

HISTORIA

MIRADAS DEL SUR

Patrimonialización de la memoria colectiva

ANTONIA AMO SÁNCHEZ, MARIA LLOMBART HUESCA
Y GABRIEL SANSANO (EDS.)



PUBLICACIONS **UNIVERSITAT D'ALACANT**

Éditions Universitaires **d'Avignon**

MIRADAS DEL SUR

Patrimonialización de la memoria colectiva

ANTONIA AMO SÁNCHEZ, MARIA LLOMBART HUESCA
Y GABRIEL SANSANO (EDS.)

MIRADAS DEL SUR

PATRIMONIALIZACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT
ÉDITIONS UNIVERSITAIRES D'AVIGNON

Este volumen ha sido posible gracias a una ayuda de la Conselleria de Justícia, Administració Pública, Reformes Democràtiques i Llibertats Públiques (JSRDUN/2018/2) y a la colaboración del Laboratoire Identités Culturelles, Textes et Théâtralité (EA4277 ICTT) de la Universitat d'Avignon.

Esta publicación se enmarca en los trabajos de la red de investigación AHNEM (Artistic and Historical New Narratives in European Mutations) (NDA).

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicacions@ua.es
<https://publicacions.ua.es>
Teléfono: 965 903 480

© los autores, 2022
© de esta edición: Universitat d'Alacant y Universitat d'Avignon

ISBN Universitat d'Alacant: 978-84-1302-143-0
ISBN Universitat d'Avignon: 978-2-35768-151-4
D.L.: A 16-2022

Imagen de cubierta: *Reixiu a la Mariola* (1999) de Xavier Mollà
Diseño de cubierta: candela ink
Corrección de pruebas: Teresa González Martínez
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
Guada Impresores



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
<i>Antonia Amo Sánchez, Maria Llombart Huesca y Gabriel Sansano</i>	
<i>EL RETAULE DEL FLAUTISTA</i> (1970), DE JORDI TEIXIDOR. CENSURA, RECEPCIÓN, PERVIVENCIA Y PATRIMONIALIZACIÓN DE UNA OBRA POPULAR.....	15
<i>Francesc Foguet i Boreu</i>	
RECORDANDO A LAS VÍCTIMAS OLVIDADAS DEL NAZISMO DESDE LA ESCENA: <i>EL TRIÁNGULO AZUL</i> (2014) Y <i>CÁSCARAS VACÍAS</i> (2016) DE LAILA RIPOLL	33
<i>Adeline Chainais</i>	
MEMORIA Y POSMEMORIA EN LA LITERATURA DRAMÁTICA BALEAR DEL NUEVO SIGLO. UN PROCESO DE PATRIMONIALIZACIÓN (2001-2018).....	49
<i>Gabriel Sansano</i>	
LA BÚSQUEDA Y LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i> DE JAVIER CERCAS Y <i>LOS SURCOS DEL AZAR</i> DE PACO ROCA.....	71
<i>José V. Saval</i>	
ISABELLE ALONSO ET LA PATRIMONIALISATION DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE DE L'EXILE RÉPUBLICAIN ESPAGNOL : SA CONTRIBUTION ET SES ENJEUX AVEC <i>JE MOURRAI UNE AUTRE FOIS</i> (2016) ET <i>JE PEUX ME PASSER DE L'AUBE</i> (2017).....	81
<i>María Isabel Corbí Sáez</i>	
PATRIMONIALIZACIÓN DE LA MUERTE. EL CASO GARCÍA LORCA.....	97
<i>Virgilio Tortosa</i>	

LE PEUPLE GITAN DANS LA MEMOIRE COLLECTIVE DE L'ESPAGNE. UN PATRIMOINE DE DISCRIMINATION EN QUÊTE DE RECONNAISSANCE.....	113
<i>Florence Belmonte</i>	
TICS POUR LA RÉCUPÉRATION DE LA MÉMOIRE DÉMOCRATIQUE	129
<i>Rafael Sebastiá-Alcaraz – Emilia María Tonda-Monllor</i>	
MEMORIA, EDUCACIÓN Y PATRIMONIO EN LA CIUDAD DE ALICANTE. UNA PROPUESTA DIDÁCTICA.....	145
<i>Isabel Marcillas-Piquer</i>	
LOS AUTORES.....	157

**EL RETAULE DEL FLAUTISTA (1970), DE JORDI
TEIXIDOR.
CENSURA, RECEPCIÓN, PERVIVENCIA
Y PATRIMONIALIZACIÓN DE UNA OBRA
POPULAR**

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona
francesc.foguet@uab.cat
Campus de la UAB – Edifici B, Facultat de Filosofia i Lletres,
Departament de Filologia Catalana, 08193 Bellaterra

Resumen

El retaule del flautista (1970) de Jordi Teixidor se convirtió en una de las obras de más éxito popular del tardofranquismo y en uno de los hitos de la recuperación del teatro catalán en la década de 1970. Este artículo analiza la acción de la censura franquista en las ediciones y principales representaciones de *El retaule del flautista*, y la recepción de sus estrenos profesionales. Asimismo, examina la pervivencia de la obra a lo largo de las últimas décadas y postula su inclusión en un eventual repertorio teatral catalán como parte de una necesaria patrimonialización de las artes escénicas de los Países Catalanes.

Palabras clave: Teatro catalán; Dictadura franquista; Censura; Recepción; Patrimonialización.

Cofundador del grupo de teatro independiente El Camaleó, el dramaturgo Jordi Teixidor (Barcelona, 1939-2011) ganó con *El retaule del flautista* el prestigioso premio Josep Maria de Sagarra de 1968. Publicada en la colección «El Galliner» de Edicions 62 en 1970, esta parábola de intencionalidad política e influencias brechtianas se estrenó, dirigida por el propio autor, el 31 de enero de ese mismo año, en la Aliança del Poble Nou por el Grup de Teatre Popular El Camaleó y el Grup de Teatre Independent del CICF. El 11 de abril de 1971, la compañía de Pau Garsaball dio a conocer la obra en régimen comercial en

el teatro CAPSA, bajo la dirección de Feliu Formosa, alcanzando un considerable éxito de crítica y público. En su versión castellana se editó en la revista *Yorick* en octubre de 1970 y se puso en escena en el teatro Reina Victoria de Madrid por el grupo Tábano el 4 de agosto de 1971, aunque fue prohibida al día siguiente. Considerado por Teixidor como «un exercici de teatre èpic» (Bartomeus, 1976: 171), *El retaule del flautista* tomaba un cariz social y político tan evidente –pese a su carácter alegórico, con el que se intentaba sortear lo prohibido– que por fuerza tenía que ser vista con reticencias por la censura teatral franquista (Feldman & Foguet, 2016). Veinticinco años más tarde de su estreno profesional, la obra más célebre de Teixidor se repuso en el teatro Condal de Barcelona, el 12 de septiembre de 1996, bajo la dirección de Joan Lluís Bozzo. El 7 de enero de 2013, se estrenó en TV3 la versión televisiva de *El retaule del flautista* (2012), dedicada a la memoria del autor y dirigida por Ricard Reguant, en una notable coproducción de TVC y Fausto Producciones.

Esta apretada síntesis de la trayectoria de *El retaule del flautista* puede dar la impresión de que se trata de una obra de éxito con un importante recorrido en la escena catalana de las últimas décadas. Sin embargo, siendo como fue uno de los textos de más popularidad en el tardofranquismo y uno de los hitos de la recuperación del teatro catalán en los años setenta, lo cierto es que –como veremos enseguida– sufrió varios percances con la censura franquista, especialmente el combativo montaje que de ella hizo el grupo Tábano, y tuvo una recepción entusiasta en su primer estreno en catalán en régimen profesional en 1971, pero mucho más crítica en 1996. Además, junto con otras obras de dramaturgos coetáneos de índole antifranquista, *El retaule del flautista* reúne una serie de requisitos para integrarse en un posible repertorio teatral catalán –todavía por construir– que participase de una patrimonialización –en ciernes– de las artes escénicas de los Países Catalanes.

CENSURA DE LOS ESTRENOS EN 1971

El expediente de censura dedicado a *El retaule del flautista* deja constancia de numerosas representaciones, aunque no todas, tanto del texto original en catalán como de la versión en castellano.¹ Entre los estrenos de la obra, destaquemos los que se dieron dentro del ámbito profesional en 1971: el de la compañía titular del teatro CAPSA de Barcelona, que ofreció el texto original en catalán, por una parte, y el del grupo Tábano de Madrid, que llevó a escena su traducción al castellano, por otra. En el primer caso, en el expediente citado

1. Para el análisis de la censura en las representaciones de *El retaule del flautista* nos basamos en los expedientes siguientes, conservados en el fondo 03 (046) del Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares: 0193/69 (exp. 73/09715), 0293/71 (exp. 73/09857) y 0349/75 (exp. 73/10121).

solo se conserva la guía de censura en la que se autorizaba, el 16 de febrero, la representación sin supresión alguna, ni condiciones especiales, a partir del mes de marzo en el CAPSA. La obra se estrenó el 11 de abril y se convirtió al cabo de unas semanas en un *succès d'estime*. Pau Garsaball, como empresario de la compañía del CAPSA, presentó la solicitud para autorizar la representación de la pieza de Teixidor el 3 de febrero, de modo que la tramitación se efectuó en trece días, un plazo habitual en estos trances.

Mucho más tortuoso fue el paso de *El retablo del flautista* de Tábano por la censura. Pocos meses después del estreno catalán, el 24 de mayo, José Caturla Zamora como representante del grupo tramitó la instancia correspondiente para la autorización del estreno en el teatro Beatriz o Marquina de Madrid. Creador del célebre espectáculo *Castañuela 70* (1970), prohibido tras ser víctima de un montaje policial, Tábano practicaba un teatro popular comprometido que tuvo muchos encontronazos con la censura durante sus primeros años (Pipirijaina, 1975; Rueda, 1990; Heras, 2003: 99). Los tres censores que informaron sobre el texto, Emilio Aragonés, Pedro Barceló y Nieves Sunyer, le dieron el visto bueno:

El clero y la milicia se alían con el capital –instigados por este– para que el flautista no pueda liberar de ratas a la ciudad de Pimburg, como hizo en Hamelín, chafándoles el negocio a los mercachifles de raticidas y ratonearas. Aplastamiento de revuelta popular y despoblación final de la ciudad. Localizada la acción en Alemania y hace 600 años, no veo inconveniente.
[Aragonés]

Ya dictaminada en catalán. Aprobada. [Barceló]

Esta obra se ha autorizado ya en su versión catalana. En este sentido considero que debe seguirse el mismo criterio con riguroso visado para evitar situaciones que traten de identificar nada dado su contenido político indudable. [Sunyer]

El 8 de junio, la Junta de Censura Teatral acordó autorizar la obra para mayores de 18 años, sin supresiones y a reserva de visado del ensayo general, en el que se debía cuidar «especialmente el montaje, puesta en escena e indumentaria con absoluta adecuación a época y lugar de acción señalada por el propio autor», una de las obsesiones de la censura teatral franquista, que evitaba cualquier identificación con la realidad. Ese mismo día se envió la guía de censura a Caturla.

El día siguiente al estreno, que tuvo lugar con gran éxito de público la noche del 4 de agosto, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos envió a Caturla una notificación, fechada el 5 de agosto, en la que prohibía de forma inmediata *El retablo del flautista* por «la alteración de los datos establecidos en la petición», puesto que, en vez del teatro Beatriz o el Marquina, se estrenó en el

Reina Victoria. Dicha modificación de los datos suponía la nulidad de la «guía de censura», tal y como indicaban las «condiciones particulares» consignadas al dorso de esta. Sin embargo, el auténtico motivo de la prohibición era lo que en esa misma notificación se describía en estos términos:

La puesta en escena, interpretación, acción y montaje de El retablo del flautista, por la compañía que ha llevado a cabo su estreno, ha desvirtuado gravemente el dictamen censor acordado para dicha pieza, incurriendo en graves ofensas a la Iglesia, la religión, la milicia y personajes representativos, incompatible con los básicos principios que las normas de Censura en vigor imponen para todo espectáculo público de carácter teatral.

Esta resolución fue notificada ese mismo día al jefe superior de policía a fin de evitar la sesión de tarde programada para el día siguiente del estreno.² Firmada por Antolín de Santiago, subdirector general de Teatro, una «Nota informativa sobre el estreno y prohibición de la obra *El retablo del flautista*» de orden interno verificaba que se había remitido un comunicado a la prensa —en *La Vanguardia Española* se publicó el 6 de agosto— en el que, como en la comunicación enviada a la compañía, se advertía de «las graves extralimitaciones en que incurrió la realización escénica del espectáculo, incompatibles con básicos principios cuyo respeto impone las normas en vigor para toda representación teatral pública». Por lo demás, Antolín de Santiago señalaba algunos aspectos del historial de censura de la obra: autorizada en catalán, se había representado durante cuatro meses en el CAPSA de Barcelona «sin suscitar el más mínimo problema»; y su versión castellana había sido tolerada, como hemos visto, por la Junta de Censura Teatral para mayores de 18 años, sin cortes y a reserva del visado del ensayo general «para evitar implicaciones de actualidad y extralimitaciones como las cometidas». Por último, el subdirector general de Teatro amonestaba a sus inferiores por la desidia con que habían valorado la pieza de Teixidor:

El texto literario hubiera requerido numerosos cortes y una previsión más sagaz y certera de carácter censor; por lo que se apercibirá a los vocales de la Junta y en especial a los tres lectores de la obra [Aragonés, Barceló, Sunyer] objeto de esta nota informativa, con serias advertencias sobre el criterio a seguir, sentido de la responsabilidad y adecuación de sus conclusiones a una realidad práctica, al margen de más o menos idealizantes apreciaciones, que en ningún caso se corresponden con las orientaciones, los propósitos y las actuales tendencias del teatro.

2. A raíz de la prohibición en España, entre los meses de octubre y diciembre de 1971, Tábano llevó *El retablo del flautista* a varias ciudades de Holanda, Alemania, Suiza y Francia, efectuando un total de 24 actuaciones que contaron con el entusiasmo y la gratitud de un público de unos diez mil emigrantes españoles (Pipirijaina, 1975:13-14 y 54).

Tábano no se dio por vencido. Dieciséis días después de la prohibición, el 21 de agosto, José Caturla Zamora y Juan Francisco Margallo Rivera, como representantes del grupo, formularon un recurso de alzada destinado al ministro de Información y Turismo contra la resolución de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, que había prohibido la representación de la obra. Entre las alegaciones expuestas, la mayoría de índole legal, cabe señalar las que rebatían, con documentación verificable (guía de censura, solicitud de control y visado del ensayo general, comunicación de la delegación provincial, contrato con la empresa del teatro), los motivos oficiales de la prohibición. Así, manifestaban que, en el mundo del espectáculo, era frecuente el cambio de local debido a la antelación con que se tenía que solicitar la guía de censura, y demostraban que, en todo caso, durante el trámite administrativo, se había comunicado oficialmente el teatro donde se estrenaría el montaje. Respecto a la puesta en escena, se constataba «el carácter abstracto y general de la resolución» que producía «una natural indefensión», puesto que no se precisaban cuáles eran las graves ofensas «a la Iglesia, la Religión, la milicia y personajes representativos». Asimismo, dado que no se adjuntó en la resolución el acta de los inspectores de la Junta de Censura de Obras Teatrales, no se acreditaba «prueba fehaciente alguna». En definitiva, el recurso exigía –en balde– que se anulara la resolución prohibitiva y que se permitiera reanudar las representaciones suspendidas de *El retablo del flautista*.

El 12 de agosto el diario del régimen *Pueblo* publicó una entrevista a Antolín de Santiago, recién nombrado alcalde de Valladolid, con lo que cesó su cargo de subdirector general de Teatro, en la cual reconoció que el grupo Tábano había realizado un montaje que no respondía al que la censura había autorizado y cualificó de «bochornoso» lo sucedido el día del estreno (Pipirijaina, 1975: 13).

Como consecuencia de los problemas surgidos con el grupo Tábano, la Junta de Censura Teatral revisó, el 19 y el 26 de octubre de 1971, el dictamen emitido anteriormente con la aportación de tres informes más, firmados por los censores Antonio Albizu, Emilio Aragonés, José María García Cernuda y Vicente Amadeo Ruiz Martínez, que pusieron muchos más reparos al contenido político del texto:

Creo que respetando plenamente el marco medieval la obra es autorizable en sí pero los cantables opino que salen del marco medieval y se convierten en crítica del Régimen. Por ello, cortando los cantables considero autorizable. Tal vez, también sea conveniente algún corte en lo que respecta a la figura del cura (esto lo dejo a consideración del clero), aunque, dentro del marco medieval, no me parece necesario.

Los cantables se encuentran en las páginas 13, 38, 42, 43, 46 y 47. [Albizu]

Cotejada «con lupa» esta versión con la autorizada para Madrid, se advierten algunas variantes y, aunque en su mayor parte cabe atribuir las a error de copia, las señalo todas, más con carácter de modificación del texto que de supresiones. Quizá solo en la de la pág. 19 de la 1.ª parte haya intencionalidad. [Aragonés]

Obra inadmisibile, demagógica, antirreligiosa, cargada de intención política. [García Cernuda]

No me parece que la obra en sí, ajustado el montaje a lo expuesto en el texto, admite objeciones.

Solamente la última canción está distanciada del tiempo de la comedia, al emplear, por ejemplo, la palabra «tanque», por lo que deberá ser suprimida parcialmente.³

Riguroso visado de ensayo general, dado el precedente del montaje intencionado y deformador verificado por el grupo Tábano. [Ruiz Martínez]

Si Albizu proponía cortar los cantables, Ruiz Martínez sugería supresiones en seis páginas (13, 14, 42, 43, 46 y 47), mientras que Aragonés se contentaba con modificaciones en otras diez (6, 9, 10, 15, 16, 17, 19, 30, 35 y 46). Además, el mismo Aragonés cotejó el texto con la traducción castellana publicada en *Yorick* y advirtió variantes formales que no afectaban al sentido de la obra, pero señaló «las que no se limitan a ser meras equivalencias lingüísticas [6-16, 24, 57 y 68], para someterlas al juicio de la junta».

Es muy probable que el precedente de *Castañuela 70* pesara mucho en la decisión gubernativa de prohibir las representaciones de *El retablo del flautista*, pero también debió influir el hecho de que el grupo Tábano adaptara la obra de Teixidor a una línea de «farsa-teatro-circo-cabaret» (Pipirijaina, 1975: 12), que acentuaba su lectura crítica y su dimensión popular.⁴ Con la prohibición de la obra en Madrid, mientras en Barcelona continuaba representándose en catalán, se ponía en evidencia el empecinamiento en impedir todo lo que atentara contra los pilares institucionales del régimen franquista y, por añadidura, la arbitrariedad de los criterios de la censura teatral. En este sentido, resulta muy elocuente

3. En efecto, como en la versión castellana del mismo autor publicada por *Yorick*, la letra de la canción «‘Soul’ de las calamidades» terminaba así: «En la guerra son los tanques / una forma de matar / mas para los fabricantes / son negocio, nada más. / ‘Esta guerra no se acaba’ / suspiramos tú y yo. / Para quien saca tajada / cuanto más larga mejor» (Programa de mano de *El retablo del flautista* por el Grupo Tábano en el teatro Reina Victoria, 1971). En cambio, en la primera edición del original catalán (por Edicions 62), conservada también en el expediente, la última estrofa de la canción rezaba así: «Pels qui han de portar les armes / la guerra vol dir morir, / pels qui les han fabricades / la guerra vol dir profit. / ‘La guerra ja dura massa’ / repetim tu i jo ensems, / i els qui en treuen cullerada, / quant més dura més contents.»

4. Con todo, la mayoría de los críticos de Madrid comparó *El retablo del flautista* con el espectáculo que había marcado un hito en la trayectoria de Tábano y coincidió en considerar menos logrado —en espontaneidad, frescura y humor— el nuevo montaje (Pipirijaina, 1975: 80-83).

el dibujo que Jaume Perich (1971) publicó en *La Vanguardia Española* con el irónico título de «Conexión Madrid-Barcelona», en el que dos señores, cercados por una nube, hablaban por teléfono: uno de ellos, el madrileño, se ofrecía a contar *El círculo de tiza caucásico* a su interlocutor, mientras que este, el barcelonés, le replicaba que él haría lo mismo con *El retablo del flautista*. La obra de Brecht había sido prohibida en Barcelona; la de Teixidor, en Madrid.

CENSURA DE LAS PRIMERAS EDICIONES

Los trámites documentales para la publicación del texto, en catalán y en castellano, completan el voluminoso expediente de censura de *El retaule del flautista*.⁵ En vistas a su primera edición, la editorial Daedalus de Palma de Mallorca, representada por Guillem Salom, entregó a Orientación Bibliográfica de la Dirección General de Información del MIT, el 15 de junio de 1970, la solicitud de autorización para imprimir la obra de Teixidor. Se quería hacer una tirada de mil ejemplares a 50 pesetas cada uno para la colección «El Galliner Teatre». El texto original contó con dos informes de los lectores números 17 y 22, que, fechados el 24 de junio y el 2 de julio respectivamente, demostraban interpretar muy bien el sentido de la pieza:

La obrita critica duramente a los gobiernos autoritarios, a los que buscan su provecho antes que el bien del pueblo, a los eclesiásticos que se inmiscuyen en los poderes civiles. La intención del autor supongo será de crítica contra el Gobierno actual. Pero la acción sucede en una ciudad imaginaria y no existe el menor detalle que pueda identificarla con nuestra Patria, ni directa ni indirectamente. Por lo cual opino que puede autorizarse con pequeñas tachaduras en las páginas 19, 30, 36, 47 y 48. [Lector 17]

Farsa política basada en el cuento infantil «El flautista de Hamelín».

La obra es una crítica abierta a los gobiernos dominados por los «grupos de presión», formados por los mismos gobernantes que especulan con las necesidades del pueblo. Entre estos poderes se mezcla también a la Iglesia, representada en un clérigo «pre-conciliar» (según frase textual), cuya actitud habitual es predicar a los sencillos la conformidad con la voluntad divina que, en este caso, es la opresión y el abuso de autoridad.

El estilo, muy en la línea del teatro brechtiano, es satírico, sobre todo en las partes cantadas. Las que respectan al terreno religioso hacen chacota de la Biblia.

5. Los expedientes de censura correspondientes a las ediciones, en catalán y en castellano, de *El retaule del flautista* se pueden consultar en el AGA en el topográfico 03 (050) y las signaturas siguientes: 10428/70 (exp. 66/06155), 6328/70 (exp. 66/05770), 1162/72 (73/01566), 13038/75 (73/05191), 3488/77 (73/06012), 5650/79 (73/06961), 2246/80 (73/07181), 119/81 (73/07436), 113/81 (73/07436) y 56/82 (73/07747).

Es obvio, pues, que la presente adaptación teatral es inconveniente para menores. [Lector 22]

Las tachaduras señaladas por el lector 17 se referían a la inofensiva interjección popular «Redéu!» (p. 30 y 36) y a los dos fragmentos siguientes, de mucho más calado satírico, ya que apuntaban al antisemitismo del régimen, el primero, y a la impostura de la Iglesia católica y a la especulación de los dirigentes franquistas, el segundo:

[Ferrer:] [...] *però amb la condició expressa que no sigui a un jueu.*

[Schmid:] *Jueu o cristià, Ferrer, exigirà un 30%.* (p. 19)

[Schmid:] [...] *La pesta la villa delma / i causa gran mortaldat: / Sense fer ni la maleta / fugiran de la ciutat. / Tu i jo, la mare i l'avi / estarem contaminats / i ens vendran escapularis / això sí, garantitzats. // Quan la fam ens amenaça / i ens grinyolen els budells, / per a tots no vol dir gana: / tu badalles, no pas ells. / A mi em fan figa les cames, / a tu ja et cauen les dents, / però s'inflen les butxaques / dels qui venen aliments.* (p. 47-48)⁶

Unos días más tarde, el 13 de julio, el director general de Cultura Popular y Espectáculos del MIT autorizó a Daedalus la edición de *El retaule del flautista*. Sin embargo, Daedalus no pudo publicar la obra y decidió cederla a Edicions 62, según confirma la carta que Bartomeu Barceló, de la editorial mallorquina, envió al cabo de unos meses, el 9 de octubre, a Edicions 62 para autorizarles y cederles los derechos de explotación y venta.

A pesar de los trámites realizados por Daedalus, Edicions 62 tuvo que volver a iniciar todo el proceso. El 20 de octubre de 1970, Ramon Bastardes Porcel, director de la editorial, presentó la instancia de solicitud de consulta voluntaria de *El retaule del flautista* para una tirada, en este caso, de 1.500 ejemplares. El lector número 17 volvió a emitir un informe censorio, fechado el 7 noviembre, en el que hizo constar que se trataba de la misma versión presentada anteriormente por Daedalus, pero que incluía el reparto de la obra en su estreno y la versión completa de la canción «El flautista de Hamelín». A su modo de ver, ambos añadidos eran «autorizables». Por el contrario, consideraba «inadmisible» el cambio del párrafo final del texto, porque se atrevía a decir que «ya que la autoridad no pone remedio a nuestros males, ‘tendremos que

6. Una nota manuscrita añadida al margen del informe del lector 17, con fecha del 10 de julio de 1970, al parecer obra de un censor eclesiástico bastante indulgente, confirmaba el pláacet: «Aunque la obra es tendenciosa contra lo ‘tradicionalmente’ instituido, sin embargo no puede afirmarse que implique tendenciosidad política actual, ni que las tachaduras recomendadas tengan grave importancia desde mi punto de vista religioso. / Puede autorizarse».

encontrar la manera de imponer las soluciones expeditivas'». ⁷ Su conclusión era que la obra se podía aprobar con una tachadura en el párrafo final.

Tras recibir un comunicado, fechado el 10 de noviembre, en el que se autorizaba la publicación de *El retaule del flautista*, aconsejando eso sí la supresión de este fragmento, Ramon Bastardes se apresuró a escribir una carta, seis días después, el 16 de noviembre, a Faustino Sánchez Marín, responsable del Servicio de Orientación Editorial de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del MIT, en la que se aducía que la pieza de Teixidor había sido aprobada ya, sin ningún cambio, al ser presentada a consulta voluntaria por Daedalus; se había publicado en el número de octubre de 1970 de la revista de teatro *Yorick*, y antes, con la debida autorización, había sido estrenada en catalán el 31 de enero, en el teatro de L'Aliança del Poble Nou de Barcelona. Este preámbulo servía a Bastardes para justificar que el texto ya estaba impreso y preparado para su distribución inmediata, puesto que no pensaron que pudiera tener problemas de ningún tipo, y para pedir una reconsideración respecto al fragmento censurado, ya que la supresión propuesta significaría «un gran trastorno económico para nuestra editorial, además del retraso considerable en la salida de este libro».

En una nota manuscrita al margen de esta carta, probablemente del mismo Sánchez Marín, se indicaba que podía atenderse esta petición de Bastardes porque la tachadura aconsejada no se hallaba en la versión de la editorial Daedalus. Un argumento que, si bien se mira, también podía justificar que se desatendiera la solicitud de revisión. En cualquier caso, como respuesta a la consulta de Bastardes del 16 de noviembre, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del MIT comunicó a Edicions 62 cinco días más tarde, el 21 de noviembre, que no encontraba inconveniente alguno para la edición de *El retaule del flautista*. ⁸

Por otra parte, el 29 de enero de 1972, la editorial Escelicer de Madrid solicitó publicar *El retablo del flautista* en su colección «Teatro» para una tirada de 5.000 ejemplares. Se partía de la traducción al castellano, del propio autor,

7. La versión del párrafo final presentada por Daedalus era la siguiente: «Sabater: [...] Vilatans, encara hi som a temps: cridem el Flautista d'Hamelín! Reclamem-lo! Exigim-lo! I si no ens el volen donar, que no voldran, l'hauem d'agafar nosaltres mateixos» (p. 48). En cambio, la versión de Edicions 62 enmendó manifiestamente el texto: «Frida: Vilatans, si ensenyem forats, els apedaçaran; si demanem remeis, ens donaran calmants. Ben mirat, sempre pegats. Caldrà trobar la manera d'imposar les solucions expeditives» (p. 52).

8. Cabe señalar que la segunda reedición de *El retaule del flautista* por Edicions 62 en 1975 tampoco sufrió censura alguna. En las posteriores reediciones de 1977 hasta 1982, en que alcanzó la novena, con tiradas que oscilaban entre los 1.400 y los 2.000 libros, la obra tuvo que seguir el trámite del depósito de seis ejemplares, según la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966 (BOE del 19) –en 1977 aún en la Dirección General de Cultura Popular del MIT y, a partir de 1980, en la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura.

publicada por la revista *Yorick* en el número 43 de su colección «Biblioteca Teatral Yorick», a la que se añadían algunos cambios y supresiones. Con todo, el final de la pieza era idéntico, aunque en castellano, a la versión de Edicions 62. El lector número 10 observó en su informe del 3 de febrero que se trataba de la misma obra presentada por Edicions 62 y la aprobó sin reparos. El comunicado de autorización se emitió el 4 de febrero, siendo publicada al cabo de poco.

RECEPCIÓN DE LOS ESTRENOS DE *EL RETAULE DEL FLAUTISTA*

Las tres únicas representaciones que se dieron de *El retaule del flautista* en el *off-Barcelona* en 1970 causaron sensación entre los cenáculos más progresistas de la capital catalana. «Obra crítica, satírica, revolucionaria», la pieza de Teixidor tenía como valor principal, al decir de Joan Anton Benach (1970), «la adecuación de su intencionalidad a un lenguaje escénico vistoso, directo, eficaz, con un rotundo sentido popular y cuya utilización resulta entre nosotros notoriamente original». Con menos entusiasmo, Josep Maria Carandell (1970: 62) destacaba sobre todo el carácter «popular» y lúdico del montaje, el análisis socioeconómico –con derivaciones políticas– de la sociedad coetánea que llevaba a cabo y la interpretación de Alfred Lucchetti en el papel principal.

El retaule del flautista fue ensalzada por *Yorick* –una revista teatral barcelonesa muy atenta a la dramaturgia más nueva– como un paradigma del teatro popular que podía dignificar la mortecina escena comercial de Barcelona (Anónimo, 1970: 3). La propuesta de Teixidor tenía la virtud, según el crítico Xavier Fàbregas (1970a y 1970b), de amalgamar la influencia brechtiana con la propia tradición del teatro popular (la vieja zarzuela y el teatro paródico de un Frederic Soler) brindando una dura sátira de la sociedad de consumo. En un sentido similar se expresaba Feliu Formosa (1970: 57-59) al vincular la pieza con el teatro popular y resaltar su dimensión crítica: *El retaule del flautista* era, a su entender, un reflejo del funcionamiento de una sociedad regida por la lucha de clases y por la libre competencia capitalista, una denuncia de la hegemonía de la clase burguesa y sus aliados y cómplices, y una llamada a la responsabilidad colectiva de los de abajo. Por otra parte, la incorporación de las fórmulas brechtianas –el didactismo, los cantables, la estructura narrativa, la técnica del retablo– servía a la medida –como confirmaba Formosa en el programa de mano del estreno de la obra– para explorar un nuevo lenguaje escénico catalán y para conquistar nuevos públicos.

Gracias a la audacia de Pau Garsaball, que en cierto modo se hizo eco de los elogios de la crítica, el debut en régimen comercial de *El retaule del flautista* en el CAPSA de Barcelona en 1971 obtuvo un éxito insólito en la escena catalana del momento: tras unas primeras semanas vacilantes, la obra logró mantenerse más de un año en cartel de forma ininterrumpida (Fàbregas,

1971a, 1971b, 1971c, 1972 y 1975). Fàbregas (1971a: 55) lo consideró uno de los mejores espectáculos de la temporada y elogió la interpretación del equipo artístico encabezado por Garsaball en el papel de Burgmestre y la labor de dirección de Formosa, quien supo aplicar con ingenio las técnicas brechtianas y los procedimientos paródicos que daban brío al texto de Teixidor. Cuatro años más tarde, el mismo Fàbregas (1975: 54) hacía un balance del fenómeno *El retaule del flautista* en el que consignaba los estrenos de la versión castellana en Madrid –prohibida, como hemos visto, al día siguiente– y, entre otros países, en varias repúblicas latinoamericanas, y la reposición del mismo montaje, durante una breve temporada, en el teatro CAPSA el 11 de mayo de 1973. Sin embargo, Fàbregas (1975: 55) constataba que, culminado el éxito de *El retaule del flautista*, un triunfo que por extensión también lo era para el movimiento del teatro independiente, Teixidor había tenido muchas dificultades para estrenar sus nuevas obras –especialmente *La jungla sentimental* y *Dispara, Flanagan!*– con lo que, a su modo de ver, se evidenciaba la debilidad y la falta de iniciativas de los empresarios teatrales catalanes.

Además de las representaciones más o menos efímeras o acertadas de algunos círculos de teatro de aficionados catalanes, en los que *El retaule del flautista* entró a formar parte de sus repertorios con notable éxito popular, la reposición de la obra de Teixidor en 1996 con el *rèclame* comercial de «El musical que torna a fer història» volvía a situarla, veinticinco años después, en el corazón de la escena profesional. El tiempo no había pasado en balde. La crítica de Joan Anton Benach (1996) verificaba que lo que en el pasado se alzó como «un cuento inequívocamente político» se había convertido entonces en «un cuento amable y distendido sobre el cual la historia reciente ha volcado toneladas de inocencia». Por su parte, Joaquim Vilà i Folch (1996b: 56) resaltaba la importancia de *El retaule del flautista* para la recuperación del teatro catalán y lamentaba que, lejos de la voluntad conmemorativa, Bozzo hubiese menospreciado el subtexto, potenciando lo farsesco más insulso y el didactismo más extemporáneo, y que el resto del equipo hubiera contribuido a convertir el espectáculo en «una farsa estripada, sense referents, servida en una bombonera». Como otros críticos coetáneos (Massip, 1996), Vilà llegaba al extremo de juzgar la reposición como un descrédito del teatro de los años sesenta y primeros setenta, en vista de que daba «gato por liebre» y prefería las rateras y los venenos al flautista.

El rescate de *El retaule del flautista* coincidió en el tiempo con el debate en los cenáculos culturales y académicos sobre la generación literaria de los setenta, motivado por el veinticinco aniversario de la publicación del libro de entrevistas *La generació dels 70* (1971), de Guillem-Jordi Graells y Oriol Pi de Cabanyes –por cierto, también prohibido por la censura franquista que, tras su

aparición, lo secuestró e inmovilizó durante cinco años.⁹ Como concluía Vilà (1996a: 33), durante las décadas de 1980 y 1990 se había dejado al margen la literatura dramática, aislando a los dramaturgos de los círculos teatrales, y el resultado era que el patrimonio literario en el campo escénico no había conseguido, salvo la excepción de Josep Maria Benet i Jornet, un mínimo de digna normalidad. En el prólogo a la edición de *La ceba* de Jordi Teixidor, Vilà (1997) hablaba abiertamente de la «marginación» del autor de *El retaule del flautista* porque, a pesar de ganar importantes premios teatrales, no había sido representado en los teatros públicos catalanes.

Sea como fuere, el hecho es que el excepcional éxito de *El retaule del flautista* convirtió esta pieza en uno de los hitos de la dramaturgia catalana de los setenta y, más en concreto, del teatro independiente (Pérez de Olaguer, 2008: 95 y 115-116; Gallén, 2005: 121; Bartomeus, 2010: 83). Con el correr de los años, el texto de Teixidor se ha mantenido en los repertorios de los grupos de aficionados del teatro catalán, pero, salvo la discutida reposición de 1996, no ha habido ningún nuevo intento de recuperar la obra. Las voces que se han alzado contra el olvido de la dramaturgia de Teixidor han situado el debate en un contexto más general de falta de diversidad de las programaciones en Cataluña, donde los poderes públicos no han asumido la función social del teatro (Coca, 1998a, 1998b y 2002) y, específicamente, en la ausencia de la vida escénica de los dramaturgos de los años setenta (Salvat, 1993; Coca, 2006). Entre otras razones, Àlex Broch (2012: 58) insistía en el hecho de que autores como Teixidor –condenados al ostracismo– formaban parte de un teatro político y antifranquista, auténtico ADN del teatro independiente, que no halló el estímulo necesario para gozar de una presencia continuada en los escenarios.

PERVIVENCIA Y PATRIMONIALIZACIÓN DE LA OBRA

En el ámbito educativo, sin llegar a programarse como lectura obligatoria, *El retaule del flautista* ha sido una referencia constante en las aulas de primaria y secundaria. No solo se ha trabajado a menudo esta obra en las clases o se han realizado lecturas o puestas en escena, con lo que ha supuesto una suerte de «iniciación teatral» *de facto* para muchos adolescentes, sino que también ha sido citada fragmentariamente en los libros de texto de lengua y literatura catalanas para cursos de primaria, educación obligatoria y bachillerato. Desde 2005, además, se ha incluido en la colección «Educatió 62», con un estudio preliminar, propuestas de trabajo y comentarios al cuidado de Carme Ballús

9. Jordi Teixidor era uno de los 25 escritores, nacidos entre 1939 y 1949, que se entrevistaban en el volumen programático *La generació literària dels 70*. Como dramaturgo, reclamaba la necesidad de hacer un teatro combativo que tuviese una eficacia en el aquí y ahora, en el sentido político, pero también escénico y didáctico (Pi de Cabanyes y Graells, 2004: 53).

i Molina, alcanzando en 2018 la doceava edición. Otros autores clásicos y modernos secundan a Teixidor en esa misma colección «Educaió 62», especializada en ediciones comentadas de géneros diversos para escuelas, institutos y universidades.

Pese a esta pervivencia –cada vez más declinante– de *El retaule del flautista* en el mundo educativo, y también entre los grupos de teatro de aficionados catalanes que la han incorporado en su repertorio, lo cierto es que, salvo el reestreno de 1996, ni esta obra ni ninguna otra de Teixidor ha entrado, por el momento, en el repertorio de los teatros públicos catalanes, el Lliure y el Nacional, desde su fundación en 1976 y 1996 respectivamente. Resulta sintomático que uno de los éxitos populares de la década de los setenta no haya merecido ni un solo reestreno en estos últimos años en los que ambos teatros han configurado un repertorio que incluye, con mayor o menor entusiasmo, la literatura dramática catalana. De hecho, la trayectoria posterior de Teixidor, como apuntó Enric Gallén (2005: 121 y 126-127), se reduce al intento fallido de conseguir otro éxito con *L'auca del senyor Llovet* (Poliorama, 1972), la experiencia de *La jungla sentimental* (Villarroel, 1975), la aportación a la creación colectiva con *Rebombori 2* (Grec, 1977) y, tras diez años de silencio, el estreno de *David, rei* (Regina, 1986) y de *Residuals* (Romea, 1990)

El ciclo «L'alternativa dels 70» (2006), dedicado a obras de Rodolf Sirera, Ramon Gomis, Alexandre Ballester, Manuel Molins y el propio Teixidor, e impulsado por las salas alternativas de Barcelona, reveló el carácter periférico al que se relegaba a los representantes del teatro políticamente y estéticamente más combativo y plural de finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Como afirmaba Jordi Coca (2006: 55), la recuperación de los dramaturgos olvidados de los setenta hubiese tenido que hacerse en el TNC muchos años antes. Su carácter «alternativo» denotaba, al decir de Coca, que la centralidad teatral había dejado al margen también autores como Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Maria Aurèlia Capmany, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo o Joan Oliver que, por el hecho de escribir teatro «experimental», «de poeta» o «de contenido político», habían sido borrados de la memoria y del patrimonio teatrales.

Sin la participación de los grandes teatros públicos catalanes ni de los espacios privados –altamente subvencionados– como los que gestionaba –y gestiona– la empresa Focus, y sin el entusiasmo de algunos núcleos de poder teatral, «L'alternativa dels 70» estaba condenada a generar confusión sobre cuál era la «alternativa» sugerida. Por si fuera poco, como otros dramaturgos del ciclo, Teixidor apostó por una obra suya más reciente, *Magnus* (1994), estrenada sin pena ni gloria en la Sala Beckett, bajo la dirección de Oriol Broggi. En resumidas cuentas, «L'alternativa dels 70» fue una iniciativa cabal, en parte suscitada quizá por la mala conciencia con respecto a los dramaturgos home-najeados, que se emplazaba en los márgenes de un sistema teatral pilotado por

profesionales –en su mayoría– poco sensibles al patrimonio escénico catalán. Pero una golondrina no hace verano. Teixidor y sus coetáneos quedaban postergados, a fin de cuentas, a un teatro de «segunda división» (Coca, 2006: 57).

No obstante, «L’alternativa dels 70» sirvió de acicate para que algunos de sus protagonistas pudieran mirar atrás, rasgarse las vestiduras e incluso autoreivindicarse (Riera, 2006) y, desde el ámbito académico, para que se reflexionara y debatiese con mucha más distancia y serenidad sobre la «revolución teatral de los setenta» en un simposio *ad hoc*, que se tituló provocativamente *70s: spectaculum interruptum?* (Foguet & Santamaria, 2010). En este encuentro, el crítico Joan-Anton Benach (2010: 27) recordaba que *El retaule del flautista* supuso el primer gran éxito del CAPSA de Garsaball, con el teatro lleno durante una larga temporada de representaciones y una recepción entusiasta de un público seducido por la diversión que prometía la obra y sobre todo por la lectura política –casi subversiva– de la parábola.

A la luz de los recientes planteamientos sobre la patrimonialización de la cultura, qué duda cabe que la literatura dramática escrita en catalán –la literatura catalana, en un sentido más amplio (Munmany, 2017)– presenta los requisitos necesarios para ser reputada como objeto patrimonial, digno de ser preservado y transmitido a los lectores / espectadores del presente y del futuro. Por sus valores estéticos, artísticos, históricos, sociales y simbólicos, *algunos* de los textos del teatro catalán del pasado pueden adquirir el estatus de patrimonio como resultado, en palabras de Jean Davallon (2006: 98), «d’une construction d’un type de rapport au passé dans un jeu de continuité et de rupture». Este corpus patrimonial de textos dramáticos puede instaurar una continuidad entre el presente y el pasado, según una dinámica que pone en juego dos temporalidades, la del espectador y la del texto (cf. Davallon, 2006: 115).¹⁰

Entre otras muchas obras, pero con especial deferencia por la significación político-social que obtuvo en su tiempo y por la memoria que destila de la represión de la dictadura, *El retaule del flautista* puede incluirse en un hipotético «repertorio de teatro catalán», operativo para las compañías de aficionados, los teatros públicos y privados, los profesionales del sector o el mundo educativo o formativo en general. Esta propuesta de un «repertorio de teatro catalán» (esbozado por Foguet & Mestres, 2017) fue asumida en 2017 por el Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes –una iniciativa del Institut del Teatre de Barcelona que cuenta con la participación y el aval científico de las universidades– con el inicio de la colección «Repertori Teatral Català». Su objetivo es reunir los mejores textos de la literatura dramática catalana de

10. El concepto de «patrimonio» aplicado a las artes escénicas catalanas fue formulado por primera vez, con bases sólidas, por Josep Lluís Sirera (2006).

todos los tiempos, en versión digital y de libre acceso, en el Reservoiri Digital de l'Institut del Teatre de Barcelona.

En un sentido más amplio, *El retaule del flautista* y otras piezas del pasado, junto con sus contextos y legados escénicos que las acompañan, deberían formar parte de un –aún por definir– patrimonio histórico de las artes escénicas catalanas, transmisible en estéticas, dramaturgias y formatos escénicos diversos a las generaciones futuras. Un patrimonio histórico que, como sugiere Françoise Choay (2007: 194-199) en relación con el arquitectónico y urbano, debe gozar de una adecuada «valorización» sin ser mistificado por procesos de espectacularización, banalización, modernización, publicitación o rentabilización, aplicables también en cierto modo a las artes escénicas.

A pesar de que en la política cultural, en las artes e incluso en las letras catalanas, ha habido también –como en otros países europeos– una cierta «explosion du patrimoine» (Nora, 2011: 96), en virtud de la cual el pasado se ha transformado en memoria, y esta se ha vinculado con la identidad nacional, lo cierto es que, en el ámbito de las artes escénicas, no se ha producido ese fenómeno, antes al contrario: el teatro antifranquista catalán de finales de los sesenta y comienzos de los setenta permanece en el olvido, y el pasado escénico sigue siendo una asignatura pendiente. He aquí que podamos llegar a la conclusión de que, en términos generales, esta dramaturgia antifranquista –mucho más polifónica (Melendres, 1991: 29) de lo que parece– no ha sido patrimonializada como una herencia viva y operativa para estar presente en los escenarios de hoy como parte de un pasado teatral e histórico. Una pieza como *El retaule del flautista* que, en su tiempo, alcanzó una dimensión popular, merecería por lo menos que se integrase en un eventual repertorio teatral catalán como parte ineludible de una necesaria patrimonialización de las artes escénicas de los Países Catalanes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

- ANÓNIMO (1970). «Editorial», *Yorick*, n.º 43, 3.
- BARTOMEUS, Antoni (1976). «Jordi Teixidor», en *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial, 166-178.
- BARTOMEUS, Antoni (2010). «La dècada prodigiosa», en *La revolució teatral dels setanta*, ed. Francesc Foguet y Núria Santamaria. Lleida: Punctum & GELCC, 83-91.
- BENACH, Joan Anton (1970). «El popular y ambicioso *Retaule* de Jordi Teixidor», *El Correo Catalán*, 25 de febrero, 31.
- BENACH, Joan Anton (1996). «El 'retaule' de la Santa Inocencia», *La Vanguardia*, 15 de septiembre, 77.

- BENACH, Joan Anton (2010). «L'hora bona de l'activisme sectorial», en *La revolució teatral dels setanta*, ed. Francesc Foguet y Núria Santamaria. Lleida: Punctum & GELCC, 17-33.
- BROCH, Àlex (2012). «Allò que el vent s'endugué: Ballester, Teixidor, Melendres», *Serra d'Or*, n.º 627, 58-60.
- CARANDELL, Josep Maria (1970). «*El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor», *Primer Acto*, n.º 118, 62.
- CHOAY, Françoise (2007). *Alegoria del patrimoni*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COCA, Jordi (1998a). «Programacions teatrals (I)», *Serra d'Or*, n.º 460, 69-71.
- COCA, Jordi (1998b). «Programacions teatrals (II)», *Serra d'Or*, n.º 461, 66-67.
- COCA, Jordi (2002). «La cartellera teatral», *Avui*, 1 de abril, 32.
- COCA, Jordi (2006). «Teatre de segona divisió?», *Serra d'Or*, n.º 554, 55-57.
- DAVALLON, Jean (2006). *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. París: Lavoisier.
- FÀBREGAS, Xavier (1970a). «Entre la sarsuela i Brecht: una síntesi possible», *Serra d'Or*, n.º 126, 59-60.
- FÀBREGAS, Xavier (1970b). «A propòsit de *El retaule del flautista*», *Yorick*, n.º 43, 56-57.
- FÀBREGAS, Xavier (1971a). «*El retaule del flautista* i l'experiència del CAPSA», *Serra d'Or*, n.º 140, 55.
- FÀBREGAS, Xavier (1971b). «Aquest món del teatre», *Serra d'Or*, n.º 142, 62.
- FÀBREGAS, Xavier (1971c). «Aquest món del teatre», *Serra d'Or*, n.º 144, 63.
- FÀBREGAS, Xavier (1972). *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.
- FÀBREGAS, Xavier (1975). «Jordi Teixidor abans i després d'*El retaule*», *Serra d'Or*, n.º 190, 53-55.
- FELDMAN, Sharon G; FOGUET, Francesc (2016). *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria (ed.) (2010). *La revolució teatral dels setanta*. Barcelona: Punctum & GELCC.
- FOGUET, Francesc; MESTRES, Albert (2017). «El repertori de teatre català: una assignatura pendent», *Entreacte*, n.º 197, 40-45.
- FORMOSA, Feliu (1970). «Notas dispersas sobre *El retaule del flautista*», *Yorick*, n.º 43, 57-59.
- GALLÉN, Enric (2005). «Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la 'generació del Premi Sagarra'», en *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre, 103-128.
- HERAS, Guillermo (2003). «Del teatro independiente a las 'nuevas dramaturgias'. De Tábano a El Astillero», *Assaig de Teatre*, n.º 37, 93-102.
- MASSIP, Francesc (1996). «La fugida del flautista», *Avui*, 14 de setembre, p. 45.
- MELENDRES, Jaume (1991). «Una generació mutant», *Pausa*, n.º 9-10, 28-30.
- MUNMANY, Mireia (2017). *La gestió del patrimoni literari*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

- NORA, Pierre (2011). «L'explosion du patrimoine», en *Présent, nation, mémoire*. Paris: Gallimard, 96-114.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (2008). *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*. Tarragona: Arola.
- PERICH [Jaume] (1971). «Conexión Madrid-Barcelona», *La Vanguardia Española*, 10 de agosto, 5.
- PI DE CABANYES, Oriol; GRAELLS, Guillem-Jordi (2004). *La generació literària dels 70*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- PIPIRIJAINA, Equipo (1975). *Tábano, un zumbido que no cesa*. Madrid: Ayuso.
- RIERA, Pere (2006). «L'Alternativa dels setanta, història d'un fracàs», *Pausa*, n.º 24, 107-116.
- RUEDA, Ana (1990). «Tábano. La trayectoria de un teatro popular comprometido», *Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo*, vol. XVI, n.º 2, 7-10.
- SALVAT, Ricard (1993). «El teatre català d'aquests últims anys a la llum de la nostra tradició», en *La cultura catalana recent (1960-1988)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 77-88.
- SIRERA, Josep Lluís (2006). «Tradició, patrimoni, repertori. Un debat obert», en *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada*, ed. de Jaume Aulet, Francesc Foguet y Núria Santamaria. Lleida: Punctum & GELCC, 21-41.
- VILÀ I FOLCH, Joaquim (1996a). «Gent de teatre», *Serra d'Or*, n.º 441, 31-33.
- VILÀ I FOLCH, Joaquim (1996b). «El retaule del flautista: mirant enrere amb nostàlgia (o amb ira)», *Serra d'Or*, n.º 443, 55-56.
- VILÀ I FOLCH, Joaquim (1997). «La marginació del flautista», en Jordi Teixidor, *La ceba*. Barcelona: Edicions 62, 7-16.