

Los grupos o el otro teatro catalán¹

The groups or the other Catalan theatre

MERCÈ SAUMELL *

Resumo

En este artículo se dibuja un amplio panorama del "otro teatro catalán", el constituido por los grupos y compañías de dramaturgia no textual, compañías surgidas desde la década de los sesentas. Se constata la importancia de estas compañías en la creación contemporánea internacional, y también se aporta una serie de "luces" y "sombras" generadas por el proceso de profesionalización de las mismas y de la hostilidad que las instituciones culturales locales han mostrado hacia ellos.

Palabras clave: compañías. teatralidade popular. transgresión. contemporaneidad.

Abstract

This article highlights a wide panorama of the "other Catalan theatre". This other Catalan theatre is configured by groups and companies of an unwritten theatre, since the 1960s. The article contemplates the importance of these companies in the contemporary international scene, and it also approaches a series of "lights" and "shadows" generated by the process of professionalization of the companies and by the hostility from the local cultural institutions against them.

Key words: companies. popular theatricality. transgression. contemporaneity.

La relación entre teatro y texto dramático nos muestra un modelo histórico definido de teatro institucional en Occidente entre los siglos XVII y XVIII, una relación basada en la reglamentación del texto y de la interpretación actoral, una relación efectuada en gran medida por tratadistas y académicos según las directrices de las poéticas clásicas. La cultura burguesa europea ha construido, por tanto, una escena basada en el texto dramático escrito, en un corpus de obras fijadas en el papel y no en la escena. Este tipo de teatro comporta un modelo de ficción cerrada en la cual el texto dramático garantiza en último término su significación. Por ello, un buen texto dramático es sinónimo de buen teatro, idea aún presente en nuestros días, más allá de su puesta en escena. Sin embargo, nos gustaría citar unas palabras del director polaco Tadeusz Kantor: "Creo que la confusión entre teatro y literatura es la clave de la actual crisis creativa del teatro" (Kantor 1984:277).

Relaciones de poder: la escena y la palabra

Des de finals del segle XIX, y para aligerar esta jerarquía respecto al texto dramático, surge la figura moderna del director escénico que pronto se convertirá en co-autor al releer e inter-

* Saumell se licenció y doctoró en la Universidad de Barcelona. Profesora titular de teoría e historia teatrales en el Institut del Teatre y del programa de Doctorado en Artes Escénicas de la Universitat Autònoma de Barcelona. Especialista en teatro catalán contemporáneo, con numerosos artículos en varias revistas españolas e internacionales. dramaten@teleline.es

pretar, según su criterio, el texto dramático. La figura del director escénico profesional llega tarde a España y a Cataluña. De hecho, Adrià Gual (1872-1943) y, especialmente, Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), director que trabajó habitualmente con Federico García Lorca y Margarida Xirgu durante los años treinta del pasado siglo, serán las únicas figuras comparables a las de sus coetáneos europeos. Un vacío histórico que aún dará más preeminencia al texto escrito en nuestro país.

Paradójicamente, la institucionalización creciente en la cual está emplazado el teatro europeo actual (y también el catalán desde la creación del Centro Dramático de la Generalitat el 1981) ha dejado en la sombra a uno de los fenómenos más genuinos y legítimos de nuestra creación escénica: el trabajo de los grupos.

De esta manera, los grupos catalanes de dramaturgia no textual forman una larga nómina que incluye trayectorias diversas y estéticas singulares. Algunos están formados en torno a un núcleo de personas y, en otros casos, resalta el sello creativo de una personalidad muy concreta, aunque siempre cabe destacar el trabajo en equipo.

Citaremos unos cuantos nombres de estos colectivos: Els Joglars, Comediants, Companyia Albert Vidal, Teatre Metropolita, Companyia La Claca, Sèmola Teatre, El Tricicle, Teatre del Rebombori, La Fura dels Baus, Curial Teatre, Vol.Ras, Zotal, La Cubana, La Bohèmia, Pigeon Drop, Dram Bakus, Bufons, Pep Bou, Teatre de la Brume, Companyia Carles Santos, Los Los, Teatre de Guerrilla, Roger Bernat, Marcel·lí Antúnez, Kònic Teatre... Todos comparten una escritura dramática surgida desde la inmediatez de los ensayos, desde la concreción de un espacio-tiempo, desde el cuerpo del actor como un vehículo de comunicación con el público. Reflejan posturas vitales, creativas y, en ocasiones, destacadamente y descaradamente lúdicas y provocativas.

Este teatro de dramaturgia no textual pone en duda la preponderancia de la palabra escrita y, si la utiliza, lo hace en función de un trabajo dramático que lo hermana a los otros lenguajes escénicos (espacio, gesto, luz, sonido...), aquellos que pueden expresar más allá de las palabras. Se termina, pues, la jerarquía basada en el texto dramático para llegar a una convivencia plural, no exenta de contradicciones y conflictos.

Aún predomina, sin embargo, la consideración de la superioridad del texto dramático editado por encima del montaje teatral (y, en su defecto, de su grabación videográfica o cinematográfica). Según nuestra opinión, ambos son igualmente valiosos, ambos forman parte de nuestro patrimonio histórico-cultural. En este sentido, nos gustaría constatar la enorme influencia de espectáculos no textuales como *Mary d'Ous* (1972) de Els Joglars, *Dimonis* (1981), una propuesta de calle, de Comediants, *L'home urbà* (1983) de Albert Vidal, *Suz/o/Suz* (1985) de La Fura dels Baus, *In Concert* (1988) de Sèmola Teatre, *Cegada de amor* (1994) de La Cubana o *Epizoo* (1994) de Marcel·lí Antúnez, en el ámbito de la creación catalana, española e internacional.

En este sentido, la visión de algunos de estos espectáculos o, en su defecto, su estudio mediante la reproducción videográfica de los mismos, ha alimentado a los futuros creadores escénicos catalanes.

Además, en el caso de Comediants, La Fura dels Baus y La Cubana, principalmente, puede seguirse su ascendente en grupos posteriores nacidos en el resto de España, en Italia, Francia,

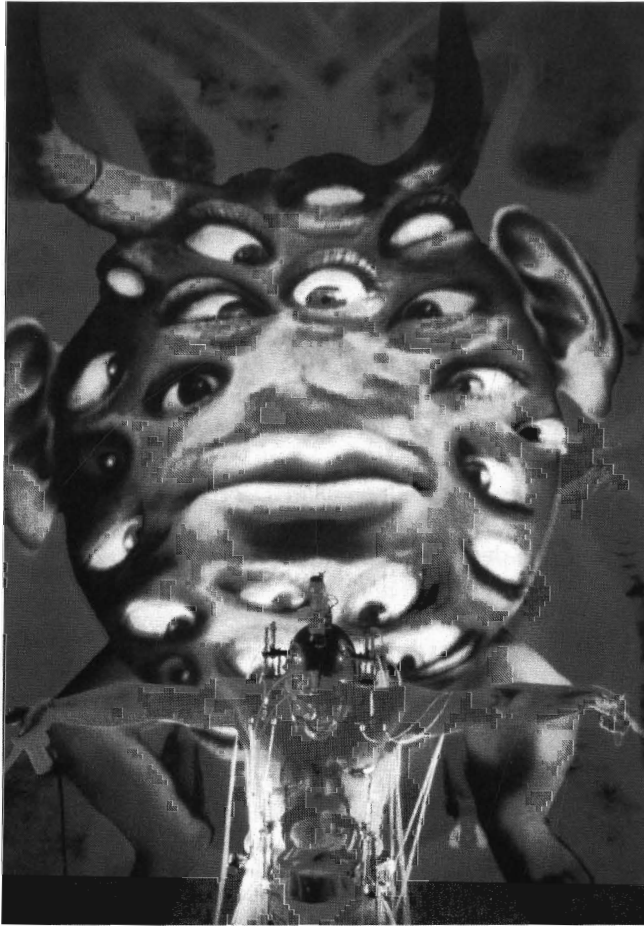


Foto Epizoo(1994)
de Marcel.lí Antúnez.
Antúnez se ofrecía a
los espectadores para
que éstos, por medio de
terminales informáticos,
manipularan diferentes
partes de su cuerpo.
Fotógrafo. Darius Koehli

Gran Bretaña, Estados Unidos, Brasil, Argentina o Colombia. Un ejemplo reciente lo ilustra: la puesta en escena de *Nuts Coconuts* (2005) en el Festival de Edimburgo, una re-creación de *Cómeme el coco, negro* (1988), de *La Cubana*, interpretada esta vez por actores británicos bajo la dirección escénica de Jordi Milán, director del grupo catalán. No se quiso poner de nuevo en escena el texto, se trabajaba para recuperar la acción, el tempo y el gesto del montaje original. Por lo tanto, la obra no es el texto sino la escenificación per se.

Como señalábamos antes, todos estos grupos tienen una autoría propia basada en los años de tanteos, pruebas y representaciones ante el público con un núcleo de personas, más o menos estable, que compartirían un conjunto de planteamientos estéticos y éticos. En estos grupos destaca la figura del dramaturgo/director que genera unas situaciones pensadas para unos actores concretos y cómplices, unas ideas iniciales que se van reelaborando durante los ensayos. Este funcionamiento es el que legitima a los grupos teatrales, grupos que protagonizan en gran medida la creatividad escénica catalana contemporánea.

Luces

Una característica de este tipo de producciones teatrales grupales era su carácter sintético: música, mimo, clown, manipulación de títeres y objetos...que contrastaba con la unidad

estilística del teatro comercial del momento. Además, otros elementos que lo diferenciaban y lo convertían en alternativo eran sus trazos irreverentes, colectivos, improvisatorios, espontáneos y, simultáneamente, también tópicos, trazos poco usuales en las producciones más consolidadas. Como constante, estos grupos rechazaban la parafernalia del teatro realista que para ellos iba indisolublemente vinculada a los escenarios consagrados.

Y, ciertamente, muchos de estos grupos aportaron a los escenarios la vitalidad de una nueva época, el placer de la imaginación y el derecho a la transgresión desde los años sesentas. Entender la escena como un juego, con un gran sentido de la inmediatez. Además, estos colectivos reivindicaban la pertenencia a un grupo más o menos estable de personas (estabilidad alterada por la muerte de algunos de sus miembros, por la reorientación profesional de otros e incluso por problemas de pura convivencia o de liderazgo) frente a un sistema de trabajo mucho más fluctuante y jerárquico (primer actor, secundarios...), de los actores contratados por un tiempo determinado, dentro de un sistema laboral propio de un teatro más institucional.

Algunas de las formaciones citadas empezaron a cuestionarse muy pronto la conveniencia o no de su carácter alternativo dentro del panorama teatral catalán. Con la eclosión del teatro de calle en la década de los setentas, se amplió el público de estas formaciones, que ganaron un buen número de espectadores no habituales, y ello generó una actitud de trabajo para públicos multitudinarios, una voluntad que se consolidó en los ochenta con el acceso de alguno de estos colectivos a la producción de series televisivas (Els Joglars, Comediants, El Tricicle, La Cubana...).

En su proceso de profesionalización, algunas compañías cambiaron sus propios procedimientos de trabajo. Su naturaleza colectiva también respondía a una prevención respecto a la individualización del llamado *star syndrome* del teatro empresarial del tardofranquismo. Así, los grupos querían comprometerse a través de la creación colectiva y democrática de sus creaciones, con la voluntad de escapar de la concepción del creador individual del teatro comercial. No sólo las ideas eran escrutadas, discutidas y corregidas por la compañía entera, sino que todo el proceso de gestación se basaba en esta confrontación constante. Paradójicamente, este ultra-igualitarismo redundó, frecuentemente, en una mayor individualización.

En efecto, en la práctica, las personalidades más relevantes dominaron los grupos. Casi siempre se trataba de hombres jóvenes que asumieron las funciones de dramaturgo/director. Por otro lado, el método de trabajo colectivo podía crear antagonismos y reducir los argumentos de discusión al nivel de diferencias personales que podían finalizar en escisión o en la marcha de una o dos personas de la compañía. En las biografías grupales de Els Joglars, La Fura dels Baus, Vol.Ras o La Cubana, entre otros, podríamos encontrar ejemplos.

Respecto al hecho escénico, estas características de creación grupal también se traducen en una reivindicación por el presente y mediante el rompimiento de una linealidad narrativa (especialmente, en las décadas de los setentas y ochentas, cuando los espectáculos nacían a partir de las inquietudes y quimeras surgidas en las entrañas del propio colectivo). Se enfatizaba, en consecuencia, la importancia del espacio y de los cuerpos en escena, el encuentro con el otro, el contacto físico y palpable. Además, esta conciencia de un presente altamente intenso (y de un alto voltaje físico en el caso de La Fura dels Baus, Sèmola Teatre o la Cia. Carles Santos) implica al mismo tiempo un nuevo rol para el espectador.

En pocas ocasiones, estos grupos utilizaron la cuarta pared. Si lo hicieron, por ejemplo, en el caso de Els Joglars, podemos encontrar una escena distanciada aunque dinamizada al mismo tiempo por personajes mediadores como presentadores o conferenciantes que establecen una complicidad directa con el público o, en el caso de La Cubana, que con frecuencia combina el trabajo de escenario con el de platea, mediante el uso de formas populares heredadas de la revista o del music-hall (lo que llamaríamos un interpretación de pista, de camuflaje de actores entre el público, etc.)

Y, si en el caso catalán, este vigor de los grupos se puede relacionar claramente con un acontecimiento histórico: la recuperación de la democracia el año 1975 después de cuarenta años de dictadura franquista, también es cierto que es necesario emparentarla con todo un sentir internacional de valoración del placer como mecanismo de emancipación y creación, de un deseo y pasión creativa que ya no camina necesariamente de la mano de la iconoclastia de las Vanguardias históricas.

El pensamiento de los años sesentas (Wilhem Reich, Roland Barthes...) dió entrada a términos tan denostados por los dogmatismos (incluido el Marxismo) como placer, emoción, erotismo... En el mundo teatral, la estética de la crueldad propugnada por Antonin Artaud se reveló como un factor engendradora y liberadora. A estas referencias haría falta añadir la valoración creciente de la oralidad en aquellos años (idea ya propugnada por el pensador Antonio Gramsci) como una de las manifestaciones verídicas de la cultura popular, resistente al poder, en una época en la cual la palabra empezaba a perder sus privilegios ante el ascenso imparable de las imágenes y de las telecomunicaciones que ponen en primer término el cuerpo y la acción (recordemos que el ensayo *La sociedad del espectáculo*, escrito por Guy Debord, considerado profético en la actualidad, data del año 1967).

Sombras

La crítica teatral de las últimas décadas y todavía escasa historiografía teatral catalana y española (más basada en el estudio del texto dramático que en el hecho teatral, exceptuando la obra de estudiosos como Xavier Fàbregas) ha considerado con frecuencia la aportación de estos grupos sólo desde la militancia política antifranquista, con el fruto de un período muy concreto que coincide con los años de la transición (el llamado Teatre Independent/Teatro Independiente), más que desde unos parámetros teatrales. Tampoco era infrecuente un cierto matiz paternalista o incluso folklorista (sobretudo respecto al teatro-fiesta y a las propuestas de calle de Comediants o de otras formaciones), o quizá era entendido como un teatro interino, un mal menor pasajero. Muchos consideraban el teatro que realizaban los grupos como una especie de fiebre juvenil postfranquista, inevitable antes del deseado retorno de la palabra, del "seny" (juicio), y de la esperada resurrección del autor dramático catalán, de la llegada de un nuevo Àngel Guimerà, dramaturgo de finales del siglo XIX considerado como el padre del teatro catalán.

En este sentido, cabe recordar los primeros éxitos de un joven dramaturgo, Sergi Belbel, a finales de los años ochentas, éxitos muy bien acogidos por las instituciones, éxitos paralelos a la recuperación de Josep Maria Benet i Jornet, un autor que inició su carrera profesional en los años del Teatro Independiente y uno de los pocos que ha podido estrenar con asiduidad desde los ochentas hasta hoy.

Si hiciéramos un seguimiento a nivel de hemerotecas con el propósito de examinar las

programaciones, resultaría notable la hostilidad de los teatros institucionales (Generalitat, Ayuntamientos), durante las décadas de los ochentas y noventas, respecto a estos colectivos de teatro gestual y, en general, respecto a las propuestas de dramaturgias no textuales (entre las que también figurarían el teatro de títeres y de objetos, los espectáculos de neo-circo, etc.). Curiosamente, y de forma contradictoria, la implicación de algunos de estos grupos en los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, mediante la realización de las ceremonias olímpicas, de una repercusión mediática incomparable, protagonizadas por La Fura dels Baus (obertura) y Comediants (conclusión) disparó el prestigio internacional de este tipo de dramaturgia catalana por todo el mundo (fenómeno repetido, a pequeña escala, con motivo del Fórum Internacional 2004 de Barcelona). Sin olvidar que desde la profesionalización de Els Joglars en 1966, la presencia de estos grupos en el panorama de Festivales Internacionales ha sido constante y anhelada, tanto en Europa como en América.

Investiguemos algunas de las causas de aquella hostilidad antes citada. Sin duda, el planteamiento grupal comportaba una aproximación inusual al hecho teatral, los grupos eran los herederos de las antiguas troupes, del teatro popular, con frecuencia del teatro de las comarcas, de ámbito rural, y, por otro lado, se relacionaban con las prácticas rompedoras y contraculturales urbanas surgidas a partir de los años setentas, como las performances, el body art, el arte de la acción, el arte de calle, las instalaciones plásticas... que tuvieron cierto protagonismo durante aquella década a través de iniciativas como Art al Carrer/Arte en la Calle (Granollers, 1971), Art Concepte/Arte Concepto (Banyoles, 1973), el Primer Congreso Internacional de Happenings/primer Congreso Internacional de Happenings (Granollers, 1976) o Brutal Performance (Barcelona, 1979).

Respecto a la relación grupos/comarcas, creemos adecuado recordar en este punto el origen de algunos de los grupos más relevantes: Els Joglars (Barcelona/Osona), Comediants (Barcelona/Maresme), La Fura dels Baus (Moianès/Barcelona), La Cubana (Garraf/Barcelona), Sémola Teatre (Osona), Zotal (Vallès Oriental), Curial Teatre (Maresme), etc.

Pero los grupos podían considerarse más incómodos políticamente ya que a las instituciones les resultaban más convenientes los creadores individuales (el gran actor, el director de prestigio, el autor de moda, la joven promesa...). Ciertamente, no se puede negar el protagonismo, a todos los niveles, de Albert Boadella en Els Joglars, ni de Joan Font respecto a Comediants o de Jordi Milán con referencia a La Cubana. Pero también es cierta la validez de la aportación de actores, todos ellos dotados de una gran capacidad para trabajar a partir de la improvisación entendida como una metodología actoral creativa. Recordamos en este punto los espléndidos trabajos de Ramon Fontserè, Pilar Sáenz, Jesús Agelet... (Els Joglars); Jaume Bernadet o Ton Gerona... (Comediants); Mont Plans, Mercè Comas, José Corbacho... (La Cubana). E incluso la aportación creativa de técnicos como Jordi Costa (Els Joglars) o Joan Segura (Comediants), aportaciones primordiales en la trayectoria de estas compañías y sin las cuales los resultados estéticos respectivos no hubieran sido posibles. Una nómina a la que deberíamos añadir igualmente la contribución de los escenógrafos: Iago Pericot, Fabià Puigserver i Santi Ibáñez "Dino" en el caso de Els Joglars o Juanjo Guillén respecto a Comediants.

Sin olvidar las colaboraciones con creadores y profesionales de ámbitos extrateatrales. En este capítulo, destaca el trabajo continuado de la Fura dels Baus con el escultor Jaume Plensa, los videoartistas Franc Aleu y Emmanuel Cartier, el ingeniero robótico Roland Olbeter o el informático Sergi Jordà; además de colaboraciones puntuales con los arquitectos Enric Miralles-Benedetta Tagliabue o los cineastas Manuel Hueriga o Fernando León de Aranoa. También es destacable la colaboración con gente del cine por parte de La Cubana, en su producción

Daaalí (2002) d'Els
Joglars. Un espectáculo
protagonizado por la
gran interpretación de
Ramon Fontserè en el
papel del genial pintor.
Fotógrafa: Alicia
Martorell



Cegada de amor (1994), de gran sofisticación técnica, que contó con la participación de Fernando Colomo en la realización y de Joaquim Oristrell en el gui3n.

Con la perspectiva hist3rica que nos proporciona el tiempo, es curioso constatar como la participaci3n de estos colectivos, y dada su repercusi3n internacional, dentro de los procesos de institucionalizaci3n teatral del pa3s (Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure, Gran Teatre del Liceu...) ha sido ocasional, a nivel de compa3aas invitadas, de producci3n o de co-producci3n puntuales o bien como participaci3n profesional de alguno de sus miembros (normalmente, a trav3s de la figura del director, como Albert Boadella o Joan Font). A3n hoy, ninguna de estas compa3aas tiene un espacio de exhibici3n propio, realidad que contrasta con otras realidades europeas: grupos que disponen de un espacio p3blico subvencionado. Citaremos dos ejemplos, ejemplos generacionales vinculados al teatro pol3tico-popular (la misma generaci3n de Els Joglars) y al denominado wild theatre, teatro urbano y salvaje (equiparable a la est3tica de La Fura dels Baus). El primero ser3a el de una compa3aa veterana como la francesa Th3atre du Soleil (1964) que desde la d3cada de los setentas gestiona y programa el espacio de La Cartoucherie, en Vincennes; el segundo estar3a representado por el grupo brit3nico Forced Entertainment, nacido en Sheffield en 1984 que, con subvenciones del Art Council, ensayan y estrenan en el espacio teatral estable Workstation, una antigua nave industrial, situada en la misma ciudad inglesa.

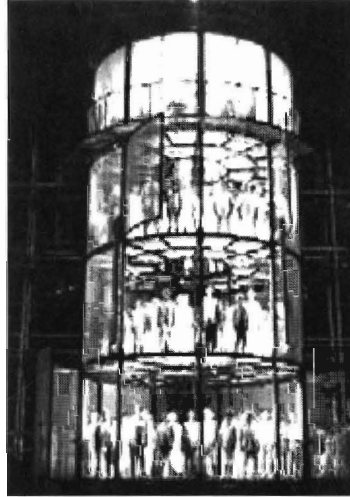
Creemos, en definitiva, que estos grupos han arriesgado est3ticamente (y tambi3n econ3micamente como empresas, al margen del hecho de recibir m3s o menos subvenciones de las instituciones p3blicas) y que, dentro de nuestro panorama teatral, han sido los creadores m3s despiertos al reflejar nuestra cultura actual medi3tica, en la cual la palabra queda amalgamada con otros elementos esc3nicos como el cuerpo, la acci3n y la tecnolog3a en un juego plural de contrastes.

Tecnolog3as

Como ya hemos apuntado antes, son estos grupos los que han realizado en Catalu3a una experimentaci3n constante con las nuevas Tecnolog3as aplicadas al mundo esc3nico y, no s3lo como soporte espectacular, sino como lenguaje creativo. Desde 1992, La Fura dels Baus es un grupo pionero a nivel internacional en este sentido. Su irrupci3n en el mundo de la 3pera nos ha proporcionado magn3ficos ejemplos en este sentido. L'Atl3ntida (1996), de Manuel de Falla/Jacint Verdaguer/Josep Maria Sert/Jaume Plensa/La Fura dels Baus puede considerarse como la muestra emblem3tica. En efecto, la fuerza de las im3genes virtuales mostradas en la pantalla gigante, el juego presencial de los cantantes y actores, los grandes objetos coreografiados sobre el escenario, y la fachada real de la catedral de Granada com tel3n de fondo (tal como lo hab3a ideado el arquitecto republicano Josep Maria Sert en su proyecto escenogr3fico de 1936, abortado por la Guerra Civil Espa3ola) formaban un conjunto en perfecto equilibrio entre Humanismo y Tecnolog3a. Una f3rmula continuada por el mismo colectivo La Fura dels Baus en La Condenaci3n de Fausto (1999) de Berlioz, estrenada en el Festival de Salzburgo, o en La Flauta M3gica (2005) de Mozart presentada en el Teatro de la Bastille de Par3s.

En la d3cada de los noventa, La Fura dels Baus ha mirado hacia el teatro digital que definen en su Manifiesto Binario:

“ la suma de actores y bits 0 y 1 que se desplazan por la red”. Es decir, la escena se transforma en escena interactiva al compartir espacios reales y virtuales (pantallas gigantes, 3D, transmisi3n en directo de mensajes SMS...). En sus 3ltimos espect3culos en sala cerrada, como Ombra,



La condenación de Fausto (1999). El gran cilindro ideado por el escultor Jaume Plensa dominaba el gran escenario de Salzburgo. Fotógrafa: Ruth Walz

F@usto 3.0., XXX o Metamorfosis, el grupo explora la composición escénica tradicional del teatro occidental, la escena en perspectiva en convivencia con el formato cinematográfico y televisivo (zooms a través de la iluminación o de proyecciones fragmentadas, apuntes de reality shows...). Al mismo tiempo, La Fura dels Baus juega con una trasposición a la actualitat de los lugares en los cuales se desarrolla la acción. En F@usto 3.0., la taberna de Auerbach, en la que Goethe nos mostraba a los bebedores Fausto y Mefistófeles, se convierte en un after hours habitado por drag queens y otras criaturas nocturnas. Hay un interés en esta propuesta para interrelacionar actores virtuales y actores presenciales, hecho que proporciona al montaje una complejidad dramática (desdoblamiento del yo de Fausto, por ejemplo, entre la pantalla y el escenario, que permite al espectador captar visualmente la lucha del personaje en la mejor tradición de la dualidad romántica) que coincide, además, con la manipulación temporal del original de Goethe.

El riesgo que comportan este tipo de puestas en escena, con un alto protagonismo tecnológico, habituales de La Fura dels Baus, Marcel·lí Antúnez, La Cubana o Carles Santos, por su complejidad de producción y ejecución, sin contar con la ya citada inseguridad económica paliada sólo por las giras internacionales precontractadas, que les permiten la continuidad como empresas teatrales, son fruto de aquel espíritu, militante y comunitario, que señalá-bamos al inicio del artículo: la iniciativa de unos creadores grupales. Desde 1975, el camino ha sido costoso aunque fértil, el gran interrogante es saber quién tomará el relevo de estas compañías ya legendarias.

Para concluir, señalaremos que estos grupos, hoy compañías subvencionadas parcialmente por las instituciones tal como hemos comentado anteriormente, surgidas desde los años sesentas, han generado una considerable libertad de experimentación escénica fuera de las presiones comerciales. Aunque desde 1992, como fecha emblemática, la reducción de estos subsidios públicos respecto al coste creciente de las producciones, sumada al agotamiento creativo de la mayoría de estas compañías, ha tenido como consecuencia la introducción de criterios propios de la comercialidad, de puro mercado, criterios que también han redundado en las metodologías de trabajo y en los propios espectáculos de estas formaciones. Un fenómeno éste extensible a las compañías de otros países.

¿Son los nuestros unos tiempos imposibles para este tipo de teatro?

Notas

¹ Este artículo fue publicado en catalán, "Els grups o l'altre teatre català", en Foguet, Francesc e Martorell, Pep (coord.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa Edicions, 2006, pp. 103-122.

Referências

- CORNAGO, Óscar. Resistir en la era de los medios. Estrategias preformativas en literatura, teatro, cine y televisión. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- DARLEY, Andrew. Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación. Barcelona: Paidós, 2002.
- DELGADO, Maria. "Other" Spanish Theatres. Manchester: University Press, 2003.
- DORT, Bernard. La représentation émancipée. Arles, Actes Sud, 1988.
- GOLDBERG, RoseLee (1998). Live Art since the 60s. New Cork: Thames & Hudson, 1998.
- HERNÁNDEZ, Domingo (ed.). Arte, Cuerpo, Tecnología. Salamanca: Ediciones Universidad, 2003.
- KANTOR, Tadeusz. El teatro de la muerte. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.
- LEABHEART, Thomas. Modern and Postmodern Mime. London: McMillan. 1989.
- SÁNCHEZ, José Antonio. Dramaturgias de la imagen. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- SAUMELL, Mercè. "Performance Groups in Catalonia". Contemporary Catalan Theatre, Vol. 9, David George & John London (ed.). Sheffield, The Anglo-Catalan Society Occasional Publications, 1996.
- SAUMELL, Mercè. El teatre contemporani. Barcelona: Editorial UOC, 2006.