

Robert Walser a l'escenari. Una lectura d'«Aquí s'aprèn poca cosa», de Toni Casares

TERESA VINARDELL PUIG
Universitat Pompeu Fabra
teresa.vinardell@upf.edu

RESUM: El present article ofereix una lectura de l'obra «Aquí s'aprèn poca cosa» (2009), de Toni Casares, adaptació escènica de la novella *Jakob von Gunten* (1909) de l'autor suís Robert Walser, tenint en compte que en el procés d'adaptació és inevitable accentuar alguns aspectes de l'obra de partida i elidir-ne d'altres. Per aquest motiu se centra a analitzar, a partir d'allò que la crítica teatral i el mateix dramaturg i director han destacat més, com i amb quines conseqüències s'han traslladat a un llenguatge escènic, en què prima el diàleg, alguns aspectes del discurs subjectiu propi d'aquesta novella, que adopta la forma d'un dietari fictici.

PARAULES CLAU: Robert Walser, Toni Casares, *Jakob von Gunten*, «Aquí s'aprèn poca cosa», adaptació teatral

ABSTRACT: This article offers a reading of the play «Aquí s'aprèn poca cosa» (2009), by Toni Casares, a scenic adaptation of Robert Walser's novel *Jakob von Gunten* (1909), in awareness of the fact that in this process of adaptation one cannot avoid stressing some aspects of the adapted text and eliminating others from it. Starting from what theatrical critics and the playwright himself have highlighted about the play, this essay analyzes how and with which consequences some aspects of the expression of subjectivity in Walser's novel, which adopts the form of a fictitious journal, have been translated to a scenic language, in which dialogue prevails.

KEY WORDS: Robert Walser, Toni Casares, *Jakob von Gunten*, «Aquí s'aprèn poca cosa», theatrical adaptation

Robert Walser i el teatre

Robert Mächler (2003, 34 i 37–41) va descriure a la seva biografia de Robert Walser (Biel/Bienne 1878 – Herisau 1956), publicada per primera vegada el 1966, fins a quin punt l'autor suís se sentia atret pel teatre. No només la seva primera obra de joventut *Der Teich* (L'estany, 1899–1900) era un breu diàleg dramàtic escrit en dialecte de Berna, sinó que també pel que sembla, arran d'una representació d'*Els bandits*, de Schiller, a la ciutat on va néixer, Walser va quedar tan enlluernat pel món de l'espectacle que tot seguit va prendre la decisió d'esdevenir actor, vocació que va cultivar interpretant papers petits en les obres que representava la Societat Dramàtica de Biel, però que va acabar de manera abrupta quan a Stuttgart, Josef Kainz, un actor molt conegut del moment al qual Walser va voler demostrar els seus dots interpretatius, va despatxar-lo sense gaires miraments tot dient que li mancava l'espurna divina. Ironies del destí, justament una prosa breu titulada «Die Talentprobe»¹ («La prova de talent», 1907) on es recull un incident molt semblant a aquest altre tan

¹ Juan José del Solar va traduir aquesta peça al castellà, que és inclosa al recull *Vida de poeta* (Walser 1989, 87–89).

lamentable per a Walser,² ha estat un dels pocs textos de Walser representats a Espanya, un esdeveniment del qual va deixar constància Enrique Vila-Matas (2007) en un article al diari *El País*, que posteriorment inclouria al llibre *Dietario voluble*.

La fascinació de Walser pel teatre, no exempta d'ambivalències, li duraria sempre, fins al punt que arribaria a escriure un bon nombre de monòlegs, diàlegs i fins i tot diverses peces dramàtiques breus (*Dramolette*), tres de les quals són en vers i donen un pas de rosca més a contes tan coneguts com *La Ventafocs* (*Aschenbrödel*, 1901), *Blancaneu* (*Schneewittchen*, 1901), o *La bella dorment* (*Dornröschen*, 1920).³ Jochen Greven, autor, l'any 1960, de la primera tesi doctoral sobre Robert Walser i, posteriorment, de moltes altres publicacions sobre ell, inclosa l'edició de les obres completes per a l'editorial Suhrkamp, es refereix a aquestes peces com a «metateatre» (*Metatheater*) (Walser 1986a, 245) i ja va indicar fa anys (Greven 1992, 23), fins a quin punt les novel·les de Walser mostraven una estructura prou oberta i episòdico-additiva com per reconèixer-hi un tipus de creativitat similar a la que generava les seves proses breus. En opinió de Greven (1992, 33), el gust per aprofundir en el que originàriament eren impulsos espontanis i moltes vegades contradictoris, acostava Walser a les dinàmiques creatives de la improvisació teatral.⁴ Per justificar aquesta apreciació, Greven posa com a testimoni un micrograma del mateix Walser:⁵

Gestern abend fiel mir übrigens rasch ein zu denken, meine Aufsätze oder prosaischen Äußerungen seien vielleicht etwas wie Personenauftritte in einer Art von Theater, das sich auf meiner gewiß nicht wichtigen Lebenslaufbahn selbst gründet. (Walser 1990, 37)⁶

2 Vegeu també «Wenzel» (1909) dins el mateix recull (Walser 1989, 103–111; cf. la versió original a Walser 1985a, 81–91) i les anomenades «Felix-Szenen» (1925) (Walser 1986a, 193–239).

3 *Schneewittchen* està traduïda al castellà per Carlos Ortega (Walser 1997).

4 Val a dir que el teatre no és l'únic mitjà de comunicació en què Walser projecta la seva tasca d'escriptor (i, particularment, d'escriptor per a diaris i revistes). La rapidesa, l'agilitat, la lleugeresa o la gràcia eren qualitats que fascinaven Walser i que li servien de mirall per a la seva producció. Peter Utz (1998, 450), en el seu estudi sobre el Walser fulletonista, assenyalava que les cròniques sobre espectacles de dansa havien alimentat els suplementos culturals dels diaris alemanys des del segle XIX, i reflexiona sobre fins a quin punt tot el discurs sobre moviment i expressió que havien generat de manera continuada no va esdevenir la premissa perquè la dansa esdevingués un dels paradigmes estètics de la modernitat (cf. Ducrey 1996, Pietragalla 2000). Val a dir que aquest paradigma també és vàlid per a Walser, qui poc abans de la Primera Guerra Mundial, i poc després, fa contribucions a la premsa que bé podrien complementar, amb un toc més literari i juganer, les que s'alineen sota la rúbrica de la crítica de dansa. Més endavant, a l'hora de fer referència a l'accelerat procés de producció literària a què es veu sotmès, Walser prendrà com a model el cinema (cf. Echte 1994, Groddeck 2009), amb la ràpida successió de fotogrames que el caracteritzen.

5 En l'epíleg a la seva edició de *Die Rose* (*La rosa*, 1925), el darrer recull de proses que Walser va publicar abans d'ingressar a la residència psiquiàtrica de Waldau, Greven també relacionarà el caràcter proteic de la prosa walseriana amb el transformisme de Leopoldo Fregoli (Walser 1986, 115).

6 «Per cert, ahir al vespre se'm va acudir de pensar que els articles i les declaracions en prosa que faig serien potser com les entrades a escena de personatges en una mena de teatre basat en el decurs de la meua vida, que certament no és important.» La traducció és de l'autora d'aquest article.

Claudia Liebrand (1999) parla de «mascarades» (*Maskeraden*) a l'hora de referir-se al gust de l'autor suís per assumir com a instància narrativa una gran varietat de rols. Sembla del tot adequat i en sintonia amb el propi Walser, doncs, que el teatre intenti fer-se seus alguns dels textos d'aquest autor. A continuació volem analitzar l'adaptació teatral que Toni Casares, amb el títol d'«Aquí s'aprèn poca cosa», va fer de *Jakob von Gunten*. Posarem una atenció especial a com s'hi emfasitzen determinats punts de la novella, que en la seva versió original adopta la forma d'un dietari fictici. No es tracta de valorar aquí si el text de Casares és més o menys fidel al de Walser.⁷ És obvi que una adaptació teatral, entre d'altres estratègies, ha de fer un ús generós de l'el·lipsi, i que una operació com aquesta suposa múltiples «traduccions» (cf. Burger 1994, 218), primerament la de l'alemany original al català de l'adaptació; en segon lloc, la d'un registre literari altament elaborat a un altre de més proper a la llengua oral que resulti versemblant,⁸ i, en tercer lloc, la d'un discurs íntim i ple de descripcions totalment subjectives, com és el propi d'un diari, a un llenguatge escènic que juga amb la presència objectiva de persones, coses i situacions.⁹ El present article vol centrar-se en alguns aspectes relatius a aquesta darrera qüestió partint d'allò que la crítica teatral i el mateix dramaturg i director van escriure arran de l'estrena.

El paratext d'«Aquí s'aprèn poca cosa»: Jakob, en l'estela de Bartleby

El redescobriment, l'any 1996, de Walser a Espanya, de qui des de l'any 1974 s'havien publicat traduïdes dues novel·les i una petita mostra de les seves proses breus,¹⁰ s'inicia amb

7 Val a dir que, d'aquesta obra de Walser precisament, hi ha hagut diverses adaptacions al teatre i també al cinema. D'adaptacions teatrals d'aquesta novella, n'hem pogut rastrejar les següents (entre parèntesis indiquem el lloc i l'any de l'estrena): *Jakob von Gunten*, de Peter Siefert (Kassel, 1986), que el 1996 reelaborarà el text com a peça radiofònica per a l'emissora suïssa DRS amb l'ajut de Mathias Schuppli, *Jakob von Gunten* de Stefan Müller i Hajo Kurzenberger (Basilea 1988), *Jakob von Gunten oder Die hohe Schule der Demut*, de Martin Jürgens (Münster 2000), que el 2008 —junt amb Kai Grehn— l'adaptarà per a l'emissora alemanya NDR, i *L'Institut Benjamenta*, de Joël Jouanneau (Lausana 1993). D'adaptacions cinematogràfiques, en destaquen tres: *Jakob von Gunten* (1971), dirigida per Peter Lilienthal, *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life* (1995), dirigida pels germans Stephen i Timothy Quai, i *Jakob von Gunten – Die hohe Schule der Demut* (2001) dirigida per Georg Bühren a partir de la versió teatral de Jürgens.

8 Això inclou tendir a construir frases més breus, substituir hipotaxi per parataxi, emprar formes lèxiques no normatives, però molt comunes en la llengua parlada (“tonto”), etc.

9 Joan-Anton Benach (2009), a l'hora de lloar l'adaptació de Casares, subratlla el que per a ell en constituïa la dificultat principal: «[...] ¿cómo de un monólogo interior tan machacón y contradictorio y en el que apenas se aprecia progresión dramática alguna, puede derivarse una obra de teatro de un mínimo interés?» Val a dir que no compartim la valoració que Benach fa de la novella de Walser.

10 La primera traducció d'una obra de Walser és la que van fer conjuntament —presumiblement a partir de la versió italiana— Juan García Hortelano i C.B. Agesta (pseudònim de Carlos Barral) i que va aparèixer el 1974 amb el títol de *Jakob von Gunten. Un diario* a Barral Editores. Vuit anys més tard, després d'haver adquirit els drets corresponents, l'editorial Alfaguara treu a la llum *Der Gehülfe (El ayudante)*, 1982, en versió de Juan José del Solar realitzada a partir de l'original alemany. Aquesta mateixa editorial publicarà encara una nova traducció, feta per del Solar, de *Jakob von Gunten* (1983) i dos volums de proses breus (*Geschichten, Poetenleben*) reunits en un, *Vida de poeta* (1985), també traduït per del Solar. Fins l'any 1996, en què Siruela

la compra dels drets per part de l'editorial Siruela, que treu a la llum la traducció castellana, realitzada per Carlos Fortea, de *Der Spaziergang (El paseo)*, 1996). L'any 2000, aquest redescobriment rep un impuls formidable arran de la publicació de *Bartleby y compañía*, d'Enrique Vila-Matas (Vinardell Puig 2007, 298). A través d'un narrador en primera persona, solitari, geperut i empleat en una oficina que considera sinistra, Vila-Matas es fa ressò d'una afinitat que anteriorment ja havia assenyalat Roberto Calasso (1994) a *I quarantanove gradini*, i afirma del seu col·lega suís que la seva obediència pressuposa una «ruptura total», tal com ho fa l'educada desobediència de Bartleby (Vila-Matas 2000, 14). Coincidències biogràfiques entre l'autor i el protagonista —i narrador— del dietari fictici *Jakob von Gunten* (1909), com ara el fet que Walser es matriculés en una escola per a empleats domèstics i que durant els darrers tres mesos de 1905 arribés a ser criat a Schloss Dambrau, un castell de l'Alta Silèsia, han afavorit que s'identifiqués el personatge amb el seu creador.¹¹ En qualsevol cas, gràcies a Vila-Matas, la consideració de Walser com un dels màxims «escriptors del no» (cf. Vila-Matas 2000, 38) fa fortuna, i en general es veu el propòsit de Jakob d'abandonar la posició que per classe social li estaria destinada com una actitud vital totalment en sintonia amb la particular pulsó negativa que caracteritza aquest tipus de literats a contracor.

També l'adaptació teatral de *Jakob von Gunten*, realitzada per Toni Casares i titulada «Aquí s'aprèn poca cosa», va veure la llum sota l'ombra d'aquell personatge de Melville que tothora s'estimava més no fer res del que li demanaven. El 1989 José Sanchis Sinisterra obria la programació de la Sala Beckett, de la qual era fundador, amb una dramatització de *Bartleby, l'escriptor*.¹² El 2009, com a colofó de les celebracions del vintè aniversari de la Beckett, hi arribava *Aquí s'aprèn poca cosa*, un espectacle estrenat a la sala La Planeta de Girona el 8 de novembre d'aquell mateix any dins el festival Temporada Alta,¹³ per bé que, per a Casares, el projecte de portar la novel·la de Walser a l'escena arrenqués dels seus temps al capdavant de l'Aula de Teatre de la UAB, on es va estrenar el 12 d'abril de 2000 (Ley 2000). Per celebrar els vint anys de la Sala Beckett, la celebració dels quals coincidia amb el centenari de la

es fa amb els drets de les obres de Walser i publica la versió de Carlos Fortea de *Der Spaziergang (El paseo)*, 1996), no apareix cap més obra de l'autor suís en una editorial espanyola. Per a una relació completa de les traduccions de Walser al castellà, català i euskera fins l'any 2006, vegeu Vinardell Puig 2007, 300–301.

11 El germanista argentí Rodolfo E. Modern (2001, 138) arriba a interpretar els noms bisil·làbics de molts personatges walserians com una prova de fins a quin punt l'autor s'hi projectava: Robert Walser, Simon Tanner, Jakob (von) Gunten, etc. Aquesta assimilació d'autor i personatge ha estat freqüent durant anys també en l'àmbit germanoparlant i ha donat lloc a no poques discussions (cf. Liebrand 1999, 356–357, nota 3).

12 El text d'aquesta adaptació, en versió castellana, ha estat recollit a Sanchis Sinisterra 1996.

13 La fitxa artística d'aquest muntatge especifica el següent: dramatúrgia i direcció de Toni Casares, espai escènic d'Eugenio Szwarcer i Paula Bosch, vestuari de Míriam Compte, il·luminació de David Bofarull, disseny de so, de Lucas Ariel Vallejos, treball de cos i moviment, de Tomeu Vergès, perruqueria d'Àngels Salinas, construcció de Xarli i fotografia de David Ruano. Com a intèrprets hi figuren: Pep Ambrós (Schilinski), Guillem Motos (Schacht), Alicia Pérez (Lisa Benjamenta), Quimet Pla (Sr. Benjamenta), Omar Sanchis (Peter), Jaume Ulled (Jakob von Gunten), Pau Viñals (Heinrich) i Albert Viñas (Kraus). També hi van participar, com a ajudants de direcció, Nuria Legarda i Gerard Iravedra (estudiant en pràctiques), com a ajudants de vestuari, Nídia Pujal i Sara Pagès (estudiant en pràctiques) i, com a fotògraf de les fotografies del programa de mà, Nani Pujol.

primera publicació de *Jakob von Gunten*, Casares va reprendre aquella adaptació i la va refer a consciència (Bordes 2009). Els parallelismes entre les actituds vitals de Bartleby i Jakob servien perfectament al propòsit de fer palès que l'aposta per l'experimentació i la renovació del teatre continuava ben viva i que donava lloc a dramatúrgies diverses sense perdre la coherència ni el tarannà crític respecte als valors imperants en la nostra societat (Cervera 2009). El mateix Casares destacava aquesta dimensió de l'obra en afirmar:

Tant Bartleby com Jakob [...] són dos personatges que renunciïn als valors de la cultura occidental. Bartleby renuncia a l'acció, es nega a fer res. I Jakob renuncia als privilegis de la seva condició social. [...] Entra a l'Institut Benjamenta perquè topa amb un món que no entén, on s'ofega, i vol aprendre a fer de criat per intentar comprendre'l, aquest món, per entrar-hi per un altre costat. (Gomila 2009, 42)

Les nocions que, segons Casares, surten més malparades en l'obra, són la competitivitat, l'èxit i el triomf, entesos com a valors positius en la societat occidental contemporània.¹⁴ Ara bé, mirada amb perspectiva històrica, l'obediència que s'inculca a l'Institut Benjamenta per tal de cultivar la humilitat i l'atenció a allò considerat més insignificant tampoc no està exempta de perills. D'això, Casares n'és ben conscient:

Benjamenta prepara nois disposats a obeir el que sigui. [...] ho està fent com a única resposta possible a un món en decadència. [...] Hi ha un personatge, Kraus, que el veus clarament que se'n va directe a les SS. (Gomila 2009, 43)

De tota manera, tot i ser un personatge important, a «Aquí s'aprèn poca cosa» Kraus perd part del pes que té a la novella. En convertir el dietari en una peça teatral dialogada, Casares decideix posar en valor també d'altres personatges de l'escola.

La divisió en escenes

«Aquí s'aprèn poca cosa» està dividida en vint-i-una escenes que —tal com succeeix, en línies generals, en la novella— mantenen l'ordre cronològic amb molt poques excepcions manifestes, que detallarem més endavant. Hans Dieter Zimmermann (1985, 138) estableix una sèrie de punts a tractar en un argument-tipus centrat en l'evolució d'un personatge que ingressa en una escola professional: (1) ingrés a l'escola, (2) companys, (3) professorat, (4) director, (5) excursions, (6) classes, (7) objectius de la formació i (8) entrada en la vida professional. Tot referint-se a les setanta-sis entrades del dietari fictici que constitueix la novella de Walser, Zimmermann no considera que l'autor es desvii gaire de la seqüència de punts establerta, però, en canvi, destaca que hi ha una transgressió evident que opera a

14 Schwerin (2012, 168–174) compara *Jakob von Gunten* amb el relat *Tubutsch*, d'Albert Ehrenstein, i en destaca alguns punts de contacte amb la filosofia oriental.

nivell paradigmàtic, és a dir, en la manera com es tracten alguns d'aquests punts i en com evoluciona el protagonista. Aquesta observació és aplicable també a «Aquí s'aprèn poca cosa». Quant al director del centre, per exemple, sembla d'entrada un tirà, però en realitat se sent atret intensament per Jakob i el convencerà perquè l'acompanyi. La docència, impartida per una única professora, la senyoreta Lisa, consisteix a no transmetre coneixements i es limita a fer repetir, una vegada i una altra, els articles del reglament escolar. En consonància amb la pobra ambició d'aquest mètode pedagògic, «aquí s'aprèn poca cosa», l'objectiu de la institució sembla ser la de convertir els alumnes en veritables «zeros a l'esquerra». Pel que fa a com entra el protagonista en la vida professional, val a dir que aquesta entrada no es produeix: Jakob és l'últim alumne que surt de la institució, i ho fa en companyia del director, però tots dos es dirigeixen a un destí incert, i això suposa la fi de l'Institut Benjamenta.

Zimmermann (1985, 142) puntualitza que, al dietari, l'escola de servents, amb les seves moltes peculiaritats, esdevé cada cop més central en detriment del món exterior, i dins aquesta institució i les relacions que Jakob hi estableix, hi ha una tríada predominant: la que formen el senyor i la senyoreta Benjamenta i Kraus. A «Aquí s'aprèn poca cosa», aquesta evolució cap a l'espai tancat de l'escola de criats no es produeix. D'entrada, Casares ens hi situa a dins, i els espectadors mai no n'arribarem a sortir, si exceptuem els somnis de Jakob (escenes 9 i 21), que no són, però, sinó espais onírics. Del món exterior només ens n'arriben reflexos, ja sigui en un sentit literal o metafòric: la llum que es filtra pel finestral de l'escenografia, les fantasies a què s'abandonen els alumnes quan no tenen altra feina, els diàlegs en què es parla del que hi ha o passa a fora (Casares 2009, 41 i 50). A diferència de la novella (Walser 1985b, 58–59; 1999, 59–61), no apareixen més professors que els germans Benjamenta, ni se n'esmenta cap més. En aquest sentit queda subratllada la petita mida de la comunitat formada pels alumnes i els responsables de l'escola. Tot i que, a l'obra de teatre, hi ha moments en què Jakob glossa directament al públic el que succeeix a l'escola de criats (escenes 1, 3, 12), en altres escenes les converses amb els altres nois substitueixen les reflexions privades de Jakob. Aquest recurs condueix Toni Casares, de manera molt natural, a posar l'accent en la relació que Jakob manté amb els seus companys,¹⁵ que en el seu text queden reduïts a cinc: Kraus, Peter, Heinrich, Schacht i Schilinski. El focus es posa en aquest món intern que, malgrat les seves limitacions, és prou ric, i això allunya dels espectadors la sensació de claustrofòbia que podria donar-se en altres circumstàncies. De fet, l'únic que sembla tenir pressa per marxar és Jakob: Kraus sembla que s'hi vulgui passar la vida (escena 19; Casares 2009, 55) i Schacht no pot suportar la vida a fora i torna a l'escola (escena 17).

Com a alumne modèlic, Kraus continua sent un referent per al Jakob d'«Aquí s'aprèn poca cosa», però no desperta tantes fantasies ni cavil·lacions com en el text de Walser.¹⁶

15 «La dramaturgia és de Toni Casares, que, tot i l'enorme dificultat, ha esquematitzat prou bé la novella, malgrat deixar fora algunes escenes sorprenents que mostrarien la rica diversitat dels climes mentals de Jakob. Casares sembla més interessat en la relació entre alumnes que en la del fabulós senyor Benjamenta, per mi, la fonamental» (Armengol 2009).

16 Cf. els passatges següents a la versió original (Walser 1985b, 25, 28–29, 31–33, 48–50, 73–74, 77–83, 86–87, 121–122, 124–125, 153–155, i a la traducció catalana (Walser 1999, 25–26, 28–30, 32–34, 49–51, 76–77, 79–

Per contra, els altres companys adquireixen més presència i alguns elements imaginaris estretament lligats a ells, com són la papallona de Schacht i el cavall de Peter, reben una important càrrega metafòrica que lliga unes escenes a d'altres i travessa tota l'obra fins al final. Tot seguit resumim el contingut de cada escena.

A la primera, sentim la veu *en off* de Jakob presentant-nos l'Institut Benjamenta, descrivint en el seu dietari el ritual d'inici de les classes i valorant l'ensenyament que s'hi ofereix, que el desconcerta pel seu caràcter absurd: «[...] potser darrere totes aquestes foteses s'hi amaga algun misteri. Qui sap?» (Casares 2009a, 3).

La segona escena, en un moviment retrospectiu, presenta Jakob arribant a l'Institut. El nou alumne és rebut per Kraus, que el condueix fins al director, i parla amb aquest darrer a propòsit dels diners de la matrícula i dels motius que l'han dut a voler inscriure's en una escola per a criats malgrat provenir d'una família benestant. El director demana a Jakob que més endavant li entregui un currículum i dues fotografies.

A l'escena tercera, de bon matí Jakob ja és a l'aula escrivint a la seva llibreta, i presenta els seus companys per ordre d'aparició: Heinrich, tendre i menut «com un ocellet» (Casares 2009a, 7), Schilinski, d'origen polonès, vanitós i «limitat» (*ibidem*), Schacht, somiador i sensible a la màgia de les paraules, que ha esdevingut per a Jakob un amic molt estimat, i Peter, que es fa passar per «ignorant i fracassat» i és un d'aquells «tontos» (Casares 2009a, 9) que tan bé cauen a Jakob. Peter arriba a classe muntant un cavall imaginari. Finalment entra Kraus, l'alumne perfecte, «complidor, estudiós i molt ben educat» (Casares 2009a, 10), que repassa la lliçó amb els seus companys, atès que la mestra s'ha retardat.

L'escena quarta és també un *flashback* en què la senyoreta Benjamenta presenta Jakob, que acaba d'arribar, als seus companys d'habitació. Jakob es nega a compartir dormitori. La mestra accedeix a contracor a la seva petició de dormir tot sol.

A l'escena següent, els alumnes, a l'aula, reciten a l'uníson el reglament de l'Institut Benjamenta. En escoltar-los, la mestra no pot evitar posar-se a plorar i ha de sortir.

En una nova visió retrospectiva, l'escena sis presenta el menjador l'endemà d'arribar Jakob. Jakob té el dietari al davant, però Kraus l'insta a afanyar-se a menjar. Tots els altres alumnes ja han esmorzat. Jakob diu que no té gana. Kraus li recorda que el reglament prohibeix deixar miques al plat i l'ajuda a acabar-s'ho tot, no sense recriminar-li-ho.

A l'escena setena, d'amagat, Schacht llegeix en veu alta un passatge del dietari de Jakob mentre aquest és fora. Quan Jakob arriba, Schacht li pregunta si ja ha escrit als seus pares. Això dona peu a Jakob a expressar com rebutja la intensa parcialitat dels lligams familiars: «Tots els homes, tots o quasi tots haurien d'importar-nos, d'alguna manera.» (Casares 2009a, 19). Heinrich i Peter entren a l'habitació, inquiets perquè han tornat a veure la mestra plorant. Cap d'ells no en sap el motiu. El pregunten a Kraus, que ha entrat per donar un encàrrec a Jakob, però ell no respon les preguntes sobre els Benjamenta, ni revela res sobre les anomenades habitacions interiors, on tots dos germans passen bona part del temps. En sortir Kraus i Heinrich, Jakob, Schacht i Peter continuen conversant sobre el senyor

85, 88–89, 125–126, 128–130, 159–161).

Benjamenta, que ha pegat tant a Peter com a Jakob. Amb tot, Jakob s'hi sent atret: «El mal que puguin fer-me un parell de fuetades no és res comparat amb la meva curiositat. Tinc ganes de coneixe'l millor.» (Casares 2009a, 21) Mentre Peter, damunt la cadira, fa veure que munta un cavall i Schacht toca un violí imaginari, Jakob revela a aquest últim que de vegades pensa en la mare, però que no pot acceptar l'ajuda dels pares si vol fer realitat el seu projecte: arribar a una posició conquerida només amb el seu esforç. Al final de l'escena, «[e]l galop de Peter es fon amb un galop real» (Casares 2009a, 22).

L'escena vuitena té lloc en bona part al despatx del director. Jakob hi entra per comunicar al senyor Benjamenta, tot reclamant els diners de la matrícula, que vol deixar l'escola, no pas per tornar a casa dels pares, sinó perquè no vol que les «normes estúpides i mediocres» del director (Casares 2009a, 24) l'embruteixin. Benjamenta li recrimina les males maneres i es nega a retornar-li res. Assegura a Jakob que, a l'Institut, hi poden aprendre moltes coses importants. Després de sortir del despatx, Jakob revela a Schacht i Peter que té una sensació «com si tot plegat només fos un somni» (Casares 2009a, 25).

Un somni precisament és el que se'ns presenta a l'escena novena. Jakob i Lisa ballen un vals. En la primera part del somni, Lisa li expressa a Jakob la inquietud que senten ella, que fa de mare, i la resta de la família von Gunten —el pare, el germà— per la decisió del noi de matricular-se a l'Institut Benjamenta. Al llarg de la conversa, el nerviosisme de Jakob creix i finalment esclata: Jakob es desfà amb violència de Lisa, li pega i la llança a terra. Després d'una pausa comença la segona part del somni, on la senyoreta Benjamenta, ara com a mestra, revela a Jakob que se sent trista, i el condueix a través de les habitacions interiors, un espai oníric on regnen l'alegria i la llibertat, però en el qual també es fan palpables la pobresa, la necessitat i les preocupacions, i on els dubtes i els maldecaps plouen sobre Jakob com si es tractés d'una tempesta quan aquest agafa el seu dietari, que ha trobat a terra, per llegir-lo.

A l'escena deu, Jakob i Heinrich miren les fotografies que el primer s'ha fet fer per al currículum. Jakob desitjaria assemblar-se a Kraus perquè aquest «té l'ànima modesta» i uns ulls «bondadosos» sense «segones intencions» (Casares 2009a, 28). Jakob llegeix davant de tots el currículum que ha escrit. Hi afirma amb contundència que «[v]ol ser educat per la vida i no pas per principis hereditaris i aristocràtics» (Casares 2009a, 29) i demana que el castiguen durament si es posa massa tossut.

Els alumnes de l'Institut Benjamenta, a l'escena onze, conversen mentre fan la neteja. Parlen dels seus desigs i fantasies: ser rics, viatjar, comprar una casa, tenir criats i molts bitllets per donar-los a artistes dissortats. Schilinski agredeix Jakob de manera grollera i li retreu que sigui un «[n]en de casa bona» (Casares 2009a, 32). La cosa acaba degenerant en una baralla. De sobte entren el senyor i la senyoreta Benjamenta, i el director pega a Jakob amb el seu cinturó per castigar-lo, tot dient: «I perquè consti als efectes que correspongui, signo aquest informe en el lloc present i en la data d'avui» (Casares 2009a, 32), que és la fórmula que Jakob ha fet servir per cloure el seu currículum.

L'escena dotze comença amb la veu *en off* de Jakob lloant Kraus, mentre repassa les conjugacions en francès. És de nit. Jakob, desvetllat, té ganes de parlar. Kraus li retreu que

s'avorreixi i l'expulsa de l'aula: «Només s'avorreixen les persones que esperen que algun fet excitant els arribi de fora» (Casares 2009a, 35).

La senyoreta Lisa, a l'escena tretzena, entra a l'aula i hi troba Jakob que escriu al dietari. Conversen sobre si ell se sent a gust a l'escola i amb els companys, i també sobre el director. Lisa fa saber a Jakob que el seu germà, un pintor molt conegut, li ha trucat preguntant per ell, i que ha deixat el seu telèfon. Jakob replica que no li vol trucar; el considera «un home calculador», rodejat d'amics intel·lectuals plens d'arrogància. Trobar-se amb ell només desvetllaria el seu «orgull Von Gunten» (Casares 2009a, 38). En acomiadar-se, Lisa li demana un petó i Jakob la besa a la galta.

Tal com si aquest orgull familiar s'hagués despertat malgrat tot, a l'escena següent, Jakob reclama al director que li proporcioni una feina. Li retreu haver caigut en la mediocritat pròpia de l'època i l'amenaça de convertir-se en «el seu fracàs» (Casares 2009a, 40).

Jakob i Schacht, a l'escena quinzena, conversen sobre la ciutat i les dones; Peter és amb ells i els escolta. Jakob explica que ha visitat el seu germà i que ha conegut algunes persones del seu cercle, artistes angoixats per possibles competidors. Schacht es distreu fent ombres xineses i, amb les mans, projecta l'ombra d'una papallona a la paret i fa com si volés. Jakob observa que tal vegada la papallona no vol volar. Després d'un avís de la senyoreta Lisa, Peter se'n va a dormir. Schacht revela a Jakob que el director li ha trobat feina i que se sent inquiet. Peter entra de nou, d'improvís, anunciant que la papallona ha tornat, que l'ha trobada a l'habitació.

Durant l'escena setze, que té lloc al despatx del senyor Benjamenta, aquest confessa a Jakob que està cansat i que sent per ell «una estima especial, [...] una predilecció, que a més és irrefrenable» (Casares 2009a, 46). La reacció de Jakob és gèlida.

A l'escena disset els alumnes repassen el reglament amb més o menys dificultats. Jakob es demana què deu fer Schacht, «que ha començat a galopar» (Casares 2009a, 50). L'enyora. Kraus assegura que el senyor Benjamenta els trobarà una feina a tots. De cop apareix Schacht, molt decaigut per no haver resistit el món exterior. Per animar-lo, Peter li diu que en marxar, s'havia deixat el violí, i li allarga un plomall que Schacht rep agraït, com si fos un instrument de debò.

A l'escena següent Lisa entra a l'aula, de nit, mentre Jakob, concentrat, escriu al dietari. La senyoreta li confessa que es mor a poc a poc «[p]er tanta prudència, per tanta vacil·lació» (Casares 2009a, 54), i que ha vingut a acomiadar-se. Li demana discreció, sobretot de cara al senyor Benjamenta, i li prega que també s'escolti els consells del director. Abans de sortir, la senyoreta li fa un petó als llavis.

Jakob, a l'escena dinovena, contempla com Kraus aparella i plega mitjons i li diu que ha sentit a dir que ell també és a punt de marxar. A tots els comentaris i preguntes de Jakob, Kraus hi respon de manera lacònica, fins que, enfadat, esclata, acusa Jakob de frívol i li demana que el deixi en pau. El senyor Benjamenta entra a l'habitació i indica a Kraus que uns senyors el volen conèixer. Quan Kraus surt, Jakob torna a insistir, davant el director, a reclamar una feina per a ell. Benjamenta li diu sense embuts que no pensa buscar-n'hi cap. La resposta de Jakob, que se'n riu del «vell rei destronat» (Casares 2009a, 58), el sulfura

i, tot agredint-lo, es refereix a les esperances que tenia en el passat i confessa que «el tedi t'engoleix i acaba ofegant-te» (Casares 2009a, 58–59). Al final li assegura que l'aprecia i que li trobarà una feina, com als altres. Kraus entra corrents dient que la senyoreta Benjamenta s'ha desplomat i que no respira.

L'escena següent mostra la senyoreta Benjamenta, de cos present damunt un cadafal. Els seus deixebles, ja preparats per sortir definitivament de l'escola, se n'acomoden tot deixant-li una flor al damunt. Jakob allarga el seu dietari a Schacht quan aquest és a punt de marxar. Kraus diu adéu a Jakob, li demana que l'oblidi i se'n va sense fer-li cap abraçada. En quedar tots dos sols, el director proposa a Jakob que l'acompanyi per viure plegats una «gran aventura», una cosa «realment nova» per a ambdós (Casares 2009a, 61). Jakob s'hi resisteix, no vol ser diferent dels altres. El senyor Benjamenta li assegura que l'endemà li haurà trobat una col·locació i li diu que se'n vagi a dormir.

A la darrera escena, Lisa s'apareix a Jakob en somnis. Com a regal, li porta un cavall de part de Peter. El condueix a la muntanya. Allà Jakob veu un cavaller abillat amb una armadura resplendent, i el segueix, cavalcant pel desert. Lisa li revela que, en realitat es tracta del director. El cavaller dispersa uns atacants i Jakob se sent alliberat i feliç. La senyoreta l'anima a deixar d'interpretar i li diu que confia en ell. L'endemà, quan es desperta, Jakob veu el director vestit com si estigués a punt de sortir de viatge. Benjamenta li diu que li ha trobat una feina amb una persona que vol partir immediatament i que el necessita d'acompanyant. El destí del viatge, primer en autobús i després en tren, encara és incert. Queda clar que aquesta persona és ell mateix. Jakob es decideix a acompanyar-lo. Se sent galopar un cavall (cf. Casares 2009b).

L'Institut Benjamenta com a refugi¹⁷

A la novel·la, l'oposició entre exterioritat i intimitat que pressuposa el gènere del diari fictici escollit per Walser queda amplificada, per dir-ho així, per mitjà del contrast entre la vida reclosa i monòtona que es du a l'escola de servents en què s'ha inscrit el protagonista, i la vida vibrant i agitada que aquest observa durant les sortides que fa a la gran ciutat.¹⁸ El que és curiós és que Jakob troba que tant l'una com l'altra tenen alguna característica que les acostava als contes de fades. A la ciutat, la màgia prové del seu ritme suggeridor i d'uns aparadors meravellosos, on s'utilitza de manera calculada l'atractiu de la mercaderia exposada per afavorir un fantasmeig que, en darrera instància, inciti a consumir (Walser 1985b, 46–47, Walser 1999, 47–49). A l'institut, l'aspecte fantàstic es desplega amb el senyor Benjamenta, que parla de si mateix com d'«un rei destronat» (Walser 1999, 110),¹⁹ o que és

17 «En el fons la novel·la és una metàfora. És un drama moral més que res i, per tant, ens hem de moure en aquest terreny metafòric. De fet, l'Institut Benjamenta és un refugi» (Toni Casares, reproduït a Gomila 2009, 42).

18 Cf. a la versió original (Walser 1985b, 26–28, 38–40, 42–43, 47–49, 61, 93–94, 115), i a la traducció catalana (Walser 1999, 25–27, 37–39, 40–43, 46–48, 60–61, 90–92, 112).

19 «ein abgesetzter König» (Walser 1985b, 107).

titllat de «gegant» (Walser 1999, 18),²⁰ al costat del qual, els alumnes són «nans» (*ibidem*),²¹ i amb la senyoreta Benjamenta, qui, com un ésser benèfic i delicat, punteja els seus gestos amb una vareta i un aire fràgil i malaltís (1985b, 72–73; 1999, 74–75).²²

Casares (2009a, 30) també manté la connexió de l'Institut amb el món dels contes i fa que els alumnes es percebin com a «follets» o que venerin la seva mestra com a una «princesa». D'altra banda, subratlla l'element fantàstic que queda incorporat en els somnis, de què parlarem més endavant, o que dóna peu a facècies o a jocs: la papallona que fa aparèixer Schacht en jugar a les ombres xineses amb les mans (Casares 2009a, 42), el violí imaginari amb què el vol alegrar Peter després de la mala experiència a l'exterior (Casares 2009a, 22, 31, 50), el cavall que Peter simula muntar tot sovint (Casares 2009a, 10, 22, 31, 50) i del qual sentim el galop en diverses ocasions, també al final de l'obra (Casares 2009b), dotant d'un aire vagament il·lusori la sortida de Jakob i el senyor Benjamenta al món de fora.

Però Casares no deixa el món de l'Institut Benjamenta ancorat en un passat mític, com tampoc no ho fa Walser a la novel·la. Eduard Molner (2009, 25) assenyala amb encert que els herois walserians experimenten la modernitat a través de l'avorriment. Kraus ja n'està immunitzat, però a Jakob l'impacienta, i són el tedi i la insolència juvenil del personatge els que acaben obrint esclatxes en el sistema que regeix una existència massa previsible. D'aquesta previsibilitat, no se n'escapa tampoc el món urbà més selecte. A «Aquí s'aprèn poca cosa» Jakob en fa un tast exclusivament a través del seu germà pintor. Els espectadors no en som testimonis, però a casa d'ell —diu Jakob— hi ha conegut alguns artistes que li causen perplexitat: «Tots fan la mateixa cara de pena» (Casares 2009a, 42). Quan Jakob ho explica als seus companys, Schacht arriba a la conclusió que «[p]er conèixer a fons només un parell de persones caldria tota una vida» (*ibidem*). L'abisme que cada persona suposa per a les altres sembla despertar una vaga sensació d'amenaça. En alguns moments l'Institut Benjamenta es viu com una presó o com un pas previ a la vida veritable, però sortir de la seva protecció fa basarda. En aquest sentit, la papallona inventada per Casares denota aquesta ambivalència (*ibidem*):

PETER: —Papalloneta! Que no pots volar?

JAKOB: —Sí que pot, Peter. El que passa és que potser no vol.

Dèiem abans que Jakob, a «Aquí s'aprèn poca cosa», de companys, en té cinc. Desapareixen de la institució Hans (Walser 1985b, 39–40; 1999, 40), Fuchs (Walser 1985b, 43; 1999, 44) i Tremala (Walser 1985b, 36–37; 1999, 37–38), tot i que, algunes característiques d'aquest darrer, Casares les traspassa a Schilinski. És aquest qui, quan els alumnes fan la neteja, agraeix Jakob tot agafant-lo pels genitals (Casares 2009a, 32). Tremala i Schilinski

20 «Riese» (Walser 1985b, 17).

21 «Zwerge» (Walser 1985b, 17).

22 D'entre els alumnes de l'Institut Benjamenta, és Hans qui recorda al narrador «un autèntic pagerol, com sortit d'un conte dels Grimm» (Walser 1999, 40; cf. 1985, 39).

comparteixen una sexualitat directa i agressiva, però mentre que el Jakob novellesc no només pega a Tremala, sinó que també en censura la conducta amb una vehemència gairebé sospitosa,²³ a «Aquí s'aprèn poca cosa», l'acció sembla quedar tancada amb el càstig paradoxal i exemplar que el senyor Benjamenta aplica només a qui de fet és la víctima de l'agressió. Amb la traducció del pla discursiu al de l'acció s'afebleix en l'obra de Casares una línia de tensió que travessa la novella enllaçant entre si diverses manifestacions de la pulsio sexual, més o menys reprimides. A través d'ella Walser connecta, entre altres, la curiositat sexual dels alumnes, com la de l'esmentat Tremala o la de Jakob per la malaltia «no gaire decent» de Schacht (Walser 1999, 14; cf. 1985b, 14), la frustració dolorosa que acabarà portant a la tomba Lisa Benjamenta, la predilecció del Sr. Benjamenta per Jakob i l'interès que aquest sent per ell. Casares marca aquesta línia de tensió en diversos moments (escenes 9, 11, 16, 18, 21), i la fa esclatar a l'escena onzena, en què, com a preludi de l'agressió descrita més amunt, Schilinski demostra la seva excitació, tot deixant anar de sobte un comentari procaç que no ve a tomb:

SCHILINSKI: —Frega, frega ben fort, Heinrich! Com ho fa la senyoreta amb la titola del Peter.

PETER: —La titoleta!, la titoleta! (Casares 2009a, 31)

A «Aquí s'aprèn poca cosa», el desig i l'atracció sexual queden focalitzats sobretot en el personatge de Lisa Benjamenta, que —com en la novella— és objecte de desig i alhora víctima de la insatisfacció. En ser l'única dona en un món masculí, no és estrany que s'hi trobi en el punt de mira. Jakob hi projecta el desig edípic que sent per la seva mare, amb qui té una relació plena de contradiccions, tal com es manifesten en el somni de l'escena 9. La seva estimació, de manera subtil, és corresposta: Lisa el converteix en confident, li demana i li fa un petó, l'acompanya en els somnis, fins i tot se li apareix després de morta. En l'obra de Casares, d'altres relacions són també estretes, però en cert sentit a «Aquí s'aprèn poca cosa» el cos i les seves pulsions semblen tenir-hi un pes diferent que en el text de Walser. En la novella, l'autodomini esdevé un discurs reiterat, cosa estretament relacionada amb la domesticació de «la natura» que forma part del programa institucional i que es manifesta en la pràctica constant de la immobilitat forçada, el control del gest, la mirada, fins i tot de la fesomia (Walser 1985b, 55–57; 1999, 56–59).²⁴ Un exercici constant com aquest requereix un esforç intens, que Jakob compensa en part abandonant-se a l'espai per «xerrotejar» (*schwätzen*) que li proporciona el dietari (cf. Walser 1985b, 105; 1999, 108). En canvi, en la dramatització aquest discurs compensatori queda engolit per la presència i

23 Claudia Liebrand (1999, 353–356) dedica part del seu article a analitzar el joc amb el transvestisme i l'ambigüitat sexual a *Jakob von Gunten*; fins i tot interpreta la qualitat «guerxa» («schräg») de Fuchs com una referència obliqua a l'homosexualitat.

24 Altres passatges de la novella significatius en aquest aspecte serien els relatius a les hores de dansa, urbanitat i gimnàstica (Walser 1985b, 103–105, 110–112, 118–119; en la traducció 1999, 107–108, 114–115, 122–123).

el gest quotidians. És com si, en eliminar les referències al cos de l'àmbit dels pensaments, en minvés la càrrega obsessiva. Entre els alumnes, com ja hem vist, sols en una ocasió esclata l'element pertorbador de la sexualitat, i fora d'aquest moment desapareix sense deixar rastre. Així doncs, pel que fa a Jakob i Schacht, Casares dibuixa una amistat feta de tendresa i confiança, sense cap connotació eròtica, i també la relació entre Jakob i el senyor Benjamenta queda més desproveïda de tensió sexual que no pas en el text de Walser. S'elideixen les consideracions de Jakob sobre les passions que li desperta el director,²⁵ el «fruit prohibit [...] visible per a tots dos» (Walser 1999, 109; 1985b, 105), o el fet que el senyor Benjamenta s'hagi de contenir per no fer-li un petó a Jakob (Walser 1985b, 148; 1999, 153).

Casares, doncs, opta per posar èmfasi sobretot en l'oportunitat que suposa per al senyor Benjamenta el fet de conèixer Jakob per poder salvar-se així del seu propi autoritarisme,²⁶ i ho fa tot elidint l'element passional, ja que podria donar a entendre que el director encara posseeix cert vigor, més enllà de l'estratègia amb què ha pretès «ensenyar als nois unes elementals normes per enfrontar-se a l'hostilitat del carrer» (López Rosell 2009), unes normes de comportament que no són sinó les de l'obediència i la submissió, i que l'han acabat minant a ell també. Donar via lliure a les seves apetències eròtiques tal vegada posaria en entredit la confessió que fa a Jakob de ser un «cavall vell i malalt» (Casares 2009a, 47). Ja hem dit més amunt que el galop que hem sentit abans, sempre lligat de les fantasies de Peter,²⁷ es torna a escoltar, de manera significativa, en els darrers instants de l'obra, quan Jakob, finalment, decideixi «ajudar» el senyor Benjamenta amb les maletes i acompanyar-lo en el viatge (Casares 2009a, 63).

La vida interior i les habitacions interiors

La qualitat elevada i misteriosa que en la novella adquireixen les «innere Gemächer» («estances interiors»), a «Aquí s'aprèn poca cosa» l'adquireixen els diferents punts del reglament, la redacció dels quals no pot sinó qualificar-se de metafòrica (cf. Walser 1985b, 83–85; 1999, 86–87):

Article 1: El reglament és un camí planer per on passeja l'alumne virtuós. [...]

25 «Mein Wunsch, Erfahrungen zu machen, wächst zu einer herrischen Leidenschaft heran, und der Schmerz, den mir der Unwille dieses seltsamen Mannes verursacht, ist nur klein gegen die bebende Begierde, ihn zu verleiten, sich ein wenig mir gegenüber auszusprechen.» (Walser 1985b, 45). («El desig d'experiències que tinc creix fins a convertir-se en una passió imperiosa, i el dolor que em causa el mal humor d'aquest home estrany només és petit si el comparo amb l'ànima palpitant d'induir-lo a explicar-me alguna intimitat» [Walser 1999, 46].)

26 Diu Casares: «[Benjamenta] se salva gràcies a la trobada amb Jakob. Si no s'haguessin trobat, Jakob, per la via més rebel hauria acabat marginat. I el Benjamenta, el mateix, hauria acabat amb una actitud autoritària» (Gomila 2009, 42).

27 En el somni de la darrera escena també en sentim els esbufecs, i Jakob sent el plaer de cavalcar lliurement sobre el mar (Casares 2009a, 63).

Article 3: La bona conducta és un jardí florit. Article 4: Portar-se bé és passejar per un oasi de llum i de perfums.[...] Article 6: El jardí de la bona conducta es rega amb l'aigua pacífica de la modèstia[...] (Casares 2009a, 15)

El poder evocador del llenguatge poètic no passa desapercbut als alumnes, fins i tot a personatges *a priori* tan poc donats a elevacions estètiques com Kraus²⁸ o Schilinski.²⁹ Casares destaca que a l'Institut Benjamenta, els interns aprenen «a construir-se bombolles» i que les referències constants que la novel·la conté a les «habitacions interiors» ens porten al fet que cal tenir una vida psíquica «prou poderosa i rica per aïllar-[s]e de l'absurd del món» (Gomila 2009, 43). Aquesta vida interior, a l'escola, o bé s'assimila a les obligacions o bé es desplega en fantasieigs, jocs o somnis. Del primer cas, Kraus en seria un bon exemple: ell no espera que res excitant li arribi de fora i el distregui d'allò que ha de fer. Schilinski es pentina els cabells rinxolats i té cura de l'agulla de corbata (Casares 2009b, 7). Schacht i Peter, de tarannà més transgressor, aprofiten els espais d'inactivitat que els brinda l'Institut per abandonar-se a fantasies. La intensitat amb què el món dels somnis es manifesta en Jakob no es pot entendre sinó en relació amb aquesta vida psíquica tan rica a què l'aboca el tedi. I és també el caràcter clos de l'escola el que intensifica la relació entre Jakob i Lisa.

Tal vegada per l'existència massa prudent i vacillant que ha hagut de dur, la senyoreta Benjamenta pren la iniciativa en el món oníric i hi esdevé guia de Jakob. Per part d'ella hi ha un intent de compensació, de rescabalar-se —per persona interposada— de la vida que ha hagut de deixar passar sense treure-li el suc. No és estrany, doncs, que per mitjà d'aquestes visions empenyi Jakob a viure i a acceptar les contradiccions que comporta fer-ho: l'alegria i la pobresa, l'angoixa i la llibertat, termes que en el somni de l'escena novena adquireixen una qualitat espacial que es pot gaudir amb els sentits: l'olor freda de les privacions, la duresa del mur de les preocupacions, que cal estovar amb carícies, la llibertat que es balla... (Casares 2009a, 27). El caràcter més o menys abstracte de la reflexió incessant, allunyada del món sensorial, s'assembla massa a la buidor monòtona de les repeticions que, a Lisa, l'han feta plorar més d'una vegada. En el món dels somnis, ella esdevé l'advocada de l'ara i aquí, i no vol que Jakob es perdi en un laberint fet només de paraules. Quan el veu rellegir el dietari, el renya: «Què fas, boig? No, això no fa per tu» (Casares 2009a, 27) i, un cop morta, l'instarà a deixar enrere un món intel·lectual que no veu sinó com una coartada més per a la infelicitat: «S'ha acabat interpretar» (Casares 2009a, 63).

28 «No tractis de dir-ho amb altres paraules. No cal. El reglament ja ho diu de la millor manera. Tu només te l'has d'aprendre de memòria i [...] poc a poc també l'aniràs entenent» (Casares 2009a, 48).

29 «Per un oasi, Heinrich. Per un oasi de llum i de perfums. Article 4 del nostre reglament. Que no ho entens?» (Casares 2009a, 48).

Conclusions

En transformar *Jakob von Gunten*—un relat tendent a la dispersió i totalment subjectiu— en una peça dialogada, Toni Casares opta per destacar la relació que Jakob manté amb els seus companys. Així, doncs, tant alguns personatges que en la novel·la de Walser tenen un paper força secundari, com Schacht i Peter, com els elements que Casares els associa (la papallona al primer i el cavall al segon) esdevenen clau a «Aquí s'aprèn poca cosa» per dotar de cohesió l'acció dramàtica. Una funció similar té el fet que hi hagi una unitat de lloc. A l'Institut Benjamenta es cultiva la interioritat a través de la inacció i d'una obediència fèrria. El centre es presenta com un reducte força ambivalent, hermètic i capaç de resistir a la pressió externa —que empeny a una ambició sense límits— i a les conseqüències que aquesta ambició pugui tenir, però a costa de pagar un preu molt alt: la frustració, la consumpció de tota energia, l'anorreament de qualsevol iniciativa, la falta de fortalesa... Els espais que apareixen a l'obra o bé formen part de l'Institut Benjamenta o bé del món oníric de Jakob. En conseqüència, les referències al món exterior són totes indirectes, i això fa que la possibilitat de sortir fora i, des d'allà, fer front a la competitivitat desfermada sense altra protecció que la voluntat de mantenir-se íntegre resulti incerta.

Referències bibliogràfiques

- Armengol, Joaquim. 2009. «Institut Benjamenta». *El Punt*, 10 nov., 32.
- Benach, Joan-Anton. 2009. «Ceros a la izquierda». *La Vanguardia*, 20 nov., 45.
- Bordes, J[ordi]. 2009. «Casares recomana ser crític amb l'entorn a “Aquí s'aprèn poca cosa”». *El Punt*, 6 nov., 38.
- Burger, Brigitte. 1994. Podiumsdiskussion zu den Inszenierungen von *Jakob von Gunten* von Stefan Müller (Basel 1988) und *L'Institut Benjamenta* de Joël Jouanneau (Lausanne 1993). Dins *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch. Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne, Februar 1994*, editat a cura de Peter Utz, 215–230. Berna / Frankfurt del Main: Peter Lang.
- Calasso, Roberto. 1994. «El sueño del calígrafo». Dins *Los cuarenta y nueve escalones*. Traducció de Joaquín Jordá, 131–152. Barcelona: Anagrama. (Títol original: *I quarantanove gradini*. Milà: Adelphi, 1991.)
- Casares, Toni. 2009a. «Aquí s'aprèn poca cosa. (Adaptació teatral de la novel·la *Jakob von Gunten*, de Robert Walser).» Còpia del manuscrit cedida per l'autor.
- . 2009b. *Aquí s'aprèn poca cosa (adaptació teatral de la novel·la Jakob von Gunten, de Robert Walser)*. Enregistrament en vídeo de la Sala Beckett Obrador Internacional de Dramatúrgia. Barcelona: Gag Video Produccions.
- C[ervera], M[arta]. 2009. «Toni Casares adapta *Jakob von Gunten* del ‘maleit’ Robert Walser». *El Periódico de Catalunya*, 6 nov., 12.

- Ducrey, Guy. 1996. *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse a la fin du XIX^e siècle*. París: Honoré Champion.
- Echte, Bernhard. 1994. «Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen. Robert Walser und das Kino». *Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift* 40: 153–162.
- Gomila, Andreu. 2009. «Aquí s'aprèn poca cosa». *Avui*, 3 nov., 44.
- Greven, Jochen. 1992. «Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters». Dins *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, 21–34. Frankfurt del Main: Fischer.
- Groddeck, Wolfram. 2009. «“Ich schreibe hier...” Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück *Die leichte Hochachtung*». Dins *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, edició a cura de Hubert Thüning, Michael Schläfli, Corinna Jäger-Trees, Thomas Feitknecht, 97–108. Munic: Wilhelm Fink.
- López Rosell, César. 2009. «Paràbola sobre la renúncia social. “Aquí s'aprèn poca cosa” carrega contra l'ambició de l'èxit personal». *El Periódico de Catalunya*, 20 nov., 15.
- Ley, Pablo. 2000. «Sorpresas». *El País* (ed. Catalunya), 24 abril, 42.
- Liebrand, Claudia. 1999. «Jakob von Gunzens Maskeraden. Spielkonfigurationen in Robert Walsers Tagebuchroman». *Colloquia Germanica* 32 (gener): 345–362.
- Mächler, Robert. 2003. *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- Modern, Rodolfo. 2001. «La libertad paradójica de Robert Walser». *Revista de Occidente* 244 (set.): 135–145.
- Molner, Eduard. 2009. «Walser o la disolución del individuo». *Cultura/s de La Vanguardia*, 11 nov., 24–25.
- Sanchís Sinisterra, José. 1996. *Tres dramaturgias*. Madrid: Fundamentos.
- Schwerin, Kerstin Gräfin von. 2012. «“[W]ir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein.” Macht und Entfremdung in Robert Walsers Roman *Jakob von Gunten*». Dins *Macht in der Deutschschweizer Literatur*, edició a cura de Gonçalo Vila-Boas i Teresa Martins de Oliveira, 163–176. Berlin: Frank & Timme.
- Utz, Peter. 1998. *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*. Frankfurt del Main i Zuric: Suhrkamp.
- Vila-Matas, Enrique. 2000. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- . 2007. «Semana blanca». *El País*, 25 jul. 2007. http://elpais.com/diario/2007/02/25/catalunya/1172369244_850215.html.
- Vinardell Puig, Teresa. 2007. «Robert Walser im spanischen Sprachraum». Dins *Robert Walsers Ferne Nähe. Neue Beiträge zur Forschung*, edició a cura de Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz i Karl Wagner, 296–301. Munic: Wilhelm Fink.
- Walser, Robert. 1985a. *Geschichten*. Edició a cura de Jochen Greven. Zuric i Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1985b. *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch*. Edició a cura de Jochen Greven. Zuric i Frankfurt del Main: Suhrkamp.

- Walser, Robert. 1986a. *Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen*. Edició a cura de Jochen Greven. Zuric i Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1986b. *Die Rose*. Edició a cura de Jochen Greven. Zuric i Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1989. *Vida de Poeta*. Traducció de Juan José del Solar. Madrid: Alfaguara.
- . 1990. «Der Schlingel». Dins *Aus dem Bleistiftgebiet, IV: Mikrogramme aus den Jahren 1926–1927*. Edició a cura de Bernhard Echte i Werner Morlang, 37–42. Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1997. *Poemas; seguido de Blancanieves*. Traducció i pròleg de Carlos Ortega. Barcelona: Icaria.
- . 1999. *Jakob von Gunten. Un dietari*. Traducció de Teresa Vinardell. Barcelona: Quaderns Crema.
- Zimmermann, Hans Dieter. 1985. *Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser*. Frankfurt del Main: Suhrkamp.