

***Salamandra*, de J. M. Benet i Jornet:**

un híbrid de teatre i cinema, passat i futur, extinció i permanència

Jordi Marrugat (Professor Serra Húnter, Universitat de Barcelona)

El 13-10-2005 Josep M. Benet i Jornet va estrenar al Teatre Nacional de Catalunya *Salamandra*. Era un text que un dramaturg consolidat i d'extensa trajectòria havia treballat llargament — l'edició en data l'escriptura entre 2002 i 2004.¹ Hi reprenia els temes que havia anat tractant durant quaranta anys de carrera en tots els àmbits de l'escriptura dramàtica —teatre, televisió i cinema. Tanmateix, els reprenia construint una forma teatral híbrida diferent de les anteriors, però en tant que, en certa manera, les conté totes. I és que *Salamandra* constitueix una condensació i defensa de la pròpia poètica presentada de manera explícita com a llegat personal de l'autor per a les generacions futures. D'entrada, si el teatre de Benet arrossegà l'etiqueta de 'melodramàtic' com a estigma per la reutilització tan intencionada que feu sovint de les formes i arquetips d'aquest gènere, però també com a prejudici pel seu treball televisiu, que semblantment va patir no poques crítiques, *Salamandra* es presentava de manera oberta i orgullosa com a melodrama. L'autor sembla defensar-s'hi d'aquelles crítiques tot demostrant la seva capacitat per portar el melodrama a un territori complex amb implicacions a tots els nivells de l'art i la vida —tal com havia fet en peces d'un altre caire com *Testament* o *El gos del tinent*.²

La dificultat de l'operació fa que *Salamandra* sigui un text molt escrit, d'una densitat dramàtica, simbòlica i conceptual inusual de l'escena catalana. Benet hi abocà tots els coneixements, l'art i les capacitats acumulats en dècades per generar una obra insòlita. Vistos els resultats, no crec que sigui lícit parlar fracàs. No obstant això la posada en escena va rebre, en

¹ Dates que poden certificar-se consultant els documents de treball de *Salamandra* conservats al Fons Benet i Jornet de la Biblioteca de Catalunya: una llibreta amb anotacions datades entre l'1-7-2002 i el 10-6-2004 (d'ara endavant: *Llibreta*); quatre sobres amb fitxes datades entre els mateixos anys; cinc versions impreses i corregides de l'obra completa (la quarta de les quals, però, consta com a 'versió 8') i una sisena datada el 2005 i marcada com a 'exemplar utilitzat per als assajos' amb noves correccions. Agraïxo a Carlota Benet que m'hagi facilitat accés a aquest fons; i a la Biblioteca de Catalunya, especialment Anna Gudayol, Isabel Gálvez i Núria Flix, la bona catalogació i la facilitat per consultar-lo. També agraïxo l'ajuda i suggeriments d'Enric Gallén i Esteve Miralles.

² Núria Santamaria, 'Josep M. Benet i Jornet, *El gos del tinent*', *Els Marges* 61 (setembre 1998), 112-114.

conjunt, força males crítiques, que van apuntar aquesta complexitat textual com un dels motius de la fallida de la funció —‘la ambición rompe el saco’, en va escriure J. A. Benach, proposant una idea que va ser seguida per altres crítics.³ Probablement, la representació i les crítiques consegüents es van fer, com és lògic, sense arribar a desentranyar el conjunt tan complex de significats i formes que es plantegen sota una aparença tòpica, un llenguatge simple i un fil argumental molt pobre.⁴ Si, tal com em proposo en aquest article, ho fem, no sembla tan fàcil determinar si es tracta d’una peça amb alguns desencerts en la seva construcció textual originària o si les caigudes que pugui contenir es deuen a la retroalimentació entre un text pensat per a una escena determinada i l’estat en què aquesta es troba. Diria que *Salamandra* demana la superació estructural del teatre català del seu temps. Però era inevitablement aquest el que l’autor tenia present a l’hora d’escriure-la, cosa que podria haver condicionat certes decisions dramaturgiques. No estic parlant d’encerts i d’errors d’uns o dels altres. No estic dient que l’equip de l’estrena no fes bé la seva feina. Només voldria constatar que, malgrat l’aparença de text consuetudinari, *Salamandra* no s’adequava a les convencions del teatre català del moment —ni a les tendències d’actuació més comunes, ni a les maneres d’establir les hibridacions de gènere i els canvis d’escena, ni per tant a les de pensar el ritme de la peça, etc. Però per força deuria ser escrita pensant-hi. I potser és en el decalatge provocat per aquesta interdependència on cal trobar la causa de les crítiques negatives a un dels textos més portentosos del teatre català. *Salamandra* ens ofereix una partitura d’interpretació tan complexa que es fa grandiosa i molt exigent. Fins al punt que en alguns moments potser sí que el compositor la recarrega —i potser no de la millor manera a causa dels límits que el lloc i el temps imposen a la seva imaginació teatral. Però potser aleshores calen solucions tan simples, i alhora tan arriscades, com canviar la composició de l’orquestra.⁵

³ Enric Gallén, ‘Introducción. Supervivencia y extinción de una *Salamandra*’, *Pygmalion* 1 (2010), 99-120 (p. 115-16).

⁴ L’autor, però, ja ens adverteix, per boca de Travis, que no ens refiem de la simplicitat argumental: ‘És increïble el profit que li pots arribar a treure a un argument d’aquesta mena’ (Josep M. Benet i Jornet, *Salamandra* [Barcelona: Proa], 58; d’ara endavant cito sempre aquesta edició indicant-ne el número de pàgina entre parèntesis o el d’escena integrat en la sintaxi de la frase; les escenes no hi estan numerades, però, per comoditat, les numero amb xifres aràbigues).

⁵ En fer aquestes apreciacions, em serveixo de: Carles Batlle, *El drama intempestiu* (Barcelona: Angle, 2020), esp. 157-165.

El poc èxit de crítica i, relativament, de públic que va tenir *Salamandra* va fer que l'autor abandonés aquesta deriva del seu teatre. Ell mateix ho explica a les memòries:

el 1989, *Desig*, una de les peces meves que tindria una rebuda més decent, va ser escrita en poc menys de quatre mesos. Per la meua manera de fer, amb enorme rapidesa. És clar que comptava amb un referent que em servia de guia, una altra obreta, breu, del 1977 que es va acabar dient *La fageda*. De fet, les obres amb pocs personatges però, sobretot, dotades de poques situacions i ja inicialment ben clares, flueixen força de pressa. *Soterrani*, que també va ser tractada amb afecte per crítica i públic, la vaig escriure en més o menys cinc mesos. Tampoc em va donar gaire feina, doncs. En canvi l'anterior, *Salamandra*, malgrat que compta només amb cinc personatges, està escrita entre el 2002 i el 2004, al llarg d'uns dos anys i mig. Les intencions eren complicades, francament complexes (o almenys a mi m'ho semblaven), i una vegada aquestes intencions es van convertir en acció dramàtica, el resultat va ser un text força llarg, que utilitza tècniques de composició volgutament cinematogràfiques i que en conseqüència està format per unes vint-i-vuit 'seqüències'. I per dur-la a terme vaig necessitar lliurar-me a investigacions sovint incertes, però amb un resultat que, miraculosament, va ser millor del que podia somiar. En definitiva, moltes complicacions i molta faramalla, però després no va agradar ni a la crítica ni al poc públic que la va anar a veure.

Se'm desperta la terrorífica sospita que les comèdies que m'han resultat més fàcils d'escriure són les que després han funcionat millor. En tots els sentits. No diré les d'intenció menys complexa, però sí les de construcció més simple.⁶

En efecte, després del fracàs de recepció de *Salamandra*, Benet va escriure una peça més breu i més simple, *Soterrani* (2006), que recuperava alguns trets d'obres anteriors —de fet, desenvolupa *La fageda*— i que va tenir èxit de crítica i públic.⁷ De manera que la va convertir en l'inici d'una trilogia d'obretes, com si diguéssim, de cambra: tres coses de dos personatges cadascuna i de

⁶ Josep M. Benet i Jornet, *Material d'enderroc* (Barcelona: Edicions 62, 2010), 289.

⁷ Gallén, 'Supervivencia y extinción', 116-117.

situació única' —*Soterrani*, *Dues dones que ballen* (2009) i *Com dir-ho?* (2010).⁸ Ara era molt evident que un gir específicament textual es produí per la retroalimentació entre dramaturg i institució teatral contemporània —inclosos crítica i públic. *Salamandra* va quedar fixada així com una peça única sense continuïtat.

I. Culminació i testament

Quan Benet començà a escriure *Salamandra* tenia 62 anys i una trajectòria que el convertia en el dramaturg català més important del seu temps. Havia lluitat per l'establiment d'una institució teatral nacional d'alçada des de l'època franquista, hi havia aportat alguns dels textos més exitosos, n'havia renovat les formes teatrals per diverses vies i havia estat un dels principals connectors de l'escena teatral amb el món audiovisual en un procés característic de les societats postmodernes que el feu molt popular.⁹ Després d'aquesta trajectòria i enfilant la vellesa, no sembla desafortat pensar que hi hagués motivacions personals en la recurrència al tema de l'herència que mostraven les seves últimes obres, especialment des que *Testament* (1995) el duia inscrit en el títol. De nou, es convertí en tema cabdal de *Salamandra*.¹⁰ A més, ara sí, es tocava en termes referits directament a la persona de l'autor —seguint el recurs habitual en ell de projectar-se en els personatges—, des de la institució que representava la culminació dels esforços de tota la seva carrera —el Teatre Nacional, fundat el 1996 després de llargues reivindicacions i provatures que el mateix Benet relata en les memòries—¹¹ i en una peça que la condensava sencera —i segurament concebuda per culminar-la. De fet, és significatiu que *Salamandra* fos escrita alhora que gran part dels textos que componen el volum de memòries de Benet, *Material d'enderroc* (2010), amb el qual estableix relacions directes.

⁸ Benet, *Material*, 290.

⁹ Per al conjunt de la trajectòria de Benet: Rodolf Sirera, “‘La revolta de les bruixes imprudents’”: Notes per a una primera lectura del teatre de Josep M. Benet’, *Els Marges* 22-23 (maig-setembre 1981), 122-129; *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, ed. Enric Gallén i Miquel M. Gibert (Vic: Eumo, 2001); *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*, coord. Christian Camps (Péronnas: Tour Gile, 2006); i Sharon G. Feldman, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani* (Barcelona: L'Avenç, 2011).

¹⁰ Sharon G. Feldman, ‘La fragilitat del paisatge’, dins *Salamandra*, 13-31 (13-21).

¹¹ *Salamandra* no va ser escrita com a encàrrec del TNC, però no podia ser més adequat que s'hi acabés estrenant.

El protagonista, Claud, és un director de cinema comercial nord-americà a qui la mare adoptiva empeny a anar a recollir l'herència del pare biològic, Joe Bennett, consistent en una pila de cartes i fotografies antigues. Inicia així una recerca dels propis orígens que el du a Europa a descobrir que els seus avis van haver de separar-se durant la II Guerra Mundial: l'àvia va exiliar-se embarassada als EUA, mentre que l'avi resulta ser un català anomenat Claudi Benet, que va lluitar en la guerra civil i després amb la resistència francesa contra el nazisme, quan va ser rebatejat com a Claude, per acabar morint a Dachau. El nom familiar del seu pare seria, doncs, Josep Benet. Troba els orígens en una cultura i una llengua, les catalanes, en procés d'extinció.

Claud es resisteix a buscar i acceptar aquests orígens. És Hilde qui l'hi empeny. Ell és un director de cinema que vol explicar històries melodramàtiques de ficció. No obstant això, acaba descobrint que allò que s'assembla més a aquesta mena de pel·lícules és precisament la vida familiar que està documentant. Així que, finalment, decideix fer una pel·lícula sobre tot el que descobreix. Serà l'herència que llegirà al món, ja que durant aquest viatge també es revela que pateix una malaltia que acabarà amb ell si no se sotmet a una amputació genital. L'obra evita fer explícita la tria de Claud entre la mort o l'esterilitat perquè el que escull és transcendir-les ambdues mitjançant l'art, que en comporta la superació en tant que deixa un llegat perdurable. Aquest no és altre que la peça teatral que estem veient, una obra cinematogràfica pel que fa a estructura, escenografia i desenvolupament, el fil argumental de la qual el constitueix la història que Claud ha viscut i explica en la seva pel·lícula. La identificació de l'autor amb Claud en tant que artistes és, doncs, directa —cosa que converteix l'obra 'en un discurs sobre la pròpia creació'.¹² I comporta la idea que *Salamandra* és el llegat amb què Benet transcendeix els seus límits biològics de cara al futur. Per això hi condensa totes les constants temàtiques i formals de la seva trajectòria a manera de culminació i testament.

Algunes d'aquestes constants benetianes de *Salamandra* ja han estat assenyalades.¹³

D'entrada, es tracta d'una obra d'ambientació precisa i realista —no podia ser d'altra manera en

¹² Jordi Castellanos, 'Salamandra: un viatge cap a la identitat o la lliçó de la història', dins *Salamandra*, 9-12 (10).

¹³ Gallén, 'Supervivencia y extinción', 109-12. Els estudis de Gallén sobre el teatre de Benet en remarquen sempre la coherència, les recurrències i les continuïtats.

tant que es presenta com una pel·lícula. Reprèn així molts aspectes de les formes realistes inicials de la seva carrera —d'*Una vella, coneguda olor* (1964) a *Quan la ràdio parlava de Franco* (1980).¹⁴ Tanmateix, ben aviat s'ompliren de motius existencials i relativistes —*Berenàveu a les fosques* (1972)— i plantejaments mítics —*La desaparició de Wendy* (1974)— per assolir una representació del real que, mitjançant elements simbòlics, n'abasta aspectes no dependents només del context historicosocial o de dades objectivables —*Revolta de bruixes* (1977).¹⁵ Això és el que presenta *Salamandra*: un punt de partida realista fet, tanmateix, de capes lingüístiques, simbòliques i mítiques que busquen la representació d'un real complex superador dels condicionants racionals i immediats de les accions humanes. La peça es desenvolupa alhora: en una realitat històrica identificable, l'Amèrica i l'Europa actuals hereves de la II Guerra Mundial i la guerra civil espanyola;¹⁶ en els ambients indeterminats de les obres benetianes que, inicialment influïdes per Pinter, es desarrelen per representar la condició humana nua i crua — com *La fageda* (1979), *Desig* (1989), *Fugaç* (1994) o *El gos del tinent* (1996)—; en l'indret dels mites col·lectius —com *La desaparició de Wendy* o les peces infantils *Taller de fantasia* (1970), *Supertot* (1973) i *El somni de Bagdad* (1975)—; plantejats des de la tragèdia —com *Revolta de bruixes* o *Descripció d'un paisatge* (1979)—;¹⁷ però també amb fórmules narratives i del teatre èpic —com *Marc i Jofre, o els alquimistes de la fortuna* (1970), *La nau* (1977) o *El manuscrit d'Ali Bei* (1984)—; a partir d'un desdoblament identitari —com el d'*E. R.* (1994), on les diverses actrius mostren les diverses cares del teatre, com Claud i Travis les del cinema, i, en darrer terme, tots ells, les del mateix Benet i les de la realitat—; i en un espai audiovisual influït per tots aquests

¹⁴ Carlota Benet, 'La imatge dels Estats Units d'Amèrica en la literatura catalana contemporània (1960-2010)', tesi doctoral (Universitat Autònoma de Barcelona, 2017), 229-30.

¹⁵ Enric Gallén, 'Estudi introductori', dins *Una vella, coneguda olor. Revolta de bruixes* (València: Tres i Quatre, 1994), 7-46.

¹⁶ Tots els manuscrits de *Salamandra* conservats al Fons Benet comencen amb aquesta acotació, que no apareix mai ratllada: 'Espai nu. Quan convingui s'introduiran els elements corporis imprescindibles. Al fons hi ha una pantalla. S'hi projecten llocs, mai persones. / L'acció transcorre al llarg d'una primavera, a principis del segle XXI'. Potser va ser decisió d'última hora eliminar-la de l'edició de l'obra, però més aviat sembla un error, ja que llavors la primera acotació fa referència a 'la pantalla', amb article definit, quan aquesta no ha estat mai esmentada abans.

¹⁷ Sirera, "'La revolta de les bruixes imprudents': Notes...'. El mateix Benet anota en una de les fitxes per a *Salamandra*: 'Ningú no es va adonar que *Descripció...* provenia d'una tragèdia d'Eurípides... traïda en el final que vaig triar, diferent del d'Eurípides'.

modes —com el construït en sèries com *Nissaga de poder* (1996-98) o en el guió d'*Amic/Amat* (1999).

La descripció escenogràfica de les acotacions sembla dirigida a cridar l'atenció sobre aquesta multiplicitat de plans simultanis. Els espais en què succeeixen les escenes queden indicats mitjançant una pantalla en què apareixen imatges d'aquests. Es tracta de la representació realista per excel·lència. No obstant això, l'autor té molta cura d'insistir en dues indicacions. Cada vegada que reapareix una imatge de la casa d'Emma o de la caravana de Joe, n'assenyala que es tracta d'un 'aspecte parcial i sempre exterior'. La resta d'escenografies també són imatges sempre exteriors de Mittenwald, Milo, París i Barcelona. Fins i tot quan l'escena succeeix clarament en un interior —com la 21 i la 24, que passen a l'habitació d'un hotel amb la imatge de la façana d'aquest en pantalla. Es presenta així l'ambientació més realista possible, la fotogràfica, alhora que es posa en crisi la noció realista de representació: tot allò que és visible i reproduïble mimèticament, se'ns diu, ens condiciona i situa en el món, però n'és només un aspecte parcial i extern. Per això l'obra assumeix i transcendeix textualment aquesta forma representativa.

Aquest joc amb les possibilitats i els límits de la reproducció fotogràfica del real havia estat tematitzat a *Olor*s (1998), una obra no per casualitat ambientada en la Barcelona en què desemboca *Salamandra*, un barri antic en vies d'extinció.¹⁸ La protagonista, Maria, fotògrafa, intenta retratar-hi l'enderroc del seu barri, amb el qual s'enfronta conscient que és la memòria allò que s'està destruint —en correspondència amb aquest fet, la seva mare, que hi ha viscut tota la vida, pateix Alzheimer. Tanmateix, deixa córrer el projecte perquè les fotografies de l'espai, malgrat la fidelitat visual a les aparences, no seran suficient per restituir uns records que depenen del tacte, dels sentiments, dels fantasmes, dels sons i, és clar, de les olors. Acaba adonant-se que el barri no és l'espai, sinó les persones i tot allò que les ha conformat. I acaba substituint les fotografies dels edificis per una sèrie d'autoretrats. *Salamandra* repren aquest tema de la pertinença a una comunitat —el barri per Maria, la nació catalana per Claud— i planteja una superació semblant del realisme recuperant temes d'obres anteriors.

¹⁸ Feldman, 'La fragilitat', 30.

Així, el de la situació del català ja tenia recorregut en el teatre de Benet. Ell mateix apunta que l'havia tractat a *Cançons perdudes* (1970), però que, en posar-se a escriure *Salamandra*, aquella obra «no em valia». ¹⁹ Escrita el 1965-66, és la peça dedicada a la qüestió lingüística del cicle de Drudània, una transposició mítica de Catalunya construïda mitjançant tècniques del teatre realista i èpic. *Cançons perdudes*, a més, manté paral·lelismes amb *Un enemic del poble*. Ambientada a Drudània, capital de la regió homònima, presenta una societat que, composta per membres preocupats només pels petits interessos particulars de cadascú, s'ha deixat perdre la llengua pròpia i, amb aquesta, la identitat col·lectiva, en un 'discret suïcidi'. ²⁰ La crítica que fa a la situació catalana és demolidora. Més endavant, *El gos del tinent* també tocà la qüestió sociolingüística associant les relacions de poder al xoc de dues llengües, la del dominador i la del dominat, fàcilment identificables amb el castellà i el català. Ambdues, però, demostren ser intercanviables, igualment poderoses i alhora febles i inútils en relació al poder i la veritat: 'Les llengües, al final, desapareixen. Totes. I llavors només queda l'oblit'. ²¹

Benet reprèn aquest tema, però actualitzant-lo en termes artístics i històrics. I evitant repetir-se. Així, per exemple, en els primers esbossos de *Salamandra*, es planteja que el català hi aparegui com a codi secret de comunicació durant la II Guerra Mundial; però ho descarta perquè 'això ho vaig utilitzar a l'Alí Bei'. ²² Altrament, el desengany amb la situació del català que motivà la peça, sorgí en Benet de la constatació, feta al llarg de la seva vida —i detectable en l'evolució de la seva obra—, de la dràstica disminució de l'ús d'aquesta llengua: 'L'extinció de la cultura catalana sempre m'ha preocupat. No s'ha fet cap esforç real, si és que és possible fer-lo, perquè això deixi de passar. Se'n parla amb molta alegria. Quan jo era petit només es parlava en català a Barcelona, per tant a mi m'ho han d'explicar d'una altra manera'. ²³

Salamandra tracta aquest tema des d'una perspectiva externa i amb voluntat d'integrar-lo en altres d'universals, com, al costat de l'extinció d'un poble i una llengua, la de la vida

¹⁹ Josep M. Muñoz, 'Josep M. Benet i Jornet. Les arrels de la ficció', *L'Avenç* 328 (octubre 2007), 14-22.

²⁰ Josep M. Benet i Jornet, *Fantasia per a un auxiliar administratiu. Cançons perdudes* (Palma: Moll, 1970), 223.

²¹ J. M. Benet i Jornet, *El gos del tinent* (Barcelona: Edicions 62), 81.

²² *Llibreta*, 8-2-2003.

²³ Muñoz, 'Josep M. Benet', 22.

individual, humana i natural, que empeny l'home a voler perdurar en els fills (*Fugaç*, *Testament*, *L'habitació del nen*), en l'art (l'escultura per l'Amic de *Fugaç*, el teatre per Glòria i Assumpta d'*E. R.* o el cinema per Claud) o en altres llegats (les idees del professor de *Testament*, malalt terminal abocat a desaparèixer sense descendència, igual que Claud), que també poden ser destruïts (com el teatre d'*E. R.*, que acaba incendiats, un dels motius recurrents de *Salamandra*). Es tracta d'un tema que porta al tractament metaliterari de les relacions entre art i realitat, imaginació i vida, evasió i compromís (central a *Marc i Jofre*, *La desaparició de Wendy*, *El manuscrit d'Alí Bei* o *E. R.*). *Salamandra* també toca el triomf de l'irracional (nucli de *Revolta de bruixes*), associat a l'amor amb plantejament melodramàtic (*Una vella*, *coneguda olor*, *El manuscrit d'Alí Bei*, *Fugaç*, *Testament*). Així mateix, Benet hi recupera temes com la impossibilitat d'atènyer l'objecte del desig, que sumeix la vida en una insatisfacció permanent (*El manuscrit d'Alí Bei*, *Desig*, *Fugaç*, *L'habitació del nen*); la malaltia terminal (*El manuscrit d'Alí Bei*, *Desig*, *E. R.*, *Testament*); l'aïllament i la incomunicació (*Desig*, *Fugaç*, *L'habitació del nen*); l'arbitrarietat i la violència del poder (*Marc i Jofre*, *Descripció d'un paisatge*, *El gos del tinent*); o la necessitat humana d'establir una història i uns records que donin sentit a l'individu i la realitat, i en els quals es difuminen les fronteres entre mentida i veritat (*El manuscrit d'Alí Bei*, *La fageda*, *Desig*, *E. R.*, *El gos del tinent*).

També és una constant del teatre de Benet la contraposició de perspectives oposades i complementàries que encarnen la mare i el pare de *L'habitació del nen*, els dos professors de *Testament*, les tres actrius d'*E. R.*, les protagonistes d'*Elisabet i Maria*, Sidi Belabbès i Alí Bei, Rita i Sofia, Ventafocs i la Germanastra, el poeta Marc i el guerrer Jofre, etc. A *Salamandra*, aquest xoc de perspectives basteix una obra híbrida de fronteres difuses.

II. Híbridisme fronterer

Aquesta acumulació de formes, temes i referents dona al teixit textual de *Salamandra* un significat i una forma que encarnen els dos símbols principals de l'obra. D'una banda, s'hi planteja la identitat com una construcció activa al llarg d'un viatge en què es creuen tota mena de fronteres geogràfiques, temporals i metafòriques. De l'altra, aquesta tematització de la identitat com a

procés mestís es correspon a la forma teatral híbrida que la vehicula. Ambdós fenòmens apareixen encarnats en la peça en les figures de la salamandra i el wolpertinger.

Travis arriba a casa d'Emma perquè ha ferit una salamandra i aquesta necessita cura i refugi, justament allò que ofereix aquest espai tant al mateix Travis com a Claud. D'aquesta manera els dos queden identificats amb un amfibi capaç de viure en l'aigua i en la terra, a més de respirar aire i, segons la llegenda, devorar foc (41). És un animal, doncs, que habita territoris diversos, uneix els quatre elements, creua fronteres, té un 'color canviant' (47) i existeix en diferents ordres de la realitat —la natura i el mite, la ciència i la llegenda, la matèria i l'art. Però és una espècie 'en vies d'extinció' (47). Exactament igual que els protagonistes i la mateixa obra que porta el nom d'aquest animal: d'una banda, tots creuen fronteres i es construeixen en el mestissatge; de l'altra, Emma no ha tingut descendència, Claud no en podrà tenir, Travis i Hilde es queden sols i *Salamandra* està escrita en una llengua que el final de la peça presenta com 'un fenomen en vies d'extinció', igual que el protagonista de la pel·lícula de Claud, ell mateix (144). Tampoc no sembla casualitat que aquesta llengua compti amb un conte com 'La salamandra', escrit per un referent de Benet, Mercè Rodoreda. Explica la història d'una dona rebutjada per la societat que es transforma en salamandra com a imatge de la seva identitat única, mestissa i fronterera; entre l'home i l'animal; entre els vius i els morts; que travessa foc, terra, aigua i aire; i que acaba mutilada i destruïda, extingida.

Poc després de l'aparició de la salamandra, Hilde identifica entre les joguines de Claud un wolpertinger. Es tracta d'un ésser llegendari bavarès d' 'existència impossible', monstruosament mestís:

el seu cos és el d'un mamífer petit, però el que queda de les seves potes són potes d'au, de la boca encara li surten ullals com els d'un vampir, li pengen a l'esquena restes d'unes ales d'ocell i té, conservades parcialment, banyes de cèvid.

Està ferit i mutilat: li falten fragments de potes i banyes. De manera que esdevé la imatge simbòlica de Claud, Travis i Hilde: tots tres són individus ferits al cos, als sentiments i a la memòria, que busquen completar-se en els altres o a través de les pròpies obres per un procés que els converteix en híbrids impurs. El wolpertinger pertany a la infantesa de Claud i de Hilde i

n'encarna els orígens familiars comuns en una Europa, la de la II Guerra Mundial, monstruosa, enfrontada i ferida perquè no ha sabut acceptar les diferències internes. De fet, Claud de seguida troba que Hilde és un ésser híbrid estrany com el wolpertinger: 'Ets tossuda. I de sobte tímida. Directa però reservada, reservada però insistent... Ets... Em pots explicar què ets, Hilde?' (65). Ella mateixa reconeix que va créixer a Mittenwald 'rodejada de wolpertinger' (67). És un wolpertinger més, un individu híbrid —és neta d'un matrimoni entre jueu i ària. I està 'ferida' (85), com la salamandra i el wolpertinger. Així, és ella qui arrossega el wolpertinger de Santa Rosa a Idaho i a Europa com a company del viatge als orígens que fan tots tres. I és Hilde, també, qui finalment se'l queda (135).

La salamandra i el wolpertinger queden lligats tal com ho fan els dos protagonistes. També cadascun sintetitza elements antagònics que es complementen. Claud i Travis 'eren carn i ungla, de petits' (49). Van viure la infantesa plegats a casa d'Emma com dos fills adoptats per ella; van estudiar junts; van entrar de bracet al món cinematogràfic. Però fou aleshores que els seus camins es van desviar: Travis va desinteressar-se de la ficció i es va dedicar als documentals —per això 'no diu mentides' (71)—, mentre Claud feia carrera en el cinema comercial —per això menteix, per exemple, quan diu que ha vist el documental de Travis (57 vs. 105). Així, Travis ha vingut al desert per preparar un documental sobre l'extinció i Claud, una pel·lícula romàntica. Però ambdós són complementaris, 'encara es necessiten' (51), són un 'referent' mutu (63-4), mai es podran 'desempallegar' de l'altre (64) i Emma els arriba a confondre repetidament (136-7), com si es tractés del desdoblament d'un sol individu —el mateix Benet, dedicat al melodrama audiovisual i al teatre que ofereix realitats.²⁴ Així, Claud/Benet acaba fent un wolpertinger: la pel·lícula del melodrama que ha viscut i que, per tant, és alhora biografia i documental que conté una història d'amor 'curiosi' (90) descoberta en investigar la vida familiar, tot plegat presentat als nostres ulls com a obra teatral. Claud explica la pròpia història reflectint la que rep del seu pare, un home que, com Travis, 'no deia mentides' (82 i 91). Travis ha aparegut recollint imatges d'una espècie en extinció i preparant-se per 'agafar més imatges d'animals, de gent, de pobles,

²⁴ Castellanos, '*Salamandra*', 10.

d'espècies en situació de risc' (94). I és Claud qui aplega aquestes imatges: les fotografies familiars, les converses amb supervivents, el contacte amb el català.

En un mateix sentit es contraposen i complementen els personatges femenins: Hilde és l'amant i Emma la mare; Hilde explica la llegenda segons la qual les salamandres s'alimenten de foc (47) i Emma la talla per proveir 'informació científica' (49); Claud, que fa melodrames de ficció, posa en qüestió les certeses científiques perquè 'la ciència es rectifica constantment a ella mateixa' (49) i Travis, que fa documentals, es burla d'ell (49). Si, doncs, inicialment, Claud estava amb Emma i Travis apareix amb Hilde, també des del principi s'anuncien ja els motius simbòlics de l'intercanvi de parella que es produirà: Hilde i Claud pertanyen al mateix món sentimental i llegendari, a més que ambdós comparteixen orígens europeus; això els contraposa al món realista i científic d'Emma i Travis, d'origen americà. Però tots ells es complementen com formant un wolpertinger. O una *Salamandra*. Així, Emma també actua en un cas moguda 'per superstició' (53); Hilde és documentalista de realitats; per això apareix amb Travis, que n'està bojament, melodramàticament, claudianament enamorat; les dues dones tenen un comportament semblant amb Travis (a qui Emma diu que els homes 'si dieu que no teniu fred us sembla que sou més homes', 93) i amb Claud (a qui Hilde diu que els homes 'si dieu que no teniu fred us sembla que sou més homes', 96).

La salamandra i el wolpertinger, Travis i Claud, Hilde i Emma, doncs, són les moltes cares d'un mateix poliedre que donen la imatge de l'estructura formal de l'obra. Aquesta, en recollir i combinar tots els assoliments de la trajectòria benetiana, constantment canviant i innovadora pel que fa a les formes teatrals, esdevé una mena d'híbrid —monstruós, si es vol, però en un sentit intencionat— situat en la cruïlla de totes les fronteres formals de gènere.

D'entrada, es planteja com una obra del teatre èpic que tant va influir els inicis de l'autor: relata tot un procés, ple de salts, que indaga en la condició humana plantejant interrogants sobre aquesta que mantenen distanciat l'espectador; l'home hi és mutable, no estable, i el món s'hi fa, no hi és; la tensió no s'acumula al final, sinó que és en el mateix procés; el sentit final dels personatges depèn de l'evocació escènica dels lligams que mantenen amb la història social externa

del segle XX; tota l'organització depèn d'un demiürg èpic que relata, en efecte, una odissea.²⁵ A més, Benet hi utilitza un dels elements escènics més característics de les representacions èpiques de Piscator i Brecht: una pantalla que situa l'acció sumàriament amb efectes distanciadors.²⁶

No obstant això, les escenes breus i dialogades també plantegen interrogants sobre la condició humana i les relacions entre els personatges autònoms i absolutes. Benet incorpora a un desenvolupament èpic aspectes del drama tal com els van reformular els referents posteriors de la seva trajectòria: Beckett, Pinter i, en aquest cas, sobretot Shepard.

Altrament, els fets que s'expliquen conformen un procés de documentació de realitats històriques. L'obra parteix d'un món desèrtic que cal anar omplint de documents —cartes, objectes, testimonis— per construir l'obra d'art que és finalment. Sembla prou clar que en aquest desenvolupament hi ha una ficcionalització del teatre documental derivat de les teories de Brecht als anys 60-70 —i que sovint s'ocupà precisament del nazisme—, tot just aleshores revifat en el nou teatre-document.²⁷

A més, però, totes aquestes formes s'impregnen d'elements clau de la tragèdia. 'Sempre n'hi ha hagut, de tragèdies' (68), adverteix Emma al principi referint-se a la II Guerra Mundial, però apuntant també un dels gèneres dels quals s'alimenta *Salamandra*. Perquè, com veurem, els personatges tenen el destí marcat des del principi en el seu nom. Actuen per intervenció directa dels déus a través del seu missatger, el Senyor. La recerca de la veritat dels propis orígens que emprèn Claud és, evidentment, la d'Èdip rei, que no per casualitat dona nom al cinema on es projecten les seves pel·lícules, el Rex de París.²⁸ I tot el que hi succeeix és 'inevitable' (139). A més, l'autor se serveix de la ironia tràgica: quan Emma compara Travis i Claud a Caïn i Abel, se'n desdiu perquè en la baralla no 'hi ha hagut morts' i Travis la referma afirmant que ell i Claud

²⁵ Castellanos, 'Salamandra', 9; Feldman, 'La fragilitat', 22.

²⁶ Per aquestes qüestions teòriques teatrals: Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, trad. Javier Orduña (Madrid: Dykinson, 2011).

²⁷ Jordi Vilaró, 'Influxos recents de la literatura dramàtica estrangera: el teatre-document postdramàtic. Una panoràmica', dins *Teatre català avui 2000-2017* (Juneda: Fonoll, 2018), 181-193. Batlle, *Drama intempestiu*, 199-239.

²⁸ De fet, és una de les primeres idees anotades a *Llibreta*: 'Com una investigació que porta a un mateix (Edip)' (27-10-2002).

‘no som germans’ (86). No obstant això, Claud ha quedat tocat de mort i l’espectador sap que ha crescut com a germà de Travis.

Ara bé, en un nou hibridisme teatralment monstruós, però típicament benetià, tot això que és ‘inevitable’ resulta ser el melodrama amb el seu argument més ‘previsible’ (139), el triangle amorós, i els personatges més arquetípics: el pare de vida destrossada a qui arrabassen el fill, el fill adoptiu que busca els veritables orígens, la parella d’amants separats per la guerra i els germans enfrontats. Com la pel·lícula de Claud, però, és ‘un melodrama’ i ‘més coses’ (70).

Totes aquestes formes teatrals, encara es combinen amb altres que no ho són pròpiament. Els trets èpics de la peça la construeixen com una narració i una pel·lícula.²⁹ De fet, es crea la ficció que l’espectador està mirant la pel·lícula de Claud. Per això, l’obra s’organitza en escenes/seqüències breus ambientades mitjançant imatges en pantalla. Es tracta, doncs, d’una obra teatral, narrativa, cinematogràfica, però també lírica: ‘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’. Perquè, en efecte, hi ha al darrere un autor que es desdobra en tots els personatges i successos construint-los com a símbols de la pròpia reflexió sobre l’existència humana, el món i l’art, oferint, per tant, ‘una proposta metafòrica, no una construcció metonímica’.³⁰

Sobre tots aquests gèneres dominen una sèrie de referents nord-americans molt intencionats. D’entrada, el cinema melodramàtic que tant agradava a Benet. I que tan sovint es desenvolupa ambientat en la II Guerra Mundial. Amb tot, el referent que s’imposa a escena durant la major part de la peça són els westerns. Especialment, tal com apunta Feldman,³¹ aquells que

²⁹ ‘L’estructura... Quina importància té? Ha de servir a allò que vols explicar. Si vull explicar una història, no una situació, si vull que els personatges viatgin, es moguin, vagin d’una banda a l’altra, em pot anar bé un discurs cinematogràfic o novel·lístic’ (*Llibreta*, 26-12-2002).

³⁰ Esteve Miralles, ‘Individualisme contra humanisme? Notes sobre *Salamandra*, de Josep M. Benet i Jornet’, (*Pausa*) 23 (març 2006), 81-93 (83). En un correu conservat al Fons Benet, el traductor al francès de *Salamandra*, Hervé Petit, li escriu: ‘C’est à toi-même en tant qu’auteur que tu fais d’ailleurs allusion, comme tu l’avais dit au public de *Fugaces* à Paris après le spectacle, lorsque qu’Emma dit à Travis: “Algu ha de dir que l’infern ens envolta. T’ha tocat a tu”’ (29-8-2005). Benet respon: ‘Però tens TOTA LA RAÓ, em refereixo al personatge mais aussi à moi même. És exacte, la frase que Emma diu a Travis també es refereix a mi mateix. Et elle ajoute (c’est pour rigoler un peu) que, avec ça, il ne gagnera pas beaucoup d’argent mais... (Toute la pièce est pleine de narcissismes excessifs, je le sais, je le sais.)’ (3-9-2005).

³¹ ‘La fragilitat’, 25.

sorgiren de les mans de Sam Shepard com a guions cinematogràfics (*Paris, Texas*, 1985, protagonitzada per un home anomenat Travis que ha renunciat al seu passat fugint-ne i ha estat substituït com a pare pel seu germà, però que ara fa un viatge de recuperació i restitució de l'ordre d'aquell passat) o saltant del teatre al cinema (*Follia d'amor*, que es va traduir al català el 1993 i tracta la força d'una passió amorosa irracional com la que es desperta sobtadament entre Claud i Hilde). El referent principal de la construcció nord-americana de *Salamandra*, però, sembla *True West*, l'obra de Shepard que el 1990 fou doblement versionada al català (per Imma Garín amb el títol *Un western autèntic* i per Emili Teixidor amb el d'*Autèntic oest*). Presenta la història d'Austin, guionista de cinema, i Lee, lladre sense ofici, dos germans que, de manera molt pròxima a Travis i Claud, intercanvien la identitat i planegen l'escriptura d'un western basat en un triangle amorós, com el de *Salamandra*, ple de tòpics —i que, tanmateix, no deixa de ser el reflex del que passa en escena: dos personatges que es roben i es persegueixen sense saber on van.

Aquest hibridisme formal i referencial de *Salamandra* respon al temàtic, l'argumental, l'estructural i l'estètic composant així un artefacte artístic híbrid però perfectament tramat. El tema central de la peça és la identitat,³² que es revela com una construcció impura, constant i activa en una cruïlla on conflueixen espais, temporalitats i persones diversos. Per això l'escenari testimonia un pas de fronteres geogràfiques constant convertint-se en un enforcall de camins. En aquest, a més, hi conflueixen el passat, el present i el futur, que tenen una presència escènica igualment forta mitjançant cartes i soliloquis (passat), diàlegs dramàtics (present) i la revelació final de l'obra sencera com una construcció feta en un temps posterior al que es representa en present i que, per tant, pot anunciar el que els passarà als personatges després dels fets

³² La *Llibreta* testimonia que, en la creació de l'obra, Benet comença tenint un personatge que busca alguna cosa. Però no sap què és. Fins que la troba i fa aquestes anotacions, reveladores del sentit final de *Salamandra* i del sentiment de pertinença del mateix autor: 'Busca la identitat? Què cony és la identitat? Qui soc? La pregunta potser té un cert sentit [...]. No, no es tracta de saber que soc una persona; es tracta de saber què soc socialment, quin és el meu lloc al món. El meu lloc és el lloc que m'hi faig. Sí, d'acord, però també el lloc que t'ha fet. Maleïda la gràcia de ser català. Hauria triat ser anglès, per exemple. (Mai espanyol, i em sembla que tampoc francès.) Que puc haver nascut català i "fer-me anglès"? Sí, hi ha gent que se'n surt. No tanta, per això, i sempre, o molt sovint, hi ha aquesta cosa emocional de sentir-te d'un lloc. Potser més quan "et fan sentir" d'un lloc. Per negativa. Quan et foten per ser això o allò i d'aquí o d'allà. Els jueus no se sentien jueus se sentien alemanys o austríacs; almenys la majoria. I els van "obligar" a ser jueus. El protagonista, doncs, hauria de ser algú que es [vegi?] obligat a ser d'alguna banda' (26-12-2002).

representats, tal com passa a l'escena 20 (futur). En aquesta cruïlla espaciotemporal s'hi troben també l'individu i el col·lectiu, influint-se mútuament en un xoc molt sovint inharmònic amb implicacions històriques, socials i existencials que remetent, un cop més, a una incòmoda barreja de termes dramàtics, naturalistes, brechtians, existencials i beckettians-pinterians passats per Shepard. En efecte, els personatges individuals són presentats com a tals en diàlegs propis del drama. Però en el conjunt de l'obra, el relator èpic que l'estructura en relativitza la personalitat en funció dels seus lligams, aquí sí, metonímics, amb el seu paper en la història del segle XX. Això, tanmateix, no impedeix depassar aquesta representativitat determinada en termes de condició humana mitjançant l'encarnació de temes universals com l'herència o l'extinció. Però, a més, tots els personatges són facetes d'un autor líric que es mira a si mateix. S'estableix així un conflicte constant entre individus i col·lectivitat que empeny a l'acció i l'autoconstrucció: Claud no vol preocupar-se del passat, però l'hi empeny l'amor per Hilde i acaba descobrint-hi un destí tràgicament vinculat a la família i a la humanitat; Hilde no ha sabut conciliar l'amor personal pel seu avi amb l'odi que envers ell li ha provocat la descoberta del seu paper durant la guerra; l'autor busca el seu encaix com a artista en la societat; etc.

La representació a nivell argumental de tots aquests fenòmens és evident: tothom hi traspasa tota mena de fronteres. Hilde passa de Travis a Claud; Emma passa de Claud a Travis; Claud assumeix les posicions documentals de Travis; Travis viu un melodrama propi d'una pel·lícula de Claud; Claud i Hilde viatgen per Amèrica i Europa; etc.

L'estructura dramàtica amb què s'articulen totes aquestes peces xocants és un nou monstre impressionant. L'obra segueix un procés d'acostament de l'espectador. Està escrita per al públic català. Però el situa inicialment lluny de la seva realitat, en un espai paradisiac al marge del temps, la història i la col·lectivitat, ple d'efectes distanciadors: una pantalla ambienta un desert de l'oest americà on tot el que succeeix pren un caire mític a partir d'una realitat concreta que dificulta la identificació de l'espectador amb els protagonistes —dos directors de cinema pretensiosos sense problemes comuns que encara es comporten com criatures. L'estructura parteix d'aquesta distància per desenvolupar un apropament que trenqui totes les barreres. Per això trama una història d'amor mitjançant la qual els protagonistes s'aproximen a la realitat de

l'espectador: se li van fent més simpàtics i més propers, fins i tot físicament, ja que acaben desembocant a Barcelona. De fet, si el distanciament inicial es construïa mitjançant elements del teatre èpic i del mite, aquests són completament pervertits i dinamitats perquè l'acostament acaba esclatant en melodrama sentimental a les escenes 25, en què Claud deixa Hilde, i 26, en què Claud s'acomiada per sempre de la seva mare. Fins que a la 27, situada ja a Barcelona, tot aquest viatge culmina amb l'aparició temàtica de la llengua del públic, un català en perill d'extinció envers el qual es provoca una mirada sentimental, emocional i compassiva en una obra d'art que parla eternament als cors i no a la raó —no hi ha un alligonament, una exposició de motius pels quals el català, i qualsevol llengua o col·lectiu en perill d'extinció, mereix sobreviure, però es provoca una revelació lluminosa de la injustícia d'aquestes extincions.³³ Dins d'aquesta combinació formal i del seu desenvolupament estructural, és un desafiament majúscul que la posada en escena aconsegueixi l'efecte emocional catàrtic que les escenes finals reclamen.

Una altra dificultat estructural que la posada en escena ha de saber salvar és la composició en 28 seqüències breus. La interrupció constant de l'acció que això podria provocar en una mala escenificació trencaria la unitat d'elements disperss i el desenvolupament necessari com a procés. És per això que l'autor té molta cura d'indicar la continuïtat de les escenes mitjançant diferents menes de nexes. Cada escena queda lligada a l'anterior i a la posterior com en una cadena irrompible. L'última, a més, enllaça amb la primera formulant així en el pla estructural el tema de la perdurabilitat de l'art en oposició a la caducitat de l'existència i l'extinció de les espècies, les famílies, els pobles i les llengües.

Alguns enllaços entre escenes són argumentals: al final d'1 se sent arribar algú, Travis i Hilde, que obren 2; l'adeu de Claud al final de 9 comporta el retorn de Travis al principi de 10; que al final de 13 Hilde es pregunta 'per què he vingut?' esdevé una interrogació retòrica quan 14 comença amb Emma cuidant Travis fent servir una frase que repetirà Hilde cuidant Claud (93 i

³³ Es tracta d'una posició relativament nova en el teatre de l'autor, derivada de la seva peça anterior, tal com consigna una de les fitxes esmentades: 'Sovint em dic: per què no escriure, per una vegada una obra sense intenció determinant? Sense "moral" final? M'atreveria? A *L'habitació del nen* s'hi instal·la la impossibilitat de pontificar. Puc mirar de criticar, de reflexionar (???) sobre el món, i aquesta obra podria ser sobre Catalunya. Però només mostrar-ho, sense moral, sense lliçó final'.

96); les cartes que Claud i Hilde diuen que escriuran al final de 15 són les que llegeixen Emma i Travis al principi de 16. Altres enllaços, en canvi, funcionen en el pla simbòlic de l'obra: 3 acaba amb el wolpertinger i 4 comença amb la salamandra, associant així els dos símbols en la continuïtat textual de la peça; al final de 7 Emma diu a Travis que té la seva salamandra, l'animal real que ell vol pel seu documental, i 8 s'obre amb Claud informant Travis que en la seva pel·lícula morirà una salamandra; 11 acaba amb l'esment als triomfadors que fan de 'depredadors' dels fracassats i 12 comença parlant dels 'depredadors' de salamandres; 12 acaba amb un Travis ferit que creu que haurà de ser mutilat i 13 comença remarcant la mutilació del wolpertinger; 14 acaba parlant de preservatius i 15 s'obre amb la relació sexual entre Hilde i Claud, destinada a ser estèril; 'Fugim d'aquí', acaba imposant Claud al final de 17 a Mittenwald, mentre tot seguit, a 18, a Santa Rosa, qui ha fugit és la salamandra; si 19 es tanca demanant l'oblit, 20 s'obre negant-lo i es tanca amb la paraula 'fill', represa amb força a 21; memòria i herència s'intenten negar de nou amb un 'prou' taxatiu al final de 22 reprès amb la crema de papers i la insistència en el 'prou' a 23. D'aquesta manera, se salven tota mena de distàncies per construir una peça que fusiona, com si d'un wolpertinger es tractés, personatges, espais i temps diferents: al final de 5 Emma està llegint i 6 s'obre que és Claud qui llegeix; al final de 6 Hilde i Claud parlen dels 'infernals' dels camps nazis, que és el tema de conversa amb què obren 7 Travis i Emma; 8 acaba amb Hilde '*criant*: Emma! Emma...!' i a 9 és aquesta, que està fent de metge de la salamandra, qui afirma: 'criarem el metge' (un anglicisme estrany per *trucar* que sembla introduït amb tota la intenció de connectar amb els crits finals de l'escena anterior); 18 acaba parlant d'art egipci a Santa Rosa i 19, com si d'una lliçó contínua d'història de l'art es tractés, s'obre a Europa parlant d'art grec.

Finalment, també dona una unitat molt forta a tota aquesta disparitat l'estètica visual de l'obra. Totes les escenes, ambientades en llocs tan distanciat, succeeixen quan 'cau la tarda'. Sempre al mateix moment, que, mitjançant la il·luminació, imprimeix una estètica visual comuna. A més, és l'instant de la posta, una traducció visual de tot aquest hibridisme fronterer en tant que cruïlla del dia i la nit, la llum i la foscor, el sol i la lluna, el masculí i el femení, la destrucció i la creació.

III. El viatge als orígens com a projecció al futur

El fil argumental que uneix les vint-i-vuit seqüències és el tòpic del viatge als orígens mitjançant el qual l'individu s'integra en la història i, per tant, la col·lectivitat.³⁴

La peça comença davant de la casa d'Emma, 'en un indret semidesèrtic, prop de les muntanyes de Santa Rosa, a Califòrnia, Estats Units' (41), completament aïllat, ja que 'no hi ha cobertura' i 'la línia telefònica està espatllada' (42). Tampoc no hi passa el temps, ja que totes les escenes van succeint durant la posta de sol, un moment fugaç que sembla eternitzar-se seqüència rere seqüència anul·lant així la progressió cronològica: 'Aquí, amb la mare, el temps s'estira' (47), explicita Claud. De fet, al llarg de l'obra, els personatges que marxen aniran creuant diferents incendis, mentre que, en l'espai d'Emma, en començar i en acabar l'obra, es diu: 'Aquí, l'incendi no hi arribarà' (41 i 146). El foc no el podrà consumir mai: és un lloc sant que no pot ser destruït.³⁵

Són les accions dels personatges les que acaben fent possible l'establiment de temps i espais diversos i, consegüentment, poc després, la comunicació. El principi de *Salamandra* és un començament mític i absolut en un paradís natural agombolador sense història ni col·lectivitat, 'suspès i sense memòria'.³⁶ A mesura que els personatges s'hi relacionen i en fugen es van construint a si mateixos, de manera que, en efecte, més que en cap altra obra, '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...'.³⁷

La manera com es van establir aquestes accions sobreposa a l'aparença realista els discursos mítics, tràgics i transcendentals. D'entrada, la referència bíblica al Gènesi és ben clara: la primera paraula del text, posada en boca del dramaturg-demiürg, és 'Llum' (41). I es crea un paradís en el qual Claud és un infant acollit al si protector de la gran mare, Emma. Aquest nom prové de l'*ermen* germànic, que significa *tot, universal, fort, poderós*.³⁸ Emma es construeix,

³⁴ Castellanos, 'Salamandra'.

³⁵ Per bé que la frase final planteja el dubte de si fins i tot aquest lloc mític pot arribar a ser consumit després de tanta destrucció: Marion Peter Holt, 'Benet i Jorner's *Salamandra*: Twenty-eight scenes at sunset', *Contemporary Theatre Review* 17:3 (2007), 425-33 (430).

³⁶ Benet, 'La imatge dels Estats Units d'Amèrica', 232.

³⁷ Miralles, 'Individualisme contra humanisme?', 81.

³⁸ Benet anota 'FORÇA' a *Llibreta*, al costat del nom del personatge.

certament, com el si universal que té cura de totes les criatures, la protectora amorosa de tots, a la qual tots estimen: ‘T’estimo’, li diu Claud; ‘No ets tu sol’, precisa el Senyor (42). Perquè Emma és la mare adoptiva de Claud; però també va fer de mare a Travis, a qui acull i cura, com a la salamandra i a Hilde; és una professora de naturals retirada per viure en harmonia amb la natura, talment una de les Plèiades —professores de de Dionís—, Maia, mare d’Hermes, el Senyor.

I és que en aquest paradís irromp un missatger dels déus, el Senyor. Aquest és encara més evidentment un personatge mític. No es tracta d’un actor que interpreta diversos papers, sinó d’un sol personatge capaç de transportar-se veloçment arreu i que comunica espais separats per fronteres insalvables.³⁹ Sempre porta cartes, records i notícies. Ve ‘quan vol’ (41). A 1, entra al paradís incomunicat, hi porta la carta d’un mort i s’encarrega d’avisar que els arreglin el telèfon. A 11 comunica Claud amb el seu pare mort en entregar-li els papers d’aquell. A 19, 22 i 24 comunica Claud amb el seu avi. A 25, entrega a Hilde una novel·la epistolar melodramàtica que lliga la seva història d’amor actual amb una de principis del segle XIX. A 27, tradueix la carta escrita en català salvant així la distància simbòlica entre espais culturals diversos —i ell mateix diu que la carta sembla escrita ‘pensant en algú com jo’ (143), és a dir, en el missatger que l’haurà de transmetre. Finalment, a 28, el trobem de nou en l’espai i el paper amb què havia obert l’obra, comunicant el final amb el principi, la nit amb el dia, la destrucció amb la creació. El Senyor no és altre que Hermes-Mercuri, missatger dels déus, possessor d’unes sabates alades que li permeten anar ràpidament de Santa Rosa a Idaho, d’Amèrica a Europa, de l’Olimp al Paradís, de l’Hades a la terra, sense que mai se’l vegi ni se’l senti viatjar —‘Mai no sentim el seu cotxe, quan se’n va’ (45). A més, *La primavera* de Botticelli el representa com un déu associat a aquesta estació, aquella en què transcorre *Salamandra*: ell és l’encarregat d’indicar, quan l’obra acaba, que ‘la primavera s’acaba avui’ (145). Guia els morts i els connecta amb els vius. Els seus missatges engeguen l’acció dramàtica.

³⁹ Quan Claud el veu a 1 li diu que s’assembla a un amic seu de Barcelona (‘Em passa això, se m’assemblen’, confessa el Senyor), que a 27 interpreta el mateix Senyor, just abans que a 28 recuperi circularment el paper de veí d’Emma interpretat a 1.

Inicialment, Claud es troba còmode en aquest paradís sense acció, comunicació ni temps: ‘Així no m’emprenya ningú’ (42). Però el seu nom anuncia el destí que li espera de mancat, mutilat, metafòricament coix (*claudicāre = coixejar*).⁴⁰ Hermes li porta la notícia de la mort del pare i una carta d’aquest que fa que Emma recuperi la ‘capsa de Pandora’,⁴¹ la que guarda les joguines que Joe havia enviat a Claud quan era petit, inclòs el wolpertinger que representa el mestissatge i la pèrdua, encara impossibles en aquest paradís. Just aleshores arriben Travis i Hilde amb la salamandra ferida. Emma intueix que aquesta visita trencarà l’harmonia: ‘Qui ens ve a destorbar?’ (45). Així és. Travis i Claud són germans antagonistes complementaris i en aquests orígens mítics encarnen Caín i Abel (85-6).⁴² Durant una baralla fratricida, Travis condemna a mort Claud en clavar-li una puntada de peu als genitals que es revelarà fatal: Claud haurà de ser castrat o morirà.⁴³ Aquest crim comporta la pena complementària per a Travis. La salamandra li impregna de verí les mans i ell es pensa que li passarà just el que li acaba passant a Claud, que les hi hauran de tallar o que morirà (86). Mutilació o mort, tanmateix, acaba essent el destí de Claud. Travis tindrà fills, la seva ‘espècie no s’extingirà’ (117). Però no podrà crear com fa Claud amb les seves ficcions, sinó que Emma li imposa un càstig: ‘Els teus documentals mai no seran agradables de veure, ho veig a venir. Mai no seran gratificadors i mai no consolaran a ningú’ (117). Durant la resta de la seva vida, farà documentals per tot el món, però a diferència dels melodrames, no parlaran en cap moment ‘de l’alegria de viure’ (117). Són les dues cares del càstig

⁴⁰ Benet anota ‘COIX’ a *Llibreta* i ‘MUTILAT’ en una fitxa, al costat del nom del personatge. Inicialment havia de ser un ‘americà jueu’ anomenat Sam.

⁴¹ Feldman, ‘La fragilitat’, 28.

⁴² Apunta molt bé la manera com el pla mític de l’obra es lliga als altres: Holt, ‘Benet i Jorret’s *Salamandra*’.

⁴³ A banda que això continua la ja esmentada connexió amb Èdip, és un tema al qual, testimonia *Llibreta*, Benet donà moltes voltes i que consultà amb un metge. Li interessava que el motiu de l’extinció de la família Benet fos per agressió externa i alhora per causa interna per tal d’establir una associació amb la nació catalana, que ha patit agressions externes i renúncies internes a la llengua i la cultura pròpies: ‘Castració sí, però qui l’ha de provocar no ha de ser accidental; ha de ser algú que potser ho faci accidental, però per intenció agressora que no pretenia anar tan lluny i així continua el paral·lelisme amb Catalunya’ (10-1-2003); ‘Potser el noi atribueix el dolor als testicles al cop de la baralla i en realitat prové d’un càncer que ja tenia i que ha “despertat”’ (15-3-2003). Certament, l’obra no confirma mai que la causa del motiu de la castració sigui el cop rebut durant la baralla, però sí que és el fet que hi acaba portant. Aquesta idea d’agressió externa i renúncia interna com a font d’extinció és referida també al poble jueu a través de l’avi de Hilde, la qual, al seu torn, també ha renunciat a ell: ‘ULL!!! / L’avi de Hilde va contribuir a l’extinció del seu propi poble (com fan tants catalans); que això quedi EXPLICITAT’ (*Llibreta*). Aquesta idea del poble que s’extingeix perquè renuncia a si mateix havia estat central a *Cançons perdudes*.

de Caín: la terra ja no li donarà fruits —fills a Claud, creació a Travis— i haurà d'errar per sempre més. També Travis, doncs, té el destí marcat en l'etimologia del nom: *traverser*,⁴⁴ travessar fronteres i països, que és exactament el que empeny a fer a Claud, el que farà ell i el que fa tota la humanitat des d'aquells orígens mítics, buscant un consol que només troba en l'art.

El motiu de la lluita entre germans és Hilde, l'origen del nom de la qual, *Hildr*, significa, precisament, *batalla*.⁴⁵ Ella portarà Claud a lluitar amb la realitat fins que troba els orígens familiars en el mateix món on els té ella: l'Europa de la II Guerra Mundial. Aquesta construcció identitària és el que estableix el temps i l'espai, i, per tant, la comunicació. Claud i Hilde envien sengles cartes un cop han abandonat Santa Rosa i es proposen no tornar-hi (100); immediatament després, ja està restablerta la línia telefònica d'Emma (111). I Travis també marxa, condemnat a *traverser* per sempre com un Caín marcat per Déu-Emma a la qual demana un petó 'com si em marquessis amb un senyal. Com si fossis...' (117). És la creació de tot un món geogràfic i temporal mitjançant l'acció mítica dels personatges. També és només un cop s'ha establert el món que l'espectador sap en quina època de l'any succeeixen els fets: la primavera. No s'esmenta fins a 20, un cop construït l'espai i el temps. A partir d'aquest moment, però, s'insisteix repetidament que està acabant (116, 119, 126, 145). Neix el món en l'estació per excel·lència de la vida, però neix ja extingint-se, com el dia, en posta a totes les escenes.

A mesura que Claud es va construint una història i una identitat a través d'aquest viatge, va perdent la indiferència respecte del passat i del futur. Inicialment creu que és descendent de jueus, però finalment descobreix que ho és d'un català. S'estableix així un paral·lelisme entre aquests dos pobles amenaçats d'extinció per agressions externes i renúncies internes, entre els quals, però, també hi ha una diferència fonamental: quan es comença a sospitar que Claud és d'origen jueu, és considerat un 'depredador' (82); quan finalment passa a ser català, resulta ser una presa, una salamandra, un animal en extinció. Benet anota a *Llibreta*:

El fet jueu, el fet d'una espècie en extinció que no únicament no ho va ser sinó que va trobar el seu lloc i que va renéixer... i que es va convertir en una espècie depredadora.

⁴⁴ Benet anota 'QUE AJUDA A CREUAR PONTS' a *Llibreta*, al costat del nom del personatge.

⁴⁵ Benet anota 'BATALLA' a *Llibreta*, al costat del nom del personatge. Inicialment, es deia Heidi.

I contraposar-ho amb les cultures (la catalana) que no tenen autoestima i se sotmeten a l'extinció. És a dir: el noi no és jueu. El noi s'ho pensa!

El canvi definitiu pel qual Claud passa a acceptar una identitat fins aleshores rebutjada no arriba fins que sent pròxima la mort i descobreix que no podrà tenir fills. Poc abans, a 23, encara es desfeia dels records familiars i instigava Hilde a imitar-lo. A partir del moment que rep la sentència, però, veu la seva pel·lícula com la fixació d'un passat extingit que perviurà en el futur. Serà l'herència que llegirà i que, al seu torn, conté la rebuda dels avantpassats, que van voler perdurar a través seu: el pare adoptiu 'va voler un fill perquè sabia que ell mateix no havia de durar gaire' (51); el pare biològic no es volia desfer de Claud (111), li enviava joguines i, en morir, li ha deixat les poques coses que tenia; des de Dachau, l'avi escriu que 'no deixo de pensar en el futur del meu fill i en el futur dels fills del meu fill' (144); i Hilde expressa el seu desig d'engendrar fills amb Claud (120 i 133). Però Claud no pot tenir-ne i tanmateix està predestinat a realitzar el somni dels seus avantpassats perquè és l'herència que n'ha rebut. Al principi de l'obra, Travis li diu que ha vist la seva darrera pel·lícula al cine Rex de París (58); al final descobrim que és l'indret on el seu avi, Claudi Benet, va viure la felicitat mirant pel·lícules americanes amb la seva estimada (144), el tipus de cinema que també agrada a Joe, que considera les de Claud 'les millors pel·lícules que he vist mai' (63). Altrament, en la carta que adreça a Claud, Joe li diu que 'li hauria pogut explicar històries que li haurien servit per fer mil pel·lícules' (65). Claud es mostra escèptic respecte d'aquesta frase d'admirador estúpid' (65). Però les històries que li hauria explicat Joe són les familiars sobre les quals Claud acaba fent la seva pel·lícula de ficció que resulta ser real perquè la realitat sí que és 'un drama' (65). Fins i tot quan els personatges ho neguen, com fa Hilde (104) just abans de relatar la història dramàtica de la relació amb el seu avi. La pel·lícula de Claud, a més, consignarà allò que el seu avi no volia que s'oblidés, aquells 'altres universos' (144) que s'han extingit i que cal tenir presents per evitar que no s'extingeixin els d'ara, com 'el català', 'un fenomen en vies d'extinció' (144).

Viure aquests 'drames', 'tragèdies', 'infern', 'històries d'amor' és l'única manera de viure. I de salvar-se. Claud ha de marxar del paradís d'Emma per poder integrar-se en la col·lectivitat i així salvar-se. Perquè tal com sentia el mateix Benet:

Salvar-te sol, quin sentit té? Sobreviure solitari en una illa eternament deserta no en té cap i, diuen, condueix a la bogeria. Així doncs... provenir d'una tradició determinada, identificar-t'hi, enfrontar-t'hi, reconsiderar la professió en la qual treballes a partir d'ella, integrar el passat dins del teu teixit creador i després treballar amb els companys de feina en el present i per al present, participar en la creació, per tant, d'unes línies de futur que malgrat això no podràs entendre, alegrar-te quan comproves que d'altres generacions posteriors a la teva compareixen per continuar, per examinar, per revisar, per replantejar i per renovar la cadena... Sentir-te part d'aquest flux, entendre que amb la teva feina t'uneixes a un passat que no has viscut i a un futur que no viuràs, un passat sense el qual no existiries o existiries d'una manera ben diferent, saber que amb aquesta mateixa feina, per intranscendent que sigui, incideixes en un futur que no pots ni imaginar però en el qual, d'alguna manera, la teva suor continuarà present... Saber o creure, doncs, que la teva salvació, si és que res ens salva de res, no pot ser únicament individual, o millor dir, saber que la teva salvació no serà res si només és individual, que forma part mínima però concreta de la salvació històricament momentània d'una cultura determinada... Tots aquests sentiments fràgils poden constituir, davant el forat buit de la mort, un incert, evidentment ridícul consol per caminar al llarg del temps que ens és donat, un consol de debò risible; tanmateix, l'únic que conec.⁴⁶

Tot això és el que se li acaba revelant a Claud intuïtivament per mitjà de l'experiència. De manera que al final, tingui fills o no, sobrevisqui a la malaltia o no, Claud se salva perquè ja no està sol. Ell i el seu art formen part d'una col·lectivitat. Que és precisament allò que passa de manera ben explícita quan es representa una obra de teatre davant del públic.

IV. La permanència de la destrucció

Al llarg d'aquesta odissea, Claud descobreix una sola constant: la destrucció. La història és feta de destruccions individuals —les morts de persones com Claudi Benet i Joe Bennett— i

⁴⁶ Benet, *Material*, 248-9.

col·lectives —les guerres— que porten, o poden portar, a l'extinció —de famílies com els Benet, de pobles com el jueu, de llengües i nacions com els catalans, d'espècies com la salamandra del desert— en un món amenaçat globalment per la devastació mediambiental —un dels temes del documental de Travis. Tanmateix, igual que tots els altres aspectes de *Salamandra*, aquesta és només una meitat del real que es completa amb el seu contrari. La mateixa insistència argumental i visual en la destrucció i l'extinció apunta, en una paradoxa difícil d'assimilar, que es tracta d'una constant de la condició humana i que, per tant, és en si mateixa permanent. Per això sembla tràgicament inevitable, però, a la manera txekhoviana, troba un consol, una petita cura, en la memòria: 'Els records són una mica més que res. Diem que un mort, mentre algú el recorda, no està mort' (124). Això permet donar sentit al que passa amb la salamandra de l'obra. És un exemplar d'una espècie en extinció ferida i tancada al terrari —succés amb què s'evoquen les reserves índies dels EUA, amb les quals s'han identificat Claud i Travis, que, quan jugaven de petits, volien 'ser els pellroges' (70). Es cura alhora que passa a formar part de la memòria perquè Travis la documenta i Claud es proposa incorporar-la a la seva pel·lícula. Però igualment desapareix en una acció representativa del seu destí com a espècie. De fet, tots els personatges, explícitament conscients que moriran, que desapareixeran, és això el que busquen: Claudi volia perdurar en la memòria de la seva dona i el seu fill, com Joe en la de Claud, Hilde en els seus fills amb Claud i aquest, en les seves pel·lícules.

La memòria és, doncs, una mena de cura que no evita el desenllaç tràgic. Altrament, no se la presenta com un dipòsit passiu, sinó que és personal i emotiva, com proven les cartes familiars de Claud, i, per tant, artística i, especialment, melodramàtica. D'aquesta manera, la destrucció inevitable genera creació, l'anihilació engendra permanència. Claud ho viu tràgicament i melodramàtica en la pròpia carn: està destinat a extingir tota la seva família i això interromp una gran història d'amor, exactament com havia passat amb els seus avis. Però aquesta destrucció produirà una obra d'art que en serà la permanència en forma de memòria emotiva, melodrama documentat. Es tematitza així un dels híbrids formals de l'obra, l'encontre impossible entre tragèdia, melodrama i teatre documental.

Aquest tema, a més, es formula també visualment. La permanència de la destrucció es fa present en el fet que totes les escenes succeeixen quan ‘cau la tarda’, durant la posta de sol, il·luminades, doncs, amb els colors de l’incendi capvespral: ‘I aquest color rogenc que agafa l’aire?’, es demana Travis just després que es declari que ‘no hi ha espècies que no visquin en situació compromesa’ (94). El món teatral i el real que representa apareixen així en perill de desaparició. De fet, en tots els espais de l’obra, excepte al paradís inicial, hi ha un incendi que els consumeix, però que els personatges tendeixen a ignorar com si no volguessin fer-se càrrec que el món sencer està extingint-se: a Santa Rosa (41, 69, 79), Idaho (81), Mittenwald (102), Milo (‘la posta de sol’ hi és ‘com un incendi’, 113),⁴⁷ París (123) i Barcelona (138). La realitat es presenta sempre encesa, en consumpció i infernal: la destrucció històrica del nazisme és qualificada d’infern, advertint, però, que, com en el dantesc, hi ha diferents categories d’‘infernals’ (66-7); i és que l’‘infern ens envolta’ (117). En aquest infern, els dimonis destructors són les persones que esdevenen ‘depredadors’ oposats a la ‘genteta’ (82). Així, el foc és l’element destructor al qual recorre Claud: primer és a punt de cremar la carta de Joe (62) i al final crema gairebé tota la seva herència en una foguera (123).

Per contra, però, també ‘hi ha moltes menes diferents d’amor’ (104), que proporcionen una escalfor no destructiva. L’amor que sent Claud per Hilde és ‘com un calfred, però càlid’ (104). El que senten Hilde per ell o Emma per Travis també escalfen (93 i 96). Emma estima Travis com un fill i, quan marxa, ‘el marca amb un càlid petó al front’ (118). Quan Claudi sent el fred dels camps de concentració, pensa en la seva estimada (143).

I és per l’amor que Claud no és només un depredador, sinó també ‘una mena d’animaló espantat’ (104), la salamandra: s’alimenta del foc destructor que troba o que ell mateix provoca —igual que Travis, que inicia el documental amb la salamandra que ha ferit.⁴⁸ Tot artista és una

⁴⁷ Milo és un espai una mica diferent, l’únic en què l’incendi és metafòric i, per tant, artístic, no real. Està al marge dels fets tràgics que els provoquen. Benet escriu en una fitxa: ‘MILO / La posta de sol és descrita com un incendi. (Només aquí l’incendi és metafòric. Res no ha de ser formalment “perfecte”, i pot haver-hi llocs preservats d’un incendi real. Aquest fora el LLOC sense cap mena de succés turbulent, provocador d’incendis. Almenys en aparença’.

⁴⁸ Aquesta identificació potser apunta, juntament amb l’esmentada ironia tràgica de l’escena 12 (quan Emma compara Travis i Claud amb Caïn i Abel) i el comiat definitiu d’Emma a la 26, que la decisió de Claud davant la disjuntiva de castrar-se o morir és morir, ja que al principi de l’obra havia anunciat: ‘La salamandra es morirà [... a] la meua nova pel·lícula’ (70).

salamandra: ha de creuar fronteres, viure en diferents elements i alimentar-se d'allò que desapareix —la vida, la història, el temps. Així és probablement com cal entendre l'artista Benet: un escriptor que trasllada a l'art tot allò que, ja desaparegut, han viscut ell i els seus avantpassats; un autor que creua fronteres i es mou en diferents elements, com el teatre, la televisió i el cinema.

Per això la darrera escena és precisament l'única que no succeeix durant la posta. Totes comencen indicant: 'Cau la tarda'. La darrera, en canvi: 'Aparentment, cau la tarda'. Perquè ja és de nit, però el cel apareix il·luminat com si fos la posta a causa d'un incendi, d'una destrucció il·luminadora. El Senyor li recorda a Emma la llegenda segons la qual les salamandres s'alimenten del foc. Els personatges, l'espai i la conversa retornen, doncs, al principi. Aquest cercle, però, es trenca pel fet que Claud, Hilde i Travis caminen al darrer terme, indicant un avenç lineal. No obstant això, tots els moviments s'aturen quan apareix la figura d'una salamandra que ho acaba presidint tot.

La destrucció engendra creació. Això és el que els passa a Claud i Hilde després de visitar Dachau, 'que veure la mort, que veure espectacles relacionats amb la por desperta la libido' (103), és a dir, la vida i la fecundació. El seu amor també és un foc que destrueix i crea. Un cop esdevingut físicament impotent, Claud canalitza aquesta força sorgida del viatge per la destrucció de la història, de la vida i de l'amor cap a l'art. Finament entén allò que li ha dit Hilde: que, quan algú ha mort i ha estat completament oblidat, resta encara 'el que ha fet, allò que repercuteix en els que venen darrere seu' (125). Per això filmarà un melodrama comercial que també és un documental i que, per tant, farà que allò desaparegut perduri en les vides de molts altres després que tothom hagi oblidat les persones que ho van viure. I aquesta obra d'art es titula *Salamandra*, el nom d'un animal que simbolitza alhora la destrucció i la permanència en tant que s'alimenta del foc, devora tots aquests incendis i els transforma en vida. La salamandra sembla condemnada a extingir-se, però, com Claud, com els humans, ha trobat la manera de romandre. Desapareix físicament del terrari just quan, no per casualitat, apareix en el somni d'Emma:

Aquesta nit he somiat que era a Egipte, amb el meu home. Potser al Ramèsseum, no me'n recordo de com és el Ramessèum. Només veia una paret enorme que ho ocupava tot. Plena de relleus. Batalles. El faraó, al seu carro, sense expressió a la cara... I havien tallat els

genitals als vençuts. Una pila de genitals tallats, perquè els vençuts poguessin ser esclaus, però no poguessin deixar hereus. Un somni força realista. Només que la salamandra es passejava per la paret, per damunt dels relleus. De color incert, i amb la seva llarga cua intacta. (111)

Els esclaus egipcis no van poder perdurar en els fills perquè se'ls va castrar. Aquest és el destí de Claud: morir o viure castrat —en ambdós casos, la desaparició sense descendència. També la salamandra tenia escapçada la cua, un símbol fàl·lic clàssic. No obstant això, en el somni es passeja per damunt dels relleus amb la cua intacta. No és una casualitat que just l'escena següent comenci amb la posta de Milo com un incendi del qual sorgeix la famosa escultura de Venus. Ni que ambdues imatges siguin represes al final de l'obra, quan la figura d'una salamandra s'imposa en un fons incendiat sobre els cinc personatges com si fossin el relleu egipci. Tot allò que ha estat destruït o ha desaparegut perdura en l'espai de l'art: els esclaus, en els relleus; la Grècia clàssica, en l'escultura; la salamandra, en el somni; els Benet, en *Salamandra*; la nació catalana, en totes les obres literàries que ha donat a la cultura universal. Per això Travis no pot fer art i s'ha de limitar als documentals, perquè la seva 'espècie no s'extingirà' (117). I és que l'art és la manera com 'els vençuts' (Abel, Claud, però no Travis) troben el seu camí fins i tot 'realista' més enllà del real visible. Les obres que ens deixen, però, com *Salamandra*, són sempre un testimoni de destrucció. Perpetuen la seva existència, però amb aquesta es perpetua també la seva extinció. Heus ací una tragèdia inevitable.