

Josep M. Benet i Jornet

# SALAMANDRA

Traducción de  
ALEXANDRE GOMBAU I ARNAU

Introducción de  
ENRIC GALLÉN



## SUPERVIVENCIA Y EXTINCIÓN DE UNA SALAMANDRA

ENRIC GALLÉN

Universitat Pompeu Fabra

### I

ESTÁ aun por hacer un estudio amplio y detallado de la recepción de la literatura dramática catalana contemporánea en Madrid. Pese a este vacío bibliográfico, disponemos de algunas referencias que inciden en diversos aspectos relacionados con la proyección del teatro catalán en Madrid hasta la Guerra Civil. Así, Joan Martori [1995; 1996] analizó la presencia de la obra de Àngel Guimerà en la escena madrileña entre 1891 y 1924, mientras que David George [2002,] en su estudio comparativo del teatro representado en Madrid y Barcelona entre 1891 y 1936, analizó especialmente la temporada de teatro catalán que Enric Borrás llevó a cabo en 1904, un aspecto que ha sido parcialmente también tratado por Francesc Foguet e Isabel Graña [2007]. En otro orden de cosas, Juan Miguel Ribera Llopis ha estudiado la relación entre el teatro catalán con el castellano y el gallego [2003: 2953-2970].

De 1939 hasta la actualidad, y dejando a un lado lo que concerniría a la dramaturgia no textual, sabemos muy poco: algún estreno de Josep Maria de Sagarra en los cuarenta y cincuenta –especialmente *La herida luminosa*, traducida por José María Pemán–; la presencia en los sesenta de la Companyia Adrià Gual, que dirigía Ricard Salvat, con *Ronda de mort a Sinera*, un espectáculo de culto basado en textos de Salvador Espriu, o, en los setenta, *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, a cargo de Tábaro. Nada más importante a destacar hasta la recepción, a partir de los años ochenta, del teatro de Josep M. Benet i Jornet, y posteriormente del de Sergi Belbel, Jordi Galceran, Albert Boadella o Lluïsa Cunillé, como ejemplo.

### II

Entre *Una vella, coneguda olor* [*Una vieja, conocida olor*] (1963) y *Dues dones que ballen* [*Dos mujeres que bailan*] (2008), Benet ha configurado un universo teatral propio y sólido caracterizado por una serie de constantes temáticas genuinas y la permanente investigación de nuevos códigos formales, técnicos y expresivos con el deseo de evitar cualquier tipo de identificación o reducción de su obra con una de-

terminada estética<sup>1</sup>. De hecho, a lo largo de cuarenta y siete años, el dramaturgo catalán ha realizado un largo recorrido desde unos inicios marcados por el teatro realista español y norteamericano de postguerra, pasando por la influencia de Brecht y el teatro épico, hasta la aproximación a fórmulas y procedimientos teatrales que tienen probablemente en Harold Pinter uno de los puntos de referencia de una buena parte de la producción de Benet de los últimos veinte años. En ese proceso de constante experimentación sobre el lenguaje teatral, no se puede tampoco menospreciar el papel que ocupan en el conjunto de su obra el teatro infantil y juvenil, y su trabajo como adaptador de determinados textos narrativos y teatrales de otros autores<sup>2</sup>.

De un total de cuarenta y siete obras de Benet i Jornet, ocho textos se han estrenado y representado en Madrid o en otros lugares de España y Sudamérica, todos ellos (con la excepción de *La plaça del Diamant*) en lengua española. Los resultados artísticos han sido hasta el día de hoy muy desiguales y, en determinados casos, la acogida en Madrid o en otras ciudades españolas contrasta (e incluso contradice) con la recepción de esos mismos textos en Barcelona. He ahí la relación: *Motín de brujas* (24/04/1980); *La desaparición de Wendy* (6/12/1985); *Deseo* (13/05/1992); *Testamento* (14/03/1996); *Algún día trabajaremos juntas/E.R.* (11/10/1996, Toledo); *¡Ay caray!* (16/10/1999); *Eso no se hace a un hijo* (18/01/2001, Granada); *La plaça del Diamant* (30/04/2008) y *Sótano* (11/09/2009, Talavera de la Reina).

El alfa y omega de la proyección de la obra dramática de Benet en Madrid la ofrecen *Motín de brujas* y *Sótano*; la primera, estrenada en el Teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, obtuvo un amplio reconocimiento de público y crítica; en cambio el estreno de *Sótano*, en uno de los espacios del Círculo Bellas Artes, ha pasado casi desapercibido. No deja de ser paradójico: hasta 1980 Benet había escrito poco más de veinte obras, la mayoría de las cuáles fueron representadas por grupos independientes y sólo cuatro por profesionales en

---

<sup>1</sup> Para una visión de conjunto del teatro de Benet i Jornet, véase Camps [2006]; Feldman [2009]; Gallén y Gibert [2001].

<sup>2</sup> En 1976 adaptó la novela *Josafat*, de Prudenci Bertrana con el nombre *Dins la catedral*, y tres años más tarde hizo lo propio con *María Estuardo*, de Schiller, convertida en *Elisabet i Maria*. En el marco del teatro infantil y juvenil, llevó a cabo una adaptación personal de la Cenicienta, que en la tradición dramática catalana contaba con un texto ampliamente difundido de Josep M. Folch i Torres. La obra de Benet se tituló *La Ventafocs (potser sí, potser no)* (2006), que precedió su versión teatral de *La plaça del Diamant* (2007).

Cataluña. Aquel “autor catalán desconocido, hasta este momento, en Madrid” [García Rico 1980] que con *Motín de brujas* encandiló a la crítica periódica, cultural y especializada de la capital, recibió, en cambio, en 2009 una parca atención de la crítica a propósito de un texto, *Sótano*, que obtuvo al estrenarse en la Sala Beckett de Barcelona una excelente respuesta de público y crítica.

Analicemos *Motín de brujas*<sup>3</sup>. El original catalán, *Revolta de bruixes*, se estrenó adaptado al medio televisivo en el circuito catalán de TVE en 1976, mientras que el montaje de *Motín de brujas* en un teatro oficial de Madrid precedió en un año y medio al realizado en lengua catalana por una compañía privada, Teatre de l'Escorpí, en el Teatre Romea de Barcelona. De manera que, como su reconocido e incuestionable referente, Àngel Guimerà, Benet dio a conocer antes la versión escénica española que la catalana. No fue la única vez. En su época, Guimerà contó con la colaboración de María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y José Echegaray; en la de Benet, con la de Núria Espert, responsable entonces de la dirección artística del Teatro María Guerrero. En cualquier caso, ambos dramaturgos consiguieron un amplio reconocimiento en momentos difíciles para la presencia escénica del texto dramático en España. El caso es que *Motín de brujas* se estrenó tras las representaciones de *El cero transparente*, de Alfonso Vallejo, y *Contra-danza*, de Francisco Ors<sup>4</sup>. De ahí el comentario del crítico de *ABC*: “Tres corrientes diversas por las que un teatro en profunda crisis creadora, el español, sabe a posibilidades nuevas” (López Sancho 1980), y el de *El País*: “Se aplaudió al final de la obra, salieron los protagonistas; quedó ganada, en esa noche, la presencia en el teatro de un autor nuevo y una directora nueva. No es poco, dentro del ambiente de crisis de creadores en que vive el teatro ahora” [Haro Tecglen 1980].

Hasta el presente, Benet no ha conseguido repetir en Madrid la unánime respuesta de crítica y público que alcanzó con *Motín de brujas*. Al cabo de cinco y doce años, respectivamente, del montaje de Josefina Molina, dos nuevas obras suyas –*La desaparición de Wendy* y

---

<sup>3</sup> En una versión castellana de Amparo Tusón, la obra fue dirigida por Josefina Molina e interpretada por Luis Politi, María Asquerino, Berta Riaza, Enriqueta Carballeira, Julieta Serrano, Marisa Paredes y Carmen Maura.

<sup>4</sup> Incluso hubo quien señaló que la presencia del texto de Benet le impresionó más que las obras de José María Rodríguez Méndez –*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1978)– y Luis Riaza –*Retrato de dama con perrito* (1980)–, también representadas en el CDN (Valencia 1980).

*Deseo*– no dieron en la diana del público y mucho menos en la de la crítica. Se trata, precisamente, de dos textos que obtuvieron una repercusión muy distinta en Cataluña. Si *La desaparició de Wendy* (13/03/1985) supuso el inicio de una presencia más regularizada de Benet en la escena barcelonesa, *Desig* (8/02/1991) convirtió a Benet en el dramaturgo de la generación de los sesenta más reconocido por la crítica y el público, a la par que conseguía ser aceptado como uno de los referentes de la tradición catalana inmediata por los autores más jóvenes, hasta el punto que uno de ellos, Sergi Belbel, fue el director del montaje representado en el Teatre Romea, sede del Centre Dramàtic de la Generalitat.

Ninguno de los dos textos funcionó, sin embargo, en Madrid. El montaje de *La desaparición de Wendy*, a cargo de la misma compañía catalana que lo estrenó en la Sala Villarroel de Barcelona, se presentó en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes (6/12/1985). Durante cuatro días se ofreció en catalán, y a partir del 10 de diciembre se representó en la traducción española de Jaume Villanueva, director del montaje. El buen sabor de boca de *Motín de brujas* cedió el paso a una severa valoración de la obra y especialmente del montaje: “El texto, al menos, en su versión castellana, [al crítico] le parece pobre, rebozado en vulgaridad, sin ingenio ni poesía, cosa sorprendente en el alto criterio en que tiene al autor. El montaje es siniestro, lamentable [López Sancho 1985]. El espectáculo tampoco agradó al crítico de *Diario 16*: “resulta muy forzado, como si las notas no llegaran nunca a armonizarse” [Monleón 1985].

Mucho peor fue la acogida de *Deseo*<sup>5</sup>; la evidente y consciente ambigüedad del texto, de resonancias pinterianas, unido a un controver-

---

<sup>5</sup> La obra consiguió el premi “Crítica de Serra d’Or” (1989) y el premi Nacional de Literatura Catalana de la Generalitat de Catalunya a la mejor obra de teatro de los años 1988, 1989 y 1990. Traducida al francés por Rosine Gars, y publicada en las Éditions Theatrales (1994), se estrenó en el Théâtre Municipal de Perpinyà (31 / 07 / 1997). Fritz Rudolf Fries la tradujo al alemán y se estrenó en el Werkstattbühne de Bonn (13 / 12 / 1997). Carlos Marrodán Casas la tradujo al polonés y la editó en la revista *Dialog*, 4, 1999. Traducida al inglés por Sharon G. Feldman, y editada en el volumen *Modern Catalan Plays* (2000), se estrenó en el Trumpet Vine Theatre Company, Arlington, USA (23 / 09 / 2004). Traducida dos veces al portugués: Alcione Araújo la publicó en la antología *Nova dramaturgia española* (2001) y Ângelo Ferreira de Sousa lo hizo en el volumen *Desejo” e outras peças* (2007). Federica Casca y Mari Carmen Llerena, traductoras al italiano, la publicaron en Alinea Editrice (2004). Maria Hat-

tido montaje del Teatro de la Ribera en la Sala Mirador, recibió una acogida muy distinta a la del estreno en Barcelona un año antes. La crítica madrileña fue unánime en relación con una realización escénica que no gustó nada, puesto que “la obra no se cuenta de esa manera lineal y directa, sino por la vía del enigma, del misterio” [Haro Tecglen 1992], Mucho más rotundo fue el crítico del *ABC*: “Aunque el texto hubiera sido una maravilla, que no lo es, no habría resistido ni la pobreza del montaje ni el profundo error de sentido de su interpretación. Muy mal paso, pues, para Benet i Jornet. [...] El tropiezo de la dirección y de los actores está más que justificado por lo artero del texto. No así el castellano descuidado del traductor Sanchis Sinisterra” [López Sancho 1992].

Doce años después, López Sancho que, a raíz de *Motín de brujas* había apostado por una estrecha comunicación entre “las dos lenguas, la castellana y la catalana”, clamaba ahora contra *Deseo*, un texto, precedido de “premios, loas, antologías sectarias y un misterioso camino hasta los aragoneses del Teatro de Ribera”<sup>6</sup>, y concluía su comentario en esta otra dirección: “Es de suponer que el señor Benet i Jornet, al que aplaudimos en 1980, habrá escrito en tantos años algo mejor que este camelo superpremiado y antologizado. Habrá que darle otra ocasión. Aunque no se den ocasiones, ni antológicas ni de montaje a otros autores cuya inferioridad consiste en que escriben en castellano sus comedias”. Sólo el crítico de *Ya* pareció perdonarle la vida a “uno de los autores catalanes más conocidos”, aunque *Deseo* no era “una obra lograda”, más bien “susceptible de varias interpretaciones, ninguna [de las cuales] ofrece garantías suficientes de veracidad. *Deseo* es una obra oscura que no desvela nunca la oscuridad que la envuelve” [Hera 1992].

Tras serle concedido a E. R. el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1995, Benet volvió a la escena madrileña con *Testamento*, que se estrenó en su traducción española<sup>7</sup> con anterioridad a la repre-

---

ziemmanouil la tradujo al griego y la publicó en la revista *Temas de literatura*, 36 (2007).

<sup>6</sup> La obra, con traducción de José Sanchis Sinisterra, fue publicada en la colección Teatro (núm. 1) de la revista *El Público*, en 1990. La misma traducción se publicó en México, en un volumen antológico, *Teatro español contemporáneo*, a cargo del Centro de Documentación Teatral (1991).

<sup>7</sup> Según la traducción de Albert Ribas Pujol, la obra fue interpretada por Juan Diego, Chete Lara y Armando del Río. Con la misma traducción se estrenó en el Teatro El Sótano de La Habana (26/11/1999). Rosine Gars la tradujo al

sentación en catalán (28/07/1997); una vez más en el marco del Teatro María Guerrero, donde Gerardo Vera dirigió un polémico montaje según el parecer de un sector de la crítica madrileña [Pérez Rasilla 1996] y también del público: “Mientras se aplaudía a los actores, había algún abucheo, algún pie duro contra Gerardo Vera. Debe ser por otras razones; por su trabajo en la obra sería demasiado injusto. Es bueno y sobrio. Los reproches son más para la obra que para el director. En cambio, el autor –que tiene un gran prestigio de autor, y es razonable– salió muy bien parado” [Haro Tecglen 1996].

Aclaremos que la pretensión del autor al escribir la obra no era otra que la de reflexionar sobre la importancia de la herencia intelectual o artística como justificación de la existencia humana. No obstante, un sector de la crítica, condicionada probablemente por la misma orientación del montaje, valoró básicamente *Testamento* como una “historia de amor homosexual” [Haro Tecglen 1996]. Señalemos también que para algunos Benet era aun un autor “escasamente conocido en Madrid, aunque como guionista de televisión se le reconozca en Cataluña” [Centeno 1996], y de quien el mismo crítico de *Diario 16* citaba los montajes de *Motín de brujas*, *Deseo*, “una curiosa y confusa obra”, “alguna traducción” y su participación en el espectáculo *¡Hombres!*<sup>8</sup> Para López Sancho, “ese personalísimo dramaturgo catalán que es Benet i Jornet” propuso “un drama áspero, violento, morbosos, titulado muy escuetamente *Testamento*”. Quizás la valoración del crítico de *ABC* fue la que más limitó el análisis de la obra a una simple historia de amor homosexual. De ahí la explicación de su duro juicio: “Estamos ante un teatro de ideas desarrollado desde un realismo brutal, morbosos, agresivo. El lenguaje de esos tres personajes no rehúsa las palabras más obscenas. Las situaciones llevan la violencia moral hasta más debajo de todo límite admitido. [...] Oscuro drama, siniestro, agobiante, tratado con talento y sólidamente interpretado. Perversa forma de teatro bien hecho que no es lo mismo, quizá, que decir buen teatro” [López Sancho 1996].

---

francès y fue editada por Éditions de l’Amandier (1998). Traducida al inglés por Janet Decesaris, se publicó en *Estreno* (Contemporary Spanish Plays, 17) 2000. Klaus Laabs la tradujo al alemán, se emitió por Radio NDR 4 INFO de Hamburg y se estrenó en el Stadt Theater de Konstanz (6/10/2000). Con guión compartido con el autor, Ventura Pons la adaptó al cine con el nombre de *Amic / Amat* [Amigo/Amado] (1999).

<sup>8</sup> Con el texto *Alopecia* (Companyia T de Teatre 1995: 59/70).



Al margen de la velada referencia de Haro Tecglen sobre el valor del texto, citada anteriormente, solamente un crítico de una publicación especializada señaló cuáles eran según él los elementos fallidos de *Testamento*: “Escasa verosimilitud de muchas de las actitudes, la difícil ubicación de sucesos y ambientes en una universidad española y los constantes desajustes de lenguaje; por otro, la insuficiente concepción de unos personajes que quizás no consigan encarnar aquello que supuestamente representan” [Pérez-Rasilla 1996].

Por lo demás, la preocupación ante la posibilidad de un cambio radical en la orientación artística de los teatros oficiales, a raíz de los resultados de las elecciones generales del 3 de marzo que darían el paso a un gobierno del PP liderado por José María Aznar, motivó también un comentario de las siguientes características: “Esta es la coherencia, el discurso que se espera de un CDN: otorgado el Premio Nacional de Teatro a Benet i Jornet, subirlo a escena y mostrarlo al espectador, destinatario de este género literario que en el libro queda forzosamente incompleto. Es la forma de que nuestra cultura viva respire y no se conforme con testimonios más o menos honoríficos. Solamente por ello, este *Testamento* cumple una formidable función, y ojalá su título nada tenga que ver con un posible lúgubre y triste futuro de nuestros teatros nacionales” [Centeno 1996].

Hasta el momento la versión española de *E. R., Algún día trabajaremos juntas/E.R.*, es la obra con la que Benet i Jornet ha conseguido el más amplio reconocimiento tanto del público español como de determinados países sudamericanos, donde se ha representado<sup>9</sup>. Para Benet

---

<sup>9</sup> La traducción española de Josep Maria Pou, publicada por la Sociedad General de Autores y Editores de España en 1995, se estrenó en el Teatro Fernando de Rojas de Toledo (1996). La obra obtuvo el premio Rojas de Toledo al mejor texto de un autor español vivo estrenado en 1996. Consiguió así mismo el premio Celestina al mejor autor español estrenado en Madrid en 1996. Este montaje realizó una gira por España y viajó a Cuba, Guatemala y la República Dominicana, durante la segunda mitad de 1999. Otros montajes de la obra se llevaron a cabo en el Teatro de la Comedia de Santiago de Chile (13 / 11 / 1998); en Santo Domingo (28 / 08 / 1999); en Lima (11 / 08 / 2005); en La Habana (20 / 10 / 2006); y en San Juan de Puerto Rico (21 / 3 / 2007). Ha sido traducida dos veces al francés. La de Mila Casals y Dominique Hollier se estrenó en el Théâtre de l'Île St. Louis (3/09/1996), mientras que la de Rosine Gars, publicada por Éditions de l'Amandier/Théâtre (1999), se representó en el Festival Off d'Avignon en julio de 2003. Maia Guenova la tradujo al búlgaro y la publicó con *Fugaç* (1996). La traducción de György Jánosházy al húngaro se estrenó en el Teatrul National de Târgu-Mures, de Rumania (28 / 12 /

la experiencia significó también contactar con el empresario Salvador Collado, que posteriormente se encargó de producirle *¡Ay caray!; Eso no se le hace a un hijo* y *Sótano*. Tras el estreno en Toledo (11/10/1996), la obra –“un juego en torno a la muerte, a la desaparición, la continuidad” [Haro Tecglen 1997]– se presentó en Madrid en abril de 1997. En líneas generales, la crítica acogió favorablemente la representación de una obra galardonada con el Premio Nacional, sobre la cual se evidenciaba el fuerte impacto producido por el conocimiento previo de la misma –“leída tenía un alcance mayor: era un juego en torno a la muerte, a la desaparición, la continuidad” [Haro Tecglen 1997]– y el contrapunto del montaje del director Manuel Ángel Egea, que se presentó en el Teatro Albéniz: “Puedo estar equivocado yo: leí la obra, que fue Premio Nacional de Literatura Dramática, y es algo que cuando se trabaja en la crítica no se debe hacer, porque imagina el lector la obra a su manera y, sobre todo, de una forma ideal, imposible. Contrasta generalmente con la realidad escénica” [Haro Tecglen 1997].

También el crítico de *El Mundo*, tras anotar determinados aspectos tratados por el autor –“el poder, la traición, la soledad, el éxito y el fracaso”– cuestionó el papel del director: “No sé si esto lo ha visto la dirección, demasiado estática, de Manuel Ángel Egea. Ni si la idea contraria que de Ifigenia tienen las tres actrices le ha proporcionado al director algo más que la visión de distintos estilos interpretativos” [Villán 1997]. En cualquier caso, se valoró positivamente la interpretación que las cuatro actrices –María Asquerino, Gemma Cuervo, Encarna Paso e Isabel Gaudí– realizaron del “inteligente planteamiento psicológico del drama, que Benet i Jornet desarrolla por caminos de una cuidadosa introspección sobre el sentido del teatro y la razón de las vidas de quienes se entregan” [Hera 1997]. La mejor conclusión de la recepción de *Algún día trabajaremos juntas*, la ofreció el crítico de *El País*: “Ha gustado en Madrid y gustará donde se haga” [Haro Tecglen 1997].

---

2000) y en el Teatro Nacional de Pécs, de Hungría (19 /05 / 2006), y se publicó en el volumen *Modern Katalán Színház II*, Budapest (2001). Hojoon Yim la tradujo al coreano y la publicó en una *Antología de teatro español contemporáneo*, en Seul (2003). Ângelo Ferreira de Sousa la tradujo al portugués y la publicó en el volumen *Desejo e outras peças* (2007). Marion Peter Holt la tradujo al inglés y la publicó en el volumen *Two Plays* (2008). Con un guión compartido con el autor, Ventura Pons la adaptó para el cine con el nombre de *Actrius* [Actrices] (1997).

Fue el mismo Egea, el encargado de dirigir *¡Ay caray!*<sup>10</sup> diez años después de su estreno en el Teatre Lliure (26/10/1994), dirigida por Rosa Maria Sardà. Con esta obra Benet se atuvo a las reglas y al juego de la comedia clásica con el fin de “hablar de gente que conozco, de colocarles en una situación límite, de esas en las que ellos creen “pensar” se enfrenta, de pronto, con lo que se verán obligados a “hacer” [Benet i Jornet 1999]. En líneas generales, la crítica la acogió como una pieza menor en relación con las anteriormente mencionadas, tal como reflejaron ya los distintos titulares: “Un vodevil de intereses [García Garzón 1999]; “Dignificar la comedia cómica” [Centeno 1999]; “Enredo y actualidad” [Haro Tecglen 1999], o “El ladrón bueno y la periodista trepa” [Villán 1999]. La disparidad de opiniones estaba, en cualquier caso, servida. Mientras para Haro Tecglen “en la sabiduría del autor está que la obra dure poco –una hora y cuarto– porque una vez empezado el caos con esa velocidad, tiene que correr al desenlace sin complicarlo todavía más”, Villán consideraba, en cambio, que “Benet demuestra talento para la comedia, aunque sea un talento sincopado y un poco arrítmico. En cualquier caso *¡Ay caray!* es una comedia agri-dulce que, junto a la sonrisa pone la mueca, y junto a la miel la hiel.” A su vez, el crítico de *Diario 16*, cuestionó la “dirección bastante convencional, como lo es la interpretación de actores muy admirados, que hicieron una representación fría, falta de nervio. Daba la impresión de que la comedia, en tan solo diez años, ha envejecido prematuramente” [Centeno 1999].

Con *Eso no se le hace a un hijo*<sup>11</sup>, nos encaramos a un texto que obtuvo un trato displicente por parte de la crítica barcelonesa en su representación posterior (*Això, a un fill, no se li fa*, 7/10/2002). El estreno mundial de la obra en el Teatro Isabel la Católica de Granada relativizó su posible impacto mediático, más allá de alguna que otra sucinta crónica del espectáculo, protagonizado por María José Goyanes y dirigido por Tamzin Townsend, la cual reconocía que “esta es la obra más guarra que he dirigido jamás, muy fresca, muy “heavy” y *diverti-*

---

<sup>10</sup> Con el nombre de *Página de sucesos* fue traducida al castellano por Emilio Gutiérrez Caba y editada por las Publicaciones de la Asociación de Directores de España (1994). Con el título de *¡Ay caray!* se estrenó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (16/10/1999).

<sup>11</sup> Fue traducida al castellano por Javier Olivares y publicada por la Editorial La Avispa (2002). La traducción al alemán de Klaus Laabs se estrenó en Graz (Austria) el 28/09/2002. Posteriormente se ha representado en dos ciudades alemanas: Bremen (27/02/2004) y Heilbronn (23/06/2007).

da. Tamzin Townsend estaba convencida de que gustará al público pues tiene “rollo” [García 2001]. Por su parte, el crítico de *La Vanguardia*, que asistió al estreno, señaló: “Benet i Jornet no juega al suspense y la trama se desvela con bastante rapidez entre abundantes manchas de sangre, cadáveres descuartizados, bragas rotas y mucha concupiscencia. A la postre queda como imagen en negativo ese mundo amoral donde ni la muerte, ni los sentimientos tienen valor; y, en positivo, una comedia desmadrada con vocación de hacer reír bastante más de lo que se rió el público del estreno [Fontdevila 2001].

Casi una década después del estreno en Madrid de *¡Ay caray!*, se presentó en el Teatro Valle Inclán el montaje del Teatre Nacional de Catalunya, *La plaça del Diamant*<sup>12</sup>, de Mercè Rodoreda, según la adaptación de Benet. Las cinco únicas representaciones en catalán, realizadas entre el 30 de abril y el 4 de mayo, solamente llamaron la atención del crítico de *El País*, quien señaló que “lo que más puede reprochársele a esta equilibrada, correcta y muy profesional adaptación de la historia de Colometa es su falta de alma, de fuerza dramática, en algunas escenas o por parte de algunos actores. Y esta frialdad que se transmite en ocasiones al patio de butacas resulta más imperdonable en la escenificación de una novela que resume emoción contenida en cada línea y en cada párrafo” [Villena 2008].

La última obra de Benet, *Soterrani*<sup>13</sup>, se estrenó en Talavera de la Reina antes de presentarse en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid (23/10/2009). Tan solo dos críticas, la primera accesible a través de una página web especializada, a cargo de Sofía Basalo, quien valoró muy positivamente el espectáculo: “Todo es perfecto en esta propuesta: un texto, contenido y manteniendo absolutamente el pulso de una palabra que paso a paso, despacio y sin perder el ritmo va desvelándonos el enigma. Dos intérpretes magníficos [Israel Elejalde, Ramón Langa] que mantienen un duelo magistral sobre un escenario casi neutro... nada es importante, salvo dos hombres, la palabra y lo que a partir de ellos sobrevuela en un ambiente tenso y lleno de desasosiego. La labor del director [Xavier Albertí] es absolutamente pulcra, sin elementos accesorios, sin aditamentos inútiles. Todo en este sótano está a ras de escenario hasta lo que se intu-

---

<sup>12</sup> Traducida y adaptada al alemán por Rachel Matter y Jordi Vilardaga, se estrenó en el Theater Kanton de Zürich, Winterthur (15/10/2008).

<sup>13</sup> Ha sido traducida al checo por Preložila Romana Redlová y publicada en el volumen *Tri Katalánské Hry* (2008).

ye, hasta lo que no se ve... Magníficamente, pues, el que este *Sótano* ha unido" [Basalo 2009].

En términos parecidos se *explayó* el crítico de *ABC* quien, además de otorgarle las cinco estrellas a un espectáculo situado "en un casi espacio vacío 'brookiano'", hacía una superlativa valoración de los intérpretes, el director y el autor: "Una situación de ejercicio de estilo, de pulso de escritura dramática sustentada en el generoso, astuto y despojado vuelo de la palabra, Benet i Jornet gradúa sagazmente la información que cada personaje va dando de sí, de forma que induce al espectador a reinstalarse a cada giro de la acción, que va incrementando paulatinamente su carga de violencia interior hasta llegar a un desenlace de inquietante lógica feroz" [García Garzón 2009].

### III

*Salamandra* (2004) se inscribe de lleno en el proceso iniciado hace veinte años con la decidida renovación estilística, formal y expresiva, que representó *Desig* (1989), cuando determinados aspectos argumentales y temáticos abordados con anterioridad por Benet empezaron a adquirir un nuevo relieve y una consideración e intensidad dramáticas mayores. Así, en *Desig* o en *Fugaç* [*Fugaz*] (1992), el tema de los afectos, presente ya en sus primeras obras, trasmuta en una pasión devastadora; en ambos casos, el amor es el producto de un deseo enfermizo, que quema, hiere carnalmente, ofusca el pensamiento y es efímero. No obstante ese tipo de amor "diferente" -homosexual (*Desig*) o incestuoso (*Fugaç*)- no debería provocar, según el autor, ni la angustia y la desesperación en *Desig*, ni el asesinato y el suicidio en *Fugaç*. En esta última la cuestión de fondo que se plantea no es la del incesto mismo, sino la de las distintas sensibilidades y formas de aprehender el sentido último de la existencia. ¿Qué tipo de "consuelo" puede justificar la Vida? Lo repasamos: el amor pasional para la Mujer joven; el trabajo para el Amigo; la religión para la Señora; la herencia filial para el Hijo; las pequeñas cosas de cada día para la Mujer. Sólo un personaje queda al margen de ese "consuelo": el Hombre, el médico, para quien el horror de la vida y el vacío posterior no pueden justificar en modo alguno el dolor que producen. Para ese hombre, pues, la vida no tiene sentido y no merece ser vivida. Un año después de *Fugaç*, Benet acogía de nuevo con *E. R.* las posiciones contrastadas de los personajes de *Revolta de bruixes* y *Elisabet i Maria*: "tipus de posicions antagòniques i irreconciliables. I algun altre que, entre ells, intenta mantenir l'equilibri. Reprenc aquests tipus, amb una història molt diferent i sobretot -i això és el que justifica, si de cas, que ho hagi fet- amb una

solució diferent del conflicte, amb la sobtada comprensió de la mútua necessitat.”

Tras el callejón sin salida que, por otro lado, representó Fugaç, Benet apostó por una vía “optimista” en *Testament* (1995), al reconocer sin tapujos el papel del trabajo, en forma de herencia intelectual o artística, como sentido y justificación de la existencia humana. También en *El gos del tinent* [*El perro del teniente*] (1996) y *Olors* [*Olores*] (1998) culminaron algunas de sus otras preocupaciones personales y obsesiones temáticas expuestas a lo largo de su carrera. En la primera, recuperaba una línea esencial de preocupación ideológica en su teatro, la de *Berenàveu a les bosques* (1971) y *Descripció d'un paisatge* [*Descripción de un paisaje*] (1978), para atacar el Poder totalitario con mayúscula; un poder personalizado e inmisericorde, que no cede ante nadie y menosprecia a una humanidad simbólica que espera pacientemente la llegada de un heredero que la salve del horror y el dolor que genera una realidad insoportable.

Con *Olors* Benet finalizó la trilogía iniciada con *Una vella, coneguda olor i Baralla entre olors* [*Pelea entre olores*] (1979) para ofrecer una doliente y desoladora visión del paso devastador del tiempo sobre un barrio viejo barcelonés y unos sectores sociales que asisten impotentes y perplejos a la desaparición arbitraria y radical de sus espacios y edificios con actuaciones urbanísticas cargadas de soberbia y menosprecio. Son actuaciones políticas que arrasan sin piedad las formas de vida y la memoria personal y colectiva de la “ciudad de los pobres”. Nada ni nadie, por desgracia, impedirá la extinción de una realidad que parece ya inevitable e irreversible. Poco después de *Olors*, concluyó *Això, a un fill, no se li fa* (2000), un tipo de de comedia ácida y desgarrada, que entronca más con la textura del teatro de Joe Orton, que con la tradición del bulevard, representada por *Ai, carai!*

En *L'habitació del nen* [*La habitación del niño*] (2001), el dramaturgo catalán quiso reflejar una fortuita situación-límite, a la que debe enfrentarse una familia cualquiera más, normal en un determinado momento y ante un presunto accidente: la muerte de un hijo. Mientras el padre se manifiesta como un hombre optimista, convencido de la necesidad de aceptar los traumas porque *educan, ayudan a madurar*, la madre se muestra completamente desesperanzada y acongojada por tener que aceptar –que no admitir– la pérdida del otro, la de la persona amada o simplemente necesitada. En contraste con el tratamiento de *Fugaç* y *Testament*, Benet no pretende moralizar ni orientar al lector/espectador en un sentido determinado. Al relativizar sus convicciones, se limita a “observar” a ambos personajes sin ningún tipo de

indicación o dirección concretas. ¿Quién tiene la razón de los dos? La respuesta queda al servicio o al gusto o compromiso del lector/espectador. Si quiere, será él quien escogerá su identificación o aproximación con una de las dos opciones de la obra.

Con posterioridad a la creación de *Salamandra* y a la adaptación de *La plaça del Diamant*, Benet redactó *Soterrani*, donde presenta dos hombres atraídos por el Mal y el sumo placer de ejercerlo sin más, sin ningún tipo de coerción moral, sobre los demás. Puesto que el Horror existe, ¿por qué hay que rehusar conocerlo en todas sus manifestaciones? Aunque vistas las consecuencias, hay que contar también con el sentimiento de culpa y remordimiento y con la necesaria voluntad y capacidad humana de la expiación por el dolor infringido. He ahí la cuestión esencial de este texto. O *una* de ellas, porque al reconocer Benet que el Hombre necesita activar sus instintos, las potencias perversas y morbosas que esconde en su interior, del mismo modo que puede hacerlo con las de signo contrario, nos conduce a otra cuestión o consideración esencial. *Abandonarse a si mismo* supone inevitablemente *aceptarse a si mismo* en toda su complejidad, con todos sus atributos y cualidades, pero también con todas sus mezquindades y depravaciones. He ahí uno de los aspectos que, como se verá, afloran también en *Salamandra*.

#### IV

Tras el impacto emocional que para muchos lectores y espectadores supuso *L'habitació del fill*, Benet redactó uno de los textos de elaboración y construcción probablemente más complejos de su carrera: *Salamandra*<sup>14</sup>. Con otras técnicas, procedimientos y planteamientos dramáticos, recuperó con ella las inquietudes de juventud de *Cançons perdudes* (1966), el primero de los textos sobre el ciclo de Drudània – *Marc i Jofre* (1968) y *La nau* (1970), cierran la trilogía– sobre la preservación de la lengua y la cultura catalanas. Su preocupación por uno de sus afectos más preciados, la lengua, la sitúa ahora en un marco global de peligro de extinción de cualquier especie animal, incluyendo, claro está, a la humana. Antes ya de concluir la redacción de *Salamandra*, expuso el tema concreto de la desaparición de la fauna animal en un monólogo, *Petit regal per a un pare* [*Pequeño regalo para un padre*], en que

---

<sup>14</sup> Ha sido traducida al francés por Hervé Petit y Neus Vila, y publicada por Éditions de l'Amandier (2007). Marion Peter Holt la tradujo al inglés y la publicó en el volumen *Barcelona plays* (2008).

un actor ensaya un texto sobre la extinción de la especie, como metáfora de una muerte anunciada [Monòlegs 2003: 25-32].

Efectivamente, el tema central de *Salamandra* gira en torno a la posibilidad de la extinción que se proyecta del ámbito general al particular; de la especie animal a diversas culturas explicitadas en el texto hasta recalar en la del autor, la que le concierne de un modo más cercano. En este sentido, Benet traza un complejo entramado de relaciones personales y afectivas de unos personajes, situados al principio en un espacio yermo de América, como punto de partida del recorrido imprescindible que los dos protagonistas de la historia emprenderán por los escenarios de la memoria de sus correspondientes orígenes familiares y colectivos, y que les conducirán, finalmente, a reconocerse y aceptarse a sí mismos.

Una vez más accedemos a un universo dramático genuinamente benetiano. Analicémoslo. En su casa de Santa Rosa, en pleno desierto californiano, Emma recibe la visita de sus dos "hijos": Claud, el adoptado, y Travis, el putativo, dos cineastas de distinta trayectoria artística y actitud moral, mientras el primero responde al modelo del director de éxito, de melodramas románticos al estilo de Hollywood, el otro atiende al del cine documental que aspira a retratar los infiernos del mundo contemporáneo. En realidad, ambos encarnan las dos caras de una misma moneda, "uña y carne" de dos maneras de recrear y entender el mundo aparentemente irreconciliables<sup>15</sup>, pero inequívocamente complementarias como lo son también Rita y Sofía en *Revolta de bruixes*. En *Salamandra* Claud y Travis discuten sobre sus distintas percepciones de la creación artística [Foguet 2006: 49], a la vez que se enfrentan por el afecto que ambos necesitan y comparten por Hilde.

Emma, una madre terrenal, acogedora y razonablemente feliz [Holt 2009: 430], se muestra serena en su predisposición a aceptar y amar sin más a los demás, asumiendo a un tiempo el dolor y la adversidad de la humanidad entera. Por eso riñe cariñosamente a los jóvenes a raíz de su enfrentamiento: el afecto emana en ella de una forma natural, directa y sincera, sabiéndose, en ese sentido, claramente correspondida y sin condiciones por Travis. Éste es un joven sensible para quien, sin embargo, quizás el amor que manifiesta hacia Hilde no sea más que una propia extensión de sí mismo [Miralles 2006]. Como contrapunto, Claud y

---

<sup>15</sup> "Tant el documental de Travis com el melodrama de Claud estan entrelligats en una mateixa narració cinematogràfica que preveu els temes de continuïtat i transcendència, i que reflecteix l'argument de l'obra de Benet" (Feldman 2005: 31).



Hilde, castrados en lo más profundo de sus afectos, no pueden disimular la dificultad de expresar libremente sus sentimientos, a caballo entre la plenitud puntual de la pasión y el amor enraizado en la cotidianidad, porque Claud ama a Hilde, pero a ésta le cuesta aceptar un sentimiento que no podrá quizás compartir en su futuro más inmediato.

Del enfrentamiento inevitable entre los dos jóvenes en su estancia en el desierto surgirá, finalmente, un viaje iniciático que cerrará unas heridas para abrir otras [Castellanos 2005: 9-31]. De hecho, al explicar Travis su deseo de filmar un documental sobre el riesgo de extinción de la salamandra del desierto, Benet convierte el objeto de ese trabajo en el auténtico desencadenante de la historia dramática. A medida que avance, la narración irá cambiando gradualmente de ángulo y “posarà en moviment una cadena metonímica d’imatges, persones i llocs que se superposen i que, a diferent nivell, parlen de la precarietat de l’existència i de la dignitat i la continuïtat de la vida” (Feldman 2005: 28).

Por su parte, bajo los auspicios protectores de Emma, Claud deberá asumir las consecuencias de la muerte de su padre biológico. Acompañado de Hilde, se trasladará a Europa con el objetivo de indagar sobre unos orígenes familiares que desconoce completamente. Les guste o no, ambos deberán aceptar sus pasados respectivos si aspiran a compartir un futuro en común. Una vez más los personajes de Benet i Jornet tienen que asumir un riesgo, el de saber, para continuar existiendo, sin pensar en lo que el destino les pueda reservar en el futuro.

A lo largo del viaje Claud e Hilde irán afianzando su relación y reconociéndose en las distintas formas y manifestaciones de lucha por la salvación y la supervivencia humana y cultural ante el inexorable proceso de pérdida o extinción de las mismas: el simbólico wolpertinger que, a través de los abuelos de Claud y Hilde, les reúne a todos ellos en un destino común en Miltenwald; la lucha por la supervivencia del pueblo judío y el amigo griego del abuelo de Claud ante el terror nazi; la consiguiente desaparición del régimen hitleriano. O la metafórica referencia al mundo egipcio que cuenta Emma:

Esta noche he soñado que estaba en Egipto, con mi marido. Quizá en el Ramesseum, no me acuerdo de cómo es el Ramesseum. Sólo veía una pared enorme que lo ocupaba todo. Llena de relieves. Batallas. El faraón, en su carro, sin expresión en la cara... Y habían cortado los genitales a los vencidos. Un montón de genitales cortados, para que los vencidos pudieran ser esclavos, pero no pudieran dejar sucesores. Un sueño bastante realista. Sólo que la salamandra se paseaba por la pared, por encima de los relieves. De color incierto, y con su largo rabo intacto (*Pausa. Lenta.*).

Al final del viaje por Europa –Mittenwald, Milos, París– la pareja recala en Barcelona. Con anterioridad, Hilde ha conseguido expiar las faltas y los fantasmas de un pasado colectivo, familiar y personal, que impedían su realización. Aceptado éste, puede *abandonarse a sí misma*, plantearse sin condiciones un futuro afectivo con Claud. Sin embargo, a Claud el destino le encarará ante un futuro imprevisto y no deseado. Mientras prepara, por otro lado, su película en uno de los barrios históricos y populares de la ciudad, el mismo que *Olors* [Feldman 2005: 19-21], descubre lo más inesperado de sus remotos orígenes familiares: una lengua, la catalana, para él desconocida. Un fantasma aflora, el de la posible desaparición de un universo cultural y una realidad geográfica que indefectiblemente afectarán también algún día a esa lengua que su abuelo utilizó en la última carta que desde Dachau envió a su mujer de origen francés:

[...] Perdona que te escriba en catalán. Lo entiendes mal pero harás un esfuerzo; mi francés es poco expresivo y no quiero hablarte de ninguna otra manera. Me gustaría tanto verte de nuevo a ti, y ver por lo menos una vez en la vida a mi hijo... Cuando tengo frío pienso en tu cuerpo. Siempre he luchado por causas perdidas, perdónamelo. Si desaparezco, quiero que tú vivas y que no te desespere, y si te desesperas quiero que de todos modos salgas adelante. Por nuestro hijo. Has de conseguir que él...» Una frase que no entiendo. «No dejo de pensar en el futuro de mi hijo y en el futuro de los hijos de mi hijo. Intenta que ellos sean felices. Nosotros no, pero ellos sí. El mundo de donde vengo, la música que tienen los nombres de las cosas en el mundo de donde vengo, desaparecerá. Su mundo... No sé cuál será, pero tendrán uno y, sea el que sea, no debe desaparecer. Que esto no pase. Que su mundo no desaparezca. Alguna vez, si te parece, habla a nuestro hijo del lugar de donde yo venía. Para que sepa que existieron otros universos y para que defienda el suyo. Y tú... Mira, si estás demasiado triste, recuerda cuando paseábamos del brazo por el Boulevard Poissonnière, cuando en vez de cenar decidíamos comprar un *croque-monsieur* y entrábamos a ver las maravillosas películas americanas del cine Rex. Aquellos días existieron. La felicidad existió. Te quiero. Adiós.» Y la firma: «Claudi». (*Pausa.*)

Mientras tanto, en el desierto californiano, la salamandra herida del desierto ha desaparecido y el incendio avanza y amenaza con llegar a Santa Rosa. Un final abierto, no necesariamente feliz, como en cualquier melodrama que se precie, que induce a reflexionar sobre la necesidad de mantener viva la memoria del pasado, y a re-conocernos también en nuestras raíces, en nuestra identidad tanto personal como colectiva. E invita también a exponer, pese el carácter efímero de todo,

“el deseo de que no fuera así, de poder vivir 200 años para aprender más y más y que lo que es siga siendo” [Fontdevila 2005].

Antes ya del estreno en el Teatre Nacional de Catalunya (13/10/1005) se crearon tales expectativas en torno a *Salamandra* [B. J. 2005; Monedero 2005] que, a tenor del análisis de su recepción periodística, se constata la consideración acuñada por el crítico de *La Vanguardia*, que “la ambición rompe el saco” [Benach 2005], asumida también por la crítica de *El Periódico* [Pérez de Olaguer 2005]. El planteamiento de un sector de la crítica era claro: Benet i Jornet había escrito probablemente la obra más ambiciosa de su carrera, pero ni el texto ni su materialización escénica convencieron totalmente a la crítica, salvo alguna excepción. El amplio alcance del concepto de “extinción” planteado por el dramaturgo catalán no fue necesariamente tomado en consideración como principio. De hecho hubo algún crítico que lo circunscribió casi exclusivamente a la extinción de la lengua [Bordes 2005] sin entrar en más consideraciones. O a la cuestión esencial de la “identidad” catalana: “una larga pieza sobre la precariedad de los elementos que sustentan la identidad catalana: la cultura de esta comunidad está condenada, como la salamandra del desierto de Arizona, a desaparecer” [Barrena 2005].

Ciertamente, se cuestionó, por un lado, la compleja estructura teatral –“un rompecabezas en el que todas las piezas están pensadas para que acaben encajando perfectamente” [Barrena 2005]–, organizada en torno a veintiocho escenas de distinta extensión “en una obra larga cuyo planteamiento provoca pereza: la búsqueda del origen como parte fundamental de una identidad concebida como algo indeleble, inamovible” [Madariaga 2005]. En un texto, cuyo tema central además se confunde con otros que no logran enriquecer el conjunto dramático [Olivares 2005] y más bien lo entorpecen: “En una suerte de visión cosmogónica habla de la extinción. De la extinción, así a la brava, esto es, de la inexorable caducidad concerniente al hombre y la naturaleza. Y en tan holgado recipiente, el autor mete cosas, muchas cosas, algunas directamente tributarias del tema central y otras que podrían nutrir relatos perfectamente autónomos” [Benach 2005].

Por otro lado, el montaje mereció distintas apreciaciones sobre la dirección, la interpretación –“irregular” [Barrena 2005]– y la escenografía –“tristona, fea” [Benach (2005)]–. No obstante, el crítico del diario *Avui*, que cuestionó la estructura teatral, la dirección “distant”; una “escenografía en penombra, seca com un paisatge filmat per Schrader o pintat per Hopper-, potser temerós de deixar-se arrossegar pel fort corrent melodramàtic de la peça i amb un repartiment insegur sobre el

grau d'intensitat emotiva que han de reflectir"; señaló positivamente: "El millor de *Salamandra* és la seva coherència i fidelitat a un dels discursos del seu autor, el que recorre el dolor i el patiment que produeixen les innombrables variants de la idea de la pèrdua, d'espais, records, arrels, refrents, sentiments. .. Una obra amb la substància que destil·la Benet i Jornet des de fa dues dècades".

Una representación que, al parecer de Pérez de Olaguer [2005] "vive algunas magníficas metáforas y también escenas que fatigan al espectador". De hecho, Marcos Ordóñez [2005] fue la única voz crítica que defendió abiertamente el texto y el montaje, con algunos matices. De entrada, señaló el vínculo de determinados procedimientos de *Salamandra* con otras producciones de Benet: la narración pura como motor dramático la aproxima a *Descripció d'un paisatge*; "el mazo de relatos que se interseccionan como naipes y ascienden como una escalera de color (*El manuscrit d' Alí Bei*)" y "la sangre de sus heridas eternas -la extinción de la identidad, el peso del dolor, la herencia inexcusable- que culminaron en *Testament*, de la que *Salamandra* bien podría ser un codicilo que multiplica sus cláusulas, como un algoritmo iterativo o un mapa generando nuevos territorios"; porque Ordóñez discrepó de aquellos que habían cuestionado la ambición del texto, "su desmesura narrativa"; para él no hay, como apreció un sector de la crítica, un exceso de información, sino "una poética muy coherente con su asunto primordial, donde las emociones aparecen detonadas por los ecos del pasado en vez de serlo por las contingencias del presente, forma que han trabajado incontables dramaturgos (de O'Neill a Shepard) y que obliga a una cierta gimnasia por parte del espectador, acostumbrado a ver en escena acciones y reacciones instantáneas, y, desde luego, a un trabajo interpretativo y de dirección mucho más arduo de lo habitual". De ahí que, para el crítico barcelonés, "*Salamandra*, para decirlo a la manera de Brook, es un carbón espléndido, de múltiples facetas, que requiere un último toque de fuego, de inflamación actoral".

## V

Tras la controvertida recepción de *Salamandra*, Benet recuperó la confianza de la crítica con su versión de *La plaça del Diamant*, representada en el TNC con gran éxito de público, y especialmente con *Soterrani*, representada en la Sala Beckett. En este último caso, la favorable unanimidad de la crítica y el público barcelonés contrastaron con la ausencia casi absoluta de la crítica madrileña en el estreno de *Sótano*. Como en otras ocasiones analizadas en este artículo, las obras de Benet i Jornet que se han representado en Barcelona y Madrid han obte-

nido distintas valoraciones según los contextos en que se han producido; la dirección de cada montaje; el compromiso y la calidad artística de los grupos, compañías e intérpretes que representaron los textos; los distintos pareceres o idearios estéticos, ideológicos y morales de cada crítico, sin menospreciar, claro está, la disponibilidad del público espectador, que es el auténtico árbitro decisorio de un producto creado por el dramaturgo, convertido en un espectáculo (inevitablemente efímero) por el trabajo profesional y entusiasta de un grupo de intérpretes guiados por algún director sabio y sensible. Como cabe esperar que le suceda de nuevo este año a Josep M. Benet i Jornet con su última obra, *Dues dones que ballen*, que será representada en el Teatre Lliure por Anna Lizarán y Alicia Pérez, según la dirección de Àlex Rigola. Que así sea.

## BIBLIOGRAFÍA

- B. J. (2005): "Benet es trasllada als Estats Units per parlar de la possible extinció del català", *El Punt*, 7/10.
- BARRENA, BEGOÑA (2005): "Melodrama sobre la identidad", *El País*, 15/10.
- BASALO, SOFÍA (2009): "Dos hombres y un secreto... Sótano", <http://noticias-teatrales.galeon.com/platea.html>. Edición del 31/12/2009. Consulta 2/01/2010.
- BENACH, JOAN-ANTON (2005): "Un espejo intermitente", *La Vanguardia*, 15/10.
- BENET I JORNET, JOSEP M. (1999): "Nota del autor", en *¡Ay caray!*; Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid.
- CAMPS, CHRISTIAN (coord.) (2006): *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas: Éditions de la Tour Gile (Col. catalane, 8).
- CASTELLANOS, JORDI (2005): "*Salamandra*: un viatge cap a la identitat o la llicó de la història", en Josep M. Benet i Jornet: *Salamandra*. Barcelona: Proa - TNC (Teatre, 50), pp. 9-12.
- CENTIENO, ENRIQUE (1996): "La dialéctica de la pasión", *Diario 16*, 16/03.
- (1999): "*¡Ay caray!* Dignificar la comedia cómica", *Diario 16*, 22/10.
- COMPANYA T DE TEATRE (1995): *¡Hombres!* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España.
- FELDMAN, SHARON G. (2005): "La fragilitat del paisatge", en Josep M. Benet i Jornet: *Salamandra*. Barcelona: Proa - TNC (Teatre, 50), pp. 13-31.
- (2009): "A phenomenological gaze", en *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*. Bucknell University Press, pp. 103-162.
- FOGUET I BOREU, FRANCESC (2006): "D'Olors a *Salamandra*. Quatre nòtules i una cua", en Christian Camps (coord.): *El teatre de Josep M. Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*. Péronnas: Éditions de la Tour Gile (Col. catalane, 8), pp. 39-52.
- FOGUET I BOREU, FRANCESC & GRAÑA, ISABEL (2007): *El gran Borràs. Retrat d'un autor*. Badalona: Museu de Badalona (Col. Biografies badalonines, 2).

- FONTDEVILA, SANTIAGO (2001): "Un delirante Benet i Jornet. El dramaturgo estrena en Granada *Eso a un hijo no se le hace*, su última obra", 20/01.
- (2005): "Benet i Jornet expone angustia ante la extinción en *La Salamandra*", 7/10.
- GALLÉN, ENRIC & GIBERT, MIQUEL M. (eds.) (2001): *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*. Vic: Eumo: Universitat de Barcelona.
- GARCÍA, MÓNICA (2001): "Sexo, poder y sangre están seguros en *Eso a un hijo no se le hace*", *Ideal* [Granada], 18/01.
- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (1999): "*!Ay carayj*, en versión castellana de Emilio Gutiérrez Caba. Un vodevil de intereses", *ABC*, 16/10.
- (2009): "Sótano", *ABC*, 9/10.
- GARCÍA RICO, EDUARDO (1980): "Teatro. *Motín de brujas*, en el María Guerrero (Una gran obra para seis enormes actrices)", *Pueblo*, 30/04.
- GEORGE, DAVID (2002): *Theatre in Madrid and Barcelona 1892-1936. Rival sor collaborators?* Cardiff. University of Wales Press.
- HARO TECLEN, EDUARDO (1980): "Teatro. *Motín de brujas*. Dos hallazgos", *El País*, 27/04.
- (1992): "Para asustar", *El País*, 19/05.
- (1997): "La diva y la muerte", *El País*, 3/04.
- (1999): "*!Ay carayj* Enredo y actualidad", 23/10.
- HERA, ALBERTO DE LA (1992): "Excelente nivel", *Ya*, 21/04.
- (1997): "Las actrices sueñan con el teatro", *Guía del ocio*, núm. 1113, 14/ 20-04-1997.
- HOLT, MARION PETER (2007): "Benet i Jornet's *Salamandra*: Twenty-eight Scenes at Sunset", *Contemporary Theatre Review*, 17 (3), pp. 425-433.
- LÓPEZ SANCHO, LORENZO (1980): "Crítica de teatro. *Motín de brujas*, espléndido teatro total", *ABC*, 27/04.
- (1985): "Benet i Jornet, entre Peter Pan y la Cenicienta", *ABC*, 13/12.
- (1992): "*Deseo*, tropezón críptico y farragoso del señor Benet i Jornet", *ABC*, 22/05.
- MADARIAGA, IOLANDA G. (2005): "Identidades polvorientas", *El Mundo*, 20/10.
- MARTORI, JOAN (1995): *La projecció d' Àngel Guimerà a Madrid*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 46).
- (1996): "Guimerà en Madrid", *ALEC*, 21, 1996, pp. 313-327.
- MIRALLES, ESTEVE (2006): "Individualisme contra humanisme? Notes sobre *Salamandra* de Josep M. Benet i Jornet", *Pausa*, 23, pp. 81- 93.
- MONEDERO, MARTA (2005): "En perill d'extinció", *Avui*, 7/10.
- MONLEÓN, JOSÉ (1985): "Forzada ingenuidad", *Diario 16*, 16/12.
- MONÒLEGS (2003): *Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis*. Barcelona: Editorial AADPC (Col. Teatre - Entreacte, 47).
- OLIVARES, JUAN CARLOS (2005): "La memòria perduda", *Avui*, 15/10.
- ORDÓÑEZ, MARCOS (2005): "Desiertos, incendios, extinciones", *El País* ["Babelia", 728], 5/11.

- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO (2005): "En busca de la identidad", *El Periódico* [Viernes], 21/22/23/10.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (1996): "Testamento. Ambiciosa pero incongruente", *Reseña*, 272, mayo, pp. 21-22.
- RIBERA LLOPIS, JUAN MIGUEL (2003): "Relaciones entre los teatros contemporáneos castellano, catalán y gallego", en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, II, pp. 2953-2970.
- VALENCIA, ANTONIO (1980): *Motín de brujas*, *Hoja del Lunes*, 28/04.
- VILLÁN, JAVIER (1997): "Paradoja del comediante", *El Mundo*, 5/04.
- (1999): "El ladrón bueno y la periodista trepa", *El Mundo*, 23/10.
- VILLENNA, MIGUEL (2008): "Teatro. La vida y nada más", *El País*, 1/05.

#### TRADUCCIONES PUBLICADAS EN ESPAÑOL

1969. *La nau* [La nave]. Traducción de Jordi Coca, publicada en *Primer Acto*, 158 (julio 1973).
1970. *Taller de fantasia* [Taller de fantasía]. Traducción de Ramon Pouplana, publicada en *Yorick*, 47 (abril, 1971).
1971. *Berenàveu a les fosques* [Merendábais a oscuras] Traducción de Alberto Clavería, publicada por la Universidad de Murcia (Antología Teatral Española, 30), 1996.
1973. *La desaparició de Wendy* [La desaparición de Wendy]. Traducción de Emilio Gutiérrez Caba a cargo de las Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (Literatura dramàtica iberoamericana, 7), 1994.
1973. *Supertot* [Supertodo]. Traducción de Francesc Alborch, publicada por Ed. Don Bosco (Teatro Edebé, 13), 1975; 3ª edición, 1985.
1975. *Revolta de bruixes* [Motín de brujas]. Traducción de Amparo Tusón, publicada por Ed. Preyson (Arte Escénico, 33), 1985.
1975. *El somni de Bagdad* [El sueño de Bagdad]. Traducción de Francesc Alborch, publicada por Don Bosco (Teatro Edebé, 14), 1977. Otra traducción de Montserrat Romañà fue publicada en el X Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud, ASSITEJ, diciembre-marzo 1978.
1977. *La fageda* [El bosque de hayas]. Traducción de Adelardo Méndez Moya y publicada en *Antología de teatro para gente con prisas* (Granada: Ed. Dauro, 2001).
1978. *Descripció d'un paisatge* [Descripción de un paisaje]. Traducción de Roser Berdagué, publicada en *Primer Acto*, 183, (febrero, 1980). Se publicó también en Ed. Fundamentos (Espiral/ Teatro, 165). 1994.
1983. *El tresor del pirata negre* [El tesoro del pirata negro]. Traducción de Teresa Mañà, publicada en el libro *Al pie de la letra* (Barcelona: Ed. Onda), 1985.
1984. *El manuscrit d'Alí Bei*. [El manuscrito de Alí Bey]. Traducción de Mercedes Abad, publicada por Ed. Preyson (Arte Escénico, 33), 1985.
1987. *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* [Historia del virtuoso caballero Tirant lo Blanc]. Traducción de Sergio Mustieles, publicada por Ediciones Antonio Machado (Biblioteca Antonio Machado de teatro, 49), 1990.

1988. *Ai, carai!*. [Página de sucesos] Traducción de Emilio Gutiérrez Caba a cargo de las Publicaciones de la Asociación de Directores de España (Literatura dramática iberoamericana, 7), Madrid, 1994. La misma traducción con el título *¡Ay caray!* se publicó en 1999 a raíz de su estreno en Madrid.
1989. *Desig* [*Deseo*]. Traducción de José Sanchis Sinisterra, publicada en la colección Teatro, 11, de la revista *El Público*, setiembre-octubre 1990. Se publicó también en el volumen *Teatro español contemporáneo* (México: Centro de Documentación Teatral), 1991. Posteriormente la reeditó la Editorial Avispa (Texto teatro, 115), 2002.
1989. *Dos camerinos* [*Dos camerinos*]. Traducción del autor publicada en *El País Semanal*, 2 / 01 / 2000.
1992. *Fugaç* [*Fugaz*]. Traducción de Pilar Alba, publicada por Ed. Fundamentos (Espiral/Teatro, 165), 1994.
1993. *E. R.* [*Algún día trabajaremos juntas*]. Traducción de Josep M. Pou y publicada en *¡Hombres!* por la Sociedad General de Autores y Editores, 64, 1995.
1993. *Alopècia* [*Alopecia*]. Traducción de Sergi Belbel, publicada por la Sociedad General de Autores y Editores, 62, 1995.
1995. *Testament* [*Testamento*]. Traducción de Albert Ribas Pujol, editada por Ed. Visor (Biblioteca Antonio Machado, 56), 1996.
1996. *El gos del tinent* [*El perro del teniente*]. Traducción de Roser Berdagué, publicada por la Ed. Argilaletxe Hiru, S. L. (Skene, 11), 1997.
1997. *Confessió* [*Confesión*]. Traducción de Miguel Signes, publicada en el volumen *Maratón de monólogos* a cargo de la Asociación de Autores de Teatro, 2002.
1997. *Precisament avui* [*Precisamente hoy*]. Traducción de Arturo Pascual, publicada por la Sociedad General de Autores y Editores (Teatroautor, 129), 2001.
1998. *Olors* [*Olores*]. Traducción de Arturo Pascual, publicada por Editorial La Avispa (Texto teatro, 115), 2002.
2000. *Petit regal a un pare*. Traducción de Manel García publicada en la revista *Theatrum*, 1, 2000.
2000. *Això, a un fill, no se li fa* [*Eso a un hijo no se le hace*]. Traducción de Javier Olivares, publicada por la Editorial La Avispa (Texto teatro, 115), 2002.
2001. *L'habitació del nen* [*La habitación del niño*]. Traducción de Sergi Belbel, publicada por las Ediciones Primer Acto (El teatro de papel, 3), 2006.