

com proposa Joan Casas (2000), topem de nou amb un desfasament entre la relativa —encara insuficient— presència de dramaturgs catalans *vius* en les programacions dels teatres públics i privats i la pèrdua cada vegada més galopant d'espai com a gènere literari (FOGUET 2011). La consolidació d'algunes iniciatives favorables a la promoció de textos d'autoria catalana (el T6 del Teatre Nacional de Catalunya, per exemple), el canvi de predisposició dels programadors teatrals, l'aposta pedagògica pels estudis dramàtics de l'Institut del Teatre de Barcelona, l'esforç de projectes artístics com ara la Sala Beckett o l'interès teòric i crític per la dramaturgia indígena, entre altres factors, han contribuït a ampliar —fins i tot més enllà de les fronteres— el camp d'acció i les perspectives de la literatura dramàtica. Amb penes i treballs, tanmateix, i sense resoldre l'enllaç natural amb el repertori «clàssic» d'autors i textos dels segles precedents (AULET ed. 2006, FOGUET 2010, CIURANS 2011). Així, si bé la dramaturgia catalana ha aconseguit arribar a més espectadors d'aquí i de fora, no ha atès paradoxalment una base folgada de lectors, ni s'ha situat en paràmetres d'igualtat respecte d'altres gèneres literaris.

Sigui com vulgui, un notable esplet de dramaturgs ha pres el relleu al tan canonitzat duo Belbel-Cunillé i els seus epígons, i ha irromput amb força en els escenaris catalans, fins al punt de crear una inflació difícil d'assumir per l'ecosistema teatral (SANTAMARIA 2007). No hi ha faltat l'imperatiu de renovació estacional, que ha generat «esperances blanques», que el temps confirmarà o refutarà sense cap mena de pietat. Delerosos de l'èxit com més immediat millor, al voltant de diversos noms fa la sensació que s'ha creat una bombolla que s'infla cada vegada més amb un relat, ordit *des de dins*, retroalimentatiu i autocomplaent, emparat en l'endogàmia del sector, que tendeix a sobredimensionar els propis ídols, mites i preceptives (BATLLE 2006, RIERA 2011). És molt probable que ens calgui una perspectiva més dilatada en el temps per poder destil·lar millor, amb dades i arguments verificables, quin és el decalatge entre el desig i la realitat, la poètica i la praxi, la promoció i els resultats dramàtics. Aquest paper no pot ni vol abraçar aquesta comesa colossal: només es proposa de fer una primera incursió crítica, molt intuïtiva, a les estètiques de les noves fornades i analitzar-ne més a fons alguns dels textos en una selecció, ni de

bon tros exhaustiva, de la literatura dramàtica publicada en aquesta primera dècada del segle XXI.

ESTÈTIQUES

Una de les eixides a què va conduir l'atzucac estètic de la dramaturgia «formulària» —l'adjectiu és d'Albert Mestres (2008: 430)— dels vuitanta i noranta del segle XX és l'obertura temàtica cap a problemàtiques del present. Aquesta virada cap a la realitat per oferir-ne un punt de vista i captar així l'atenció del lector o de l'espectador, seduint-lo o provocant-lo, ha permès escapar en part de l'entotsolament de la *dramatúrgia relativa* i derivacions. Encara que sovint s'ha fet des d'un reduccionisme superficial, frívol i banal, perfectament integrat en el mercantilisme i l'espectacularització mediambientals, o en allò que Miquel de Palol (2011: 64) ha anomenat «l'obsolescència programada», en virtut de la qual «la dessubstanciació de formes i la banalitat dels continguts tenen per efecte la futilesa, l'efímer». El culte a la diversió i al presentisme, o a l'emoció-xoc (LACROIX 2005), ha deixat sovint el debat i la reflexió d'idees en un molt discret segon terme, a manera d'embolcall o reclam de les històries.

Es deixin seduir per les tendències del teatre postdramàtic germànic, pel neonaturalisme surrealista argentí, per les derives de la vampirització audiovisual, pel *ritorno* al melodrama més o menys enculebrotat, per l'enèsim exercici de retrosostracció o per la comèdia delirant amb tocs d'absurd, els dramaturgs que han donat a conèixer els textos durant aquesta primera dècada del segle coincideixen, en general, a fer cas als cants de sirena de la pretesa *desideologització* del teatre, entonats pel discurs hegemònic (tot fa pensar que sigui una mena d'epifenomen d'un consens polític, encara que els converteixi, conscientment o no, en sancionadors de contingències —una mena de *frame* ['marc'] que correspondria a una visió del món [LAKOFF 2011: 17]). Com si la dramatúrgia pogués separar-se de la ideologia, i com si el teatre d'idees s'hagués quedat en el temps d'Henrik Ibsen o fins de Bertolt Brecht. O, encara més pervers, com si hom pogués emmirallar-se en Thomas Bernhard, Harold Pinter o Bernard-Marie Koltès i

tutti quanti, buidant-los prèviament de la càrrega ideològica que contenen, a fi que sobretot no facin allò de «tocar els nassos a la gent» (BERNHARD 2007: 41). Com els altres gèneres o les altres arts, a Europa o a l'Àfrica, el teatre del segle XXI no pot defugir la necessitat d'aprehendre la realitat i d'explorar-ne vies alternatives, i tampoc no pot girar-se d'esquena al fet de reflectir la condició humana i especialment la vida social.

Passada la febrada del formulisme minimalista, tan apta per a l'exportació i tan innòcua per al poder, les sortides de l'atzucac que comentàvem han contemplat diversos *retorns* i algunes *dreceres* ben simptomàtics. Si aquestes darreres han anat, per dir-ho de pressa, de l'experimentació més refistolada a la comercialitat més cínica (en són un bon exemple els darrers títols de Sergi Belbel), els primers han consistit a refugiar-se en els gèneres o subgèneres més neopopulars (melodrama, thriller, sainets o vodevils), tot revestint-los d'una patina de postmodernitat o un punt de transcendència (és el cas de *L'habitació del nen*, 2003; *Salamandra*, 2005; o *Soterrani*, 2008, de Josep M. Benet i Jornet). Al costat d'això, hi ha hagut també algunes *derives* o *farciments* que han consistit —amb un cert oportunisme i potser impostura o, si més no, peu forçat i tot— en dues operacions de posada al dia: una, injectar més o menys veladament en les formes relativistes, sostractives o rapsòdiques dels vuitanta i noranta o en les derivacions posteriors temes d'actualitat o d'interès candent —tant d'àmbit català com internacional—, i, dues, concretar en els textos d'aquestes formes els referents espaciotemporals en una ciutat com Barcelona o en uns esdeveniments fundadors de pedigrí històric i d'eficàcia provada (la Guerra i la Revolució del 1936-1939 o l'anomenada «transició democràtica»), en allò que podríem qualificar de «reïficació del passat» (TRAVERSO 2006: 12) i d'aprofitament estratègic d'una «marca» —Barcelona— d'exportació. Una mostra d'això en serien, sense entrar ara en el detall, peces com ara *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), *Après moi le déluge* (2007) i *El bordell* (2008), de Lluïsa Cunillé, o *Trànsits* (2007), *Oblidar Barcelona* (2009) i *Zoom* (2010), de Carles Batlle.

Se n'ha dit, amb un punt de pretensió, «retorn al real», després de perdre's en els llimbs de l'abstracció i del minimalisme, i s'ha volgut interpretar aquest viratge com un «compromís amb el present», que al

seu torn donaria una nova pàgina legitimadora a la dramaturgia relativista, sense perdre el tren —cal estar *à la page*— del canvi de rumb de les escriptures contemporànies (BATLLE 2011). Curiosament, tot fa pensar que la dramaturgia formulària, imbuïda de modernitat líquida, s'ha preocupat més, adés i ara, per ventilar en les seves obres jocs formals i dèries personals que no pas per aprofundir en els continguts més transcendents que hi reverberen. Amb tot, sota els efectes de primer d'una postmodernitat agònica i després maldant per trufar el formalisme de realitat, almenys ha trencat el seu solipsisme i ha obert una finestra al món de fora.

Afortunadament, el panorama és molt més ric i més complex i, malgrat els intents de crear —de manera conscient o no tant— preceptives hegemòniques o referents canònics internacionalitzables (FELDMAN 2011), l'escriptura dramàtica continua oferint una gran varietat de propostes i de perspectives. A més de la continuïtat de dramaturgs de trajectòria sòlida i sovint poc reconeguda que, en coherència amb les seves poètiques, han aportat textos de primera —o segona— categoria a la literatura dramàtica —Toni Cabré (*Teoria de catàstrofes*, 2004; *Iglú*, 2006; *Demà coneixeràs en Klein*, 2008), Llorenç Capellà (*Un bou ha mort Manolete*, 2002), Joan Cavallé (*Peus descalços sota la lluna d'agost*, 2008), Manuel Molins (*Abú Magrib*, 2002; *Una altra Ofèlia*, 2005; *Blut und Boden*, 2011, inèdita), per citar-ne només alguns, sense oblidar altres noms com ara Alexandre Ballester, Jordi Coca, Ramon Gomis, Jaume Melendres, Josep Maria Muñoz Pujol, Josep i Rodolf Sirera o Jordi Teixidor—, les veus noves han plantejat també sortides viables, excèntriques, a l'agonia dels corrents formularis i les seves virades posteriors.

Com a reacció als canvis de contextos, com més va més sòlidament granítics del devastador «capitalisme del mercat lliure» (CHANG 2012), l'interès per dur a l'escena temàtiques més socials i punyents —o, com a mínim, menys abstractes— ha obligat a (re)plantejar-se els lligams amb la realitat i el posicionament amb què acarar-s'hi. És inevitable, doncs, que els nous textos hagin de brindar una mirada, més o menys crítica, de les temàtiques abordades: ja no es tracta de defugir-les o de prendre-les com a esquer o com a pretext, sinó que la mateixa dramaturgia, en lloc d'escamotejar-la o liquar-la, reclama una

ideologia més explícita, apassionada i compromesa amb el present. Si obviem la dramaturgia «feminista» (Beth Escudé, Àngels Aymar i altres) de resultats discutibles, en serien un exemple —ens limitarem a fer-ne menció— les obres de dos dramaturgs que, com alguns dels predecessors que hem indicat, s'escapaven de la tònica «formulària» amb propostes més originals: Gerard Vázquez (*El somriure del guanyador*, 2001; *Uuuuh!*, 2005) i Albert Mestres (*Dramàtic*, 2002; *1714. Homenatge a Sarajevo*, 2004; *Dos de dos*, 2008). Un cas a part és el de Josep Pere Peyró que, del formalisme liricoiteratiu de les primeres obres, ha passat a una dramaturgia més crua amb *Les portes del cel* (2002), una denúncia de les condicions infrahumanes de les xarxes d'immigració il·legal, i *La vida lluny dels poetes* (2009), una defensa de l'art i la cultura com a desemmascaradors del terror i del mal.

TEXTUALITATS

Si descartem els dramaturgs —Jordi Casanovas, posem per cas— que presenten un grau de consciència literària molt baix, que escriuen a raja ploma textos fungibles i que s'adrecen a l'eficiència escènica més pragmàtica i immediata; si obviem fórmules còmiques molt filoamericanitzades que cerquen el gran èxit comercial amb una bona factura teatral (*El mètode Grönholm*, 2003, de Jordi Galceran, o *Besos*, 2000, i *Spot*, 2003, de Carles Alberola); si també deixem al marge tota una considerable munió de peces més aviat estilísticament insubstancials i temàticament irrellevants, bona part de les quals pateixen la inoculació de guionatge televisiu, de comèdia situacional nord-americana i/o de patronatge estilístic de sèrie o de gènere (un botó de mostra: *Refugiats*, 2002, de Sergi Pompermayer; *Paradís oblidat*, 2002, de David Plana; *En defensa dels mosquits albins*, 2007, i *Informe per a un policia volador*, 2009, de Mercè Sarrias, o *Singapur*, 2008, de Pau Miró), és més difícil del que sembla a primer cop d'ull de fer una tria que, aliena al soroll mediàtic i a la recerca de valors borsaris, atengui a criteris de qualitat literària i de gosadia estètica i de pensament.

És molt probable que la focalització cap a temàtiques més acostades a la realitat esdevingui l'aspecte més destacable de les noves forna-

des que han contribuït a enriquir la literatura dramàtica d'aquesta primera dècada del segle. Es tracta d'una inflexió que marca un canvi temàtic, però també d'enfocament i d'estètica respecte a les dècades precedents, i que entronca amb les dramaturgies dissidents a l'hegemonia formulària. Un dels dramaturgs que podem destacar, en aquest sentit, és Jordi Faura (Sabadell, 1982), el qual, a més dels estudis teatrals, té una formació filosòfica que es fa notar en les obres. En cinc anys (2005-2010), Faura ha publicat cinc textos de valor desigual que acostumen a inspirar-se, d'una banda, en fets reals que permeten d'aprehendre a manera de paràbola les patologies humanes del nou segle —el fenomen dels hikikomoris i les kogals en la societat japonesa a *Hikikomori (L'era del buit)* (2008) i el cas de Josef Fritzl, l'anomenat «carceller d'Amstetten», a *Natura morta* (2008)— i, de l'altra, en temes punyents que són enfocats en clau al·legòrica i metafòrica —les follies lúcides a *La sala d'espera* (2008), els límits bioètics de la clonació humana a *La fàbrica de la felicitat* (2009) i el del pas inexorable del temps al llibret d'òpera *Alba eterna* (2010).

Amb punts de contacte amb el teatre obsessiu de Bernhard, Faura focalitza l'atenció en els marges més amagats de la societat tecnològicomalversadora d'avui, les patologies autodestructives que genera i la deshumanització que alimenta. A *Hikikomori*, exposa l'aïllament dels hikikomoris i el consumisme compulsiu de les kogals com a fenòmens paradoxals de la desesparança de l'«era del buit» (LIPOVETSKY 2003): una reacció individualista, malaltissa, a integrar-se en un sistema social que només els garanteix un futur alienador. A *Natura morta*, al seu torn, s'inspira en les atrocitats comeses per Josef Fritzl per escrutar els sediments del nazisme latent que perviu en la societat austríaca (metonímia de l'europea), aparentment harmònica i ordenada, que, sota formes de refinament exquisides, amaga la crueltat més esferèidora. *La sala d'espera*, en canvi, proposa d'una manera més abstracta i al·legòrica una reflexió sobre el pas del temps, la desmemòria, la comunicació, la fatalitat del destí o la depredació humana. L'acció se situa en una sala d'espera d'un hospital, antisèptica i claustrofòbica, que sembla una mena de purgatori de la consciència en què tres casos patològics exploren —com alguns dels personatges de Pedroló— els extrems de la raó des de l'especulació de l'absurd filosòfic.

Si bé les problemàtiques del present han centrat l'atenció dels dramaturgs més nous, tampoc no cal oblidar l'aportació del gènere teatral a allò que la novel·la ja fa temps que indaga: la reflexió sobre els «usos del passat», per dir-ho en termes d'Enzo Traverso (2006). Després d'alguns intents més aviat poc reeixits i confusionaris de dur a l'escena els traumes de la «memòria històrica» més propera (*16.000 pessetes*, de Manuel Veiga, 2005, o *Dictadura, transició, democràcia*, 2010, de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs), en els darrers anys diverses obres hi han fet aportacions molt significatives. Si deixem de banda l'esplèndid *Peus descalços sota la lluna d'agost*, de Joan Cavallé, un dels textos més encertats i originals en aquest sentit és *Història (es)* (2004), de Joan Carles Bellviure (Vinaròs, 1963). Bastit a partir de les vivències reals de mallorquines i mallorquins anònims, aquesta peça evoca la història menuda de la societat illenca que, des de la guerra del 1936-1939 fins al present, ha passat de la supervivència rural a l'ofec turisticourbanístic en una transformació radical del paisatge i de les formes de vida. El treball narratiu de la memòria individual sap captar de primera els mites, els valors i els costums, i també l'evolució en el temps, per teixir una memòria col·lectiva que abraça diverses generacions i grups socials. La dramatització essencialitzadora d'històries de vida —aplegades en entrevistes *ad hoc*— integra els fragments dispersos —microescenes— en una coralitat plena de ressonàncies, capaç d'aprehendre el «cor» del poble: els temors i les alegries, les passions i les mesquineses, l'amor i l'odi, les misèries i les grandeses. Els múltiples personatges que donen veu a la cosmovisió popular combinen els registres dramàtics i còmics per contar obertament els tabús d'una societat silenciada.

Amb les precisions que calgui, sense cap voluntat d'exhaustió, diríem que la diversitat d'enfocaments que els dramaturgs brinden en les seves peces coincideix amb una preocupació més o menys conscient per la vida social: han explorat el fenomen migratori i de l'alteritat des de l'òptica dels més vulnerables (*Tractat de blanques*, 2002, i *El berenar d'Ulisses*, 2009, d'Enric Nolla); han procurat d'infondre en els textos una explosió plàstica i temàtica desbocada per tractar psicopatologies d'avui —*Vainilla* (2001), *No es preocupi* (2002) i *Senyoreta Ella* (2005), de Rosa M. Isart—; han intentat d'escriure un teatre «po-

lític» mundialitzat que sovint es queda en l'epidermis —*La pell en flames* (2005), *Gust de cendra* (2008), *Marburg* (2010), de Guillem Clua— o han maldat per superar el llast dels corrents formularis amb punts de mira més vitalistes —*Quan encara no sabíem res* (2008), *La dona i el debutant* (2009), *La dona que perdia tots els avions* (2009), de Josep M. Miró i Coromina. N'hi altres encara que exploren, en forma d'al·legories, les zones sòrdides de les urbs contemporànies —el Raval barceloní, en concret— en *Plou a Barcelona* (2004) o en la trilogia *Girafes, Lleons i Búfals* (2009), de Pau Miró, o els terrenys més relliscosos de l'Europa actual, com ara el pànic per la pressió migratòria a *Residents* (2009), de Joan C. Bellviure.

A aquesta tria d'urgència, caldria afegir-hi, pel cap baix, altres textos que han aportat també aires nous a la dramaturgia catalana, sobretot perquè s'han atrevit a vorejar alguns dels tabús de la contemporaneïtat, amb una mirada no precisament conformista: *Una peça de Jenny Hollan* (2008), d'Àngel Burgas, una reflexió sobre el sentit i la finalitat del fet artístic, els mecanismes de mercantilització i banalització de l'art, i els seus límits deontològics; *Do'm* (2008), d'Enric Casasses, una visió insòlita de Barcelona que, posada sota l'advocació de Verdaguier, fa rebrotar la part més oculta i misteriosa de la ciutat; *Radiacions. Informe apòcrif sobre la central atòmica Josep Pla* (2011), d'Enric Juliana i Julià de Jòdar, una paràbola satírica de les relacions de poder i de la perversió del sistema democràtic que apunta a la classe política catalana, i, entre molts d'altres, *Gang bang (Obert fins a l'hora de l'Àngelus)* (2011), de Josep Maria Miró, que duu a l'escena l'homosexualitat més mercantilitzada d'una manera crua i desacomplexada. Una menció a part mereixen les incursions que alguns narradors han fet al gènere teatral, un fenomen amb precedents il·lustres i resultats òptims, com és el cas de *Caure amunt. Muntaner, Llull, Roig* (2008), de Francesc Serés.

EXPECTATIVES

Amb tots els matisos i les contradiccions que calgui tenir en compte, podem concloure que la literatura dramàtica catalana del segle XXI ha ampliat el focus amb una mirada més atenta a les problemà-

tiques del present i als episodis més traumàtics del passat. La diversificació estètica i la proliferació de nous autors —i estils— han enriquit considerablement el corpus de textos i, fins a un cert punt, han permès sortir de l'atzucac a què l'havien conduït les «espeleologies formalistes» (SANTAMARIA 2003: 56) i, en bona part, retornar el teatre a la dimensió social i política que li és inherent. Caldrà estar a l'aguait de l'evolució de diversos dramaturgs, més o menys incipients, que resulta difícil de saber quina aportació faran a la literatura dramàtica del futur i quin grau de continuïtat podran mantenir d'ara endavant. En bona part la consolidació de trajectòries dependrà del suport que rebin dels organismes i estructures públics i privats existents o de nova creació per tal de promoure'n i difondre'n els textos i d'assegurar-ne la presència pública, sobretot en uns moments de crisi profunda i arrasadora. Per ordre alfabètic, a benefici de generós inventari en un panorama inflacionista, citem uns quants noms dels que han passat amb bona nota el nivell de debutants: Marc Angelet, Marc Artigau, Carlos Be, Marta Buchaca, Francesc Cerro, Cristina Clemente, Meritxell Cucurella-Jorba, Daniela Feixas, Vicent Ferrer, Joan Fullana, Carol López, Carles Mallol, Jaume Miró, Jordi Prat i Coll, Miquel Àngel Raió, Pere Riera, Marc Rosich, Esteve Soler, Victoria Spunzberg o Aina Tur.

Si bé la presència de la literatura dramàtica catalana en les cartelles d'aquí i de fora és més visible que en dècades anteriors, la feblesa estructural de què pateix, la dificultat de passar del paper a l'escenari i la manca d'un lligam sòlid amb la tradició són alguns dels seus tendons d'Aquil·les. L'escriptura contemporània necessita el suport d'una política teatral clara que, més que mai, malgrat la crisi que devasta la cultura, permeti crear nous espais d'experimentació i difusió, que faciliti la seva presència en festivals de l'àmbit català i internacional, que impulsi col·lectius de dramaturgs disposats a fer escoltar la seva veu crítica en els escenaris i, entre altres aspectes, que promogui edicions, lectures, trobades, traduccions, intercanvis i debats que vivifiquin, amb la paraula, aquest art col·lectiu i social que és el teatre. Continua tenint el repte de posar el llistó d'exigència més alt en la qualitat estètica de les propostes i d'obrir encara més el ventall cap a un teatre de pensament que abordi les problemàtiques del present

d'una manera apassionada i compromesa. Com a gènere literari, no ha sabut o no ha pogut superar l'estatus subsidiari que té en el sistema literari català i fins ha perdut i continua perdent terreny en els mitjans, en el camp editorial i en el de l'ensenyament. Queda, en definitiva, molta feina per fer perquè la literatura dramàtica pugui considerar-se en peu d'igualtat a la novel·la o a la poesia, perquè tingui una presència molt més tangible en el panorama teatral (inter) nacional i, en definitiva, perquè el teatre esdevingui, no exactament un «procés letal», com volia Bernhard, sinó sobretot «vital».

BIBLIOGRAFIA

- AULET (2006) (ed.): Jaume Aulet, Francesc Foguet i Núria Santamaria (ed.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum & GELCC.
- BATLLE (2006): Carles Batlle i Jordà, «Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa», dins: Francesc Foguet i Josep Matorell (ed.), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, p. 75-102.
- BATLLE (2011): Carles Batlle, «La "reconquesta del real" en l'escriptura dramàtica contemporània», *Pausa*, núm. 33 (gener), p. 27-43.
- BERNHARD (2007): Thomas Bernhard, *Tres dramolette*, trad. d'Anna Soler Horta, Tarragona: Arola.
- CASAS (2000): Joan Casas, «El miratge de la "nova dramaturgia catalana"», *Serra d'Or*, núm. 481 (gener), p. 34-37.
- CHANG, Ha-Joon (2012): Ha-Joon Chang, *23 coses que no us expliquen sobre el capitalisme*, trad. d'Aurora Ballester i Montse Rocher, Barcelona: Empúries.
- CIURANS (2011): Enric Ciurans, «Tot aprenent a mirar: deu anys de teatre a Barcelona», *Estudis Escènics*, núm. 38 (hivern), p. 51-72.
- FELDMAN (2011): Sharon Feldman, *A l'ull de l'huracà. Teatre català contemporani*, Barcelona: L'Avenç.
- FOGUET (2010): Francesc Foguet i Boreu, «Un repertori tangible, perdut en la dimensió desconeguda», *Serra d'Or*, núm. 612 (desembre), p. 70-73.
- FOGUET (2011): Francesc Foguet i Boreu, «Els marges de l'oasi: un balanç d'urgència de l'edició teatral (2000-2011)», *Estudis Escènics*, núm. 38 (hivern), p. 85-104.

- LACROIX (2005): Michel Lacroix, *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*, trad. de Ramon Folch i Camarasa, Barcelona: La Campana.
- LAKOFF (2011): George Lakoff, *No pensis en un elefant! Llenguatge i debat polític*, Barcelona: Viena.
- LIPOVESTSKY (2003): Gilles Lipovetsky, *La era del vació. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de Joan Vinyoli i Michèle Pendants, Barcelona: Anagrama.
- MESTRES (2008): Albert Mestres, «Joc i compromís: estructura textual i estructura escènica en Manuel Molins», dins: Francesc Foguet i Gabriel Sansano (ed.), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*, València: Universitat de València, p. 425-438.
- PALOL (2011): Miquel de Palol, *Meditacions des de Catalunya*, Barcelona: Columna.
- RIERA (2011): Pere Riera, «La dramaturgia catalana del segle XXI: deu anys d'autories fidels a l'espectador», *Estudis Escènics*, núm. 38 (hivern), p. 73-84.
- SANTAMARIA (2003): Núria Santamaria, «De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada», *Serra d'Or*, núm. 527 (novembre), p. 56-59.
- SANTAMARIA (2007): Núria Santamaria, «Molts són prou o són massa?», *Pausa*, núm. 27 (juliol), p. 19-24.
- TRAVERSO (2006): Enzo Traverso, *Els usos del passat. Història, memòria, política*, trad. de Gustau Muñoz, València: Universitat de València.