

# Abast i límits de la revolució teatral en l'escena contemporània

Enric Gallén

Universitat Pompeu Fabra. Facultat de Traducció i d'Interpretació

Ramon Trias Fargas, 25-27

08005 Barcelona

enric.gallen@upf.edu

ORCID: 0000-0003-1490-5102



© de l'autor

Recepció: 28/10/2024

Acceptació: 27/1/2025

Publicació: 27/5/2025

## Resum

Al llarg del segle xx, la literatura catalana s'ha esforçat a mantenir-se lligada a la literatura internacional. El fet que hagi estat i sigui una literatura petita sense estat, però amb una llengua oficial assumida com a pròpia, no ha evitat que estigui al corrent de les novetats i de les revolucions culturals estrangeres per incorporar-les. Els contextos històrics complexos entre el tombant del segle XIX i els anys seixanta i setanta ensenyen que les dimensions que té, més reduïdes, comparades amb literatures hegemòniques o amb algunes de petites com la Noruega, no cal que siguin una llosa. Agafem com a exemple els casos de Henrik Ibsen i Samuel Beckett. Tant si té estat propi com no, cal conèixer l'abast i els límits de la literatura catalana a l'hora d'incorporar-hi novetats de fora. Només amb una anàlisi detallada de cada context històric en les cultures d'origen i d'arribada tindrem dades de les característiques de la recepció en qualsevol literatura, hegemònica o no.

**Paraules clau:** Ibsen; Beckett; recepció; literatura internacional; literatura catalana

**Abstract.** *Scope and limits of the revolution in theatre in the contemporary stage*

Throughout the twentieth century, Catalan literature has made an effort to remain linked to international literature. The fact that it has been, and continues to be, a small literature without a state, but currently with its own language assumed as official, has not prevented it from being up to date with new developments or foreign cultural revolutions in order to incorporate them into Catalan literature. The different and complex historical contexts, which took place between the turn of the nineteenth century and the decades of the 1960s and 1970s, show that its minor dimension, in contrast to the literatures treated as hegemonic, or to a minor such as Norwegian, does not have to be a slab. As a sample, the cases of Henrik Ibsen and Samuel Beckett. Whether or not it has its own State, the scope and limits of Catalan literature must be known when incorporating foreign literary novelties. Only a detailed analysis of each historical context in the cultures of origin and reception will offer reliable data on the characteristics of reception in any literature, whether hegemonic or not.

**Keywords:** Ibsen; Beckett; reception; international literature; Catalan literature

## I

Quan em van convidar a participar en aquest dossier sobre «Traducció, teatre i revolucions», lligat al terme o concepte de «revolució» o «revolucions», em va costar decidir-me sobre el contingut del meu article, perquè si bé és un terme o concepte emprat en la bibliografia sobre teatre contemporani, no n'acabava de veure ni l'abast ni els límits. Per curiositat, vaig consultar les definicions dels diccionaris normatius, incloent-hi un d'ideològic, de les llengües que conec. La primera accepció del DIEC definia *revolució* com a «canvi fonamental, en l'organització política, en el govern, i en la constitució d'un estat»; per al diccionari de la RAE es tracta de «cambio profundo, generalmente violento, en las estructuras políticas y socioeconómicas de una comunidad nacional», semblants a les accepcions d'Oxford i Cambridge. Una altra accepció hi incorpora la paraula *cultura*: «changement brusque, d'ordre économique, moral, culturel, qui se produit dans une société: une révolution dans la peinture» (Petit Robert). Aclarida que la definició també és vàlida en l'àmbit de la cultura, em vaig fixar en altres accepcions que ajudaven a concretar el tema de la intervenció: «canvi radical», «canvi total, radical», o «cambio rápido y profundo en cualquier cosa», també de la RAE. També vaig comprovar que entre els llibres i articles sobre teatre que conec, *revolució* en relació amb el teatre no era gens aliè. Si es tractava d'un canvi radical, total i profund en l'àmbit de la cultura, podia partir com a referències bibliogràfiques bàsiques de dos estudis sobre el teatre contemporani que m'acompanyen: *Teoria del drama modern* (1956), de Peter Szondi, i *Poétique du drame moderne* (2012), de Jean-Pierre Sarrazac. Si el primer arrenca amb la revolució del tombant del segle XIX identificada amb Ibsen, Txèkhov, Strindberg o Hauptmann i arriba fins a Brecht i el teatre èpic, el segon revisa el perfil ideològic de Szondi, l'abast i els límits de la seva interpretació sobre Brecht per ampliar el concepte i identificar-lo en termes de «poètica» del drama modern fins a Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane o Jon Fosse, Premi Nobel de Literatura 2023. Si em centrava en el teatre de l'últim terç del dinou i el d'una gran part del vint, havia de considerar uns autors que haguessin endegat «revolucions» de naturalesa ben diversa en la matèria teatral des del punt de vista de la poètica, l'estètica, la ideologia, la política i la moral, des d'una perspectiva àmplia, en què òbviament la literatura dramàtica catalana (o bé la cultura catalana) fos l'eix o el punt essencial de recepció, sense negligir ni el coneixement ni la documentació necessària de les propostes originàries ni tampoc una anàlisi comparativa (si disposava de les dades) sobre les altres literatures dramàtiques en funció sempre del context. La decisió es deu a una obsessió personal que mantinc com a historiador de la nostra literatura. Una literatura titllada de petita, menor, minoritzada o perifèrica en relació amb les considerades grans i hegemòniques, amb la idea permanent que en la nostra cultura les manifestacions d'un canvi radical, total i profund sempre es produeixen amb més anys de retard que en les altres literatures. Una literatura petita, que a diferència d'altres (com la noruega), no ha comptat amb un Estat, però sí actualment amb una llengua oficial assumida com a pròpia. És la cançó de l'enfadós ben coneguda. Potser ha estat, i és així, però mai es mostra en

termes absoluts en el món contemporani. Sense conèixer l'abast de la proposta «revolucionària» en la cultura d'origen i la seva acollida en les altres literatures (occidentals o no, hegemòniques o no), ni es podia ni es pot ser categòric sobre l'abast i els límits de les anomenades literatures petites com la nostra. Un cop triats els possibles autors i textos forans a considerar, vaig fer una selecció tan àmplia d'escriptors de distintes procedències que feia inviable de tractar-los amb el mínim de dedicació que es mereixen. Vaig recular. Fet el *mea culpa*, vaig decidir centrar-me en dos dels autors que més m'estimo i m'acompanyen: Henrik Ibsen i Samuel Beckett. Alfa i Omega de la «revolució teatral», si es vol, però amb la convicció que tots dos, cadascú diferenciat en el seu context històric, individual i col·lectiu, serveixen per copsar l'abast i els límits de la «revolució teatral» en l'escena contemporània.

## II

Comencem per Ibsen (1828-1906).<sup>1</sup> Un autor de base romàntica que s'inicia escrivint en vers, passa a la prosa amb un clar reconeixement de la tradició de la *pièce bien faite* (Scribe, Dumas, Augier, Sardou); a la dècada de 1880 se'l vincula al concepte de «teatre d'idees», caracteritzat per la temàtica d'un fort caràcter revulsiu en l'ordre moral i ideològic, basat en la intriga i especialment en la descripció d'uns personatges complexos i dotats d'una profunda veritat interior.<sup>2</sup> D'una banda, la novetat del tractament temàtic suposava un canvi radical en relació amb el que significava el teatre de bulevard, garant de la *pièce bien faite* (Chevrel 2007: 161-170), un model que Ibsen coneixia bé, i va adaptar i derivar cap a un teatre realista de base simbòlica; de l'altra, un altre factor important en el seu model renovador és la denominada tècnica retrospectiva, o la necessitat de revelar els fets i les situacions del passat per tal d'analitzar, explicar i fer comprendre al lector/espectador del present els fets, les situacions i els comportaments dels personatges en el marc de l'acció de l'obra (Chevrel 1989). Ibsen era conscient que la seva producció havia contribuït a l'adveniment d'una nova etapa en la literatura dramàtica occidental. No tot van ser, però, flors i violes per a ell a Noruega: motius personals com els deutes i les dificultats de caràcter econòmic, el fracàs com a director al Teatre de Cristiania (1857-1864) i el conflicte militar que enfrontà l'imperi austríac i Prússia amb Dinamarca (febrer-octubre 1864) sense el suport de Noruega i Suècia a Dinamarca, el van decebre, i va lamentar la feblesa, la covardia i la manca de cohesió dels països escandinaus. Va abandonar el país el 5 d'abril del 1864, tot demanant una pensió econòmica que va obtenir, i se'n va anar a un exili voluntari a altres ciutats europees, i no va retornar a viure-hi de forma definitiva fins al 1891; havien passat vint-i-set anys. Quan torna, el seu nom

1. Vegeu el Centre for Ibsen Studies: <<https://www.hf.uio.no/is/english/>>. Vegeu també: James MacFarlane (ed.) (1994). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
2. Bjorn Hemmer (1994). «Ibsen and the realistic problem drama». A: James MacFarlane (ed.). *The Cambridge Companion to Ibsen*, op. cit., p. 68-88.

i obra ja són presents en les cartelleres europees professionals i de cambra, i aviat ho serà a Catalunya, amb un increment creixent de les seves traduccions.<sup>3</sup> Vegem l'efecte d'alguns textos seus a Europa. Quan havia d'estrenar *Les revenants* (*Espectres*) a París, el 30 de maig del 1890, amb el Théâtre Libre d'Antoine, va constatar que la seva proposta per part d'un grup, que amb el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe l'introduïen a la cultura francesa, no l'havia acabat de comprendre ben bé. *Espectres*, probablement el text seu més naturalista, planteja el tema de la llei de l'herència com un element revelador en la vida del jove Oswald. Sentenciat per la sífilis, manté una relació amb Regina, tot ignorant que és filla d'una relació extramatrimonial del seu pare, de qui ha heretat la malaltia terminal. Acollit finalment per la seva mare, Helene Alving, la qual li confessa la veritable personalitat del seu marit i pare. Els *espectres* del passat apareixen implacablement. El tractament ibsenià del text s'ajusta a la denominada tècnica retrospectiva; tanmateix Antoine no les tenia totes, dubtava en el seu dietari (2 març 1890) si l'extensió del text per a un públic tan impacient com el del Libre quallaria i sobretot per les manifestacions de dos membres del seu grup, Mendès i Céard:

Cher ami, cette pièce est impossible chez nous. Céard, non moins net, opine: "Où c'est tres beau, mais ce n'est pas clair pour nos cervelles de Latins. Je voudrais un prologue, où l'on verrait le père d'Oswald et la mère de Régine surpris par Mme. Alving jeune. Après cette exposition, le public français entrerait dans le drame avec toute la securité nécessaire. (Antoine 1921: 166)

Va enllestir *Casa de nines* a Itàlia, i es va estrenar i es va publicar el 1879 a Copenhagen, i després en altres ciutats europees, amb dos nous factors de la seva dramaturgia: l'enfortiment del text en cinc personatges essencials —Nora, Torvald Helmer, Dr. Rank, la senyora Linde i Krogstad— i l'estructura en tres actes. *Casa de nines*, com *Espectres* o *Un enemic del poble*, obté un gran ressò a Europa, complementat amb un debat controvertit a l'època sobre el caràcter o no feminista de la peça. Dues dades per retenir: el 1928, centenari del naixement d'Ibsen, el seu editor noruec havia venut 130.000 exemplars de l'obra; cap altra obra del seu catàleg havia assolit un tiratge semblant, llevat d'algunes de Shakespeare. Va ser l'obra que va afavorir la reputació d'Ibsen arreu del món fins al punt que a la Xina, on s'estrena el 1914, la paraula que designa el feminisme es construeix sobre l'arrel de Nora, «noraisme». (He 2004: 21-335) Sobre *Casa de nines*, Ibsen va escriure unes «Notes per a una tragèdia actual» (Roma, 19 octubre 1878), en què afirma:

Una dona no pot ser autènticament ella mateixa en la societat actual, que és una societat exclusivament masculina, amb lleis escrites pels homes, amb fiscals i jutges que condemnen la conducta de la dona des d'un punt de vista masculí.

Ha comès un error, que constitueix el seu orgull; perquè ho ha fet per amor al marit, per salvar-li la vida. Però aquest home s'avé a l'honorabilitat corrent segons el codi i jutja l'afer des del punt de vista masculí. [...]

3. Vegeu <<https://www.hf.uio.no/is/english/research/projects/ibsen-in-translation/>>.

Drama interior. Tiranitzada i turmentada per la fe en l'autoritat, perd la fe en el seu dret moral i en la seva capacitat per educar els fills. En la societat actual, la dona es consumeix i mor, com fan alguns insectes, un cop ha complert el seu deure per a la propagació de l'espècie.

Amor a la vida, a la llar, al marit i als fills i la família. Intermitent agitació femenina de pensament. Sobtada angoixa i espant periòdics. Tot ho ha suportat sola. La catàstrofe s'acosta inexorable, inevitablement. Desesperació, lluita i destrucció. (Chevrel 1989: 19; la traducció és meva)

El desenllaç previst per Ibsen amb el cop de porta de Nora, quan abandona la família, home i fills, va repercutir i va crear problemes arreu, com altres textos seus. A Alemanya, a Anglaterra, a Bèlgica (una adaptació del 1889 de Léon Vandeerkindere a partir de l'alemanya de Wilhem Lange), Nora «se ravisait et renonçait de justesse» (Decker 2006: 123). Ibsen tenia els drets d'edició, però no els de representació a Alemanya, i això explica que l'actriu Hedwig Niemann-Raabe aconseguís un altre desenllaç en el seu muntatge: Helmer obliga Nora a veure els seus fills mentre dormen, en resta afectada i confosa, s'agenolla davant la butaca de l'habitació, i es fa fos. L'excepció s'havia obert, a Anglaterra i a Bèlgica també, però quan Luigi Capuana va intentar fer el mateix en un muntatge italià per a Eleanora Duse, el 1891, no se'n va sortir. Ibsen explicava a Moritz Prozor (23 gener 1891), un dels traductors al francès, que havia escrit la peça en funció de l'escena final:

Mais la verité est que je ne puis autoriser une modification quelle qu'elle soit, du dénouement de la pièce. Ce n'est pas trop d'affirmer que celle-ci a été écrite en vue de la scène finale. En outre, je crois que M. Capuana a tort de craindre que le public italien ne comprenne pas ou n'accepte pas mon oeuvre présentée dans sa forme primitive. (Rémusat 1906: 274)

Quan l'obra es va representar a Barcelona (25 novembre 1893), feia poc més de dues setmanes que la ciutat havia sofert l'estrall de la bomba del Liceu el 7 de novembre. Les autoritats encara no havien prohibit, com van fer més tard durant un temps, la representació del teatre d'Ibsen en l'escena professional, però el mes de setembre d'aquell any, no sé si arran de l'atemptat contra el general Martínez Campos (24 setembre), el governador ja havia suspès representar *Un enemigo del pueblo*, estrenada aquell any a Barcelona al Teatre Novetats amb aldarulls i divisió d'opinions (Siguan 1990). Amb el títol de *Nora* es va estrenar al Teatre Granvia en una traducció de Frederic Gomis al català, que no s'ha preservat. En els últims quatre anys ja s'havia representat a Anglaterra, Alemanya i Itàlia, a França en una sessió privada (1892), i professionalment al Théâtre de Vaudeville el 1894.<sup>4</sup> Em centraré en alguns fragments de les crítiques de dos diaris de la premsa conservadora de Barcelona, *La Vanguardia* (26 novembre 1893) i *Diario de Barcelona* (27 novembre 1893).

4. Íbidem. Vegeu també Julie Holledge *et. al.* (2016). *A Global Doll's House*. Londres: Palgrave Macmillan.

En la crítica de *La Vanguardia*, llegim:

Cuando Nora quiere marcharse del hogar conyugal abandonando hijos y esposo, éste le recuerda en que está de educar y proteger a aquellos. Nora contesta: «¡Pues, yo? ¿No necesito también educarme? Me siento impotente para acometer tal empresa. No teniendo mi carácter formado, no debo formar el de mis hijos. Aquí no podría educarme, voy a hacerlo sola, lejos de ti, que no has sabido cultivar mi espíritu».

Al llegar a este punto, el culminante de la obra, porque en él se plantea la tesis, una parte del público aplaudió y la otra se opuso en algo a estos aplausos.

La de Francesc Miquel i Badia al *Diario de Barcelona*:

*Nora* fue escuchada con atención sin que empero entusiasmase mucho al auditorio, que encontró demasiado largas y lánguidas varias escenas y en todo el drama cierta monotonía que en gran parte proviene del asunto y en parte también del sistema que emplea el mencionado autor. El espíritu que domina en él no es nada a propósito para levantar el de nuestros auditorios. Estos, a nuestro juicio, no se entusiasmarán nunca por las obras de Ibsen y preferirán los dramas y melodramas antiguos, anatomizados por los partidarios del expresado escritor.

Finalment, l'opinió de J. Roca i Roca a *La semana en Barcelona* (3 desembre 1893):

Cuéntase que cuando esta obra se representó en Estocolmo con su título original de *Casa de muñecas*, llegó a apasionar los ánimos hasta tal grado y suscitó discusiones tan vivas y generales, que muchas personas de esas que suelen dar reuniones en sus casas hubieron de tomar el partido de poner en las esquelas de invitación la siguiente nota: «Se suplica no hablar de *Casa de muñecas*». Esto y decir que el drama de Ibsen se convirtió allí en una verdadera e inaguantable obsesión, casi es lo mismo.

Pues bien, nuestro público meridional, viendo *Nora*, impaciente cuando no hastiado ante el desarrollo de sus larguísimas escenas y extrañado más que conmovido ante lo bizarro de su desenlace, que mejor que de la lógica de los sucesos y del empuje de las pasiones parece arrancar de un preconcebido ideal individualista llevado hasta el último extremo, nuestro público concebirá difícilmente que esta producción haya podido remover a los espectadores de aquellas regiones septentrionales, tenidas por punto general como refugio de apacible serenidad.

Es indudable que Ibsen es un filósofo más bien que un poeta. En sus obras dirígese antes al raciocinio que al corazón. Este concepto fundamental explica la vida y el arraigo que sus obras alcanzan en aquellos países donde se piensa más que aquí y en cambio se siente menos. Su teatro, pues, resulta de difícil aclimatación entre nosotros, pues choca no solo con nuestros gustos, sino hasta con nuestro mismo temperamento. [...]

Pero la *Frou frou* [ text de Meilhac-Halevy ] noruega siendo en cierta manera un tipo análogo a la francesa, cuando por una ligereza que puede costar cara a su marido, recibe de este una fuerte y merecida reprimenda, toma el partido de huir del hogar doméstico, abandonando a su esposo y a sus hijos, y ya no procede

inducida por la pasión, sino guiada por la reflexión, puesto que en una larguísima escena razona su actitud. [...] Solo a una mujer neurótica puede ocurrírsele proceder de esta suerte, y en este caso ¿qué valor tiene la tesis sustentada, al parecer, por Ibsen? ¿Qué fuerza de convicción puede alentar en los espectadores?

Dígase enhorabuena que tal desenlace es atrevido, sí, pero no es convincente.

Sense cap mena de dubte, el teatre d'Ibsen va dividir i generar diferents aproximacions en funció de les societats occidentals on es va representar (Casanova 2001: 209-216); també a Catalunya, on va rebre el suport d'uns determinats sectors. Si a Anglaterra s'havia de demanar autorització per a les obres basades en les relacions jutjades com a immorals, a Prússia i Saxònia es van prohibir les peces naturalistes d'Ibsen o Hauptmann, i a França, on va ser mal acollit inicialment, ocupava el lloc que corresponia als autors autòctons de base naturalista. A Catalunya, a Barcelona, la nova fornada d'escriptors del tombant del segle se'l va fer seu: Pompeu Fabra i Joaquim Casas-Carbó van traduir *Espectres* (1893), un any més tard el va representar un grup independent amb Pere Coromines i Ignasi Iglésias, que en va rebre la influència; un altre grup amb Felip Cortiella va muntar *Casa de muñecas* el 1896 (Litvak 1981: 213-252). El caràcter específicament revulsiu en l'ordre ideològic i polític també és present a *Un enemic del poble*, un text on es desborda la idea de l'emancipació individual de l'ésser humà. Com diu Joan-Lluís Marfany: «El teatre d'Ibsen agradava als intel·lectuals perquè era difícil i ple de símbols obscurs (que és una manera de dir que era ambigu) i es prestava, doncs, a ser analitzat, interpretat i discutit, [...] i agradava als obrers i als petitburguesos perquè era, al mateix temps, un teatre naturalista que no violentava, per consegüent, els seus hàbits estètics i s'adeia amb la idea que l'art ha de representar la vida» (Marfany 1983: 128). *Un ennemi du peuple* el va estrenar el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe (Templeton 1998: 71-82), que va interpretar el Dr. Stockmann (10 novembre 1893) amb alguns intèrprets reclutats del moviment anarquista. Laurent Tailhade, un escriptor simpatitzant de l'anarquisme, va fer una conferència en què presentava Ibsen com un anarquista en un context marcat per diversos atemptats sagnants (Ebstein 2001: 17-50). La provocació del conferenciant va promoure el furor i les reaccions indignades d'una part del públic, de manera que la representació va anar acompanyada de crits favorables, però també hostils, a l'anarquia.

Amb el pas del temps, després de la mort d'Ibsen el 1906, a Barcelona es va donar una circumstància genuïna que pot semblar extemporània. En un text com *Un enemic del poble*, centrat en l'existència dels banys contaminats d'un balneari (símbol de la societat corrupta), Ibsen ataca la «majoria compacta» i defensa l'individualisme del Dr. Stockmann, que es troba en una posició superior i està convençut de tenir la raó. Nogensmenys, Ibsen es mou en contradicció. D'una banda, es considera un renovador de la societat del seu temps, perquè en qüestionar-la sembla que s'identifica amb els sectors conservadors o reaccionaris; de l'altra, lluitant contra el poder establert i qüestionant l'autoritat política, exposa un plantejament progressista radical que l'acosta al discurs anarquista. Ambigüitat, al cap i a la fi. El cas és que el 1909 un sacerdot, Lluís Viladot, amb el pseudònim de B. A.,

tot partint de la traducció al castellà de Carles Costa i Josep M. Jordà (1903), redacta *Un enemich del poble* (B. A. 1909) que presenta com a «arreglo» per a l'escena i el públic catòlic amb el *nihil obstat* de rigor, i la supressió de personatges femenins, escenes conflictives i expressions contràries a la moral cristiana. En la nota que publica, anota que no vol «donar fama a l'Ibsen» i que les seves obres «en general, moralment, no són recomanables» (B. A. 1909: 78). Els canvis de la versió de Viladot afecten qüestions com la reforma de la societat, les crítiques al poder polític i la democràcia, o el paper de l'individualisme. Costa i Jordà, que critiquen la manca de criteri de la majoria i enalteixen la minoria intel·lectual per reconduir el poble, també els liberals i la premsa, converteixen el Dr. Stockmann en l'home que pot canviar la societat educant els infants perquè siguin nobles i lliures. Viladot critica la democràcia i la majoria, considera que una minoria ha de dirigir la societat, però per a ell els «avensats» són una colla de «xiflats que no heu inventat res, sinó que us heu acontentat en copiar dels francesos lo més dolent, procurant només afalagar al poble» (B. A. 1909: 57). En contrast amb l'original i la versió de Costa i Jordà, el Doctor Ramon [Stockmann] assenyala: «que'ls homes lliures més pèrfits se diuen lliberals sense ser-ho, y que'ls miraments a certes conveniències socials estripen la moral y la justicia» (B. A. 1909: 77).

Al llarg dels anys, altres autors han traduït, versionat i reescrit el teatre d'Ibsen, a Europa, les dues Amèriques, Àfrica i Àsia (Fischer-Lichte 2012); en les últimes dècades, algunes versions europees i americanes s'han representat en locals de Barcelona com el Teatre Lliure, el TNC o sales com la Beckett o la desapareguda Muntaner. Esmentaré les versions d'Arthur Miller (Miller 1987, 1989) sobre *Un enemich del poble* (1950, com a resposta a la caça de bruixes; 1989, en clau ecologista de defensa de la natura); les versions de Charles Marowitz sobre Ibsen i Strindberg (1982); la de Daniel Veronese titulada «El desarrollo de la civilización venidera», que culmina amb una baralla per les claus de la casa entre Nora i Helmer, un psicòpata convençut de ser sempre correcte, que impedeix que la dona es quedi la clau per obrir la porta, tot subjectant la seva mà sobre la taula: «Pero la materia inconclusa sobre la profunda dignidad de los derechos humanos es la que nos sigue haciendo revolcar en las butacas. Es maravilloso leer *Casa de muñecas* y todavía pensar: “pero aquí una madre —una mujer— está abandonando a sus hijos...”» (Veronese 2009). O les més radicals de Thomas Ostermeier a la Schaubühne, en què Nora mata el marit i converteix el míting d'*Un enemich del poble* en una crida oberta perquè el públic de cada funció de l'espectacle s'hi pronunciï (Ostermeier 2022: 71-82).

### III

Continuem amb Samuel Beckett (1906-1989),<sup>5</sup> un escriptor irlandès, vinculat amb el paisatge teatral dels anys cinquanta, quan apareix una concepció teatral que transcendeix els gèneres dramàtics establerts i renova o revoluciona el llenguatge teatral i el món de l'espectacle. Una altra manera de comprendre el teatre etiqueta-

5. Vegeu <<https://samuelbeckettociety.org/2018/05/01/video-samuel-beckett/>>.

da com a Teatre de l'Absurd, Antiteatre, Nou Teatre o Teatre de la Derisió, vinculat a autors com l'esmentat Beckett, Eugène Ionesco i Arthur Adamov, encara que un sector de la crítica hi associi d'entrada noms com els de Jean Genet o Harold Pinter, el deixeble preuat de Beckett (Esslin 1961). Tots rebutgen els models de teatre realista-naturalista, de tesi i psicologista, o el de compromís polític i ideològic configurat per Brecht i el teatre èpic. Un factor determinant és el nou estatus del text, que s'integra dins un conjunt ampli actualitzat dels diferents llenguatges escènics: relleu del llenguatge no verbal (acotacions, pauses, silencis, sorolls), escenografia, interpretació, gestualitat, figurins, simbolisme dels objectes, il·luminació. Formalment, refusa l'estructura aristotèlica (la que defensa Ibsen, posem per cas), considerada simple i artificial, substituïda per altres criteris de composició o configuració; incorpora l'atzar i cada peça és assumida com un cas particular que demana una solució escènica pròpia. Amb noves tècniques com les falses associacions, els motius i les accions incomprensibles, els objectes estranys en escena amb funcions de símbols que reforcen l'impacte d'una determinada situació o les identitats canviant. Una gran mutació s'esdevé en el tractament dels personatges. En el teatre de Beckett, per exemple, es poden repetir accions insignificants que no duen enlloc, com fan Vladimir i Estragon a *En attendant Godot*, i potser per aquest motiu són especialistes en l'art del fracàs. Winnie a *Happy days/Oh, les beaux jours!* no aconsegueix convèncer l'espectador que els seus dies són feliços malgrat no deixar d'expressar-ho. La cruel imatge escènica seva, mentre es va enfonsant a la muntanyeta on és, contradiu les seves paraules. En l'àmbit del llenguatge, l'eliminació dels atributs més convencionals es concreta en Beckett en un diàleg que no cal que flueixi harmoniosament ni procedeixi necessàriament per associacions lògiques, com ara amb el conreu de mots de doble sentit, els malentesos, els mots impropis, l'estil telegràfic, el pur galimaties o la supressió de signes de puntuació. Des del punt de vista temàtic, aquest nou model teatral aborda la soledat, el sofriment i l'angoixa, l'absurditat de la condició humana, l'esterilitat i la inutilitat del pensament, la impossibilitat de comunicació o la brevetat de la vida reforcen la idea que el món ha perdut la raó i no existeix cap esperança de canvi. L'ésser humà és percebut com un estrany que viu desplaçat enmig d'una realitat que es manifesta com un buit al·lucinant.

Format al Trinity College, Beckett va fer de lector de llengua anglesa a l'École Normale Supérieure de París (1928-1930); hi va tornar la tardor del 1937. En esclatar la II Guerra Mundial és a Irlanda i decideix tornar per unir-se a la Resistència. Entre el 1945 i el 1950 viu a París, on enllesteix *En attendant Godot* el 1949, publicat per Éditions de Minuit (1952). S'estrena amb protestes i indignació al Théâtre de Babylone (19 gener 1953), sota la direcció de Roger Blin, amic d'Antonin Artaud i defensor de Genet. Blin havia dirigit *La sonata dels espectres*, de Strindberg, el 1949. Beckett, que havia vist dos cops el muntatge, li va enviar l'obra perquè creu que ha estat fidel al text i a l'esperit del dramaturg suec. Quan s'estrena, l'escena internacional ja està aportant diferents graus de renovació en l'escena contemporània amb el teatre existencialista (Sartre, Camus); el nord-americà (Wilder, Williams, Miller); el teatre alemany (Brecht, Dürrenmatt); el teatre espanyol (Buero Vallejo, Sastre), el teatre català amb la renovació perso-

nal de Sagarra, fallida per a la crítica i el públic, Espriu amb *Primera història d'Esther*, mentre Joan Brossa ja ha iniciat l'escriptura de *Poesia escènica*. Pel que fa a Beckett, se suma al camí trenat per Eugène Ionesco amb *La cantatrice chauve*, *La leçon* i *Les chaises* (1950-1952), el mateix any que Adamov dona a conèixer *Le professeur Taranne*. Tots tres autors topen amb greus dificultats per ser representats en l'escena francesa. En el cas d'*En attendant Godot*, rebutjada per trenta directors, impacta fortament en la crítica i el públic fins a generar-ne sorpresa i desaprovació, encara que se n'apreciï el caràcter renovador des del punt literari i escènic. Una dada a retenir: les primeres estrenes es representen en format de teatre de butxaca, de cambra i àmbit universitari, o en el model anglès de «theatre club», on Beckett xocarà amb la censura de Lord Chamberlain.

Roger Blin, que triga tres anys a trobar un local de representació, assenyala:

*Godot* contenait énormément de choses. C'est un texte extraordinairement riche et généreux et chacun a choisi de voir ce qu'il voulait voir mais tous on ri et tous ont été émus et c'est cela que nous voulions. [...] *Godot* c'est évidemment du vrai théâtre, du grand théâtre, et ça j'ai l'ai senti immédiatement. Mais plus encore que les qualités littéraires et dramatiques, ce qui m'a excité c'est ce don que possède Beckett de la provocation. *Godot* sans la provocation serait une pièce sur l'incommunicabilité et l'incommunicabilité à bon dos. [...] La psychologie, le romantisme, le sous-brechtisme à la pubelle! Alors bien sur *Godot* a pu être récupéré par les chrétiens, par les humanistes de tout poil, mais ce qui compte c'est que cette pièce a changé l'état du théâtre. (Blin 1986)

El mes de setembre s'estrena a Berlín (8 setembre 1953), a Itàlia el 2 de novembre del 1954. A partir del 1954 reprèn la seva obra en anglès, escriu *Waiting for Godot*, que s'estrena a Londres (3 agost 1955), dirigida per Peter Hall a l'Ars Theatre, després de greus discussions amb la censura pel llenguatge:

Sure enough, *Waiting for Godot's* London premiere met difficulties with the British Lord Chamberlain, who wanted 12 pages omitted, including parts of Lucky's tirade and a passage which ended "And they crucified quick". The Lord Chamberlain was not happy with the suggestion that hanging could produce an erection and was even concerned over such matters as the falling of trousers. A reading of the entire play was arranged for the Lord Chamberlain's staff, who remained unpersuaded. It became necessary to perform the play at a private theatre. Cuts were still demanded when the masterpiece came to public theatrical performance. (Jim Herrick 2001: 201-202)

El 28 d'octubre del 1955 es munta al Pike Theatre Club de Dublin, dirigit per Alan Simpson. El febrer del 1956 publica la primera edició anglesa de *Waiting for Godot* a Faber and Faber, que reproduïx el text censurat del 1955. El primer muntatge íntegre s'estrena al Royal Court de Londres (30 desembre 1964) i l'any següent Faber and Faber publica el text original restaurat.

Fins al ressò de *Godot* i la publicació de la trilogia narrativa —*Malone meurt*, *L'innommable*, *Molloy* (1949-1952)— en francès, Beckett no assoleix una noto-

rietat suficient per poder viure de l'escriptura. Davant d'aquest panorama muta *En attendant Godot* en anglès el 1954 (Graver 2004: 1-18; Beckett 2010). Després de nou anys de no fer-ho, tornava a l'anglès sense abandonar del tot el francès. Fins al final de la seva obra literària, l'escriptura i l'autotraducció es donen *en totes dues direccions* (la primera afecta la llengua, la segona l'obra literària pròpiament dita) d'una manera que no és fàcil de discernir-ne la lògica. Tal vegada la llengua francesa li proporciona l'estil depurat, «sense estil», que buscava en triar una obra estrangera (Ross 1993: 155-177).

A Barcelona el primer muntatge va ser importat de Madrid per Trino [Martínez] Trives (Kmet 2020) que havia vist el muntatge de París, el tradueix i es representa al Paranímf de la Universidad de Madrid (26 maig 1955), un any més tard (28 març 1956) Dido. Pequeño Teatro, que dirigia Josefina Sánchez Pedreño, representa *Esperando a Godot* al Teatro Bellas Artes de Madrid.<sup>6</sup> Com que no es podien representar textos traduïts al català, en el context diglòssic en què es movia la nostra cultura teatral, l'estrena a Barcelona es fa amb el text de Trives al Teatre Club Windsor, un teatre de butxaca a la Diagonal, on Alfredo Matas i Jorge Dezcallar van organitzar un II Ciclo de Teatro Experimental amb *Requiem para una mujer*, de Camus-Faulkner, dirigit per Miguel Narros, i tres textos traduïts i dirigits per Trives, *La cantante calva* i *La lección* de Ionesco, i *Esperando a Godot* representat per Dido, que es va representar el 8 i 9 de febrer de 1956 (Gallén 2021). La crítica va coincidir en una sèrie de llocs comuns: desconcert, incomprensió, producte innovador que xoca amb les tradicions dramàtiques establertes en la cultura occidental, desqualificació del llenguatge i d'escenes com la referència a la creu o a la baixada de pantalons. Amb tot, el crític Coll valorava l'existència d'un públic ensinistrat i interessat en aquest tipus de teatre «experimental», encara que només acceptés el de Camus-Faulkner, com també van fer els seus companys. Globalment, la crítica es va moure entre el rebuig absolut (Armenteras i Junyent), el desconcert i la incomprensió (Marsillach, Morales) o les actituds més o menys neutres (Zanni, Cala, Lienci). Les posicions no estaven exemptes de preocupacions i apriorismes de caràcter ideològic i moral (Armenteras, Junyent) i també artístic, que tots van assumir. En general, *Esperando a Godot* es va relacionar amb l'existencialisme, de manera negativa (Armenteras, Junyent) o lògica (Cala) i natural (Coll i Sordo). Fins i tot Marsillach es va reafirmar en la tradició espanyola, com més subtilment va fer Lienci. Per a Morales i Coll, els «teatros de ensayo» eren els espais idonis per a aquest tipus de textos. Una selecció de fragments:

El drama es pura basura, con unas expresiones no ya soeces, sino fecales que hasta la fecha nunca se habían pronunciado en las tablas españolas, y que por respeto a quien nos lea nos guardaremos muy mucho de reproducir. (Junyent, *El Correo Catalán*, 10 febrer 1956)

¿Teatro?... Sin duda a una parte del Windsor Club no se lo debió parecer. Ninguna regla, ninguna fórmula escénica —ni siquiera la de una trama o argumento—

6. El text va inaugurar la revista *Primer Acto* el mes d'abril de 1957, a les pàgines 21-45.

ha orientado o ceñido la técnica del poeta que, sin duda, es Samuel Beckett. (Morales, *Diario de Barcelona*, 10 febrer 1956)

*Esperando a Godot* quizá quiera ser un auto sacramental a la moderna, surrealista y existencialista. No lo sé. Soy un pobre ignorante. No entiendo nada. No entiendo nada. [...] hay que conocer ese teatro que impera en el mundo, aunque solo sea para convencernos de que no es tan malo el nuestro. (Marsillach, *Solidaridad Nacional*, 10 febrer 1956)

Obras de esta naturaleza deben ir precedidas de una breve explicación que oriente al público. (Cala, *El Noticiero Universal*, 9 febrer 1956)

Aunque en corto número se pudo advertir la presencia de un público juvenil, inquieto que mantuvo vorazmente abiertos los ojos y el oído atento a cuanto ocurría en el escenario. [...] El hombre está solo. Obra pesimista, angustiada, monótona y cruel como pocas se han escrito en el transcurso de los últimos años. Cargada de símbolos, su trama es simple y obsesionante su desarrollo. Es una obra que poco margen deja para la confianza. Lo único que acaso salve al ser humano es esperar. Pero esperar ¿qué? ¿A quién? (Coll, *Destino*, 18 febrer 1956)

Después de Joyce y de Kafka, nunca se había manifestado una mayor sensación de “volumen poético”. Por todos los rincones del diálogo que pendula entre lo más grotesco y lo más tiernamente humano, brota la melancolía, la congoja, la angustia. (Sordo, *Revista*, 16/22 febrer 1956)

Com es pot copsar, fins a la primera meitat dels seixanta, Beckett, Ionesco i Adamov encara no són identificats per un sector de la crítica jove com a representants del Teatre de l' Absurd o d'un Teatre d' Avantguarda, oposat al model de teatre polític compromès de Brecht i el teatre èpic que aflorarà i dominarà l'escena occidental dels seixanta. El 1966 la història de la recepció de Beckett a Catalunya és una altra, quan el Teatre Experimental Català estrena *Tot esperant Godot*, traduït per Joan Oliver, al Teatre Romea, més tard al Palau de la Música (24/25 novembre 1966) i el reprèn al Romea (2 febrer 1970) (Gallén 2022: 173-210). Hi ha hagut canvis significatius entre els crítics teatrals, s'ha publicat la traducció del llibre canònic de Martin Esslin al castellà (1966), el mateix any que Ricard Salvat publica els dos volums sobre *El teatre contemporani*. El públic tendeix a ser més jove, sobretot universitari, i més proper a propostes culturals com la de Beckett (Premi Nobel 1966), que mor el 1969. Tanmateix, ara la crítica el tracta com si fos un teatre d'avantguarda, identificat amb el Teatre de l' Absurd, amb una posició contrària a la d'un sector jove de la crítica que reclama un teatre compromès des del punt de vista ideològic i polític que no veu en *Tot Esperant Godot*; fins i tot hi ha qui debat si no està passat de moda. Vegem-ne uns petits fragments selectes de la crítica:

*En attendant Godot* supuso, en su momento, la firme aparición de los teatros de Vanguardia frente al teatro testimonial que se hacía en aquellos años. [...] en estos últimos años sobre todo, hemos visto tanto teatro del absurdo, tanta paradoja de

protesta, que el *Teatre Experimental Català* llega a veces a parecernos «una obra más» de esta tendencia escénica. [...] El único reparo es acaso el de la programación de la obra que, si no desfasada del momento actual, está ya muy vista. (Manegat, *El Noticiero Universal*, 6 juliol 1966)

Sin ninguna clase de duda, Beckett abrió la espita con esta obra para todo un camino teatral en orden formal. ¿Qué quedará dentro de unos años de todo ello? En verdad que no lo sabemos. Pero hoy el camino es seguido por autores importantes, con realizaciones que han merecido una determinada consideración por parte de críticos y públicos. Y ello, sin duda, es todo un síntoma. (Pérez de Olguer, *Revista Europa*, 15 juliol 1966)

Esta es una obra clásica, definitiva, fundamental de todo el teatro moderno. Puede o no gustar, creer que la eclosión del teatro del absurdo está demasiado próxima para que la pieza tanga un posible equilibrio entre lo que tiene de interesante y lo que tiene de perenne, pero no puede negarse que *Tot esperant Godot* está, en una u otra forma, presente en todo el teatro importante que se ha escrito con posterioridad a su estreno. (Roda, *Destino*, 16 juliol 1966)

¿Y qué es exactamente *Esperando a Godot*? Un drama, una tragedia simbólica donde no se dice nada. [...] Por eso, *Esperando a Godot*, que en su día fue una obra de ruptura y decimos en su día porque la repetición en que tanto se ha caído la ha convertido en un cánón académico, igual que pueda serlo otro cualquiera, es interesante como documento de un momento, incluso de una generación, o de parte de ella, si se prefiere, pero desde ahora ya empieza a adivinarse que muy pronto ha de quedar relegada a ese estante de las bibliotecas al que solo acude el historiador (historiador de teatro, claro está). (Cantieri, *Yorick*, 1966)

Porque su desaparición paulatina, su pérdida de vigècia, no puede ser interpretada como un mal síntoma; todo lo contrario. El teatro del absurdo es el teatro de una sociedad en crisis, insegura de sí misma, de una sociedad bastante peligrosa, en tiempos de la energía atómica, para llegar a plantearse la conveniencia del suicidio total. (Fàbregas, *Canigó*, octubre 1966)

No hauria de ser classificada dins l'anomenat «teatre de l'absurd», per tal com posseeix una lògica rigorosa, i tampoc no manca de significat, un significat, això sí, susceptible d'interpretacions diverses. (Oliver, programa de mà, 1970)

Fins i tot gosaríem dir que *Tot esperant Godot* a penes ens sembla teatre de l'absurd i que els problemes que aborda reben una exposició diàfana i ens arriben sense entrebancs. (Fàbregas, *Serra d'Or*, març 1970)

Posteriorment, en un temps més proper a nosaltres, s'han organitzat altres muntatges amb noves lectures, allunyades de les identificacions amb el Teatre de l'Absurd o d'Avantguarda, amb la consideració de ser també una obra que negligeix el discurs i model del teatre polític i social dels anys seixanta/setanta. El 15 de maig del 1985 *Tot esperant Godot* es va presentar a la Sala Villarroel del CDGC amb un muntatge de La Gàbia, dirigit per Jordi Mesalles (Santamaria

2020: 60-90). Es recuperava la dimensió essencialment teatral que havia restat eclipsada amb el suport de la revisió acadèmica que José Sanchis Sinisterra va desplegar també en els tallers de la Sala Beckett de Gràcia. El 10 de febrer del 1999 Lluís Pasqual dirigeix la seva versió al Teatre Lliure, tot accentuant-ne la comicitat convertint els personatges estranys en pallsos o homes comuns amb les seves obsessions i ridiculeses (Ciurans 2006: 199-214). El 2011 Joan Ollé va dirigir una coproducció de la Troca amb el Grec, i el 27 de novembre del 2019, amb una nova traducció de Josep Pedrals es fa una nova versió a la Sala Beckett, sota la direcció de Ferran Utzet: «Potser aquest és el seu valor essencial: proposar-nos una metàfora que no podem abastar o descriure, una metàfora oberta (o flotant, com deia Sanchis Sinisterra) que no tenim cap altre remei que experimentar».

#### IV

Com es pot copsar, quan s'analitza qualsevol de les manifestacions del teatre contemporani català en el marc de la recepció, és imprescindible conèixer amb el màxim detall (si és possible) la realitat de les altres literatures dramàtiques, conèixer i contextualitzar-les també en funció de la seva història política, social i cultural. El contrast i l'anàlisi comparativa podrien difuminar el complex d'inferioritat nostre tan arrelat de pertànyer a una literatura petita que ens duu a creure que no està al dia com les altres. Si més no contemporàniament, i en l'etapa analògica, la nostra literatura ha acollit les mateixes manifestacions teatrals que arreu. Allò que ens diferencia de les altres cultures és que la nostra història nacional transita a partir de l'edat moderna per uns viaranyos distints de les altres, amb les quals no es recupera ben bé el contacte gradualment fins al tombant del segle XIX i fins avui amb totes les intermitències històriques que s'han produït. La història col·lectiva del nostre país, com la dels altres països, fixa uns paràmetres que la singularitzen, però que no descarten la voluntat de formar part del conjunt de la literatura universal i, específicament, de l'occidental, la més propera.

#### Referències bibliogràfiques

##### *Fonts primàries*

Crítiques de Nora (1893).

*La Vanguardia*, 26 novembre 1893.

MIQUEL BADIA, Francesc (1893). *Diario de Barcelona*, (27 novembre).

ROCA I ROCA, J. (1893). «La semana en Barcelona». *La Vanguardia*, (3 desembre).

Les referències a les crítiques a *Esperando a Godot* (1956) es poden consultar a Gallén (2021) i les de *Tot esperant Godot* (1966), a Gallén (2022).

<<https://www.hf.uio.no/is/english/>>

<<https://www.hf.uio.no/is/english/research/projects/ibsen-in-translation/>>

<<https://samuelbecketsociety.org/2018/05/01/video-samuel-beckett/>>

*Fonts secundàries*

- ANTOINE, André (1921). *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*. París: Fayard.
- B. A. (1909). *Un enemich del poble*. Barcelona: Tipografia Catalana.
- BECKETT, Samuel (1957). *Esperando a Godot*. Traducció de Trini [Martínez] Trives. *Primer Acto*, p. 21-45.
- (1960). *Tot esperant Godot*. Traducció de Joan Oliver. Palma: Editorial Moll.
- (2010a). *Esperant Godot*. Traducció de Josep Pedrals. Barcelona: Edicions Proa.
- (2010b). *Waiting for Godot. En attendant Godot. A Bilingual Edition*. Nova York: Grove Press, Athlantic Monthly Press.
- BLIN, Roger (1986). *Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*. París: Gallimard.
- CASANOVA, Pascale (2001). «Ibsen en Inglaterra y en Francia». A: *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- CHEVREL, Yves (1989). *Maison de poupée*. París: PUF.
- (1999). «'Ce n'est pas clair pour nos cervelles de latins'. L'irruption d'Ibsen sur la scène française». *Europe*, 840, (abril), p. 191-201.
- (2007). «La Pièce bien faite: de Sardou à Ibsen». A: Guy DUCREY (ed.). *Victorien Sardou, un siècle plus tard*. Estrasburg: Université de Strasbourg, p. 161-170.
- CIURANS, Enric (2006). «Samuel Beckett en els escenaris catalans». *Assaig de Teatre*, 56, p. 199-214.
- COSTA, Carles; JORDÁ, Josep Maria (1903). *Un enemigo del pueblo*. Barcelona: Librería de Antonio López.
- DECKER, Jacques de (2006). *Ibsen*. París: Gallimard.
- HE, Chengzhou (2004). *Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama*. Oslo: Oslo Academic Press.
- EBSTEIN, Jonny (2001). «Introduction. Le combat anarchiste (1880-1914)». A: Patrick ZUZALLA (coord.). *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat 1880-1914. Tome I*. París: Séguier Archimbaud, p. 17-50.
- ESSLIN, Martin (1961). *The Theatre of the Absurd*. Nova York: Anchor Books.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012). *Global Ibsen. Performing Multiple Modernities*. Londres: Routledge.
- GALLÉN, Enric (2021). «Beckett a Catalunya. El primer muntatge d'*En attendant Godot* (1956)». A: Oana-Dana BALAS; Xavier MONTOLIU (ed.). *Actes del XVIIIè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Associació Internacional de llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Bucarest. <<https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000303/00000074.pdf>>
- (2022). «*Tot esperant Godot*, Beckett i el Teatre Experimental Català (1966, 1970)». A: Isabel MARCILLAS; Biel SANSANO (ed.). *Del teatre de l'absurd als nous paradigmes performatius*. Lleida: Punctum Escenes Europees, p. 173-210.
- GRAVER, Lawrence (2004). «*En attendant Godot/Waiting for Godot*: genesis and reception». A: *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-18.
- HEMMER, Bjorn (1994). «Ibsen and the realistic problem drama». A: James MACFARLANE (ed.). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 68-88.
- HERRICK, Jim (2001). «Samuel Beckett». A: Derek JONES (ed.). *Censorship. A World Encyclopedia*, vol. I. Abingdon: Routledge, p. 201-202.
- HOLLEDGE, Julie et al. (2016). *A Global Doll's House*. Londres: The Palgrave Macmillan.
- KMET, Masa (2020). «Trino Martínez Trives: una figura enigmàtica del teatre independentista espanyol». *Acotaciones*, 46, (juliol-desembre), p. 163-186.

- LITVAK, Lily (1981). «Teatro anarquista». A: *Musa libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch, p. 213-252.
- MACFARLANE, James (ed.). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER, Arthur (1987). *Vueltas al tiempo*. Barcelona: Tusquets, p. 311-313.
- (2002). «La advertencia de Ibsen [1989]». A: *Al correr los años. Ensayos reunidos (1944-2001)*. Barcelona: Tusquets, p. 251-252.
- OSTERMEIER, Thomas (2022). *Explorer l'autre face du réel pour recréer l'oeuvre en scène*. Dijon: Les presses du réel, p. 59-65.
- OUSTINOFF, Michael (2001). «Samuel Beckett». A: *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green. Samuel Beckett. Vladimir Nabokov*. París, Montreal, Budapest, Torí: L'Harmattan, p. 68-77.
- RÉMUSAT, Martine (1906). *Lettres de Henrik Ibsen à ses amis*. París: Librairie Académique Didier, p. 274.
- ROSS, Ciaran (1993). «Samuel Beckett: traducteur de l'autre». *Graat*, 10, p. 155-177.
- SANTAMARIA, Núria (2020). «La introducción de Beckett en los escenarios catalanes. A propósito de los montajes de La Gàbia Teatre y sus antecesores». A: José Francisco FERNÁNDEZ (ed.). *Samuel Beckett en España*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, p. 60-90.
- SIGUAN, Marisa (1990). *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*. Barcelona: PPU.
- TEMPLETON, Joan (1998). «Antoine versus Lugné-Poe. The Battle for Ibsen in the French Stage». A: Maria PEPPERMAN. *International Ibsen Conference*, p. 71-82.
- VERONESE, Daniel (2009). *El desarrollo de la civilización venidera*. <<https://archivoartea.uclm.es/obras/el-desarrollo-de-la-civilizacion-venidera/>>