

Individualisme contra humanisme?

Notes sobre *Salamandra*,
de Josep M. Benet i Jornet

Esteve Miralles

1

Sobre les bases d'un drama de personatges i de la narració d'un viatge iniciàtic, l'última creació teatral de Benet i Jornet, *Salamandra*,¹ situa sobre l'escena un interessant mecanisme d'especulació i provocació intel·lectuals.

Es tracta d'un mecanisme obert, en el sentit que els personatges serveixen i confronten les seves visions del fet de viure més des dels encerts i els errors (els èxits i els fracassos; els íntims) de les seves accions que no des de l'exposició de conclusions verbals. Cada personatge és el que fa, i el que no fa, i el que ha decidit fer, i el que fa deixant-se portar per algú altre, o fent veure que es deixa portar... i és tot això que és més enllà del que diu ser, i del que diu voler o no voler, davant dels altres.

Però aquest mecanisme obert, necessàriament ambigu (de significat volgutament relliscós; art), no és una roda sense eix. En qualsevol cas,

¹ BENET I JORNET, J. M. *Salamandra*. Barcelona: TNC/Proa, 2005.

a mi no m'ho sembla. No em sembla un cant al relativisme, ni a l'equivalència dels valors morals. La roda té un eix; és a dir, l'obra és feta des d'una mirada al món. La mirada no és en el text, però el text s'ha conformat, indèstriablement, des d'una voluntat d'explicar-se.

Des de fora del text, però també des del text (amb la interferència, fins i tot, del cognom de l'autor en la trama), *Salamandra* sembla una obra construïda des d'un *jo* líric. *Salamandra* és un drama, i és un relat narratiu, però s'arma, al meu entendre, des d'una voluntat poètica, lírica, de *jo* literaturitzat. Aquesta és, al meu entendre, la clau a partir de la qual cal interpretar l'obra: dit en sentit ampli, des de la veritat del simbolisme, i no des de les convencions del realisme. *Salamandra* és una proposta metafòrica, no una construcció metonímica.

El personatge del Senyor és claríssim com a clau de lectura: un únic actor dóna vida a diversos personatges que són, alhora, el mateix personatge; capaç, a més, d'ironitzar sobre la seva condició d'invençió mental. I, en aquest sentit (en el del no-realisme), la direcció i la posada en escena de Toni Casares són il·lustratives: despullament escènic, espais cohabitats per escenes paral·leles successives, una il·luminació poetitzadora, una acció actoral austera...

En clau lírica, *Salamandra* no pot ser compresa si la llegim solament des de la lògica de la referencialitat social dels personatges, o des de la versemblança (o l'originalitat) de l'argument. A *Salamandra*, al meu entendre, hi traspua una lògica de malson narcisista, de conjuració de fantasmes personals. Els convencionalismes de l'argument (triangle amorós, paternitat múltiple, ecos de l'holocaust jueu, malaltia terminal) són instrumentals, i conformen la dramaturgia de la metàfora. Són els mecanismes cridats a activar una «narració quasidelirant». És a dir, cridats a provocar un deliri lúcid. És a dir, cridats a buscar veritats en els límits dels símbols, en la zona de fricció entre el llenguatge i l'imaginari. El llenguatge hi aporta paraules, personatges, països i ciutats,

objectes. L'imaginari convoca els desitjos (una mare com Emma, una dona com Hilde; no oblidem que es tracta d'una fantasia masculina) i els temors més irracionals. I aquests temors són primaris; ja coneguts i recorreguts, només convocables des de l'impudor.

Salamandra és una obra lírica; o sigui, impúdica. Molt impúdica. Perxò incomoda tant. Perquè amassa davant nostre una farina de tabús.

2

Aquesta obra ens posa al davant dues constatacions dures. La primera: que no hi ha un espai social per viure al marge del conflicte embrutidor entre dos sistemes morals irreconciliables (el dels «depredadors» i el de la «genteta», per dir-ho amb paraules d'un dels personatges). I la segona: que sigui com sigui que visquem, sigui quin sigui el sistema moral —ideològic— que triem o que adoptem, no tenim garantida la felicitat.

Sigui com sigui que decidim viure amb els altres (o sigui, viure), ni l'opció per la solidaritat humanística ni l'opció per l'individualisme competitiu no tenen la capacitat de fer que el món s'adapti finalment als nostres desitjos. No són cap «solució». I no ens protegeixen de l'extinció (de les extincions). No ens deixen la vida resolta.

Això sí: viure implica triar, i la tria és definitiva. A una banda o a l'altra s'acaba sent una cosa diferent: una persona, un individu.

La força del drama de Claud és que, a contracor, el seu viatge l'obliga a abandonar les seves seguretats fortificades, i a descobrir que la seva opció inicial (un individualisme acomodaticí) no és l'única dotada d'autenticitat. Benet el col·loca davant d'un enemic poderosíssim: l'amor. I Claud no pot evitar el vertigen. Una nàusea reinventada: no la que sents davant de l'absurd quan has cregut des de sempre que el

món té sentit, sinó la que sents davant del *sentit* quan has cregut fermament (i, de cop, hi topes) que el passat és irrellevant.

3

Claud ha de revisar —i ha de resoldre— el seu passat per tenir futur. No és una qüestió de testimonialisme; no és una aventura recreativa. No és tampoc una qüestió de vanitat moralista (com ho va ser per Travis fer el seu documental sobre els camps nazis), ni tampoc una vàlvula d'escapament de la mala consciència, ni cap mena de penitència intel·lectual (com ho va ser per Hilde col·laborar en el documental de Travis).

Claud es troba al final d'un cicle vital; el seu talent individual, tot allò que ell ha estat capaç de fer per si mateix (les seves pel·lícules), l'ha dut a l'èxit, i li ha proporcionat poder. En el seu cas, el poder de *poder fer* les pel·lícules que vol. Disposa del control de la seva vida. És sa, atractiu, té diners. I busca un nou argument, una nova història; la busca i no la troba. I se'n va de vacances a casa de la seva mare...

Emma l'acull i està contenta de tenir-lo amb ella. També s'inquieta; sap que és molt estrany que el seu fill se li instal·li a casa, i que no tingui data (ni pressa) per marxar. ¿Per què s'hi refugia Claud? ¿De què es protegeix? ¿Per què vol *sentir-se a casa*? Claud és fill adoptiu d'Emma, i l'arribada de la carta del seu pare biològic (que acaba de morir) no sembla que sigui la causa del seu *impasse* vital; més aviat sembla una via de sortida. Però Claud no la vol llegir: «La carta no afegeix res a res; no m'interessa», afirma. Claud sembla que vol protegir, des de la displicència (retòrica), les fronteres de la seva autosuficiència; paradoxalment, de vacances sobtades a casa la mare.

És de nou la lluita entre l'*individu* i la *persona*. Maria Zambrano l'hi hagués pogut explicar, a Claud, amb aquestes paraules:

«El que haya historia depende de que al haber sociedad hay pasado y al ser el hombre persona, hay futuro. [...]

Tiende la persona a crear un tiempo circular; no lo consigue pues sería como la vida perfecta; mas podemos aproximarnos un tanto más a ella, sin temor a que la vida cese, nuestra vida... Pues la persona posee viéndolo, conociendo. Y cuando se conoce algo, una realidad cualquiera, se la hace *presente*. Estar presente en español tiene el sentido de presencia y de presente temporal; está ahí al descubierto, no nos es extraño ni oculto. La persona necesita de presencias.

Necesitar de presencia es necesitar de verdad. El necesitar de la verdad es lo característico del hombre. Y en la medida no ya en que lo logre, sino en que lo quiera, en que lo persiga, irá unificando su tiempo, reuniéndolo de su dispersión. Irá descubriendo un horizonte temporal más amplio y en él un orden. Las cosas para aparecer en un orden necesitan lugar, es sabido. Y como el lugar de las cosas en la vida humana es el tiempo, necesitan tiempo para entrar en un orden. [...]

Pararse entonces a pensar puede significar el martirio, pues la vida no concede por otra parte pausa. Este tiempo de la persona que acepta serlo, es como un tiempo robado, sustraído a la vida y ha de pagarse con usura. La vida se da siempre a costa de algo. Todo ser viviente se alimenta de algo y en algo. La persona humana tiene también su vida: respira en el tiempo y se alimenta de la verdad.»²

Claud es troba en aquest procés de maduració: el de decidir-se a acceptar «ser persona»; «ser adult», potser. I això implica un «sacrifici» de vida i temps (és un concepte de Zambrano, també), i un risc, el risc de saber.

² ZAMBRANO, M. (1958). «La persona humana y el tiempo». A: *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Barcelona: Anthropos, 1988, pàg. 131-132.

«No tenim dret a estar segurs de res», li diu Claud a Emma per intentar mantenir drets els murs del seu refugi intel·lectual: el refugi de la perplexitat. Però la perplexitat és un mal refugi; no se sosté, sobretot quan no és més que una màscara de la covardia. De la por de saber. De la por d'abandonar l'adolescència.

4

El sociòleg Lluís Vicent Aracil va impartir el curs *La mort humana*, que afortunadament s'ha convertit en llibre. A les seves pàgines, entre molts altres obsequis intel·lectuals, hi ha una de les aproximacions més clarividents que conec sobre la dimensió i la naturalesa de l'individualisme:

«Cal que els qui ara viuen sàpiguen que són descendents —amb tot el que això implica— i que per altra banda sàpiguen que són avantpassats —només és qüestió de temps. Però d'aquest esquema solidari o conjuntiu hem passat a un esquema disjuntiu o insolidari: o hi ha el present, o hi ha el passat. O hi ha el present o hi ha el futur. Fixeu-vos-hi: si hi ha el present, no hi ha futur.

L'essència de l'individualisme és aquesta: que unes categories o esquemes bàsics que eren conjuntius s'han tornat disjuntius. Tan simple com el que he dit. Per desfer el món no cal més. Aquesta bomba atòmica per desintegrar la humanitat va ser descoberta abans que *l'altra*. [...] Hi ha hagut un procés greu i els signes de la desintegració són omnipresents.»³

³ ARACIL, L. V. *La mort humana*. Barcelona: Empúries, 1998, pàg. 226-227.

Un esquema conjuntiu es basa, diu Aracil, en l'estructura «... i ...»: passat *i* present, present *i* futur, avantpassats *i* descendents, Claud *i* Travis, etc. L'esquema disjuntiu (la base de l'individualisme) es basa en l'estructura «o... o...». És a dir: *o* passat *o* present, *o* present *o* futur, *o* Claud *o* Travis. L'individualisme és un esquema de separació que pot adoptar formes diverses (blancs/negres, nord/sud, homes/dones, rics/pobres, compatriotes/estrangers, etc.), i és gairebé sempre a través d'aquestes formes que se'ns apareix i alhora se'ns oculta.

Claud diu que no té cap mena d'interès en el seu passat familiar, però és incapaç de deixar d'enfrontar-se a Travis per reivindicar i *fer present* el record del trencament de la seva amistat. Els havien encarregat la direcció de la seva primera pel·lícula, i l'havien de fer junts, però Travis el va abandonar i, segons Claud, el va «deixar caure». Se'n va separar. Eren «carn i ungla», afirma Emma. Anys després, però, les seves maneres respectives d'entendre el cinema semblen irreconciliables. Travis sembla tot el que Claud no és, i viceversa. El seu *self* (la seva imatge de si mateix) sembla construïda sobre la negació de la de l'altre; per separació, en oposició. I viceversa.

També Hilde s'ha inventat (s'ha construït) a si mateixa per separació, per oposició. En el seu cas, per negació del seu avi. Aquell jueu alemany, camuflat sota la protecció de la seva dona ària (i influent), un jueu supervivent que es va negar a ajudar els seus parents, a salvar-los, que va viure com si els morts de Dachau no haguessin existit, i que va donar a la seva néta (Hilde) una felicitat familiar construïda sobre un passat silenciós. Al seu llit de mort, l'avi va demanar de veure la néta, i la néta (que ja l'havia abandonat) es va negar a anar-hi. La lògica de la separació fa les coses senzilles; fa que ho semblin, que ens puguem dir que ho són. Tant per a l'avi que va permetre la mort dels seus parents per no haver-se compromès, com per a la néta que va negar l'últim desig a un moribund que l'havia fet feliç i l'estimava.

Claud i Travis viuen per si sols; semblen tenir en ells mateixos tot el que necessiten. Però tots dos necessiten Emma.

5

Emma no és una heroïna virtuosa. És la mare adoptiva de Claud, i sap que el seu pare biològic no el va abandonar, sinó que li van prendre el fill perquè no se'n cuidava o no se'n podia cuidar. I sap que aquell home «no volia separar-se del nen». Ho sap i no ho diu; no ho diu a Claud. Vol que Claud tanqui el cercle, que llegeixi la carta del seu pare biològic, que vagi a casa d'ell (una caravana mísera) i que hi reculli els papers que l'hi ha deixat. És Emma, esclar, qui necessita tancar el cercle: qui necessita desactivar el risc que el seu fill l'abandoni. Claud tenia sis anys quan van acollir-lo, i ella sap que es recorden coses dels sis anys, encara que Claud ho negui. Claud tampoc la vol perdre; necessita *ser fill*. Emma li diu: «Ets el meu fill. Tu, el meu fill i jo, la teva mare. Ho entens?» I Claud li respon: «I tant. Tu no ho sé, si ho entens.»

És difícil saber fins a quin punt Emma ho entén. Fins a quin punt entén que Claud la necessita, i d'una manera no tan diferent com la necessita Travis (l'amic d'adolescència i joventut del seu fill, que ella va tractar sempre com un més de la família). Per suportar el dolor; l'adversitat, la por de morir, la por de viure. Travis es revolta quan Emma l'acusa d'haver matat la salamandra del desert, i li reclama: «Per què em dius això, ara? Tu no parles així, Emma! Tu has de dir que la salamandra trobarà el seu camí, que el sol no la matarà, que arribarà a l'aigua, que se'n sortirà! Tu has de dir això!».

Travis abusa, esclar. Vol el confort de la bondat d'Emma, però no té cap intenció de jugar al joc que la fa possible. En vol la sensació de serenitat que se n'obté, però no sabia ni per on començar a fer l'es-

forç de fer-la possible. Per ell, el món són temes (com ara, «l'extinció»), i les salamandres són pretextos que li permeten sentir-se *algú*, construir-se a si mateix sobre una missió, la de ser portaveu de les males notícies.

La *realitat* (sovint la menys evident) sol ser desagradable, i Travis pensa que explicar coses desagradables li garantirà un millor accés a la *realitat*. És massa fàcil i presumptuós (i, és clar, Claud se'n riu); és la gran mixtificació del mautisme. Però resulta convincent, i pot ser una feina profitosa, i Emma sap que algú l'ha de fer.

Perquè Emma sap que és important crear un *espai comú*, un espai on Claud i Travis puguin conviure, parlar, constatar que hi ha coses que els uneixen. Ella els dona l'espai; el crea, i l'omple de possibilitats. Ells aprofiten l'espai creat per barallar-se, sense cap consciència de la fragilitat del que els uneix.

Quan la pau ja s'ha trencat, quan ha esclatat la violència, Emma invoca una raó primària: «No m'ho expliqueu, tant se val. Hi ha moltes menes de dolor. El dolor és inacceptable. Ni el teu dolor ni el dolor de l'animal més petit. Almenys, aquí, a casa, que no hi hagi dolor.»

A les pàgines de *La lentitud del mar*, el seu segon dietari, un llibre magnífic, el poeta Enric Sòria comenta el cas d'un seu company de feina que considera (a diferència de Sòria) que qualsevol relació sexual no destinada a la procreació i fora del matrimoni és maligna, i això el du a una reflexió moral. Escriu:

«La paradoxa és aquesta: els valors d'una societat no són estables precisament perquè no són indiferents per als qui els sostenen. [...] Un devot pot canviar de creences, com un científic d'hipòtesis, mentre busque la veritat a través d'elles. A la fi del procés, la fe és el que no es perd. La possibilitat del judici dels valors aliens —com dels pro-

pis— és l'equivalent moral a la possibilitat del diàleg. La discussió permet que el públic compare dos jocs de mesura diferents, i alhora, els qui debaten poden arribar a entendre i a ser entesos, a convèncer o a ser convençuts. En un debat, la possibilitat de judicar és el que no es posa en qüestió.

En efecte, els membres d'una mateixa societat, a pesar de viure en mons morals tan diferents com el meu company adversari de la promiscuïtat i jo, podem dialogar, i per tant sotmetre'ns a una valoració comuna, a partir del terreny que necessàriament compartim.

Una altra pregunta, doncs, és fins a quin punt es poden judicar els valors, pressupòsits i pràctiques d'una societat des de fora, és a dir, des d'una altra societat amb altres valors, pressupòsits i pràctiques. [...] És clar que no tenim cap dret de jutjar des d'una posició de superioritat altres cultures. Tampoc podem donar per acceptables coses que sempre ens han semblat repugnants (l'assassinat, la tortura, la mutilació, les injustícies més flagrants) pel simple fet que, els qui les executen, s'escuden de la *diferència cultural*. [...] Molts fets del passat i el present són terribles. Ens ho són. Podem estar certs que també ho van ser per a les víctimes. No podem justificar-los, ni tampoc consentir-los. [...] Almenys els denominadors comuns [els «universals ètics»], l'esforç de buscar-los, com el de travessar amb arguments convincents les suposades barreres entre els pobles, ens ajuden a albirar fins a quin punt és bàrbar el nostre ara i ací. Respecte als llavors i allà i respecte a nosaltres mateixos. [...] Les nostres incerteses no organitzen el món. A l'hora de moure'ns per ell, hem de refiar-nos de la nostra intuïció moral, igual que ens refiem dels desitjos i de les pors nostres quan busquem el benestar i l'alegria.»⁴

⁴ SÒRIA, E. *La lentitud del mar. Dietari, 1989-1997*. Barcelona: Proa, 2005, pàg. 186-191.

6

L'espai de diàleg. El món en què han de poder cohabitar móns diferents. El respecte per les diferències, però la defensa a ultrança de tot allò que ha de ser irrenunciablament comú a la condició humana. Aquests són els fonaments de l'humanisme (del pluralisme cultural). I aquest és el llegat que Emma intenta preservar, des de la intuïció moral d'evitar el dolor, malgrat les seves incongruències personals; és a dir, malgrat haver acceptat com a assumible el dolor del pare biològic de Claud a canvi d'obtenir-ne un fill a qui fer feliç. I he escrit «malgrat» on podria haver escrit «com a conseqüència de».

Haver causat dolor, ni que sigui indirectament, reforça en Emma el compromís de viure sense provocar-ne més. (També l'avi de Hilde sembla entendre aquest compromís.) Però cap dels personatges de la generació següent sembla capaç d'entendre ni de donar per bo aquest joc de regeneració de la dignitat.

Travis intel·lectualitza el dolor i el polititza, fent-ne una croada. Hilde l'utilitza i s'hi refugia per construir-se una identitat de víctima, incapaç d'estimar. I Claud el banalitza per no haver-s'hi d'enfrontar. Tots tres aposten per la insensibilitat com a actitud. Per l'isolament emocional. Travis diu que estima Hilde; però, per a ell, ella no és més que una extensió de si mateix. Claud s'enamorarà de Hilde, i se l'estimarà, i tot el que no li deia res (el seu passat familiar) deixarà de ser banal i començarà a mostrar-li coses de si mateix que l'incomoden, que el desafien, però que no li desagraden. Hilde és l'activadora d'aquests canvis en Claud, que alhora els produirà en ella. Hilde empeny Claud a resseguir les pistes del seu avi biològic. Claud porta Hilde a enfrontar-se al mal que ha fet.

Claud i Hilde, enamorats, es pensen *junts*. I el futur (els fills) se'ls fa possible. Però Claud va al metge i descobreix que no podrà tenir fills,

no podrà oferir sexe, potser morirà. Claud, aleshores, abandona Hilde sense dir-li la veritat.

Potser una opció digna, feta per evitar el dolor. Potser el retrat d'un pànic contemporani, el de sentir o fer sentir compassió. Potser una construcció moral estesa i poc formulada: la idea que és millor *ser fort* (i ser detestat, odiat) que *ser fràgil* (i poder ser compartit).

7

Salamandra és una obra fora del corrent. Tant pel que té de singular com pel que té de proposta allunyada del *mainstream* teatral. I, sens dubte, la seva singularitat prové d'una qualitat que resumeix molt bé un adjectiu anglès: la qualitat de ser *thought-provoking*.

