de la part tècnica». Tampoc no s'escapava de la crítica l'obra de Benet: «Queden caps sense lligar i solucions sobtades que, si bé entren de ple al món de la fantasia, semblen desequilibrar el desenvolupament de l'obra» (1976: 58). La versió de Marcellí Borrell, estrenada al Teatre Regina de Barcelona el març de 1991, tampoc va satisfer Vilà i Folch: si bé reconeix la feina que suposa haver intentat adaptar la peça a les noves generacions (el Professor Prats es convertia en la Professora Prats mentre que el text va patir una bona esporgada), «el nou plantejament no afecta per res la relació obra-infant i la peça de Benet es podia haver muntat així mateix fa quinze anys» (1991: 34).

ves proteccions» (1988: 6). L'aprenentatge de la vida esdevé, en conseqüència, un camí d'obstacles a superar (recurs ja utilitzat a *Marc i Jofre o els alquimistes de la fortuna*) que portarà Helena, dels braços del seu pare, el professor Prats, a descobrir el món vertader. La protagonista és presentada, d'antuvi, pel seu progenitor, com «una porcellana de la Xina»: «Les criatures no teniu enteniment. Et fiques al camarot i t'hi estàs ben quietona fins que jo et vingui a buscar. No et moguis per res del món, entesos» (1988: 12); uns consells que ella mateixa accepta de bon grat ja que creu que «les criatures no servim per a res. Soc una noia. Les noies no servim per a res» (1988: 15). A l'illa artificial del baró Zodiac, on ha arribat amb el seu pare i el capità John, els únics supervivents del naufragi del vaixell en què viatjaven, gradualment Helena deixarà de ser una noia dòcil i sotmesa a l'autoritat paterna: «No m'aconformo a callar / a ser una flor delicada. No m'aconformo a obeir, / a ser tan bona minyona. / Sovint els grans s'equivoquen. / Sovint no tenen raó» (1988: 22). L'accés al món dels adults es donarà a través de la resolució d'unes proves que implicaran la intel·ligència, l'amor i el treball en equip. Helena, finalment, aprendrà a pensar per ella mateixa, a constatar la maduració que ha sofert alhora que canta la vida i la llibertat: «Soc feliç. Soc molt feliç! / He anat a un lloc exòtic. / He sabut com és el món. / He viscut grans aventures. / He envellit. Ara soc gran» (1988: 42).<sup>9</sup>

El didactisme que vertebrava *Helena a l'illa del baró Zodiac* —la coneixença de la realitat i la crítica a l'obediència cega a l'autoritat paterna— és, per Antoni Carbonell, el defecte més remarcable de la peça, «ja que esdevé massa “ideològica” pel fet que hi ha com una necessitat d'impostar la veu de la consciència, de fer notar el missatge» (1992: 40). Entre els encerts caldria destacar-ne l'opció de passar pel sedàs de la paròdia humorística els tòpics extrets de la narrativa d'aventures (per exemple, la inevitable història d'amor). N'és una mostra el personatge del baró Zodiac: si bé l'autor el presenta com un megalòman de manual, «només els superhomes com jo tindrem dret a governar. La púria, a obeir i prou» (1988: 26-27), les desventures que li succeeixen, entre les quals destaca el ridícul que pateix quan proposa Helena en matrimoni, el redueixen a una caricatura que, únicament, pot provocar la hilaritat del públic.

Benet qualificava *Helena a l'illa del baró Zodiac* de «tebeo d'aventures escenificat» (1988: 6). La influència del món del còmic, com a *Supertot*, hi és ben present: la idea d'una illa artificial que es desplaça per l'oceà, amb una meitat superior amb animals, plantes i roques i que es pot transformar (passa d'un clima tropical a un d'àrtic ràpidament), i una d'inferior, amagada sota l'aigua, que esdevé una màquina de guerra gràcies a una sèrie d'enginyers amenaçadors, «em va ser inspirada pel record d'una de les aventures de Flash Gordon, dibuixada per Dan Barry cap a 1957, i cito l'any per aproximació segons el meu record» (1988: 6).<sup>10</sup> Quant al malvat, «es tracta d'un petit homenatge a un

9. Benet assenyalava en el pròleg una possible lectura de l'obra en clau d'emancipació femenina; «en tot cas, aquest seria un element molt secundari, que no vaig estructurar i que, per tant, podria oferir esquerdes» (1988: 7).

10. Des de la infantesa, l'autor ja havia manifestat interès pel còmic nord-americà: «En Josep Maria [el seu cosí], essent jo ben petit però ja força bon llegidor, recordo que em va deixar un tebeo creat pel dibuixant i guionista americà Alex Raymond i que es va convertir en el meu personatge preferit, Flash Gordon. Però és que un Nadal que érem a Girona, ja de nit i passejant per la Rambla, l'oncle em va fer triar a una llibreria-quiòsc i així vaig aconseguir un almanac potser d'*El hombre enmascarado*» (2014: 111).

altre gran dibuixant, Hogarth. En efecte, un baró Zodiac decididament nazi és el dolent de certa obra abans mal coneguda d'aquest artista, exhumada fa pocs anys i editada en diverses llengües, en francès i en castellà, per exemple» (1988: 6).<sup>11</sup>

5

*El somni de Bagdad* prové d'un nou encàrrec del grup teatral U de Cuc, que va proposar a Benet la redacció d'una obra ambientada a l'Orient. Escrita entre el maig i el setembre de 1975, la peça va ser estrenada, sota la direcció de Francesc Alborch, al teatre Romea de Barcelona dins el XIX Cicle de Teatre per a nois i noies organitzat per la revista *Cavall Fort* el 22 de febrer de 1976 i va gaudir d'una bona recepció.<sup>12</sup> Va ser publicada el 1977 per Edicions Don Bosco i reeditada, amb alguns canvis, el 1992 per l'Editorial Bruño. L'obra va permetre a Benet, d'una banda, treballar per primera vegada un tema recurrent a la seva producció, l'Orient somiat com a espai d'aventures (present a *El manuscrit d'Ali Bei* o *Descripció d'un paisatge*) i, de l'altra, plantejar, des d'una perspectiva crítica, un tema de candent actualitat: l'esclat de la crisi del petroli el 1973 quan l'Organització de Països Exportadors de Petroli en va duplicar els preus dels barrils; un esdeveniment afluït a l'inici: «Sembla que Aràbia amaga una riquesa incalculable en petroli. Només se n'ha trobat un pou, però tots els que es descobrixin els explotarem amb els anglesos, gràcies al tractat que van firmar amb el califa de Bagdad» (1992a: 71).

La peça retrata el món àrab a través del prisma del cinema nord-americà, en especial el que es mostra a la pel·lícula *El lladre de Bagdad*, estrenada el 1940:

La història d'aventures que en aquest cas vaig voler desenrotllar té lloc en un Orient fabulós, impossible, força semblant, em penso, al que ens van donar a conèixer certa mena de pel·lícules americanes, fa uns anys. És, per descomptat, un Orient fals, però els seus colors estridents, els seus decorats de cartró-pedra, posseïen un encant inoblidable. Es tractaria, doncs, de treballar al teatre la fascinació, a la meua manera de veure perfectament vàlida, que produïa aquell univers fantàstic, però vaig procurar eliminar i fins i tot girar al revés elements que havien de ser inadmissibles per a nosaltres —el racisme, per exemple— i que Hollywood incloïa en els films. Em va semblar que el públic jove ens agrairia aquesta recuperació (1992a: 62).

11. Benet fa referència al còmic *Drago y el barón Zodiac*. Publicat originàriament per Burne Hogarth a diversos periòdics nord-americans entre 4 de novembre de 1945 i el 10 de novembre de 1946, va ser reeditat el 1973, en castellà, per Pala S. A.

12. Josep A. Vidal considerava que «és un espectacle divertit i molt àgil que no dona descans a l'espectador» i que «podria funcionar perfectament per circuits molt més amplis que els del teatre per a infants» (1976: 31). Una opinió favorable que compartia Xavier Fàbregas des del *Diario de Barcelona*: «podem qualificar ja com un dels èxits més importants dels cicles de *Cavall Fort*» (1990: 269).

Seguint el treball de Carbonell (1992: 44-48), la lectura d'algunes de les acotacions revela aquesta notòria filiació cinematogràfica: «Música no sé si de la Metro, de la Warner o de la Fox. Trobem vells coneguts: el captaire cec de roba i barba blanquíssima, l'home que s'empassa foc i espases, l'encantador de serpents... Tenderols i parades on es venen terrissa, tapissos perses, fruites de color esmaltat... Estrada per a exhibir-hi esclaus» (1992a: 73). La rapidesa en els canvis d'escena i la multiplicitat d'espais on transcorre l'acció —el despatx del General, la casa d'Omin, el palau del Califa (amb els inevitables balls orientals dels esclaus), l'habitació de la princesa Zulema, la sala de tortura, el desert (cavalcades incloses), l'oasi i la cripta— també són deutors del món del cinema, com els diàlegs, farcits de tòpics sobre l'amor: afirma Stuart que «els vostres ulls en tenen la culpa. Quan m'han mirat, aquesta tarda, he comprès que vós jugaríeu un paper important en la meua vida» (1992a: 94). Fàbregas assenyalava, encertadament, que «enmig d'una història plena d'episodis i baralles, d'amors i odis, Benet i Jornet ha sabut captar i subratllar, subtilment, els trets essencials de la falsificació hollywoodesca» (1990: 269).

L'objectiu principal de l'obra no és, com s'esdevenia a *Helena a l'illa del baró Zodiàc*, el didactisme sinó atreure l'espectador a través d'un argument carregat d'una acció vertiginosa, «per damunt de qualsevol altra consideració, el que jo buscava era, simplement, el plaer dels espectadors» (1992a: 67). És ben cert que els elements crítics i de denúncia són presents a la trama, però resten difuminats davant les peripècies dels personatges a la recerca d'una diadema sagrada. Defugint l'esquematisme, el protagonista d'*El somni de Bagdad*, el capità anglès Stuart, anirà duent a terme una sèrie de descobriments que el duran a superar l'idealisme ingenu amb què és presentat: és un mestís, fill de pare anglès i mare àrab (una altra picada d'ull al Saïd guimeranià), que, després de ser utilitzat pels poders fàctics, s'adonarà que la seva nació veritable és Aràbia i no aquella Anglaterra que el manipula. Hi ajudarà el desengany amorós amb la princesa Zulema, alhora que descobrirà el veritable amor en Aixa, una esclava a punt de ser venuda en una subhasta. Un heroi que a l'inici sembla un estereotip i que s'humanitza a mesura que perd la seva innocència. Una complexitat que no tenen els altres personatges masculins: alguns, perquè són creats des de patrons maniqueïstes com el Califa, un home sense escrúpols, capaç de fer el que sigui per a obtenir poder i riqueses, o el Coronel, el representant del colonialisme imperialista, que fa servir com a arma la diplomàcia i menysprea Stuart pel seu mestissatge; d'altres, com Omin i l'Intendent, perquè el seu paper es limita a ajudar, respectivament, els bons i els dolents.

Un últim component a destacar de l'obra és la ironia, que es reflecteix en algunes de les acotacions: «Però, ves per on, Omin no havia mort encara, i ha recobrat el coneixement. També, ves per on, prop seu hi ha la pistola del General, i ell, amb esforç, l'agafa» (1992a: 127). I que esclata a l'escena final, en què, a la manera dels melodrames romàntics més tronats, es van acumulant els morts al mateix temps que es fa evident l'ambició desmesurada d'alguns personatges. Tot plegat, com bé indica Carbonell, l'autor pretén «fer-nos passar una bona estona amb una escenografia i uns herois de cartró-pedra, sense deixar d'insinuar alguns elements inquietants que pertanyen al món de les seves obsessions i de la seva visió de la realitat» (1992a: 61).

*El tresor del pirata Negre*, escrita entre el febrer i l'abril de 1982, és fruit de l'encàrrec de Teresa Mañà d'incloure una peça teatral a *Al peu de la lletra*, un llibre de text de l'editorial Onda dedicat a l'ensenyament de la llengua catalana per a alumnes de setè d'Educació General Bàsica. Va ser reeditada el 1992 per l'Editorial Millà amb algunes esmenes. L'encàrrec tenia unes premisses que exposa Benet a la nota introductòria:

El material escrit havia de distribuir-se en sis blocs. Per la resta, llibertat absoluta. Ara, estava previst que aquest fora una comèdia destinada més a ser llegida que no a ser mirada ni escoltada. Potser per això em vaig trobar rumiant-la en termes vagament novel·listics. Si puc considerar *Supertot*, per entendre'ns com un tebeo, i *El somni de Bagdad* com una pel·lícula, *El tresor del pirata Negre* conté, almenys m'ho sembla, l'estructura d'una novel·la. (1992b: 6).

A l'esmentada nota Benet també justifica els set anys transcorreguts entre la redacció de la peça i la d'*Helena a l'illa del baró Zodiac* i *El somni de Bagdad*: les propostes rebudes demanaven que insistís «pel mateix camí. Però no acabava de decidir-me. Repetir una fórmula que, et sembla, has arribat més o menys a controlar no té tant d'interès com arriscar-te i potser ensopegar per camins nous que encara no has fressat o que se't resisteixen» (1992b: 5). *El tresor del pirata Negre* no va trepitjar els escenaris fins al juny del 2004, quan es va representar als Lluïsos de Gràcia dirigida per Laia Ferragut i Sergi Fernández.

Amb el precedent de l'episodi «Pirates a la mar salada», de *Taller de fantasia*, l'obra es divideix en sis escenes que apleguen bona part dels clixés de les ficcions relacionades amb el món dels pirates seguint els models novel·lesc i cinematogràfics. En primer lloc, les descripcions estereotipades com la del grup de pirates encapçalats per Borni: «Tenen un aspecte temible, van tatuats, porten arracades i criden com a ximplers. Enmig d'ells apareix el seu cap, amb una cicatriu que li parteix la cara i un ull tapat» (1992b: 17). La presència d'una illa tropical, l'Illa Roja, que oculta el tresor del pirata Negre a que alludeix el títol, és un altre dels motius recurrents en aquesta temàtica, com també ho és la descoberta de la identitat secreta d'un personatge important de la trama: en efecte, al final de l'obra ens assabentem que el paternal oncle Bernat havia estat en la seva joventut el pirata Negre. O el maniqueisme entre el protagonista i el seu antagonista: Martí, acusat injustament d'un crim, és el compendi de les virtuts positives (jove, ben plantat, treballador, generós...), mentre que el comte Onofre, el culpable de l'assassinat, és el malvat que la funció necessita. Per últim, la importància que s'atorga, enmig del constant transcórrer dels fets, a l'amor entès com una passió: Martí s'enamora de Beatriu, la promesa d'Onofre; l'atracció entre els dos joves s'evidencia des del primer moment i culmina amb el previsible *happy end*. Enmig de l'ús que fa Benet d'aquests tòpics, que són els que coneix el públic infantil, hi introdueix elements que ens remetent, novament, a *Taller de fantasia*: l'escena quarta, «L'altar dels sacrificis», presenta reminiscències dels episodis «Una caverna molt prehistòrica» i «El robí del temple indi», ja alguns dels personatges que hi apareixen són víctimes de la seva cobdícia en intentar apropiarse d'un ídol revestit de pedres precioses; altrament, la peça es tanca amb una lliçó moral ben explícita: «La

rondalla ja s'acaba, / no és pas gaire original: / sembla que els bons van a perdre / i guanyen sempre al final» (1992b: 53). La voluntat per part de l'autor de no endinsar-se a fons en el terreny de la paròdia fa que l'humor, tan present en altres peces seves per a infants i joves, aparegui a l'obra en comptagotes: només a les rèpliques del personatge de Sebastiana, la dida de Beatriu, i a algunes acotacions: «Guàrdies, mariners, forçats, indígenes i, Déu meu, Senyor!, encara més gent» (1992b: 7).

Un darrer apunt. En el pròleg Benet qualificava *El tresor del pirata Negre* de «novella sintetitzada i reelaborada, òbviament, en termes plenament teatrals» (1992b: 6). És ben cert. Si cerquem possibles fonts per a la peça podríem esmentar títols representatius de les novel·les de pirates des de la pionera *L'illa del tresor* (1883), de Robert Louis Stevenson, tot passant per *El corsari Negre* (1898), d'Emilio Salgari o *El capità Blood* (1922), de Rafael Sabatini —duta a la pantalla, amb gran èxit, el 1935, i protagonitzada per Errol Flynn.

## 7

*Carlota i la dona de neu* respon al propòsit de Benet d'explicar una història a la seva filla Carlota en què ella en fos la protagonista: «Per això m'ha semblat que havia de fer-te el regal que tens a les mans: el treball que més estimo dedicat directament a la persona que més estimo, una peça de teatre per a la meua filla» (1992c: 101). Va ser escrita entre 1990 i 1991 i no ha estat encara, sorprenentment, representada. Va ser publicada el 1992 per Edelvives i reeditada el 1998 per la mateixa editorial.

A la carta adreçada a la seva filla amb què tanca la peça, l'autor exposa els tres motius d'haver-la redactat: «la passió per escriure teatre», «l'afecte per una llengua negada i menyspreada, l'única que podem anomenar teua i meua, la catalana» i «l'obsessió pel temps que passa, que espanta primer una mica, però que no m'ha de fer por, no t'ha de fer por, no us ha de fer por, perquè si el seu pas ho gasta tot, i en especial les vides, també acaba explicant-ho tot, asserenant-ho tot, justificant-hi tot» (1992c: 102). I també els referents literaris de què s'ha servit:

Una peça que s'inspira, a vegades força allunyadament, en algunes de les històries contingudes dins un llibre de contes d'Andersen, aquella edició famosa, després ho he sabut, que va il·lustrar Arthur Rackham. Va ser a Gironella, la vila que m'esperava quasi cada estiu, de petit i d'adolescent, a casa dels tiets Ramon i Rosa, on vaig trobar el volum meravellós, un dels primers que vaig llegir en català —com vaig poder, perquè els admirats traductors, Josep Carner i Marià Manent, no tenien ni punyetera idea del registre de llenguatge que convé a un llibre per a infants. Recordo la melangia que em va deixar la lectura de *La reina de la neu*, la sensació que el temps s'escolaria, que s'estava escolant, i que en un buf ho transformaria tot (1992c: 101-102).<sup>13</sup>

13. Sobre les lectures efectuades durant aquestes estades estiuenques, Benet afirmava que «tan sols a Gironella, a la biblioteca d'uns tiets, entrellucava horitzons literaris diferents» (2010: 216).

L'obra ens explica el recorregut iniciàtic de Carlota, una nena que busca el seu amic Joan que ha estat segrestat per la dona de neu. Per a retrobar-lo, haurà de superar una sèrie de proves en què regalarà tot el que porta i la faran madurar: els diners, el menjar, el vestit i la pròpia pell, que simbolitzen, respectivament, els valors de la fidelitat, la generositat, l'amistat i el sacrifici. Al final de la peça Carlota s'acaba preguntant: «M'estic fent gran. Quan seré gran també podré viure aventures meravelloses? El papa diu que sí. Segur que sí. El papa no és gaire mentider» (1992c: 98). Com bé apunta Carles Batlle, «sembla que Benet no enganya la seva filla. Ell s'ha fet gran i encara pot viure aventures meravelloses. Les pot viure en la pròpia bombolla de ficció, el seu teatre» (2001: 103). La història finalitza en el mateix indret en què havia començat: uns «patis interiors als darreres d'una illa de cases, als barris populars de la ciutat, amb terrats mediterranis que fan d'horitzó. Galeries, finestres, canonades, antenes, ferros i fils d'estendre roba» (1992c: 9). Un escenari que ens remet al de la primera peça que Benet estrenà, *Una vella, coneguda olor*, amb què va obtenir el premi Josep Maria de Sagarra el 1963, i que després retrobarem a *Berenàveu a les fosques* i a *Olor* (1998-2000). No és sobrer recordar que l'autor va néixer al número 12, 3r, 2a, de la barcelonina Ronda de Sant Antoni.

Després de llegir l'obra, no queda clar si la història de Carlota és viscuda o imaginada. Hi ha detalls que ens fan sospitar que no ha succeït realment: a l'inici explica al seu amic que «viurem una història com la que m'explicava el papa quan era petita (1992c: 11); més endavant la mare —que apareix transformada en un personatge del relat— pregunta a la seva filla si encara està jugant i li aconsella que «és hora d'anar plegant les joguines» (1992c: 77); al final és Joan qui proposa a Carlota que «la pròxima aventura serà meva i jo et salvaré a tu. Figurarà que t'agafen els dolents altra vegada i que jo era un soldat» (1992c: 93). L'escenografia proposada reforça aquesta ambigüitat:

Demano, per a la primera i darrera escenes, una escenografia de cert realisme potser estilitzat. A la resta de l'obra hi haurà més simplificació i, alhora, més fantasia en els ambients suggerits. [...] Potser algú entendrà en llegir la peça que m'estic atrevint a pretendre certa diferenciació entre la possible vigília i el possible somni, entre el món immediat i el món imaginat (1992c: 99).

Com exposava Benet, l'argument de *Carlota i la dona de neu* és deutor de les rondalles d'Andersen traduïdes per Carner i Manent el 1933. Els nens que protagonitzen «La Reina de la Neu», Key i Gerda, s'assemblen a Joan i Carlota, ja que viuen en una gran ciutat i són veïns:

No eren pas germà i germana, però tots dos s'estimaven igual que si ho fossin. Llurs pares vivien costat per costat, en unes golfes, allà on la teulada d'una casa s'ajuntava amb la del veí, i només una ampla canal els separava. A cada casa hi havia una finestra. Només s'havia de travessar la canal per anar d'una finestra a l'altra (Andersen 2015: 45).

La història que narra Andersen és, però, ben distinta de la que presenta Benet: des del motiu pel qual queda encisat Key (un bocí de gel a l'ull i al cor), les aventures que passa Gerda (una vella l'encanta perquè es quedi com a criada i oblidí Key, es fa amiga d'una

petita lladregota...) o la solució del conflicte (les llàgrimes que vessa l'heroïna sobre el pit de Key li penetren el cor i fonen el tros de gel). Hi ha, tanmateix, altres rondalles d'Andersen presents en el llibre de 1933 i que incorpora Benet a la trama de *Carlota i la dona de neu*, seguint la tècnica de l'«amanida de rondalles», on «els personatges de rondalles diferents conviuen de manera fantàstica», que va exposar Gianni Rodari el 1973 a la cèlebre *Gramàtica de la fantasia* (1987: 64-65): «La muntanyola dels elfs», «El vestit nou de l'emperador», «La donzelleta del mar» i «La noieta dels llumins».

## 8

El lapse de temps transcorregut entre l'escriptura (juliol i l'agost de 2004), la publicació (novembre de 2004) i l'estrena (el 21 de desembre del mateix any a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya) de *La Ventafocs. Potser sí, potser no*, és breu. L'obra era un encàrrec de la companyia Teatre Nu; adreçada al públic infantil, havia de ser muntada com a teatre de titelles, que interactuarien amb els actors. Benet hi va adaptar el conte popular de Charles Perrault que dona nom al títol i, creant una nova «amanida de rondalles», el fusionà amb un altre del mateix autor, «Pell d'ase».

Amb tota seguretat *La Ventafocs. Potser sí, potser no* és la peça més paròdica de la producció de Benet per a infants. Si bé no creiem que hi hagi una intenció destructiva cap al mite de la Ventafocs, és ben cert que l'autor en parodia la versió més coneguda: la de Perrault i divulgada a través del cinema per Walt Disney, l'única «exenta de los elementos crueles y la única que establece la retirada obligatoria del baile a las 12 de la noche, el hada madrina y el zapato de cristal» (Lluch 2003: 108). No en va és aquesta versió la que ha calat en l'imaginari popular fins al punt que ha substituït les altres existents. Encara que l'autor manté a l'obra alguns dels episodis habituals de la rondalla (el ball que dona el Príncep per triar muller, la pèrdua de la sabatilla de vidre), que permeten que el públic, sobretot l'infantil, la reconegui, i que incardina hàbilment amb episodis extrets de «Pell d'ase» (el desig del pare de casar-se amb la seva filla perquè li recorda la difunta esposa, la pell de l'animal que amaga la identitat de la protagonista), la paròdia es percep des de l'inici: des del títol (que posa en dubte la mateixa història), tot passant per la construcció de l'argument amb escenes com el trencament de la sabatilla de vidre per culpa de la baralla entre les germanes (no germanastres) de la protagonista o la definició d'alguns personatges (el Comte o el Príncep, ben lluny de la noblesa idealitzada que els pressuposa la tradició), fins a l'ús constant de la ironia: «Poncellina se n'ha anat fastiguejada només de pensar que haurà d'aguantar les seves germanes. Troba que són unes bledes. Té raó: són unes bledes» (2004: 31) que, en alguns passatges, deriva cap a un humor escatològic: «Tens la panxa molt plena, ase del meu cor? Si te'n venen ganes, no te n'estiguis, caga! Caga de gust i tant com vulguis, amor del teu amo! Caga, no facis cas del distingit públic! Caga i que es morin d'enveja!» (2004: 23). La desmitificació culmina amb el personatge de la Ventafocs: lluny de la versió edulcorada i innocent difosa per Disney, Benet crea una protagonista rebel, valenta, enginyosa i, sobretot, gens submissa a acceptar



els abusos paternals de què és objecte. Ja ho anuncia el Titellaire, que és qui explica la història, quan s'adreça per primera vegada al públic: «Vosaltres us penseu que coneixeu la història de la Ventafocs, però jo no n'estic tan segur. La història de la Ventafocs va passar fa tant, tant de temps, que n'hi ha que l'expliquen d'una manera i n'hi ha que l'expliquen d'una altra. Aquesta és la nostra Ventafocs. Potser sí, potser no» (2004: 21).

Esteve Miralles, en el pròleg a *La Ventafocs. Potser sí, potser no*, indica les dues fonts de què s'ha servit l'autor per a escriure-la: «la pròpia memòria familiar i les versions de noves aventures recollides en la *Rondallística* de Joan Amades» (2004: 10). De la versió del folklorista barceloní, que també és deutora de «Pell d'ase», n'aprofita l'episodi en què el Príncep la identifica perquè, a dins del brou que li serveix, hi ha l'anell que li havia regalat (Amades 1950: 16-17); aliment que Benet converteix en una coca de recapte. Pel que fa al nom de la protagonista, a manera d'homenatge i, tal vegada, com a reconeixement d'una tradició en què l'autor, tot i la paròdia, vol inserir-hi la peça, procedeix de l'obra teatral *La Ventafocs*, de Josep M. Folch i Torres, estrenada el 1920, i que va difondre la rondalla entre el públic català al llarg del segle passat. Ara bé, si el propòsit de la peça de Folch i Torres era el de cristianitzar el món del fantàstic i, per aquest motiu, substitueix la Fada per la velleta Maria que, pel nom i certes al·lusions, suggereix a l'espectador la imatge de la Mare de Déu (Pérez Vallverdú 2010: 102-105), el de Benet no és el didactisme i la moralitat, sinó el de portar el mite «al territori de la comèdia clàssica» (Miralles 2004: 11).

9

Escrit de manera intermitent entre 1970 i 2004, el teatre infantil i juvenil de Josep M. Benet i Jornet presenta encara una notable vigència. Ho és pels temes que hi planteja: la denúncia a una societat que presenta entre els seus «valors» l'autoritarisme, el menyspreu cap als altres, la injustícia o el consumisme desaforat; però també per la presència d'uns personatges que, com els espectadors a qui s'adreça, experimenten el trànsit —inevitable— cap a la maduresa. És ben cert que no totes les peces de l'autor han suportat amb igual fortuna el pas del temps: alguns dels tòpics de què se serveix —degudament capgirats, això sí— per a expressar aquesta crítica del món real des d'una òptica progressista han esdevingut anacrònics, com, per exemple, la visió del colonialisme a *Taller de fantasia* amb els exploradors a dins d'una olla, a punt de ser menjats, envoltats per un grup indígenes que ballen; tampoc hi ajuden aspectes constitutius tan diversos com el didactisme excessivament subratllat a *Helena a l'illa del baró Zodiak*, la visió d'un món àrab passada pel sedàs d'un cinema que diu ben poca cosa al públic del segle XXI a *El somni de Bagdad*, o l'excessiva narrativització i fidelitat a uns tòpics que llasten la història a *El tresor del pirata Negre*. En canvi, creiem que han resistit millor l'embat dels anys *Carlota i la dona de neu*, gràcies a la inserció de diverses rondalles d'Andersen en una trama que juga amb l'ambigua frontera entre la realitat i la fantasia; i, especialment, les dues peces en què es parodien, de manera explícita, dos dels mites de la iconografia

infantil i juvenil: a *La Ventafocs. Potser sí, potser no*, l'autor capgira la imatge tradicional del conegut personatge per a vehicular-hi una crítica gens amable a l'autoritarisme paternal i una defensa de la llibertat de l'individu; altrament, a *Supertot*, la versió caricaturesca dels coneguts superherois que la protagonitza ens acosta a un discurs d'estricta actualitat, com ja ho era el 1972, que acusa una societat envilida que ha normalitzat tant l'especulació urbanística com la publicitat alienadora. Comptat i debatut, un teatre que no es limita al pur moralisme allisonador i a la pretensió de fer passar una estona entretinguda, trets habituals en bona part de les produccions adreçades a infants i joves, i que té en la capacitat d'interpellar els espectadors —de totes les edats— sobre qüestions encara candents i, malauradament, no resoltes, un dels seus innegables mèrits.

## BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan (1950): *Rondallística*. Barcelona: Selecta.
- ANDERSEN, Hans Christian (2015): *Rondalles*, versió catalana de Josep Carner i Marià Manent. Barcelona: Joventut.
- BAGET HERMS, Josep M. (1975): «Una aventura de *Supertot*», *Canigó*, 420, p. 16.
- BATLLE, Carles (2001): «El darrer teatre de Benet i Jornet: un cicle», dins D. A.: *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona / Eumo Editorial, p. 93-119.
- BENET I JORNET, Josep M. (1976): *Taller de fantasia. Supertot*. Barcelona: Edicions 62.
- BENET I JORNET, Josep M. (1988): *Helena a l'illa del baró Zodiac*. Barcelona: Millà.
- BENET I JORNET, Josep M. (1992a): *El somni de Bagdad*. Barcelona: Bruño.
- BENET I JORNET, Josep M. (1992b): *El tresor del pirata negre*. Barcelona: Millà.
- BENET I JORNET, Josep M. (1992c): *Carlota i la dona de neu*. Barcelona: Edelvives.
- BENET I JORNET, Josep M. (2004): *La Ventafocs. Potser sí, potser no*. Barcelona: Proa.
- BENET I JORNET, Josep M. (2010): *Material d'enderroc*. Barcelona: Edicions 62.
- BENET I JORNET, Josep M. (2014): *La catàstrofe de ser un nen*. Barcelona: Ara Llibres.
- BENET I JORNET, Josep M. / FORMOSA, Feliu (2020): *Tots aquests anys. Epistolari (1972-1980)*. Valls: Cossetània / Quaderns de la Font del Cargol.
- BROCH, Alex (1974): «*Supetot*, una actuació fallida», *Canigó*, 373, p. 17.
- CARBÓ, Joaquim (1975): *El teatre de "Cavall Fort"*. Barcelona: Institut del Teatre.
- CARBONELL, Antoni (1992): «Introducció», dins BENET I JORNET, Josep M.: *El somni de Bagdad*. Barcelona: Bruño, p. 7-64.
- FÀBREGAS, Xavier (1975): «Individu i societat dins el teatre de Josep M. Benet i Jornet», *Serra d'Or*, 193, p. 53-57.
- FÀBREGAS, Xavier (1987): *Teatre en viu (1969-1972)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- FÀBREGAS, Xavier (1990): *Teatre en viu (1973-1976)*. Barcelona: Institut del Teatre.
- FOGUET I BOREU, Francesc (2020): «Josep M. Benet i Jornet, una dramaturgia en recerca constant», *Serra d'Or*, 730, p. 41-44.

- GALLÉN, Enric (2006): «Notícia del teatre de Josep M. Benet i Jornet», dins CAMPS, Christian (coord.): *El teatre de Josep M. Benet i Jornet*. Péronnas: Éditions de la Tour Gile, p. 21-37.
- GIBERT, Miquel M. (2001): «Aproximació al primer teatre de Josep M. Benet i Jornet», dins D. A.: *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Barcelona: Departament de Filologia Catalana, Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona / Eumo Editorial, p. 35-73.
- LLUCH, Gemma (2003): *Análisis de narrativas infantiles i juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LLUCH, Gemma (2008): «De la ironia impossible a la imprescindible paròdia», dins CARBÓ, Ferran i *et al.*: *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 93-122.
- LLUCH, Gemma / VALRIU, Caterina (2013): *La literatura per a infants i joves en català*. Alzira: Bromera.
- MIRALLES, Esteve (2004): «Pròleg», dins BENET I JORNET, Josep M.: *La Ventafocs (Potser sí, potser no)*. Barcelona: Proa, p. 9-12.
- MOIX, Terenci (1968): *Los "cómicos". Arte para el consumo y formas pop*. Barcelona: Llibres de Sinera.
- MOLINS, Manuel (2008): «El bosc fragmentat i líquid», dins D. A.: *Dramatúrgia al País de les Meravelles?*. Lleida: PUNCTUM & GELCC, p. 43-65.
- PÉREZ VALLVERDÚ, Eulàlia (2010): *La literatura infantil i juvenil de Josep M. Folch i Torres*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RIBA, Cèlia (2009): «Estudi preliminar», dins BENET I JORNET, Josep M.: *Taller de fantasia. Supertot*. Barcelona: Edicions 62, p. 9-28.
- RODARI, Gianni (1987): *Gramàtica de la fantasia*, traducció de Teresa Duran. Barcelona: Aliorna.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2009): «L'anàlisi de textos teatrals per a infants i adolescents», *Caplletra*, 46, p. 183-206.
- SIRERA, Rodolf (1981): «La revolta de les bruixes imprudents: notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet i Jornet», *Els Marges*, 22/23, p. 122-129.
- VIDAL, Josep A. (1976): «La revisió d'un somni», *Canigó*, 442, p. 31.
- VILÀ I FOLCH, Joaquim (1976): «*Helena a l'illa del baró Zodiac*», *Serra d'Or*, 196, p. 58.
- VILÀ I FOLCH, Joaquim (1991): «El teatre didàctic de Benet i Jornet», *Avui*, 4794, p. 34.

## RESUM

L'obra infantil i juvenil de Josep M. Benet i Jornet és, probablement, l'aspecte més desatès de l'estudi del seu corpus teatral. Consta de set peces escrites entre 1970 i 2004, simultàniament a les destinades al públic adult, i amb les quals mantenen nombrosos paral·lelismes, tant temàtics com formals. L'objectiu de l'article és doble: 1) analitzar ca-

dascuna d'aquestes set peces (contingut, fonts, recepció crítica...) i 2) resseguir-ne els trets comuns (la crítica a la injustícia, el menyspreu cap als altres, la pèrdua de la innocència...) que evidencien la coherència de la proposta de l'autor.

PARAULES CLAU: teatre català, teatre infantil, teatre juvenil, Josep M. Benet i Jornet.

## ABSTRACT

An approach to children's and junior drama by Josep M. Benet i Jornet

Josep M. Benet i Jornet's work for children and teenagers is probably the most neglected aspect of his theatrical production. It consists of seven pieces written between 1970 and 1974, along with the ones intended for adults, to which they are similar, both thematically and formally. This article has the twofold purpose of (1) analysing each of these seven pieces (content, sources, critical reception, etc.) and (2) establishing what they have in common (criticism of injustice, contempt of others, the loss of innocence, etc.) that provides evidence of the coherence of the author's aims.

KEY WORDS: Catalan drama, children's drama, junior drama, Josep M. Benet i Jornet.