

2005

El teatre català contemporani, l'esfera pública i la figura de l'autor: Retalls de l'època de la transició

Sharon G. Feldman

University of Richmond, sfeldman@richmond.eduFollow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Performance Studies Commons](#), [Playwriting Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "El teatre català contemporani, l'esfera pública i la figura de l'autor: Retalls de l'època de la transició." In *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, edited by Ramon Panyella, 563-72. Barcelona: Punctum & GELCC, 2007.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

EL TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI,
L'ESFERA PÚBLICA I LA FIGURA DE L'AUTOR:
RETALLS DE L'ÈPOCA DE LA TRANSICIÓ

SHARON G. FELDMAN
University of Richmond

En els darrers anys, al paisatge polític-cultural que envolta Barcelona no li han faltat els seus bons moments de melodrama, d'acusacions enceses i de rampells d'histèria, que s'han pogut presenciar sobre i fora de l'escenari, tant a nivell públic com privat. Efectivament, en el món teatral català no és gens estrany que la vida real es confongui amb la de l'espectacle, oferint-nos reiteradament exemples del que el director Albert Boadella, al seu assaig *El rapto de Talía*, anomena el «virus exhibicionista» o «frenesí» que ha assetjat la societat contemporània. A Barcelona, com a altres llocs del món occidental, un dels temes que ha suscitat més polèmica i reflexió per part dels artistes i teòrics teatrals ha estat el qüestionament radical de la relació entre text dramàtic i representació. La paraula escrita, tradicionalment provinent del domini del dramaturg i històricament considerada el *locus* d'autoritat del teatre, va començar a perdre, al llarg del segle XX, la seva potència prescriptiva de cara a la posada en escena. Fins i tot, en algunes ocasions, l'espectacle teatral va adquirir un grau d'independència mitjançant el qual podia sobreviure per si mateix, sense el suport d'un text escrit i, per tant, sense la presència de l'autor. En un assaig seminal, publicat a la revista *TDR* el 2000, W. B. Worthen resumeix les contencioses qüestions d'autoritat que es troben entreteixides amb aquesta relació dinàmica: «Escenari contra pàgina, literatura contra teatre, text contra espectacle: aquestes oposicions senzilles tenen menys a veure amb la relació entre l'escriptura i representació que amb el poder, amb les maneres d'autoritzar la *performance*, fonamentar la seva transcendència» (WORTHEN 1995, p. 15).¹ Així, en cridar l'atenció sobre els mecanismes de poder subjacents a aquestes relacions en oposició, Worthen les situa dins un context polític.

Aquesta interrogació crítica i la consegüent politització de la relació entre el text i la posada en escena va sorgir per tota la península ibèrica de manera més intensa durant els anys 60 i 70, amb l'aparició d'un seguit de grups teatrals d'inclinacions avantguardistes i concepció comunitària. A la Barcelona dels anys setanta, en plena època de transició política, aquesta juxtaposició

1 Les traduccions són meves.

va engendrar una intensa polèmica sobre la figura de l'autor dramàtic que va tenir un cert ressò no només dins el context teatral, sinó també dins l'esfera pública i social. D'alguna manera, la problemàtica al voltant del paper de l'autor dramàtic dins la societat catalana ha perdurat fins avui, encarnada en dues trajectòries artístiques antagòniques, que tractaré molt breument aquí: la d'Albert Boadella i la de Josep M. Benet i Jornet.

En la seva anomenada «sociologia reflexiva» i en el seu extens recull de les tenses relacions entre el *milieu* artístic i l'esfera social, entre les creacions artístico-literàries «carismàtiques» i «purament desinteressades» i l'ordre social (o «esfera de poder»), Pierre Bourdieu ha argumentat que «l'àmbit de la producció cultural» és, en efecte, un «camp de batalla» que es troba en un estat d'agitació permanent i els límits i posicions del qual estan en canvi constant (BOURDIEU 1993, p. 198). La lluita entre creadors, distribuïdors i crítics dels productes culturals té la capacitat d'exercir una important influència sobre el to i el caràcter d'una esfera cultural concreta. Tal com assenyala Bourdieu, «l'explicació fonamental de cada obra rau fora de cadascuna d'elles, en les relacions objectives que constitueixen aquest àmbit. Del que es tracta és de construir l'espai de posicions i l'espai de preses de posició en què aquestes obres es materialitzen» (p. 29-30). Les declaracions públiques, els manifestos i les manifestacions d'opinió polèmiques que sorgeixen dins d'aquest «espai de preses de posició literàries o artístiques» són, per tant, inseparables de les pròpies obres d'art. Traslladat a l'espai del teatre català durant el període de la transició democràtica, l'esquema de Bourdieu treu a la llum els moments clau, trufats de tensió, en què la figura del dramaturg, o «autor dramàtic», i la seva projecció social es troben en una posició precària respecte a «l'àmbit de la producció cultural». M'atreveria a dir, fins i tot, que el problema de l'autoria teatral a Catalunya durant la segona meitat del segle xx no és només el resultat de tendències globals o occidentals sinó, també, el resultat d'una sèrie de qüestions locals.

Potser cap altra companyia teatral de l'Estat ha tret tan profit dels ambivalents punts de contacte entre l'espectacle i l'esfera pública —especialment, la vida política catalana— com Els Joglars. Fundada com a grup el 1962, possiblement Els Joglars són, avui en dia, la companyia de teatre professional amb la trajectòria més llarga i més aclamada (i públicament menyspreada) de tot Espanya. Van aparèixer durant el franquisme, continuen actius i exemplifiquen, per tant, el llegat històric del que es coneixia com a «teatre independent». Al llarg de més de quaranta anys, que inclouen nombrosos premis, la participació de més de 140 actors, el muntatge de més de trenta espectacles, una llarga llista de gires internacionals i un ampli ventall de projectes per a la televisió, Els Joglars mai no han girat l'esquena a la política o a l'espectacle públic. Ben

al contrari, han anat modificant progressivament els seus valors estètics, ajustant el seu punt de mira segons les qüestions polítiques més candents d'un moment donat. A hores d'ara, Els Joglars funcionen sota la direcció exclusiva d'Albert Boadella, que ha actuat repetidament com la veu de la companyia, una veu que mai no ha estat reticent. En el seu llibre de memòries, titulat *Memòries d'un bufó*, escrit en un to sardònicament irònic i amb un estil esquizofrènic, ofereix el següent comentari en relació a la seva fama de provocador:

En el teatre, la gent espera veure què hi ha de pervers en la bondat, o de generós en els malignes; es tracta també de mostrar els enganys dels honorables poderosos i de donar veu als muts. Tot això requereix una personalitat desconfiada, fins i tot davant de les millors aparences humanístiques, i per descomptat, un escepticisme granític enfront dels qui pregonen el seu altruisme massa sovint (p. 81).

Efectivament, Boadella i els seus Joglars sempre han deixat que el vessant polític aparegui i envaeixi la seva imaginació creativa, i han demostrat incessantment un gran interès a utilitzar el teatre com a mitjà de protesta pública, resistència i agitació social. Amb un sentit molt acurat de l'estreta relació entre el moviment corporal i l'espai escènic, amb una sofisticada consciència de les relacions potencials entre tecnologia i comunicació teatral i un coneixement profund del poder transgressor de la farsa i la sàtira, Els Joglars han conreat un interès per la *performance* com a mètode de crítica i arma estratègica en la creació d'una estètica teatral que resisteixi qualsevol imposició de l'autoritat política o cultural.² És precisament d'aquesta manca de confiança en cap organisme o autoritat (o organisme autoritari) que sorgeix en el seu treball un sentit paral·lel de dubte respecte a les dicotomies «text dramàtic/representació» i «autor/director».

Segons el seu mètode de creació col·lectiva, i malgrat la incorporació gradual de la comunicació oral en el seu estil, Els Joglars han continuat al llarg de la seva trajectòria renunciant a l'ús d'un text teatral escrit en el sentit més tradicional; o sigui, com un mapa preconcebut de l'espectacle que existeix *a priori*. Joan Abellan se serveix del terme de Boadella «artesanía col·lectiva» per descriure aquest mètode, mitjançant el qual el director, els actors i els tècnics alhora assumeixen papers definits dins del muntatge de l'obra. El concepte d'«artesanía col·lectiva», tal com puntualitza Abellan, es refereix al «treball d'un col·lectiu» més que a un «treball col·lectiu» (ABELLAN 2002, p. 10). Mitjançant nombrosos exercicis que incorporen un ampli ventall de tècniques d'improvisació, el treball de la *performance* es fa a poc a poc visible. Els textos

² Vegeu l'estudi de Jill Lane sobre la relació entre comèdia i política dins l'obra d'Els Joglars, «Albert Boadella and the Catalan Comedy of Cultural Politics».

escrits que existeixen avui, més o menys acabats, serveixen per tant de testimoni del procés creatiu. Molts d'aquests textos s'han publicat, sempre després de l'estrena del muntatge i, el que és més irònic, gairebé sempre figurant Boadella com el seu autor.³ D'aquí sorgeix una paradoxa, ja que el fet de signar les obres del col·lectiu, tot i que sigui per raons legals, es converteix en un gest que problematitza el concepte d'autoria.

En el tumultuós *currículum vitae* del summament insolent Boadella i els seus Joglars, els moments en què la vida pública s'ha barrejat amb l'espectacle han estat extraordinàriament freqüents: consell de guerra, empresonament, una fugida de la presó apropiadament teatral, escapada a l'exili, subsegüent amnistia, trets en un teatre, apunyament d'un actor, amenaces de bomba i protesta pública d'un grup de bisbes són només algunes de les entrades del seu currículum que, de vegades, ha ocupat les primeres pàgines dels diaris. Tal era la situació quan es va censurar i prohibir *La torna* (1977), les funcions de la qual al Teatre Romea es van suspendre, i que va convertir aquesta obra i els seus intèrprets exiliats i empresonats en emblemes heroics de la lluita per la llibertat d'expressió durant la transició democràtica. El 1977 l'estament militar, malgrat la mort del dictador l'any 1975, encara estava molt aferat al franquisme i no es va prendre gaire bé el retrat que Els Joglars feien de les pràctiques monstruoses de tortura i de la pena de mort. En conseqüència, alguns membres de la companyia, incloent Boadella, van acabar a la presó. Aquests fets van comportar una vaga general dels professionals del teatre arreu d'Espanya i la protesta pública d'escriptors, artistes i intel·lectuals de tot Europa per condemnar les accions de l'exèrcit espanyol.

A començaments de 2005, Boadella va reprendre el seu muntatge de *La torna* dins del context d'un taller amb un grup d'estudiants de l'Institut del Teatre i el va estrenar el juny d'aquell any al Teatre Bartrina de Reus. Quan es va anunciar que es podria tornar a veure *La torna* al Romea i que a la tardor obriria la temporada 2005/2006, els actors que havien participat en el muntatge original de 1977 (Andreu Solsona, Gabriel Renom, Myriam de Maeztu, Arnau Vilardebó, Elisa Crehuet i Ferran Rañé) es van afanyar a demanar que se'ls reconegués el seu paper en l'esdeveniment històric en forma de drets de la propietat intel·lectual en tant que *autors* del text. En conseqüència, amb aquest gest, van generar una dosi addicional de polèmica al voltant de *La torna*, la qual cosa va reanimar el problema de l'autoria en relació a les obres de creació col·lectiva.⁴

3 Vegeu la llista d'obres signades per Boadella a la bibliografia que apareix al final.

4 Sobre l'afer de *La torna*, vegeu els estudis d'Abellan («Els Joglars en perspectiva») i de Lluís Racionero i Antoni Bartomeus, a més a més dels assajos d'Oriol Malló i Guillermo Ayesa. Sobre la controvèrsia a l'entorn de l'autoria de *La torna*, vegeu Elena Hevia i Toni Vall.

L'afer de *La torna* va anar gairebé en paral·lel amb el moment en què l'escena catalana estava començant el seu llarg camí cap a la «normalització», i és significatiu fins a quin punt una sèrie d'esdeveniments cabdals van coincidir al llarg d'aquest camí, en l'espai i en el temps, i dins del mateix àmbit de la producció cultural. El 1976, amb l'establiment de l'Assemblea d'Actors i Directors, l'escena catalana va iniciar el procés de recuperació de la legitimitat i visibilitat professionals que li havien estat negades durant el període de la dictadura, millorant les condicions laborals dels professionals del teatre i planificant el futur. Significativament, aquest procés de recuperació va implicar la construcció i reconstrucció d'infraestructures teatrals a Barcelona (i a Catalunya, en general) l'existència de les quals havia estat frustrada per la dictadura. Inspirant-se en paradigmes europeus com el Théâtre National Populaire de Jean Vilar o el Piccolo Teatro di Milano de Giorgio Strehler, els professionals del teatre català, especialment durant la transició democràtica, es van veure empesos per una visió aparentment utòpica del teatre com a «servei públic» per al «poble» (COCA 2000, p. 35).⁵ Segons aquest punt de vista, no consideraven que la cultura fos un luxe sinó més aviat una «necessitat» per al «benestar espiritual» de la societat. Per tant, consideraven que les administracions públiques s'havien d'encarregar de satisfer aquesta necessitat i fer que fos accessible al major nombre de persones possible. Es donava més importància al «compromís estètic i ètic» que als interessos comercials i econòmics (PASQUAL 1999). Tenint present aquestes inquietuds, l'Assemblea va llançar una crida per la creació d'un Teatre de Barcelona, un Teatre de Catalunya i una Llei del Teatre. Malgrat que les demandes de l'Assemblea van ser rebutjades d'entrada, com observa Enric Gallén, tanmateix va aconseguir avivar el debat públic i exercir pressió sobre l'Ajuntament per crear el Festival Grec d'estiu, un esdeveniment que continua celebrant-se i la nit d'estrena del qual cada mes de juny serveix per recordar lluites passades (GALLÉN 1996, 30-32). L'Assemblea de Treballadors de l'Espectacle també es va crear durant aquest període i són molts els que recordaran el *Tenorio* que aquest grup va representar al Mercat del Born el novembre de 1976.

L'any 1976, a més a més, va ser un moment cabdal ja que va veure el naixement del Teatre Lliure, la companyia teatral de repertori més estable, consumada i notable de Catalunya. El Lliure es va fundar sota la direcció de Lluís Pasqual, Pere Planella, Fabià Puigserver i Carlota Soldevila com un col·lectiu privat amb aspiracions públiques. Fidel al seu nom i a la seva fundació durant la transició a la democràcia, el Lliure ha estat sempre l'emblema de la llibertat d'expressió, una força de reivindicació dels muntatges teatrals en llengua

⁵ Vegeu, també, l'entrevista d'Ytak amb Pasqual

catalana i un laboratori per a bona part dels membres amb més talent de la professió. La seva visió particular del procés creatiu ha privilegiat l'artesania (en oposició a l'autoria) en les seves innovadores lectures d'obres clàssiques —o sigui, teatre de text— extret del repertori universal. «Un teatre privat amb vocació de teatre públic» va ser l'eslògan del teatre que es repetia més sovint (PASQUAL 1999). El Lliure, tanmateix, ha estat també un lloc clau de polèmica ja que, al llarg de la seva història, ha estat definit per una inclinació general a relegar la figura del dramaturg català als bastidors.

Josep M. Benet i Jornet ha estat durant tota la seva carrera professional un defensor aferrissat del teatre de text i de la figura de l'autor, i, durant la dècada dels setanta i començament dels vuitanta, quan la tendència generalitzada d'emfatitzar la figura del director caracteritzava l'escena catalana (una situació que, fins a cert punt, no ha canviat), es va erigir públicament com a fervent partidari de la figura del dramaturg. El guionista i escriptor de teatre Rodolf Sirera, coetani de Benet, tampoc no es va quedar curt en la seva reivindicació pública del teatre en tant que gènere literari; per exemple, a les pàgines de *Serra d'Or* en un article sovint citat titulat «Les misèries de l'autor teatral». L'obra de Sirera *Plany en la mort d'Enric Ribera* (escrita el 1972 i estrenada el 1977) n'és un altre exemple d'aquesta revindicació, dirigida, en aquest cas particular, a la defensa de l'escena valenciana. El 1979, Benet va publicar unes punyents reflexions en defensa de la dramaturgia textual en el seu prefaci a *Descripció d'un paisatge*, constatant que «[F]onamentalment, i ara com ara, el text teatral tendirà a l'escenari, i l'escenari reclamarà un text elaborat pel dramaturg» (BENET I JORNET 1979, p. 10). Aquesta atenció a la figura de l'autor teatral es convertiria en material temàtic que també envairia el seu univers teatral al llarg de tota la seva trajectòria artística.

Els darrers anys de la dècada dels 70 van correspondre també al període en què Benet, precisament, es va involucrar en un polèmic enfrontament amb el Teatre Lliure, al·legant que, en privilegiar l'anomenat repertori teatral «universal», el Lliure no havia esmerçat prou esforç per recolzar i nodrir l'art i la professió de la dramaturgia en llengua catalana (SIRERA 1993, p. 178-82). Benet es va mostrar molt crític amb l'escassetat d'obres teatrals autòctones en la programació del Lliure i va apuntar a una aparent manca d'energia i d'interès per part de la companyia epònima de teatre per cultivar l'obra de dramaturgs catalans. A les seves memòries inèdites recorda així l'evolució del Lliure:

[Q]uan deixant de banda un primer espectacle inaugural molt ben presentat però d'estructura i de diàlegs febles, el Lliure va renunciar a la creació col·lectiva i va dedicar els seus esforços, decididament, al teatre de text en el sentit tradicional del mot, la subsegüent bandejada de la dramaturgia viva del país, el menyspreu davant d'aquesta, explicitat de forma franca i oberta, va esdevenir

més espectacularment obvi, i la bufetada va ressonar de manera més aclaparadora» («Caiguda i resurrecció...»).

Quant a la seva pròpia trajectòria, Benet va aconseguir sortir guanyador en la seva batalla incansable contra el Lliure. El 1984, gràcies al suport del director i escenògraf Fabià Puigserver (1938-1991) i del director Josep Montanyès (1937-2002), es va estrenar a la sala del carrer Montseny l'obra de Benet *El manuscrit d'Alí-Bei*, amb gran èxit de públic, sota la direcció de Montanyès. Amb el temps, seguirien tres altres muntatges al Lliure que també van ser molt aplaudits: *Ai carai!*, dirigida per Rosa Maria Sardà el 1989; *E. R.*, dirigida per Montanyès el 1994; i *L'habitació del nen*, sota la direcció de Sergi Belbel el 2003. Altres dramaturgs catalans contemporanis no van tenir tanta sort. Hi ha hagut, però, signes de canvi amb l'última programació del Lliure, en mans del director artístic Àlex Rigola. La temporada 2005-2006 inclouria obres de Lluïsa Cunillé (*PPP*, un espectacle preparat amb Xavier Albertí sobre Pier Paolo Pasolino), Pau Miró (*Bales i ombres: un western contemporani*), Agustí Vila (*La finestra tancada*) i Paco Zarzoso (*Arbush!*).

Durant la primavera de 1979, Joaquim Vilà i Folch publica un revelador article a l'*Avui* titulat «El teatre: una maleïda au fènix», en què explicava quina havia estat fins aleshores l'evolució de l'escena catalana i al llarg del anys crítics de la transició política. «I jo diria», escriu, «que la fesomia teatral del país ha canviat aquests tres darrers anys d'una manera considerable... Han caigut, però, tot un seguit d'experiències, de provocacions, de situacions estranyes que han donat consciència a la gent de teatre del seu lloc just en l'estructura social i cultural en què vivim amb les seves possibilitats i les seves limitacions» (VILÀ I FOLCH 1979, p. 15). Vilà i Folch descriu un procés d'evolució des d'un estat d'eufòria (Assemblea, Grec, Born, *La torna*) fins a un estat de desencís i limitacions.

Durant el mateix període, juny del 1979, el diari *Tele/eXpres* publica a les seves pàgines una enquesta en cinc parts en la qual es va preguntar a diversos directors i dramaturgs sobre l'escassa presència d'autors contemporanis catalans, tant als escenaris com a les prestatgeries de les llibreries. Entre els participants hi figuren Benet i Jornet, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Terenci Moix, Joan Ollé, Lluís Pasqual, Fabià Puigserver i Ricard Salvat. Pasqual declara, en resposta a una pregunta sobre els dramaturgs catalans:

Si existen no las conozco ni las encuentro. Supongo que durante años los autores que tenían algo que decir no han podido hacerlo. Ahora ha cambiado la situación, las cosas a decir son otras, el teatro también cambia. No paro de leer obras catalanas pero no encuentro la que coincida con el momento teatral en que yo me encuentro... Sin embargo, hay que decir que hacer teatro catalán no significa tan

sólo escoger una obra de un escritor catalán. ¿Por qué un Shakespeare montado en Catalunya por catalanes no es teatro catalán? («Encuesta: los motivos [2]», p. 27).

A una pregunta sobre noves obres catalanes, Puigserver dóna una resposta semblant, reivindicant la feina de directors i escenògrafs catalans: «De momento no tengo presente ningún título. Puedo agregar una cosa: es injusto y me duele que se considere como únicos creadores catalanes a los escritores. Yo pienso que los que dirigimos y hacemos escenografía somos tan creadores y tan catalanes como los autores» («Encuesta: los motivos [1]», p. 25). Semblaria doncs una condició irònica de la transició que la llibertat democràtica que permetia al teatre català l'ús sense privacions del català com a llengua teatral comportava certa complaença, ambivalència o fins i tot negligència per part dels directors i escenògrafs com Pasqual i Puigserver, en relació a la posada en escena i suport al teatre autòcton.

A manera de conclusió d'aquesta visió general d'un apartat concret de l'àmbit de la producció cultural de Catalunya em veig, naturalment, obligada a llançar la pregunta més important: per què? Per exemple, ¿per què seria el Lliure, que sempre ha centrat els seus esforços en el teatre de text, tan propens a evitar de posar en escena, i fins i tot desacreditar i a menysprear, les obres de dramaturgs que, en cert sentit, han sorgit del seu propi planter? Es tractaria simplement del resultat d'una inquietud o d'una angoixa habitual quant als esculls i les limitacions del periferialisme i provincialisme, o un desig de legitimar l'escena catalana a través de la incorporació d'un repertori universal? Malgrat que el clima canviaria i apareixerien noves oportunitats amb la fundació del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya el 1981 i el Teatre Nacional de Catalunya el 1996-97, el Lliure, que ara és un teatre públic, potser només hagi començat a endegar la difícil tasca de construir una identitat artística que sigui, a la vegada, compatible amb les realitats actuals de la professió i, al mateix temps, fidel al seu paper històric en la formació d'una vida teatral contemporània per a Catalunya.⁶

Al seu assaig «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica, i la base social del teatre català», Gallén ens recorda alguns detalls històrics significants quan assenyala com l'actitud d'autodesaprovació o de «pudor» en relació al teatre català i als dramaturgs catalans té les seves arrels en el període noucentista. Atribueix almenys una part del problema al difícil camí d'instituci-

⁶ Com apunta Gallén, quan Domènec Reixach, reemplaçant Hermann Bonnin, fou nomenat director artístic del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya el 1988, el canvi va significar una clara aposta a favor de la dramaturgia catalana contemporània. Gallén en dóna una llista d'obres que es van estrenar a l'escenari del Romea sota l'administració de Reixach (GALLÉN, «Catalan Theatrical Life», p. 30-34).

onalització pública del teatre de Catalunya, frustrat per una manca de suport dels sectors polítics i intel·lectuals més poderosos. També, la falta d'interès de part de la burgesia catalana pel teatre modernista —i per l'experimentació estètica, en general— va contribuir a la situació problemàtica. A començaments del segle XXI, el problema persisteix, i sens dubte romandrà sense resoldre's, fins que l'àmbit del teatre català aprengui a cultivar el seu propi jardí.

Obres citades

- J. ABELLAN, «Els Joglars en perspectiva», *Pipirijaina*, núm. 21, 1982, p. 3-11.
 —, *Els Joglars: Espais*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002.
- G. AYESA, *Joglars: Una historia*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978.
- J. M. BENET I JORNET, *La desaparició de Wendy*, Barcelona: Edicions 62, 1974.
 —, «Notes al marge», a *Descripció d'un paisatge (i altres textos)*, Barcelona: Edicions 62, 1979, p. 7-13.
 —, «Caiguda i resurrecció del text teatral (notes sobre una època)», manuscrit inèdit, Barcelona: 2004.
 —, *Salamandra*, pròlegs de Jordi Castellanos i Sharon G. Feldman, Barcelona: Proa – Teatre Nacional de Catalunya, 2005.
- A. BOADELLA, *La torna*, *Pipirijaina Textos* 8 i 9, setembre de 1978.
 —, *M-7 Catalonia i Operació Ubú*, Barcelona: Edicions 62, 1985.
 —, *Columbi lapsus*, Madrid: SGAE, 1993.
 —, *Teledium*, Madrid: SGAE, 1994.
 —, *Yo tengo un tío en América*, Madrid: SGAE, 1995.
 —, *El rapto de Talía. Barcelona*, Barcelona: Plaza y Janés, 2000.
 —, *Memòries d'un bufó*, Barcelona: Espasa, 2001.
 —, *La torna, M-7 Catalònia, Teledium, Columbi lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002.
- P. BOURDIEU, *The Field Of Cultural Production*, Nova York: Columbia University Press, 1993.
- J. COCA, «Vint-i-cinc anys del Grec», *Avui*, 25-VI-2000, p. 35.
- T. DELCLOS; J. IBARZ, «Encuesta: los motivos de la crisis teatral (1): Los autores catalanes no estrenan», *Tele/eXpres*, 11-VI-1979, p. 25 [entrevistes a T. Moix, Jaume Melendres, Jordi Teixidor, Fabià Puigserver, Rodolf Sirera i Joan Oller].
 —, «Encuesta: los motivos de la crisis teatral (2): Los autores, en la lista de espera», *Tele/eXpres*, 12-VI-1979, p. 27 [entrevistes a Lluís Pasqual, Yago Pericot, Jordi Teixidor, Josep Anton Codina, Martí Farreras i Maria Aurèlia Capmany].
 —, «Encuesta: los motivos de la crisis teatral (3): Los cuarenta años siguen pesando», *Tele/eXpres*, 13-VI-1979, p. 25 [entrevistes a Salvador Espriu, Kim Vilar, Josep Maria Benet i Jornet, Josep Montanyés i Xavier Fàbregas].
 —, «Encuesta: los motivos de la crisis teatral (4): Los autores aguardan el estreno», *Tele/eXpres*, 15-VI-1979, p. 25 [entrevistes a Joan Brossa, Joan Abellan i Ricard Salvat].
 —, «Encuesta: los motivos de la crisis teatral (y 5): El teatro, sin política cultural», *Tele/eXpres*, 16-VI-1979, p. 27 [entrevistes a Maria Josep Arenós, Ventura Pons,

- Gonzalo Pérez de Olaguer, Herman Bonnin i Joan A. Benach].
- E. GALLÉN, «Catalan Theatrical Life: 1939-1993», dins D. GEORGE; J. LONDON (eds.), *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*, Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 1996 (Anglo-Catalan Society Occasional Publications, 9), p. 19-42.
- , «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica, i la base social del teatre català: una perspectiva històrica» (En premsa).
- E. HEVIA, «Excomponents d'Els Joglars reclamen la co-autoria de 'La torna'», *El Periódico de Catalunya*, 27-VII-2005, p. 51.
- J. LANE, «Albert Boadella and the Catalan Comedy of Cultural Politics», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 11.1, Tardor 1996, p. 81-98.
- O. MALLÓ, *El cas Boadella. Desventures d'un joglar en temps de transició*, Barcelona: Flor de Vent, 1998.
- L. PASQUAL, *Projecte Ciutat del Teatre*, a <<http://www.ciutateatre.com>> [1999].
- L. RACIONERO; A. BARTOMEUS, *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys*, pròleg d'Albert Boadella, Barcelona: Edicions 62, 1987.
- R. SIRERA, «Les misèries de l'autor teatral», *Serra d'Or*, núm. 219, desembre 1977, p. 101-103.
- , *Plany en la mort d'Enric Ribera*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- , «La maduresa d'un autor: Josep M. Benet i Jornet, de *Revolta de bruixes a Fugaç*», *Caplletra*, núm. 14, primavera 1993, p. 177-187.
- T. VALL, «"La torna" contra Boadella», *Avui*, 27-VII-2005.
- J. VILÀ I FOLCH, «El teatre una maleïda au fènix», *Avui*, 21-IV-1979, p. 15.
- W. B. WORTHEN, «Disciplines of the Text/Sites of Performance», *TDR* 39.1, primavera 1995, p. 13-27.
- YTAK, *Lluís Pasqual: Camí de teatre (Entreviu)*, transcripció d'Albert de la Torre, Barcelona: Alter Pirene–Escena, 1993.