

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

□1. Sobre la “generació” dels “Angry Young Men”

El 8 de maig de 1956, data en què es va estrenar al Royal Court de Londres *Look Back in Anger* de John Osborne, es va erigir, i encara avui es cita com a tal, en el “break-through of the ‘new-drama’ into the British theatre” (Taylor, 1962: 37). Aquest moviment de renovació teatral, anomenat “New Drama”, “New Wave” o moviment dels “Angry Young Men”, es considerava inaugurat amb l’obra d’Osborne i se solen citar Arnold Wesker, Shelagh Delaney, Ann Jellicoe, John Arden, Harold Pinter o N.F. Simpson en la seua nòmina. Tanmateix, John Russell Taylor (1962), al seu estudi pioner sobre els “Angry Young Men”, hi inclou el treball de Joan Littlewood i el Theatre Workshop i el dramaturg irlandés Brendan Behan, a més d’altres figures emergents com Peter Shaffer. A tots aquests autors se’ls atribueix haver revolucionat un panorama teatral, el de l’immediata postguerra, caracteritzat pel monopoli del West End a les mans d’uns pocs empresaris que produïen obres centrades en el món i les problemàtiques de les classes privilegiades, tot mostrant indiferència cap als esdeveniments contemporanis i les mostres de canvi social.

Com assenyala Lacey (1995: 9), els anys 50 i principis dels 60 es caracteritzaven per l’estabilitat social i la prosperitat, dins un panorama polític basat en un consens entre laboristes i conservadors pel que fa a les línies generals d’acció nacional i internacional (establiment de l’estat de benestar, suport a l’OTAN durant la Guerra Freda...). No obstant, pel 1956 aquest projecte hegemònic ja començava a trontollar: fets com la crisi de Suez - que va mostrar la debilitat britànica al panorama internacional i va desprestigiar el govern britànic - o la invasió soviètica d’Hongria – que va causar la deserció de molts militants comunistes a Gran Bretanya i a la resta d’Europa - mostraven “imatges de dissensió, inestabilitat, fractura i debilitat” (Lacey, 1995: 16) que afectaven els representants d’unes i altres tendències ideològiques. Jimmy Porter, l’heroi de *Look Back in Anger*, reaccionava amb ràbia contra aquest estat de coses tot i que, com ha remarcat Elsom (1976: 77), “he was the chief example of the social malaise

□ Aquest treball s’emmarca dins el Projecte d’Investigació *El teatro griego, sus reelaboraciones y recreaciones en el marco de la interacción y la acción dramáticas* (BFF2003-03720), de la Direcció General d’Investigació del Ministeri de Ciència i Tecnologia, i s’ha beneficiat d’una beca de posgrau del Programa Nacional de Formació de Professorat Universitari del Ministeri d’Educació i Ciència (AP2002 – 2930).

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

which he was attacking”. Però aquesta reacció no sorgia del no res, sinó que Jimmy Porter s’aliniava amb altres anti-herois irats - com els protagonistes de les novel·les *Lucky Jim* (1954), de Kingsley Amis, o *The Outsider* (1956), de Colin Wilson –, dins el context crític que va afavorir el nou moviment literari, format a principis dels 50 per un grup de poetes i novel·listes, conegut com “The Movement”. En aquesta línia no podem oblidar tampoc la tasca del cinema realista britànic que, entre 1959 i 1965, tant sovint va basar-se en textos d’obres teatrals i novel·les del moment. Així mateix, l’estrena de *Look Back in Anger* i la consolidació posterior de l’etiqueta “Angry Young Men” es va dur a terme a l’empara de la English Stage Company, amb seu al Royal Court, que alguns (Kitchin, 1960: 98) consideren que es mereix tot el crèdit per haver iniciat el moviment de renovació teatral del 1956¹.

Amb *Look Back in Anger* com a manifest, a grans trets, als dramaturgs adscrits al moviment dels “Angry Young Men” se’ls atribueixen una sèrie de característiques definitòries com la joventut, la modernitat, la pertanyença a la classe obrera², vitalitat, emoció... Com a grup, doncs, manifestaven una voluntat de canvi, de reacció davant el teatre establert, que consideraven llunyà dels problemes socials del moment i vehiculador dels valors conservadors de les classes privilegiades. Varen adoptar conviccions socialistes contràries al consens polític imperant que prompte s’alinearen amb el pensament de la “New Left”, tot configurant un activisme més ètic i moral que no centrat en l’àmbit econòmic o polític (Lacey, 1995: 34). I, finalment, el seu projecte de crear un teatre contemporani i anti-hegemònic es va basar en els discursos del realisme (Lacey, 1995: 39)³. Aquest dibuix de conjunt es va convertir, partint de “l’acte de vandalisme semiòtic” (Lacey, 1995: 29) que constituïa *Look Back* al moment que es

¹ És curiós que, en la seua revisió de la promoció de dramaturgs de finals dels anys 90 a Gran Bretanya, Alex Sierz fa servir la mateixa retòrica que aquells que exalçaven la significació dels “Angry Young Men” per al teatre britànic del moment amb afirmacions del tipus “without them, writing for the stage might have stagnated and become increasingly irrelevant. In the nineties, British drama was in trouble; it was in-her-face writers that saved British theatre” o “In the 90s, provocative theatre helped redefine what it meant to be British” (Sierz, 2001: xii-xiii). El seu estudi consisteix en un llistat d’autors i obres (potser tan heterogenis com ho eren els integrants dels Angry) units per una sèrie de motius temàtics que ell considera fruit d’una voluntat de renovació del teatre britànic mitjançant la provocació i la controvèrsia.

² Bigsby (1981: 13-14) aporta dades concretes que mostren que, tot i que hi hagué un nombre important de dramaturgs britànics de classe obrera a finals dels 50, un repàs de l’origen social d’altres dramaturgs del moment i dels que aparegueren després mostra que la majoria va continuar sent de classe acomodada i amb una educació universitària.

³ Encara que Lacey fa un ús del terme realisme que no equival al de realisme social o naturalisme, sinó que és bastant més ampli i flexible, la “generació” dels “Angry Young Men” ha estat identificada com a grup amb el realisme social. Ens sembla interessant constatar reaccions actuals com la de Luckhurst

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

va estrenar, en una marca que circulava entre la premsa i els crítics (sobretot Kenneth Tynan) i que afavoria la voluntat de promoció de nous autors de la English Stage Company. D'aquesta manera, el moviment dels anomenats “Angry Young Men” va constituir el primer fenomen dramàtic que es va convertir en un esdeveniment mediàtic⁴.

Tanmateix, si bé *Look Back* oferia una renovació a nivell de contingut, en introduir personatges i problemàtiques de classe obrera i mitjana, no es va donar el mateix pel que fa a la forma dramàtica, que seguia les convencions tradicionals del “well-made play”. Fins i tot el mateix John Russell Taylor (1971: 8), uns anys més tard, matisa les seues afirmacions d'aleshores i afirma el que ja era un lloc comú i el mateix Osborne havia reconegut: que ni tan sols *Look Back* era una obra revolucionària sinó que vehiculava un tarannà més bé conservador. Però el més important és que Taylor (1971: 8) constata que aquesta obra tampoc no va fundar cap escola de realisme social de protesta, només cal recordar que l'obra de dramaturgs adscrits al moviment com Harold Pinter, Ann Jellicoe o John Arden no hi encaixa precisament. L'heterogeneïtat de temàtiques, tècniques, estils o ideologia dels integrants de la “New Wave” – amb l'obra realista d'un Wesker d'ideologia bastant més definida que la d'un Osborne, un Arden que beu del teatre èpic o una Jellicoe i un Pinter que han estat identificats amb el teatre de l'absurd – ofereix un panorama més ric i divers que el que connota l'etiqueta de “Angry Young Men”. Si, com planteja Bigsby (1981: 13) “surely only in England could it be thought revolutionary to write about working-class characters in a naturalistic way”, potser caldria plantejar-se que la veritable revolució que es va donar el 1956 consistia en què, com reconeix Taylor (1962: 15-16), va començar a circular la idea que potser es pogués guanyar diners amb els joves dramaturgs i el nou drama. Així doncs, l'èxit comercial del moviment dels “Angry Young Men” va provocar que per una vegada una iniciativa de donar a conèixer nous autors, promoguda per la English Stage Company, aconseguira el seu objectiu.

En aquest sentit, a més de qüestionar l'existència d'una generació de “Angry Young Men”, cal d'emprendre també una revisió del seu paper en el panorama teatral

(2002: 73), que es queixa perquè el realisme social s'ha considerat a la Gran Bretanya des de 1956 com la quintaescència del teatre britànic i ha estat promogut com a el teatre nacional.

⁴ Segons Shellard (2000: 37) aquesta descripció s'adequa millor a *Waiting for Godot* de Samuel Beckett, estrenada a Londres el 1955 que, com també després ho faria *Look Back in Anger*, es va convertir en tot un èxit a l'escena comercial del West End.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

britànic de finals dels anys 50. En considerar l'èxit de *Look Back* l'element crucial que va determinar la reorientació del teatre britànic als anys 50, se sol obviar el context en què es va dur a terme i, sobretot, els seus antecedents. Així doncs, com assenyala Shellard (2000: 17), igualment important per a la evolució del teatre anglès del segle XX va ser l'apertura de l'escena londinenca al contacte creatiu amb Paris i Nova York després de la Segona Guerra Mundial i el gran interès pel teatre francès (Sartre, Genet, Anouilh) i nordamericà (Arthur Miller, Tennessee Williams) que se'n va desprendre, al costat de la influència de les teories de Brecht, Artaud o Stanislavski. A més, se sol també deixar de banda el fet que el període de 1948 a 1951, lluny de presentar un panorama dramàtic desert, va oferir una certa diversitat amb l'obra de dramaturgs tan reconeguts com Christopher Fry o Terence Rattigan. I, pel que fa al context més immediat, Shellard (2000: 37-67) cita al mateix nivell quatre esdeveniments ocorreguts entre 1955 i 1956 que transformaren l'escena anglesa: la introducció del teatre de l'absurd (amb les estrenes de *The Lesson* de Ionesco i *Waiting for Godot* de Beckett en 1955⁵); l'emergència de la English Stage Company en 1956, responsable de l'estrena de *Look Back in Anger*; la trobada amb el teatre èpic després de la visita a Londres del Berliner Ensemble en 1956; i, finalment, l'èxit i l'exemple de Joan Littlewood i el Theatre Workshop. Tot això reforçaria la idea que “the reorientation of post-war drama did not begin with a ‘big-bang’ of ‘anger’” (Shellard, 2000: 65).

De fet, quan es parla de renovació teatral britànica de finals dels 50, el gruix de l'atenció crítica se centra en el paper de la English Stage Company al Royal Court mentre que se li'n dedica molt menys a l'activitat de Joan Littlewood i el Theatre Workshop al Theatre Royal de Stratford East. Cal recordar que, apart de la importància i singularitat del seu mètode de pràctica teatral en equip i dirigit a la classe obrera, també va ser un dels centres que donaren a conèixer nous dramaturgs. Les obres més conegudes de Shelagh Delaney (*A Taste of Honey*, *The Lion in Love*) i de Brendan Behan (*The Quare Fellow*, *The Hostage*)⁶, entre altres, varen ser estrenades amb gran èxit pel Theatre Workshop fent ús de tècniques del *music hall*, el melodrama i el teatre èpic. Tot i l'èxit aconseguit, és revelador el fet que les subvencions públiques atorgades

⁵ Les dues obres varen ser dirigides per Peter Hall i representades al Arts Theatre Club.

⁶ L'estrena de *The Quare Fellow* va tindre lloc just dues setmanes després de la de *Look Back in Anger* el maig de 1956 i va crear quasi tanta commoció (Taylor, 1962: 101). El 1958 Theatre Workshop va estrenar *A Taste of Honey* i *The Hostage*, que van aconseguir el mateix èxit de públic i crítica que *The Quare Fellow*. Finalment, *The Lion in Love* va ser portada a escena el 1960.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

a la English Stage Company solien ser molt més quantioses que les atorgades a Theatre Workshop; en veritat, el Royal Court mai no va oferir una oposició real al teatre establert: actors famosos hi col·laboraven, s’hi transferien obres que ja s’havien consolidat en altres espais i els crítics i la professió donaven suport a la iniciativa (Lacey, 1995: 52-53). Tanmateix, una part important de la crítica acadèmica (Hinchliffe, 1974; Lacey, 1995; Shellard, 2000) ha recuperat i reavaluat el treball del Theatre Workshop per a concloure que va sentar les bases per a el floriment del teatre èpic i del teatre document tan populars a la Gran Bretanya de finals dels 60 (Elsom, 1976: 103).

2. Sobre aquest estudi

Després d’aquest recorregut pels esdeveniments teatrals ocorreguts a la Gran Bretanya a partir de la segona meitat dels anys 50, es pot constatar que la complexitat dels fets escapa gran part de les propostes classificatòries realitzades. La nostra proposta consisteix en un rastreig crític de la recepció que, tant els autors normalment adscrits al moviment dels “Angry Young Men” (John Osborne, Arnold Wesker, Shelagh Delaney, Ann Jellicoe, John Arden, Harold Pinter o N.F.Simpson)⁷, com tots aquells creadors que hem mostrat que contribuïren a crear l’ambient de excitació teatral del moment (Brendan Behan, Joan Littlewood i el Theatre Workshop), varen tindre als escenaris de parla catalana fins avui en dia. Aquest rastreig ens portarà també a constatar quina ha estat la fortuna de la mateixa etiqueta “Angry Young Men” a la nostra terra. Pel que fa a la delimitació geogràfica, si bé en aquest estudi ens centrem de manera més detallada en l’activitat teatral del País Valencià, les Illes Balears i Catalunya, també farem contínues referències al que ocorria a la resta de l’Estat, per tal de complementar i contrastar les nostres conclusions.

D’una altra banda, com que bona part dels dramaturgs sota estudi varen seguir una llarga carrera, alguns com Harold Pinter amb una extensa i coneguda producció, hem hagut d’establir una limitació temporal pel que fa al corpus d’obres que

⁷ En aquest estudi no tindrem en compte altres autors que començaren la seua trajectòria com a dramaturgs també cap a la meitat dels anys 50, i que Taylor (1962) incloïa també al seu estudi, com Peter Shaffer, Bernard Kops, John Mortimer o Wilfred Owen. Tanmateix, l’impacte que varen tindre sobre els escenaris catalans i de la resta de l’Estat va ser mínim, excepte en el cas de Peter Shaffer i la seua primera obra, *Five Finger Exercise* (1958), que la companyia de Núria Espert portava a escena el 1959 i seria molt representada després per part del teatre de cambra i assaig. Tot i això, Peter Shaffer es consolidaria

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

rastrejarem als escenaris catalans i de l'Estat. Així doncs, hem escollit les obres estrenades durant el període 1956-1963, que correspon a grans trets amb el període d'efervescència dels dramaturgs sota estudi com a grup o promoció (segons Taylor, 1962; Hinchliffe, 1974: 55; Shellard, 2000: 119), tot i que nosaltres no el farem servir amb intencions classificatòries sinó pel criteri pràctic que les seues obres més representades a l'Estat Espanyol entren dins aquest període. Això si, l'afirmació anterior s'ha de desvincular en part de la figura de Harold Pinter, ja que les seues obres posteriors han estat assíduament posades en escena als territoris que ens ocupen. Cal subratllar, finalment, que, a causa del caràcter efímer del teatre i de l'escassetat de testimonis, sobretot en el període de la dictadura en què hem hagut de dur a terme una difícil reconstrucció de cartellera, aquest treball no és exhaustiu sinó una recopilació representativa i una primera mostra del que serà un treball més ampli de recepció del teatre britànic i irlandès contemporani als territoris de parla catalana. Així doncs, en aquest estudi oferim una revisió de la fortuna de les obres i els autors sota estudi als nostres escenaris tot apuntant alguns primers comentaris crítics que seran objecte d'una atenció més específica en subsegüents publicacions.

3. Panorama de recepció

En dur a terme un estudi de recepció d'un determinat corpus d'obres durant un període tan llarg (1956-2004), som conscients que, com és obvi, la realitat política, social i cultural als territoris de parla catalana i a la resta de l'Estat en aquest temps ha sofert uns canvis dràstics i no posseeix, precisament, una entitat estable. És per això que s'ha optat per emmarcar els esdeveniments en el seu context sociopolític i cultural a través de l'establiment d'una sèrie de períodes i subperíodes.

com a dramaturg a les dècades posteriors des d'uns pressupòsits comercials bastant allunyats de les preocupacions ideològiques i estètiques que caracteritzaven els dramaturgs de la promoció del 1956.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

3.1. 1956-1975: Els anys de dictadura

3.1.1. 1956-1963 i el paper del teatre de cambra i assaig

Com assenyala Juliá (1999: 171-173), després de més de quinze anys de règim franquista fortament repressiu, els anys 50 oferien certes esperances d'obertura: a grans línies, l'acostament de la diplomàcia d'Estats Units cap al règim de Franco amb l'objectiu d'incloure'l en la seua estratègia de guerra freda amb el comunisme des de l'any 1947 s'aniria fent cada vegada més intens, fins al punt que el 1953 l'Estat espanyol signava un acord amb EEUU pel qual rebria una ajuda econòmica si autoritzava la utilització estadounidenca de quatre bases militars del territori. Aquest lligam amb EEUU, a més, va obrir la porta a Espanya perquè ingressara en la FAO, la OMS, la UNESCO i, el 1955, a l'ONU. La ruptura de l'aïllament polític de l'Espanya franquista va comportar un augment de les relacions econòmiques amb els països capitalistes del món occidental. La reactivació econòmica que aquests canvis van suposar va obligar Franco a reorientar l'administració i la política econòmica de l'Estat amb l'entrada al govern d'un grup de “tecnòcrates” vinculats a l'Opus Dei, que va començar el procés de liberalització de l'economia espanyola. D'una altra banda, dins l'Església començaven a sorgir nous corrents que en feien trontollar l'ordre i la disciplina de postguerra.

En aquest ambient de canvi varen començar a emergir els primers grups d'oposició al règim que no venien de la guerra i que prenién força a les universitats. Si a la dècada dels 50 s'havien començat a manifestar importants novetats a l'àmbit cultural, al camp del teatre, el teatre universitari i el de cambra i assaig constituïrien precisament, durant aquest període, les més importants vies de comunicació amb les altres realitats teatrals europees com la que ens ocupa tot i que, com era previsible, patien les limitacions que la censura⁸ i el règim de funció única establert per a les obres d'avantguarda imposaven. A Catalunya, la creació de l'Agrupació de Barcelona (ADB), el 1955, i de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), el 1960, iniciava el moviment del teatre independent català que es consolidaria a Catalunya cap a la meitat dels anys 60 (Gallén, 1995: 13) i que rellevaria i ampliaria la tasca d'aquestes dels TEUs i els teatres de cambra.

⁸ Aprofitem per a recordar que a la Gran Bretanya la censura no va ser abolida fins el 1968, de manera que els textos teatrals havien de passar sense excepció per l'oficina del Lord Chamberlain.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Les primeres notícies sobre els esdeveniments teatrals britànics de la segona meitat dels anys 50 que trobem a les publicacions teatrals consultades provenen de les pàgines de *Primer Acto*. Rafael Santamaría, a la seua “Carta de Londres”, ressenya l’estrena a Oxford de *Epitaph for George Dillon* de John Osborne i Andrew Creighton, tot fent memòria al lector de el paper d’Osborne com a autor de *Look Back* i membre de la “joven escuela realista inglesa”. D’una altra banda, Santamaría dona notícia de la voluntat del Royal Court, que consigna com a “teatro experimental”, de buscar patrocinadors comercials per a recuperar les pèrdues econòmiques sofertes arran de les últimes estrenes⁹. També a *Primer Acto* però uns mesos més tard, John Patrick reflexiona sobre “la rebelión de los Angry Young Men” a partir de comentaris sobre *Look Back in Anger* i *The Entertainer*, de Osborne, i *The Outsider*, de Colin Wilson. La manera de descriure aquests esdeveniments és reveladora en si mateixa: són el fruit del cansament d’una joventut rebel que, davant la falsedat dels principis sobre els que els grans construeixen les seues vides, decideixen contraatacar amb agressivitat i ràbia. Tot seguit, alinea els “Angry Young Men” amb altres moviments juvenils contemporanis a França, Itàlia, EEUU...¹⁰ Si des de *Primer Acto* es feien aquestes observacions, és interessant també constatar que, des de *Teatro*, el corresponal de la revista a Londres no fa cap menció a l’estrena de *Waiting for Godot* el 1955 ni de *Look Back in Anger* el 1956¹¹. De fet, L'autor es fa ressò de l'opinió de "críticos propios y extraños" que "lamentan que la excepcional colección de actores y directores que hay hoy aquí, no se vea acompañada de otra colección, aunque sea pequeña, de autores dramáticos". L'autor atribueix aquesta escassetesa al fet que a Gran Bretanya no hi haja problemes socials aguts (repressió, atur, discriminació racial, corrupció...) que facen brollar "obras geniales de fondo político, ni filosófico, ni económico, ni sociológico, ni psicológico"¹².

Segons les nostres fonts, la primera estrena d’una de les obres dels autors sota estudi a l’Estat Espanyol és, precisament, la de *Look Back in Anger* de John Osborne a Madrid l’onze de març de 1959, i traduïda com a *Mirando hacia atrás con ira* per Antonio Gobernado i Victoriano Fernández Asís¹³. La companyia Dido Pequeño Teatro

⁹ Santamaría, Rafael (1957), “Carta de Londres”, *Primer Acto*, 2, p. 63.

¹⁰ Patrick, John (1957) “La juventud inglesa se queja en las tablas. Jovenes airados”, *Primer Acto*, 4, p.3-5

¹¹ Próspero (1957) “Por los escenarios de Londres”, *Teatro*, 21, p.44.

¹² Próspero (1957) “Escenarios del mundo. El teatro en Londres”, *Teatro* 22, p.42.

¹³ Aquesta traducció literal del títol de l’obra d’Osborne - *Mirando hacia atrás con ira* - serà la que es farà servir en totes les versions posteriors al castellà fins avui en dia. En català, en canvi, s’optarà per

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

de Madrid, agrupació dirigida per Josefina Sánchez Pedreño, presentava l’obra al Círculo de Bellas Artes de Madrid amb la direcció escènica de José María de Quinto amb gran èxit. En paraules del director:

Prueba de ese éxito fue que, pese que el estreno era tan sólo por una noche, de acuerdo con las normas y condiciones que regían para los teatros de cámara, *Mirando hacia atrás con ira* se representó después comercialmente en los teatros Recoletos y Goya de Madrid, así como también en el Candilejas de Barcelona. No fue ni mucho menos fácil convencer a la Censura que nos permitiera representar ese drama dentro de los circuitos comerciales. A pesar de que firmaba la adaptación Victoriano Fernández Asís, hombre por aquellas fechas del régimen, creo recordar que tuvimos que acudir a la fuerte presión por parte del representante de John Osborne en Londres. (De Quinto, 1999: 92-94)

La major part de les ressenyes crítiques¹⁴ varen elogiar tant l’elecció de l’obra com la posada en escena i coincidien en què es mostrava “la desesperación real, la frustración y los sentimientos de una generación desplazada, fuera de su tiempo”¹⁵, i alguns fins i tot apuntaven que “El problema dista de ser un problema local. Envuelve el fracaso de las estructuras temporales de Occidente y parece apuntar hacia una solución interrogadora de índole religiosa y moral”¹⁶. Tanmateix, part de la crítica es va escandalitzar tot i que, com assenyalava De Quinto en la línia de moltes de les crítiques britàniques que se li han fet a aquesta obra, la rebel·lia de la generació que representaria el protagonista Jimmy Porter seria un acte de nostàlgia, ja que “Jimmy Porter aborrece el pasado simplemente porque no puede vivirlo (...) En el fondo, Jimmy Porter no ha dejado de pertenecer a la burguesía, aún cuando la ataque y la fustigue. La burguesía ante Jimmy

traduir-ne el títol - *Amb la ràbia al cos* - amb una estructura sintàctica més genuïna tot i que s’allunya del significat literal original.

¹⁴ Les ressenyes crítiques de muntatges estrenats a Madrid que hem recollit durant el període franquista provenen de diaris del moviment com *Ya*, *Arriba*, *La Vanguardia Española*, *El Alcázar*, *ABC* i *Informaciones*. Per tal d’oferir el necessari amb altres tendències ideològiques, les seues reflexions han estat contrastades, sempre que ha estat possible, amb les ressenyes publicades a *Primer Acto* o *Yorick*. Pel que fa als muntatges estrenats a Barcelona, València i les Illes, s’ha intentat fer el mateix, però el volum de crítiques extretes de publicacions de caire progressista (*Serra d’Or*, *Primer Acto*, *Yorick* o *Tele Exprés*) ha estat molt superior en nombre. Una de les ampliacions d’aquesta primera aproximació a la recepció de l’obra dels autors sota estudi a la nostra terra consistirà en una anàlisi més detallada de la reacció de la crítica.

¹⁵ Bayona, José Antonio, “Estreno de *Mirando hacia atrás con ira*”, *La Vanguardia Española*, 14/03/1959.

¹⁶ Montaza, “Recoletos: *Mirando hacia atrás con ira*”, *Ya*, 31/03/1959.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Porter (...) no siente repulsión ni asco, sino piedad, y ello porque sabe que tarde o temprano Jimmy Porter acabará convertido en un burgués más...”¹⁷

Mentrestant, a Londres les estrenes es succeeixen i el corresponsal de *Primer Acto*, José Luis Alonso, les ressenya per als lectors de l'Estat. Així doncs, de la seua mà es va saber sobre l'èxit al West End de la producció de *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney estrenada el 1958 per Joan Littlewood i el Theatre Workshop, que “se ha puesto de moda entre lo mejor de la sociedad inglesa, que escucha con deleite las palabras más groseras. No iban a ser menos que los franceses. Ahora están muy orgullosos porque ya tienen su Françoise Sagan.”¹⁸. Així mateix, va ressenyar l'estrena de *The Hostage* de Brendan Behan també el 1958 pel Theatre Workshop, la interpretació de la qual el va sorprendre per la seua aparença improvisada encara que considerava “el asunto demasiado local, sobre la revolución irlandesa”¹⁹, i el “espectáculo extraordinario” que va suposar l'estrena de *Sergeant Musgrave's Dance* de John Arden per la English Stage Company al Royal Court, “teatro en cierto modo de obras extrañas y experimentales”²⁰.

La nòmina d'estrenes ressenyades, de vegades comentades i altres només assenyalades, durant aquest període és extensa: *One Way Pendulum* de N.F. Simpson, *The Wrong Side of the Park* de John Mortimer, *The Tiger and the Horse* de Robert Bolt, *The Lion in Love* de Shelagh Delaney, *Chips With Everything* i *The Kitchen* d'Arnold Wesker o *Luther* de John Osborne. La relació entre *Primer Acto* i els nous autors britànics es va anar fent més i més estreta durant la dècada dels 60. De fet, el 1961 els autors Arnold Wesker, John Osborne i el famós crític Kenneth Tynan, que sempre va donar suport a les iniciatives del Royal Court, varen començar a col·laborar amb *Primer Acto* amb articles diversos fins 1962, Osborne, i fins a 1966, Wesker i Tynan. Finalment, també es varen publicar diversos articles sobre els nous dramaturgs sorgits a partir de 1956 i sobre la vida teatral britànica en general, com el del crític anglès Ossia

¹⁷ De Quinto, José María (1959) “Mirando hacia atrás con ira”, *Primer Acto*, 7, p.3: aquestes reflexions de De Quinto constitueixen, probablement, la primera aportació de la crítica espanyols a l'estudi de la nova promoció d'autors britànics de la postguerra.

¹⁸ Alonso, José Luis (1959) “Teatro en Londres”, *Primer Acto*, 7, p.55-56.

¹⁹ Alonso, José Luis (1959) “El teatro en Londres”, *Primer Acto*, 9, p.64.

²⁰ Alonso, José Luis (1959) “El teatro en Londres”, *Primer Acto*, 11, p.53.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Trilling als nº14 i 16, el d'Irina Morduch al nº27, el de Lorda Alaiz al nº29²¹ o el de José Monleón al nº47.

L'any 1961, la companyia Dido Pequeño Teatro va portar a escena *A Taste of Honey* (1958) (Un sabor a miel) de Shelagh Delaney i *Epitaph for George Dillon* (1958) (Epitafio para Jorge Dillon) de John Osborne i Anthony Creighton. El dia 24 de gener, la versió d'Antonio Governado i José María de Quinto de *Un sabor a miel*²² era estrenada per Dido, en règim de funció única, al Teatro María Guerrero de Madrid sota la direcció de Miguel Narros. La crítica no li va prestar tanta atenció com a *Mirando hacia atrás con ira*, encara que “congregó tan cuantioso auditorio que la holgada sala del María Guerrero estaba llena por completo” i hi hagué ovació al final “con alguna protesta intercalada, dicho sea también” per “la crudeza hiriente, no sólo de diálogo y léxico, sino también de situaciones”²³. *Epitafio para Jorge Dillon*, traduïda per Antonio Governado i dirigida per José Gordón es va estrenar l'1 de març de 1961 al Teatro Goya. Segons la crítica, sembla que entre el públic “se registraron algunas muestras de impaciencia y al terminar hubo muestras de disconformidad”²⁴ i que la interpretació no va aconseguir les cotes anteriors. Sobre l'interés de l'obra, hi va haver opinions oposades entre els que pensaven que pecava de “poca enjundia y un verbalismo vacuo y en muchos instantes inaguantable”²⁵ i els que els va paréixer “una comedia de gran calidad, una de esas comedias que en cierto modo son antiteatrales en cuanto el autor (...) dice todo lo que tiene que decir sin aspavientos ni grandes voces”²⁶.

Tot continuant la línia encetada de donar a conèixer nous autors anglesos, Dido estrena *The Caretaker* (1960) (El Portero) de Harold Pinter, traduïda i dirigida per Trino Martínez Trives²⁷, en funció única al Teatro Goya de Madrid el dia vuit de gener de 1962. L'obra va rebre elogis per part de la crítica pel que fa al treball de direcció i interpretació; tanmateix, la majoria coincideix a considerar amb més o menys subtilitat que l'obra és “falta de forma”²⁸, “tremendamente reiterativa”²⁹, “decididamente

²¹ Aquest article forma part del llibre de Lorda Alaiz, F.M. (1964) *Teatro Inglés. De Osborne hasta hoy*, Madrid, Taurus.

²² De Quinto, J. M. i A. Governado (Trad.) (1960), “Un sabor a miel”, *Primer Acto*, 17, p. 24-47.

²³ Pick, “María Guerrero: Estreno de *Un sabor de miel*, por Dido, Pequeño Teatro de Madrid”, *Informaciones*, 25/01/1961.

²⁴ Marquerie, Alfredo, “Estreno de *Epitafio para Jorge Dillon*”, *ABC*, 02/03/1961.

²⁵ Marquerie, Alfredo, “Estreno de *Epitafio para Jorge Dillon*”, *ABC*, 02/03/1961.

²⁶ Prego, Alfredo, “*Epitafio para Jorge Dillon*, de John Osborne y Anthony Creighton, en el Goya”, *Informaciones*, 02/03/1961.

²⁷ Martínez, Trino (Trad.) (1961-1962) “El portero”, *Primer Acto*, 29-30, p. 47-67.

²⁸ Torrente, “Estreno de *El Portero*, por Dido, Pequeño Teatro”, *Arriba*, 10/01/1962.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

monótona”³⁰ o “soporífera”³¹, ja que “resulta arriesgada la nueva tendencia, que despreciando la multiplicación tradicional de las incidencias dramáticas que servían de estimulante a la atención de los espectadores, utiliza la monotonía y la repetición de estribillos sin melodía”³². José Monleón contrastava aquesta recepció crítica amb la que l’obra va rebre a Gran Bretanya i EEUU, on es considerava una de les millors de Pinter, mentre que ell admetia que, encara que li haguera resultat menys estimulants que un Ionesco o un Beckett (amb qui sempre han relacionat Pinter) potser “uno de los valores de *El Portero* sea precisamente la renuncia a un tipo de fantasía para mantenerse en una permanente expresión de vacío”³³. *El Portero* tornaria als escenaris madrilenys el 1963 de la mà de Theatre de la Poche (Bèlgica).

Sobre la recepció d’aquests autors com a grup, la crítica de la premsa diària madrilenya sol agrupar-los sota l’etiqueta “Angry Young Men” o “jóvenes airados”; reflexions més profundes constaten, tanmateix, les grans diferències de tècniques i estils d’aquests autors “no se olvide, en cambio, que la ‘concordancia’ es una de las características de todo arte que subvierte los términos y pone en primer lugar los gustos y demandas del público”³⁴. Tot i això, De Quinto observa que aquesta diversitat respon a una mateixa reacció davant la realitat: “así, el humanismo cristiano, en manos del capitalismo, se ha resquebrajado (...) y sus postulados no suenan sino a hueco en los oídos de esa juventud”³⁵. En paraules de Monleón, aquesta joventut adopta aleshores el llenguatge del realisme per a vehicular les seues tesis, “lo que no quiere decir que este realismo, aún manteniendo un mismo propósito sustantivo de profundizar sinceramente en el entorno, no alcance características antagónicas según el móvil, el objeto investigado y la atención mayor o menor a una causalidad o condicionamiento de orden político o económico”³⁶, consideració molt propera a la de Lacey (1995).

Cal destacar l’important paper de Dido en donar a conèixer aquestes obres, que varen tindre una gran repercussió pels teatres universitaris i de cambra i assaig de tot l’Estat. A partir de la seua estrena, doncs, les notícies de muntatges posteriors es multipliquen a *Primer Acto: Mirando hacia atrás con ira* és representada entre 1959 i

²⁹ N.G.R., “Función de Dido en el Goya”, *Ya*, 09/01/1962.

³⁰ Pombo, Manuel, “Estreno de *El Portero* en el teatro Goya”, *La Vanguardia Española*, 10/01/1962.

³¹ Prego, Adolfo, “*El Portero*, de Harold Pinter, en el Goya”, *Informaciones*, 09/01/1962.

³² Prego, Adolfo, “*El Portero*, de Harold Pinter, en el Goya”, *Informaciones*, 09/01/1962.

³³ Monleón, José (1962) “*El Portero*, de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 31, p.40.

³⁴ Monleón, José (1962) “*El Portero*, de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 31, p.40.

³⁵ De Quinto, José María (1960) “Cinco notas al margen de *Un sabor a miel*”, *Primer Acto*, 17, p. 20-22.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

1963 per La Máscara de Gijón, el Club Universitario de Burgos, el Teatro de Cámara y Ensayo de Santander, la Cia Teatro Insular de Cámara del "Museo Canario", la Cia El tinglado del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, la Cia Gorca de Sevilla, Cia Teatro Estudio del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao o la Cia Teatro de Cámara "El Candil" de Talavera de la Reina, entre altres. *Un sabor a miel* i *El Portero* varen ser menys portades a escena per aquests grups de teatre durant aquest període, encara que seguiran formant part del seu repertori durant tota la dècada dels 60, tot i algun problema ocasional amb la censura³⁷, juntament amb alguna altra obra d'autor anglès contemporani menys conegut com *La cabeza de un traidor* de Robert Bolt per la Agrupación escénica "Alcaraz" (Huesca) la temporada 1963-64.

Pel que fa als territoris catalanoparlants, segons les nostre fonts, la primera representació de *Un sabor a miel* s'hauria donat el 1961 al Concurso de TEU de Cataluña y Baleares per part del TEU de Aparejadores de Barcelona. També el 1961, concretament el divuit d'abril, la companyia Tramoya de la secció de teatre del Centre de Cultura Valenciana estrenava, al Teatre Micalet de València, *Mirando hacia atrás con ira*, una obra “muy discursiva y retórica, con una abundante exposición psicológica y anímica, más que pura acción externa, a la manera del teatro habitual, es una exposición acertada, escrita literalmente con garbo, de los problemas de un muchacho que se siente desasistido del pasado”³⁸ i que va ser ben acceptada pel públic assistent. *El Portero* seria estrenada el 1962 per l'EADAG sota la direcció de Ricard Salvat al Teatre Calderón de Barcelona en col·laboració amb el Pequeño Teatro de la Ciudad de Barcelona. Però la primera obra dels autors sota estudi en català seria *Roots* (1959) (Les Arrels) d'Arnold Wesker que, traduïda per Enric Dachs i Raich³⁹, es va estrenar per primera vegada a l'Estat el 1962 al Teatre Guimerà de Barcelona per la companyia Teatre Experimental Català (T.E.C.), fundada el mateix 1962 al si del Cercle Artístic de Sant Lluç, sota la direcció de Francesc Balagué.

³⁶ Monleón, José (1962) "*El Portero*, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 31, p.40.

³⁷ Al Certamen de Teatro Universitario de Oviedo de 1961, el TEU de Oviedo tenia preparada la representació de *Un sabor a miel*, “obra que había despertado una gran expectación, aún fuera del ambiente propiamente teatral; pero, en último momento, una escueta nota gubernativa la suspendió, haciéndose extensiva esta prohibición a toda la provincia” [Castilla, A. (1961) “Teatro en Asturias”, *Primer Acto*, 22, p. 59.]

³⁸ A., “Mirando hacia atrás con ira”, *Levante*, 19/04/1961.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

3.1.2. 1963-1975 i el paper del teatre independent

Com hem assenyalat, la reactivació econòmica encetada a la segona meitat dels anys 50 va experimentar va alcançar les cotes més altes de creixement durant la dècada dels 60 i va suposar, a més, tota una transformació social que implicaria una forta emigració cap a l'estranger, un important èxode rural cap a les zones industrialitzades i canvis dràstics en la formació de la classe obrera i mitjana (Juliá, 1999: 184-194). Així mateix, hi va haver canvis substancials en l'organització i aplicació de la censura que es materialitzarien el 1966 en la *Ley de Prensa* de Fraga Iribarne encara que sembla que ja hi havia anteprojectes d'aquesta llei ideats i elaborats per la ACNP en entrar Fraga al Ministeri d'Informació el 1962. Si bé “la Ley de Prensa e Imprenta fue un montaje jurídico que hizo posible la aparición de las divergencias políticas que se ajustaban a la tradición, al presente y al futuro entrevistado por el propio régimen y, al mismo tiempo, mantenía cerradas las puertas a cualquier veleidad política de signo opuesto”, en la pràctica “en la medida que la base sociológica del franquismo se fue estrechando (...) la censura, por pura inercia, no tuvo más remedio que cambiar de método y aplicar criterios cada vez más amplios” (Abellán, 1978: 29-52). Així doncs, mentre la força i abast de la censura anava minvant, el moviment del teatre independent arreu de l'Estat començava a gestar-se, amb especial força a Catalunya. I varen ser aquests grups del teatre independent els que recolliren el testimoni del teatre de cambra i assaig quant a l'interés mostrat per portar als escenaris l'obra d'autors renovadors estrangers.

La producció de *Les arrels* del T.E.C. que hem comentat més amunt, tal com va passar amb les produccions de Dido vistes abans, va donar lloc a que moltes altres agrupacions teatrals catalanes similars la inclogueren al seu repertori durant aquest període. Així doncs, hom va poder assistir a diverses representacions de *Les arrels*, en la versió de Dachs i Raich, les més conegudes de les quals varen ser dutes a terme per la companyia de l'Orfeó Gracienc de Barcelona a l'octubre de 1964 i pel Grup Esperit de l'Ateneu de Sant Gervasi de Barcelona el desembre de 1968 que, sota la direcció de R. Vidal i Folch, va oferir “una sesión de teatro, en verdad muy estimable, propia de esta joven agrupación que tantos éxitos está consiguiendo en todas sus actuaciones”⁴⁰, que es va reposar el 1969 degut a l'èxit obtingut.

³⁹ Dachs i Raich, Enric (Trad.) (1963) *Les arrels*, Barcelona, Fontanella.

⁴⁰ Macià, J. "El 'Grup Esprit' en el Ateneo de San Gervasio", *Tele Exprés*, 9-12-1968.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Aquest és només un exemple de com les noves possibilitats socials i culturals varen ser aprofitades ràpidament a l'àmbit teatral de Catalunya, de manera que es varen anar consolidant les agrupacions teatrals com les ressenyades més amunt, a la vegada que en sorgien de noves, que compartien una voluntat comuna d'oferir un tipus de teatre renovador i compromés. En aquest ambient, a més, es va començar a editar a Barcelona la revista teatral *Yorick* que, des dels primers números, va dedicar part de les seues pàgines al panorama teatral britànic contemporani. L'obra dels dramaturgs que estudiem - juntament amb la d'altres noms del moment com Tennessee Williams, Arthur Miller, Adamov, Sartre o Brecht - es considerava part d'un tipus de teatre que “busca la denuncia de formas político-sociales de la sociedad y la elaboración de un mundo nuevo”⁴¹ i era seguida periòdicament pels corresponsals de *Yorick* a Londres.

El Teatre Experimental Català (T.E.C.), que va estrenar *Les arrels* de Wesker, tornava als escenaris el juny de 1965 amb dues obres més d'autor anglés contemporani: *The Room* (1957) (L'habitació) i *The Dumb Waiter* (1960) (El cambrer mut) de Harold Pinter, en traducció de Manuel de Pedrolo⁴² i que tornaven a constituir una estrena estatal, aquesta vegada al Teatre de la C.A.P.S.A. La figura de Harold Pinter, i també la d'Ann Jellicoe, començava a ser cada vegada més associada al teatre de l'absurd, tot allunyant-se així del perfil més ortodox atribuït a la promoció de dramaturgs britànics del 1956. Així, els directors Miguel Gimeno i Vicent L. Olivares aconseguiren que aquestes dues peces breus de “uno de los autores más representativos del llamado teatro del absurdo”⁴³ transmeteren “la tensión necesaria, marcando el contraste del absurdo intruso y de la realidad, entre quiebros que van de lo grotesco a lo levantadamente patético”, de manera que “el público no tan numeroso como hubiera sido deseable aplaudió con calor”⁴⁴.

El gener de 1967, la companyia Teatro Experimental Independiente Gogo, sota la direcció de Mario Gas, va estrenar *Un sabor a miel* de Shelagh Delaney al Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona. Les crítiques no varen ser massa favorables: si bé alguns reconeixien el saber fer de la companyia i qüestionaven l'eficàcia teatral d'una obra que “no se formula interrogantes como los ‘angry young men’ de su

⁴¹ Pedret Muntañola, J. (1965) “Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual”, *Yorick*, 2, p.7

⁴² Pedrolo, Manuel de (Trad.) (1994) *L'habitació i El muntaplats*, Barcelona, Ed.62.

⁴³ Acerete, Julio (1965) “L'habitació y El cambrer mut, de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 66, p.52.

⁴⁴ Sordo, Enrique (1965) “Crítica teatral de Barcelona”, *Yorick*, 4, p.17.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

promoció, ni tampoco vocifera, ni acusa: se limita a testificar, a levantar acta de la existencia de unas lacras sociales”⁴⁵; uns altres reconeixien certa manca de ritme i errades de direcció i també qüestionaven la situació de l’obra dins les coordenades dels “angry young men” ja que “la situación de la protagonista (...) es demasiado particular para que el problema con el que se enfrenta pueda alcanzar visos de acusación social”⁴⁶; i altres, des d’un punt de vista totalment oposat, consideraven que la direcció no havia estat capaç de transmetre que darrere de la misèria dels personatges de l’obra era l’efecte d’una sèrie de condicionants socials de manera que “con tal planteamiento, la obra deja de lado toda acusación a un sistema determinado – el macrocapitalismo – y se convierte en una exposición de tipos pintorescos”⁴⁷.

Si bé aquests varen ser anys de presència remarcable d’obres d’autors britànics contemporanis a Catalunya, l’any 1969 en suposaria una autèntica explosió: en un any es varen posar en escena *Chips with Everything* (1962) (Tot amb patates) i *Chicken Soup with Barley* (1958) (Sopa de pollastre amb ordi) d’Arnold Wesker i *The Knack* (1962) (El Knack) d’Ann Jellicoe. El vint-i-dos de març de 1969 es presentava al Teatre de l’Aliança de Poble Nou el Grup de Teatre Independent del CICF amb *Tot amb patates* de Wesker, traduït per Jordi Bordas⁴⁸. Aquesta obra ja havia estat traduïda al castellà per F. M. Lorda Alaiz⁴⁹ però encara no hi havia hagut estrena en aquesta llengua tot i l’interés demostrat per Marsillach. En un escenari circular dissenyat per Fabià Puigserver, el director Mario Gas – “el más positivo valor entre los jóvenes directores del momento”⁵⁰ – va oferir un muntatge sobre les lluites de poder dins les estructures neocapitalistes, que acaben per absorbir i integrar les mateixes forces anti-sistema. La desil·lusió que desprén l’obra la relacionava el mateix Gas amb l’evolució experimentada per la promoció dels “Angry Young Men” des del moment que “en esta absorción han caído todos los “Angry” en tanto se han institucionalizado; sólo queda gritar en el Hyde Park”⁵¹. El resultat va ser un “muntatge d’una absoluta dignitat amb

⁴⁵ Farreras, Martí, "Un sabor a miel de Selag Delaney", *Tele Exprés*, 20-01-1967.

⁴⁶ Cantieri, Giovanni (1967) "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 22, p.16.

⁴⁷ Fàbregas, Xavier (1967) "Un sabor a miel de Shelagh Delaney", *Primer Acto*, 85, p.61.

⁴⁸ Bordas, Jordi (Trad.) (1969) “Tot amb patates”, *Yorick*, 33, p.5-15. Per conèixer de primera mà el procés i els problemes de traducció que es va trobar: Bordas, J. (1969) “Traduciendo Wesker al catalán”, *Yorick*, 33, p.14-15.

⁴⁹ Lorda Alaiz, F.M. (1964) “Patatas fritas a voluntad”, *Primer Acto*, 55, p.30-53.

⁵⁰ Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969), "Crítica Teatral de Barcelona", *Yorick*, 33, p. 55-59.

⁵¹ Gas, Mario (1969) " Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el teatro independiente ", *Yorick*, 33, p.9-12.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

alguns moments realment brillants”⁵² que va rebre “merecidas e interminables ovaciones”⁵³. Els encarregats de portar a escena la *Sopa de pollastre amb ordi* de Wesker per primera vegada a l'Estat varen ser els integrants del Grup Esperit sota la direcció de Josep M. Segarra. Traduïda per Manuel de Pedrolo⁵⁴, el divuit d'octubre de 1969 s'estrenava al Teatre de la Penya Cultural Barcelonesa aquesta obra que reflecteix “el procés evolutiu seguit per la societat de l'Europa Occidental i, sobretot, els canvis que aquest procés ha provocat en l'actitud de la classe treballadora” d'una manera efectiva i “capaç de fer surar la densitat del text”⁵⁵ gràcies al treball de direcció.

Per a acabar l'any, concretament el divuit de desembre de 1969, es va estrenar al Teatre Windsor de Barcelona *El Knack o Aquell atractiu que es diu el knack o qui no té grapa no endrapa*, traduït per Terenci Moix, dirigit per Ventura Pons⁵⁶ i amb Rosa Maria Sardà en el paper de Nancy. Aquesta va ser la primera estrena de *El Knack* en català i en règim comercial però no l'estrena absoluta de l'obra, ja que el grup Akelarre de Bilbao, sota la direcció de José Andrés Zaldegui i segurament en traducció d'Álvaro del Amo⁵⁷, la va estrenar a principis d'any i la va portar a diversos certàmens (“Primeras Jornadas Interregionales de Teatro Amateur” celebrades a Oviedo o al Festival de Teatro Nuevo de Valladolid) i teatres de col·legis majors madrilenys. A Oviedo, “el público consiguió olvidar la versión cinematográfica de Lester; la frase es ya suficientemente significativa”⁵⁸; a Madrid alguns opinaven que “los problemas que se plantean en torno al sexo en la obra pueden ser más o menos asequibles a un público universitario, pero es evidente que ese tratamiento (...) no podría ser eficaz frente a un público menos ‘seleccionado’, para el que sólo la palabra sexo hace que se le enturbien las ideas”⁵⁹. *El Knack* es va poder veure després a Barcelona gràcies al Grup de Teatre Experimental "Contrapunto" dirigit per Ramon B. Ivars amb alumnes de l'Institut del

⁵² Fàbregas, Xavier (1969) "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 116, p.72-73.

⁵³ Farreras, Martí, "El realismo agresivo de Arnold Wesker", *Tele Exprés*, 24-03-1969.

⁵⁴ Pedrolo, Manuel de (Trad.) (1986) *Sopa de pollastre amb ordi*, Barcelona, Institut del Teatre/Ed. del Mall.

⁵⁵ Fàbregas, Xavier (1969) "Arnold Wesker i la lluita de classes a la Gran Bretanya", *Serra d'Or*, 123, p.115-117

⁵⁶ Cal assenyalar que el 1967, amb direcció de Ventura Pons, el Grup de Teatre Independent del CICF va estrenar *The Four Seasons* (Les quatre estacions) d'Arnold Wesker, que no hem inclòs perquè eixia dels límits establerts per al corpus d'obres seleccionades per a aquest estudi. Com es pot veure, l'interès de Ventura Pons pels autors britànics durant la seua etapa com a director teatral era remarcable, com ho va ser també, i molt, en el cas de Mario Gas.

⁵⁷ Del Amo, Álvaro (Trad.) (1968) *El knack*, Madrid, Cuadernos para el diàlogo.

⁵⁸ Goliardos (1969) "Oviedo: Nuevo Certamen", *Primer Acto*, 110, p.67.

⁵⁹ Fernández, F. I. J. Ruiz (1969) "Madrid: teatro independiente", *Primer Acto*, 115, p.70.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Teatre, la tasca dels quals “fue lo suficientemente acertada para que pudiéramos conocer *The Knack*”⁶⁰.

Finalment arribem a la versió catalana de Ventura Pons, que va assolir les dues-centes representacions i exhauria les localitats del Teatre Windsor fins i tot en dies feiners. Així doncs, les prevencions anteriors sobre l'eficàcia de *El Knack* sobre un públic poc seleccionat es contradirien amb el fet que “apenas si con el sobresalto de tres o cuatro locuciones muy descarnadas, el público siguió la obra con atención y no pareció sorprenderse demasiado del tema del debate”⁶¹. La majoria de les crítiques que se li varen fer varen ser molt elogioses en considerar el muntatge “un intento de dar buen teatro en un país cuya circunstancia teatral es reacia a ello”⁶² dut a terme per un director i uns actors ben capacitats. Tanmateix, alguns transmeten la sensació que part de la càrrega de l'obra havia estat suavitzada en favor d'una millor comercialització, de manera que el que s'esperava que fóra una obra arriscada i trencadora es convertia en un muntatge “que tiene casi todos los ingredientes que satisfacen al matrimonio acomodado cliente habitual del Teatro Windsor”⁶³. En opinió de Xavier Fàbregas, potser el que no feria les classes benestants era que en l'univers particular dels personatges de *El Knack*, suposadament regit només per la vara de medir de l'atractiu sexual, “suren (...) potser fins i tot sense que ella [Jellicoe] en sigui massa conscient, les velles regles de la democràcia anglo-saxona basada en la diferència de classes i el liberalisme” per concloure que “en el fons del fons no deixa d'ésser una comèdia *tory*”⁶⁴.

L'última de les estrenes més representatives del període a Catalunya va ser la de *The Kitchen* (1959) (La cuina) d'Arnold Wesker que, en traducció de Jordi Bordas⁶⁵, el grup Palestra de Sabadell sota la direcció de Ramon Ribalta va representar el 30 de gener de 1972 a l'Auditori de la Caixa d'Estalvi de Sabadell. Posteriorment, el muntatge va participar al “Cicle de Teatre Independent Centenari 'Adrià Gual” celebrat a Barcelona entre desembre 1972 i gener 1973. Tot i excepcions com la de Xavier Fàbregas⁶⁶, els organitzadors es varen queixar de “el nulo interés con que la crítica de

⁶⁰ Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969) "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 35, p.65-66.

⁶¹ Farreras, Martí, "El knack, una comedia que llega después del film", *Tele Exprés*, 20-12-1969, p.21.

⁶² Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969-1970), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 37, p.63-67.

⁶³ Hernández, Santos (1970) "*Knack*, de Jellicoe", *Primer Acto*, 118, p.63.

⁶⁴ Fàbregas, Xavier (1970) "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 125, p.74-76.

⁶⁵ Bordas, Jordi (Trad.) (1971) *La cuina*, Barcelona, Ed.62.

⁶⁶ Fàbregas, Xavier (1973) "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 150, p.58-59.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

nuestros periódicos de gran tirada y nuestras emisoras de larga onda (...) ha seguido el llamado Ciclo de Teatro Independiente”⁶⁷. Finalment, l’obra també es va poder veure al teatre C.A.P.S.A. *La cuina* seria poc després posada en escena pel grup Cooperativa de Teatre de Girona, sota la direcció de Jaume Coll. Com hem pogut observar, la proliferació a Catalunya de grups que apostaven per posar en escena obres d’autors britànics de la promoció de la segona meitat dels anys 50 va ser un fet remarcable durant aquests anys de sorgiment i consolidació del fenomen del teatre independent. El panorama teatral no presentava aquesta vitalitat en altres zones catalanoparlants com les Illes o el País Valencià, que o bé no assoliren aquests nivells d’activitat o ho varen fer més tard.

A les Illes Balears, concretament a Palma de Mallorca, l’única estrena d’autor britànic contemporani d’aquest període va ser *El portero* de Harold Pinter, que es va representar el setze d’octubre de 1965 al Teatro de la Asociación de la Prensa de Palma per part del T.E.U. de Mallorca. Al País Valencià, el Teatro Club Universitario de València, sota la direcció d’Antonio Díaz Zamora, començava una trajectòria regular i fructífera amb l’estrena de *El portero* i *El amante* de Harold Pinter al Club Universitario de València el setze de desembre de 1966 i el dèset de gener de 1968 respectivament. L’estrena de *Sabor a miel* de Shelagh Delaney el vint-i-tres d’abril de 1969 també al Club Universitario de València amb Díaz Zamora com a director però amb la companyia Studio Teatro, degut a l’èxit obtingut, es prorrogaria fins el 10 de maig del mateix any. Es va remarcar a la premsa que “Studio Teatro logra con *Un sabor a miel* acercar al público a unas obras que, por muchas razones, no podrían ser llevadas al teatro comercial, dadas las aficiones de lo que llamamos ‘gran público’”⁶⁸ i aquesta afirmació continuaria sent vàlida quatre anys després: quan, el vuit de maig de 1973, la companyia Quart 23⁶⁹, de nou sota la direcció de Díaz Zamora, tornaria a muntar *Sabor a miel* al València Cinema que, lluny d’estar inclosa en el circuit del teatre comercial, era l’única sala del moment a la ciutat amb una programació teatral renovadora regular. El muntatge va tornar a despertar “indudable expectación”⁷⁰ i va oferir una “función de méritos relevantes y que el público del València Cinema acoge con interés y calurosos

⁶⁷ Sans, Santiago (1973) “Teatro independiente. ¿Cosquilleo en el artificio?”, *Yorick*, 57-58, p.39-41.

⁶⁸ De Alcedo, J.A., “En el Club Universitario, *Un sabor a miel*”, *Levante*, 30/04/1969.

⁶⁹ La companyia Quart 23 es va encarregar de la programació i gestió del València Cinema des de la seua inauguració el juny de 1972 fins el juny de 1973.

⁷⁰ De Alcedo, J.A., “*Sabor a miel*, de Shelagh Delaney”, *Levante*, 10/05/1973.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

aplousos”⁷¹. Finalment, cal subratllar també la tasca i la llarga trajectòria de l’agrupació teatral La Cazuela d’Alcoi que va muntar, en aquesta població, *El amante* de Pinter i *Mirando hacia atrás con ira* d’Osborne durant aquest període, i els muntatges de *El portero* de Pinter pel Teatro-Club Sureste (Alacant) i *Raíces* pel Grupo Alba (Alacant).

Pel que fa als escenaris madrilenys, apart de *El knack* de Akelarre, que ja hem comentat més amunt, hi va haver diversos muntatges importants. La companyia Nuevo Teatro Experimental, sota la direcció de Daniel Bohr, va portar *The Lover* (1963) (El amante) i *The Dumb Waiter* (1960) (El montacargas) de Harold Pinter, en traducció de Manuel Barberá, el dotze de maig de 1966 al Teatro Beatriz. Posteriorment, participarien al Ciclo de Teatro Latino celebrat a Barcelona des de finals de novembre a principis d’octubre del mateix any, on ja s’havia vist *The Dumb Waiter* en traducció de Manuel de Pedrolo però no *The Lover*. La crítica va aplaudir l’elecció d’aquestes obres amb entusiasme, “no sólo porque Harold Pinter es uno de los autores modernos, contemporáneos, interesantes y avanzados”⁷² sino porque consiguen “crear una sensibilidad nueva y llevar los sentidos del espectador hacia un mundo que siempre quedó entre líneas de la literatura de tipo tradicional”⁷³; així com també hi havia quasi unanimitat en els elogis al treball de direcció i d’interpretació tant per la crítica madrilenya com per la catalana. El que trencava aquesta unanimitat pel que fa a la posada en escena era, en opinió d’Álvaro del Amo, la qualitat de vodevil que se li havia donat a *El amante* i l’excessiva dinàmica policíaca de *El montacargas*, tot trivialitzant així la càrrega eròtica i violenta de la primera obra i el misteri de la segona⁷⁴.

Uns mesos més tard, concretament el catorze de setembre de 1966, s’estrenava Teatro Valle Inclán de Madrid *Roots* (1959) (Raíces) d’Arnold Wesker, traduïda per Juan José de Arteche⁷⁵ i dirigida per José María Morera. Sembla que, tot i que una part important del públic va reaccionar favorablement i les crítiques no eren del tot dolentes, va fer poc més d’una cinquantena de representacions. Bàsicament, la crítica va apreciar el treball de posada en escena però consideraven que “lo que se nos brinda como ‘nuevo

⁷¹ E.L.-Ch.A., “ Sabor a miel , de S. Delaney, por Quart 23, en el Valencia Cinema”, *Las Provincias*, 11/05/1973.

⁷² Pérez Fernández, "Nuevo Teatro Experimental presenta *El amante* y *El montacargas*, dos obras de Pinter, en el Beatriz", *Informaciones*, 13/05/1966.

⁷³ García Pavón, F., “*El Amante* y *El Montacargas*, en el Beatriz”, *Arriba*, 13/05/1966.

⁷⁴ Del Amo, Álvaro (1966) "Teatro no profesional", *Primer Acto*, 73, p.57.

⁷⁵ De Arteche, Juan José (Trad.) (1966) *Raíces*, Primer Acto, 79, p.25-46.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

teatro inglés’ llega con veinticinco años de retraso”⁷⁶ perquè l’obra “se queda en el campo vulgar de un realismo socialista, insuficientemente inconformista para que pueda ser calificado de vanguardia o de revolucionario”⁷⁷. Tanmateix, Monleón apuntava que potser el que havia fallat era que el públic d’esperit petitburgès no havia estat capaç d’assimilar la crítica que Wesker li plantejava, “si el espectador no aporta un interés previo por la evolución y estado actual de las clases (...) ¿Cómo va a situar “Raíces” entre las coordenadas que le prestan su profundo sentido?”⁷⁸. Tot i aquestes consideracions, José María Morera muntaria de nou *Raíces* el 1970 amb la companyia de María José Goyanes i aconseguiria participar en la III Campaña Nacional de Teatro.

El tretze de gener de 1967 s’estrenava al Teatro Eslava de Madrid *The Lover* (1963) (El amante) i *The Collection* (1961) (La colección) de Harold Pinter, traduïdes i dirigides per Luis Escobar. “La llegada de Harold Pinter a lo que hemos dado en llamar ‘teatro comercial’ español” provava, segons Lorenzo López, “la atención despierta de Luis Escobar a las grandes novedades teatrales y la extraña, pero cierta, apertura de nuestro teatro a conceptos y formas de expresión artísticas que nos han estado vedadas durante muchos lustros”⁷⁹. Si bé la majoria va elogiar “ese saber expresarse con sombras de palabras” que arriba a “herir fibras de sensibilidad del espectador”⁸⁰, alguns consideraven que “en el fondo, Pinter hace un teatro escolar, un aparente ejercicio para cinco dedos” la posada en escena del qual, a més, “careció del nervio con el que creo que fueron concebidas”⁸¹.

D’una altra banda, el 1968 al grup Akelarre de Bilbao, sota la direcció de Luis María Iturri, participava al II Festival de Teatro Nuevo amb *The Hostage* (1958) (El rehén) de Brendan Behan⁸² i el 1971 estrenava al Teatro Cómico de Madrid dins el Ciclo Nacional de Cámara. La crítica madrilenya va considerar unànimament que a la “famosa obra de Brendan Behan”, plena de cançons i balls, se li havia donat “un tono de farsa grotesca que mitiga el hondo lirismo del escritor irlandés”⁸³, cosa “francamente

⁷⁶ González Ruiz, N., “*Raíces*, estreno en el Valle Inclán”, *Ya*, 15/09/1966.

⁷⁷ “*Raíces*, de Arnold Wesker, en el Teatro Valle Inclán, *ABC*, 16/09/1966.

⁷⁸ Monleón, José (1966) “*Raíces* o la oportunidad perdida”, *Primer Acto*, 79, p.18-22.

⁷⁹ López, Lorenzo, “*El amante* y *La colección*, de Harold Pinter, en Eslava”, *ABC*, 15/01/1967.

⁸⁰ García Pavón, F., “*El amante* y *La colección*, en el Eslava”, *Arriba*, 14/01/1967.

⁸¹ López Delpecho, Luis, “*El amante* y *La colección*, en el Eslava”, *Ya*, 14/01/1967.

⁸² La traducció es va publicar, sense que constara el nom del traductor el 1967 al nº81 de *Primer Acto*, on se li varen dedicar també diversos articles, així com un recordatori el 1964 amb motiu de la seua mort, que també va ser ressenyada emotivament a *Serra d’Or*.

⁸³ López Sancho, Lorenzo, “*El rehén*, de Brendan Behan, interpretado por el Grupo Akelarre de Bilbao”, *ABC*, 31/03/1971.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

inaceptable e intolerable”⁸⁴, “una auténtica mamarrachada”⁸⁵. En canvi, des de *Primer Acto*, s’elogiava la “magnífica pintura de los tipos” i el ritme aconseguits, així com la bona comunicació que es va establir amb el públic, i atribuïa les crítiques a un “desconocimiento absoluto de lo que significaron la obra y el montaje”⁸⁶. *El rehén* també va ser muntada el 1968 per la Compañía Moratín amb la direcció de Daniel Bohr i va participar en la I Campaña Nacional de Teatro, tot obtenint crítiques des de *Yorick* per les tergiversacions de sentits i intencions que impedièn “evidenciar la intenció crítica que aquí emplea el autor”⁸⁷. A més, el catorze de desembre de 1973 al Teatro Bellas Artes de Madrid tornaria a ser muntada, ara dirigida per José María Loperena, traduïda per Jaime Salom i amb Queta Claver i Carmen Maura. En aquest cas, la crítica de la premsa madrilenya va aplaudir la funció sense reserves, mentre que des de *Primer Acto* no s’hi va fer cap comentari.

Durant aquest període també es va muntar de nou, el vint-i-sis de març de 1971 al Teatro Beatriz de Madrid, *Un sabor a miel* de Shelagh Delaney, ara en règim comercial en traducció de Adolfo Lozano Borroy⁸⁸, direcció de Miguel Narros i amb Ana Belén en el personatge de Jo. La posada en escena va ser molt admirada, sobretot per la bona integració dels números musicals i la tasca d’interpretació d’Ana Belén. Tanmateix, des de la crítica també es va voler constatar que “a la joven Delaney se le ha atribuido mucha más gloria de la que merece”⁸⁹, ja que “lo que entonces había que decir y denunciar (...) queda un poco a trasmano como materia dramática. Y lo que más queda es el naturalismo estilístico de la obra”⁹⁰, de manera que “esta, en su tiempo, agresiva obra se nos muestra ahora como un pastelillo, un pequeño drama blanco”⁹¹. Una altra primera estrena en règim comercial en castellà va ser la de *El knack* d’Ann Jellicoe el dotze de gener de 1972 al Teatro Valle Inclán de Madrid. En aquesta ocasió, la traducció era d’Ana Diosdado i l’obra va ser dirigida per Francisco Abada. Segons la crítica, el públic va riure i aplaudir amb entusiasme una obra “en la que nuestra admirada y joven autora Ana Diosdado ve con generoso optimismo una cierta

⁸⁴ Marqueríe, Alfredo, “*El rehén*, por Aquelarre”, *Pueblo*, 30/03/1971.

⁸⁵ Díaz Crespo, Manuel, “El grupo Akelarre, en el Cómico”, *El Alcázar*, 30/03/1971.

⁸⁶ Herrero, Fernando (1968) “*El rehén* de Brendan Behan”, *Primer Acto*, 94, p.72.

⁸⁷ ??? (1969) “Crítica teatral de Barcelona”, *Yorick*, 30, p.75.

⁸⁸ Lozano Borroy, Adolfo (Trad.) (1971) *Sabor a miel*, Madrid, Escelicer.

⁸⁹ López Sancho, Lorenzo, “Ana Belén triunfa en la protagonista de *Sabor a miel*, en el Teatro Beatriz”, *ABC*, 28/03/1971.

⁹⁰ Corbalán, Pablo, “*Sabor a miel*, de Shelagh Delaney”, *Informaciones*, 27/03/1971.

⁹¹ Fernández-Santos, Ángel (1971) “*Un Sabor a Miel* de Selagh Delaney”, *Primer Acto*, 130, p.68.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

profundidad de pensamiento”⁹² ja que “es inútil que se quiera elevar lo que ocurre en *Knack* a símbolo”⁹³.

D’una altra banda, el vint-i-sis d’abril de 1973 al Pequeño Teatro Experimental de Madrid s’estrenava *A Slight Ache* (1959) (Un pequeño dolor), una peça radiofònica de Harold Pinter traduïda per Carla Matteini. La representació a càrrec del Teatro Experimental Independiente (T.E.I.), que dirigia William Layton, va ser apreciada, encara que es va apuntar que “quizá soporte mal el trasplante desde los micrófonos al escenario”⁹⁴. Per acabar amb les estrenes a Madrid durant aquest període, només manca per ressenyar la de *The Kitchen* (1959) (La cocina) d’Arnold Wesker el set de setembre de 1973 al Teatro Goya per primera vegada en castellà, traduïda per Juan Caño Arecha⁹⁵ i dirigida per Miguel Narros. Cal destacar que Wesker mateix va acudir a l’estrena d’un muntatge que, en opinió de Ricardo Doménech, davant el deplorable panorama teatral madrileny, era “doblemente bueno: por ser bueno y por ser una feliz excepción”⁹⁶; encara que altres trobaven a faltar la presència entre el públic de l’element de classe treballadora que podria beneficiar-se de les tesis plantejades a l’obra degut al fet que “esta masa de espectadores frustrados no reconoce casi nunca el teatro como medio de comunicación y una forma cultural que les pertenece”⁹⁷ i que resta aleshores en mans de la burgesia.

Finalment, no ens podem estar de comentar l’existència del "Ciclo de Teatro inglés de vanguardia" organitzat per ÁGORA del Club Guipúzcoa el 1965 a San Sebastián, en què es varen posar en escena: *The Room* (1957) (La habitación) i *A Slight Ache* (1959) (El dolorcillo) de Harold Pinter i *The Sport of My Mad Mother* (1958) (El deporte de mi loca madre) d’Ann Jellicoe, totes traduïdes per Carmen Azpiazu. També va ser remarcable l’estrena el 1968 de *I’m Talking About Jerusalem* (1960) (Estoy hablando de Jerusalén) d’Arnold Wesker pel grup Tabanque de Sevilla, que també es va encarregar de la traducció de l’obra, o el muntatge de *Oh, What a Lovely War!* (1963) (¡Oh, qué bonita es la guerra!) del Theatre Workshop, traduït per Carlos Rodríguez

⁹² Prego, Adolfo, “*Knack*, de A. Jellicoe, en el Valle Inclán, *ABC*, 14/01/1972.

⁹³ Álvarez, Carlos Luis, “Valle Inclán: *Knack* de Ann Jellicoe”, *Arriba*, 14/01/1972.

⁹⁴ Prego, Adolfo, “*Un ligero dolor*, de Pinter, por el Pequeño Teatro”, *ABC*, 28/04/1973.

⁹⁵ Caño, Juan (Trad.) (1973) *La cocina*, Madrid, Fundamentos.

⁹⁶ Doménech, Ricardo (1973-1974) “*La cocina*, de Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 163-164, p. 97-98.

⁹⁷ Hormigón, Juan Antonio [1973] “¡Culturalmente un asco! Wesker, Narros y treinta actores más”, *Yorick*, 60, p.68.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Sanz⁹⁸ i estrenat el 1972 pel grup Taular 12, que també va participar a la I Semana de Teatro Universitario de Madrid el 1973. Si bé hem fet constar els muntatges més vists i de més repercussió mediàtica, no es pot oblidar que durant el període hi va haver multitud d'agrupacions teatrals de tot tipus - sovint de llarga trajectòria i que de vegades constituïen l'únic contacte amb el teatre per a la població de determinades zones de l'Estat - que varen representar obres dels autors que ens interessaven en aquest estudi.

3.2. 1975-1982: la Transició

Amb la mort de Franco, començaren els primers passos de la transició cap a un sistema democràtic, procés no exempt de turbulències diverses. Pel que fa al teatre, com comenta Oliva (1989: 428), en aquest període es va donar progressivament “la casi absoluta desaparición de los teatros independientes, al menos en el sentido que tenía en la década anterior” en donar aquests el pas cap a la professionalització a partir de la creació de companyies estables. De fet, “una de las pocas novedades que incorpora la UCD a su programa de gobierno es la ayuda a grupos o compañías estables” com el Teatre Lliure de Barcelona (Oliva, 1989: 428). Tanmateix, la majoria d'aquests intents d'estabilització només va poder sobreviure uns pocs anys. A Catalunya, alguns dels principals grups de teatre independent varen continuar oferint obres d'autors britànics de la promoció de 1956. Així doncs, el vint-i-vuit de novembre de 1976, Palestra (Sabadell) va estrenar la primera obra de John Arden en català: *Live Like Pigs* (Viure com porcs), traduïda per Jordi Voltas i dirigida per Ramon Ribalta, Eugeni Cabanes i Tomàs Vila. Des de *Serra d'Or*, Xavier Fàbregas reflexionava sobre les dificultats que va tindre el “teatre realista anglès dels anys cinquanta” - que “hauria pogut connectar amb la realitat social de casa nostra” - per accedir als escenaris catalans, ja que “durant aquells anys, el nostre teatre travessava unes circumstàncies precàries i les mesures de repressió encara eren molt dures”. La revisió que proposava Palestra, tanmateix, no feia més que confirmar que *Viure com porcs* era “un drama de gènere que no sembla accedir a aquella grandesa que cal a un text un cop la moda de l'escola a la qual pertany ja ha passat”⁹⁹.

⁹⁸ Rodríguez Sanz, Carlos (Trad.) (1969) *Oh, qué bonita es la guerra!*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.

⁹⁹ Fàbregas, Xavier (1977) "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 208, p.54.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Com també comentava Fàbregas, Wesker havia estat l'únic autor de la “generació dels cinquanta” que havia estat suficientment estrenat i treballat als escenaris catalans. I així ho va continuar sent en aquest període amb el muntatge de *Sopa de pollastre amb ordi* pel Grup d'estudis teatrals d'Horta (GETH) i el de *Les arrels* pel grup La Persiana. *Sopa de pollastre amb ordi*, en la traducció de Manuel de Pedrolo, va ser estrenat el nou de març de 1978 al Centre Parroquial d'Horta de Barcelona i dirigit per Josep M^a Segarra i Josep Montanyés. El GETH havia pensat en aquesta obra per a ser estrenada i representada al barri d'Horta de Barcelona amb la intenció d'activar la vida cultural de la zona. “Construyen un espectáculo sólido”, es deia a la crítica, “pero el público no acude”¹⁰⁰. “L'excel·lent versió” d'aquesta obra, “que regalima humanitat per tots els seus porus”¹⁰¹, arribava al públic, però, d'una manera diferent a quan es va estrenar en català a les acaballes dels anys 60: “si abans era, sobretot, un estímul, ara és un avís”; a més, l'estètica realista del muntatge es trobava ja lluny de la del nou teatre català de manera que “l'espectador es pot decantar cap a dos camins possibles: o troba l'antiga vena realista amb un agradable descobriment, o (...) es desinteressa d'unes formes que menysvalora o no aconsegueix de situar adequadament”¹⁰².

A l'any següent, el vint d'abril de 1979 al Teatre Romea de Barcelona, el grup La Persiana tornava a muntar *Les arrels* de Wesker després de més de quinze anys des de la primera estrena del T.E.C., dins la Campanya de Teatre promoguda per La Caixa del 4 al 30 d'abril de 1979. Finalment, al XV Festival Internacional de Sitges de 1982 la companyia Ad Hoc de Barcelona va representar *L'amant* de Harold Pinter, en la traducció de Marta Pessarrodona i dirigit per Eugènia Casanovas, muntatge en què “la desencertada interpretació reduí el text a una simple trama”¹⁰³. Al País Valencià, l'únic muntatge a ressenyar va ser la primera obra que la companyia Moma Teatre va representar: *El knack* d'Ann Jellicoe. L'obra es va estrenar el dèsset de desembre de 1982 a la Societat Coral El Micalet de València sota la direcció de Martín Adjemian i, segons la crítica, va produir “un divertido impacto”, tot i que “para tener una vigencia positiva necesitaba de un montaje y un cuadro de actores más experimentados”¹⁰⁴ i “no

¹⁰⁰ Abellan, Joan (1978) "El fracaso de *Sopa de pollastre amb ordi*. O el público no siempre tiene razón", *Pipirijaina*, 8-9, p.23.

¹⁰¹ Farreras, Martí, "Sopa de pollastre amb ordi", *Tele Exprés*, 14/03/1978, p.31.

¹⁰² Vilà i Folch, Joaquim, "La sopa d'Horta", *Avui*, 12/03/1978, p.29.

¹⁰³ Fàbregas, Maria Rosa i Josep Francesc Delgado (1982) "El XV Festival Internacional de Sitges", *Serra d'Or*, 279, p.97.

¹⁰⁴ R.Ll., "Presentación del grupo La Moma-Teatre" *Levante*, 26/12/1982.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

se hubiera estropeado hacia el final” quan “el director (...) coloca una escena trágica que distorsiona todo el sentido cínico de la obra”¹⁰⁵.

En contrast amb el període anterior, a Madrid només hi va haver una estrena rellevant per al nostre estudi: la *Sopa de pollo con cebada* que, traduïda per Ramón Gil Novales, s'estrenava per fi en castellà per la companyia del Centro Dramático Nacional el dos de maig de 1979 al Teatro Bellas Artes de Madrid. La direcció era a càrrec de Josep Maria Segarra i Josep Montanyés, que un any abans l'havien dirigida amb el Grup d'estudis teatrals d'Horta. Wesker mateix va assistir a la preestrena de l'obra i, en declaracions als diaris madrilenys, va afirmar que el moviment dels “Angry Young Men” “respondía más al interés periodístico por poner etiquetas que a la propia significación del mencionado movimiento”¹⁰⁶. La crítica va elogiar el treball de direcció i d'interpretació sense pal·liatius però s'encarrega de recordar que “es un drama de exacerbado realismo, de estructura absolutamente tradicional”¹⁰⁷, d'un naturalisme realista que la direcció “a veces exagera la tendencia, cae en el teatro antiguo”¹⁰⁸ però que, per a tots, “la ausencia de toda intención vanguardista o renovadora en lo escénico concentrará la atención del auditorio en lo densamente humano de la pieza”¹⁰⁹.

3.3. 1982-2004: els anys de democràcia

3.3.1. 1982-1996 o l'etapa socialista

L'etapa de govern socialista a l'Estat va crear grans expectatives a tots els àmbits socials i culturals i, per descomptat, també al teatre. Des del govern es va emprendre una política de potenciació del teatre públic, de concertació amb empreses teatrals que disposen de local on desenvolupar una programació constant i de subvenció als professionals teatrals en general (Oliva, 1989: 431). I, a més, els governs de les comunitats autònomes també varen iniciar els seus propis processos d'institucionalització del teatre. Tanmateix, com veurem, els encarregats de matindre en escena les obres de la dramàtúrgia britànica del 1956 no seran majoritàriament els teatres públics sinó companyies privades, sovint amb règim de concertació pública.

¹⁰⁵ Sanchis, Vicente, “También los débiles seducen, ¿eh, Colin?”, dossier de crítiques de Moma Teatre.

¹⁰⁶ Cruz, Juan, “Arnold Wesker: ‘No éramos tan jóvenes ni tan airados’”, *El País*, 01/05/1979.

¹⁰⁷ López, Lorenzo, “Wesker, in person, con su *Sopa de pollo con cebada*”, *ABC*, 04/05/1979.

¹⁰⁸ Haro Tecglen, “*Sopa de pollo con cebada*. La lucha y la muerte”, *El País*, 04/05/1979.

¹⁰⁹ “*Sopa de pollo con cebada*, de Arnold Wesker”, *Arriba*, 04/05/1979.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

D’una altra banda, com hem apuntat al període de la transició, el pas a la democràcia va suposar la professionalització de molts dels grups de teatre independent, de manera que l’àmbit del teatre no-professional va deixar de tenir el pes i el significat que va tindre durant els últims anys del franquisme, i el mateix passaria amb el teatre universitari. Per aquesta raó, i perquè el nombre d’agrupacions no-professionals i de grups de teatre universitari es també va incrementar notablement, durant el període de democràcia no tindrem en compte les seues aportacions.

Al València, el dos de novembre de 1985, Moma Teatre estrenava al Teatre a Banda de València *El montaplatos* de Harold Pinter, traduït per Imma Garín i dirigit per Carles Alfaro; muntatge que seria reposat el 1987 (amb funcions a la Sala Moratín de València), el 1993 i el 1996 (aquesta última vegada amb funcions a la Sala Beckett de Barcelona), les dues últimes vegades ja en català. La llarga trajectòria del muntatge sempre va anar acompanyada d’una crítica favorable que assenyalava que “Alfaro consigue recrear con exactitud el clima agobiante, la atmosfera inquietante del texto de Pinter”¹¹⁰ en “una admirable velada del mejor teatro del siglo XX, de ese que, desgraciadamente, y en este país, aún tiene que moverse por las catacumbas”¹¹¹.

A Catalunya, durant aquest període hi va haver tres muntatges diferents de *Amb la ràbia al cos* de John Osborne, sempre amb la traducció de Joaquim Mallafrè¹¹². El primer muntatge, de la companyia La Moderna (Tarragona) sota la direcció de Ramon Simó, es va estrenar el tretze de novembre de 1986 al Teatre Metropol de Tarragona; muntatge que, en opinió de la crítica, demostrava que “treinta años después la obra aparece desfasada”, també es parlava de llarga i avorrida (de fet l’obra, que respectava fidelment el text original, durava més de dues hores i mitja), en part perquè es va optar per un estil interpretatiu “realista-naturalista que, de tan natural (...) se transformó en insípido”¹¹³. Millor fortuna sembla va tenir la versió de El Rusc Teatre (Manlleu) - una agrupació nascuda feia dotze anys en el teatre independent i que es va poder professionalitzar després - estrenada el trenta-u de juliol de 1987 al Teatre Centre de Manlleu sota la direcció de Josep Colomer. Finalment, el tercer muntatge de *Amb la ràbia al cos* va ser estrenat el quatre d’abril de 1990 al Centre Cultural de Terrassa per

¹¹⁰ Diago, Nel, “*El montaplatos*, de H.Pinter, por Moma Teatre”, *Cartelera Túrria*, 18-24/11/1985.

¹¹¹ Herreras, Enrique, “Inquietante Pinter”, *Levante*, 09/11/1996.

¹¹² Mallafré, Joaquim (Trad.) (1974) *Amb la ràbia al cos*, Reus, Revista del Centre de Lectura de Reus. El 1986 l’Institut del Teatre torna a aditar aquesta traducció.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

la companyia del Centre Dramàtic del Vallès sota la direcció de Jorge Vera, per passar després Teatre del Sol de Sabadell. L’adaptació que va fer Jorge Vera del text de l’obra va constituir, en paraules del mateix Vera, “una versió molt lliure, justament per ser més fidel a l’obra”¹¹⁴ que, entre altres canvis, va suposar presentar-la en un sol acte d’una hora i quaranta minuts en lloc dels tres actes de l’original. L’actualització de l’obra va provocar que la crítica assenyalaria que “la vigència d’aquell clàssic que va crear la generació dels ‘joves irats’ (...) és indiscutible”¹¹⁵ i que “aquella rebeldía (...) puede conectar de nuevo con un público joven”¹¹⁶.

D’una altra banda, el vint-i-set de maig de 1987 el Teatre Lliure de Barcelona va estrenar *El muntaplats* i *L’última copa* (One for the Road, 1984) de Harold Pinter, traduïdes per Josep M. Balanyà¹¹⁷ i dirigides per Carme Portaceli i Xicu Masó respectivament. La proposta del Lliure de muntar aquestes dues obres juntes, tot i la “aparente distancia entre un teatro metafísico y un teatro político”¹¹⁸ que encarnen, “ens tira a la cara, amb contundència, una urgent reflexió sobre l’opressió, el poder, el totalitarisme”¹¹⁹. I, pel que fa a *El muntaplats*, en comparació amb el muntatge del T.E.C del 1965 “22 años después, la obra mantiene el mismo interés y su perfecta construcción teatral sigue llamando la atención”¹²⁰. El 1988 destaca per la producció que FOCUS va fer de *El Knack o Aquell rotllet que es diu El Knack o qui no farda no carda* d’Ann Jellicoe, amb la traducció adaptada de Terenci Moix i sota la direcció de Ricard Reguant. L’estrena, el vint-i-nou de novembre de 1988 al Teatre Villarroel de Barcelona, va ser l’inici d’una llarga gira, que també els va portar pels estudis de gravació de Televisió de Catalunya. L’èxit de públic aconseguit, sobretot d’un públic jove, era prova que l’obra tenia “el suficiente humor, ritmo y buen trabajo de actores como para entretener al personal”¹²¹. Tanmateix, de entre els crítics – la majoria dels quals havia vist el muntatge de *El Knack* de Ventura Pons l’any 1969 – algú constatava que “la obra queda la mar de anticuada”¹²² perquè ni el tema ni els personatges ja no

¹¹³ G.H., “*Amb la ràbia al cos*”, el riesgo de apostar fuerte con cartas bajas”, *Diari de Tarragona*, 15/11/1986.

¹¹⁴ “El Centre Dramàtic del Vallès estrena *Amb la ràbia al cos*”, *Diari de Sabadell*, 04/04/1990.

¹¹⁵ V.C., “A la recerca del realisme més cru”, *Diari de Sabadell*, 24/04/1990.

¹¹⁶ “Ràbia en el cuerpo”, *Guia de El País*, 27/04/1990.

¹¹⁷ Balanyà, Josep M. (Trad.) (1987) *El muntaplats / L’última copa*, Barcelona, Teatre Lliure.

¹¹⁸ Broch, Àlex, “O sobre la muerte del más inocente”, *La Vanguardia*, 29/05/1987.

¹¹⁹ Vilà i Folch, Joaquim (1987) “Notes de teatre”, *Serra d’Or*, 334, p.90.

¹²⁰ Pérez de Olaguer, Gonzalo, “Dos Pinter en el Lliure”, *El Periódico*, 29/05/1987.

¹²¹ Pérez de Olaguer, Gonzalo, “‘Ligar’, tema de una graciosa comedia”, *El Periódico*, 02/12/1988.

¹²² De Sagarra, Joan, “Carpintería”, *El País*, 02/12/1988.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

sorprenen; mentre que altres assenyalaven que la direcció havia obviat que “The Knack es una crítica de pretensiones sociológicas. Una obra de desenmascaramiento, muy bien elaborada a caballo de una anécdota trivial”¹²³ i, per tant, “allò que, a principis dels seixanta, era una mostra de la voluntat de marginació dels joves anglesos respecte de les rígides estructures morals de la seva societat, s’ha convertit ara en un conte blanc per a adolescents”¹²⁴. En un espai completament diferent, la Sala Beckett de Barcelona, una de les primeres sales alternatives de la ciutat, el 1991 es duia a terme el “Taller Play Pinter”, un taller d’aproximació teòrico-pràctica a l’obra de Pinter dirigit per José Sanchis Sinisterra, Manuel Carlos Lillo i Jordi Mesalles, amb la col·laboració de Mireia Aragay. L’interés per Pinter que demostrava l’organització del taller desembocaria el 1996 en el cicle “Tardor Pinter” de què ens ocuparem més avant.

L’última estrena del període a Catalunya, *Gust de mel* de Shelagh Delaney traduïda per Josep Costa, va tindre lloc el deu de novembre de 1993 al Sant Andreu Teatre (SAT) de Barcelona. Val a dir que constitueix la primera estrena en català de l’obra, ja que la lectura que en va fer Gogó el 1967 era en castellà. La companyia Teatre de Barcelona, sota la direcció de Lourdes Barba, va representar aquesta obra que va obtenir un premi d’interpretació, a Carme Sansa, dels Premis de la Crítica Teatral de Barcelona 1993-1994. La majoria de la crítica comentava que a l’obra, que va arribar a l’Estat “tarde y a lomos de aquella ola de los ‘angry’ británicos –Arden, Osborne, Wesker... – que moría en nuestras playas tímidamente, disuelta a veces en los circuitos comerciales o salpicando como una bendición algunos grupos militantes”¹²⁵, “la humanidad de los personajes se mantiene como el día del estreno, pero la historia ha perdido fuerza , y sobretodo el lenguaje, que no produce ninguna sorpresa, al contrario”¹²⁶ encara que, fins i tot, podia arribar a oferir “un camí de denúncia encara vàlid per a qui sap escapar-se de la lobotomització imperant”¹²⁷. Tanmateix, altres consideraven que la direcció no havia aconseguit injectar als personatges “un grado más de humanidad que les salve de la pauta marcada por la autora y les permita salir de un principio de estereotipo que los aleja de la realidad del espectador”¹²⁸.

¹²³ Benach, Joan-Anton, “La perenne lozania del *Knack*”, *La Vanguardia*, 02/12/1988.

¹²⁴ Vilà i Folch, Joaquim (1989) “Notes de teatre”, *Serra d’Or*, 350, p.72.

¹²⁵ Benach, Joan-Anton, “La vieja ira de Shelagh Delaney”, *La Vanguardia*, 15/11/1993.

¹²⁶ De Sagarra, Joan, “Aquellas tufaradas de cloaca”, *El País*, 13/11/1993.

¹²⁷ Massip, Francesc, “Una comèdia amargant”, *Avui*, 13/11/1993.

¹²⁸ “Solo gente del barrio”, *ABC*, 13/11/1993.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Pel que fa als escenaris madrilenys, cal destacar que el *Gust a mel* de Teatre de Barcelona, va anar precedit pel *Sabor a miel* que la companyia Primer Paso, sota la direcció de María Ruiz, traduïda per Fermín Cabal i amb Beatriz Carvajal entre l’elenc, va estrenar el vint-i-u de juny de 1991 al Teatro Juan Bravo de Segovia, per passar després al Teatro Cómico de Madrid. És curiós que per a alguns el que “fue una comedia atroz: ahora es un sainete desagradable”¹²⁹, posat en escena amb honradesa i bon fer però sense deixar de ser “un folletín blando” ara que “cualquier calle de cualquier ciudad tiene puntas de angustia más penetrantes que las de un cuchillo”¹³⁰, mentre que per a altres “el de este airado drama inglés es un tiempo no pasado, sino generalizado hoy”¹³¹. Encara que en aquest estudi hem hagut d’operar una selecció de muntatges, cal subratllar que, arreu de l’Estat, hi van haver molts muntatges més dels autors sota estudi durant aquest període a càrrec d’agrupacions com Clunia Teatro de Cámara (Burgos), Teatro Estudio de San Sebastián o Zurrapa Teatro (Cádiz) entre molts altres.

3.3.2. 1996-2004 o el govern popular

Molt possiblement, almenys pel que fa al nostre estudi, l’aparició a finals dels anys 80 del fenomen de les sales alternatives arreu de l’Estat - “una moderna versión de los espacios que de manera menos estable utilizaban los teatros independientes de los años setenta” (Oliva, 2002: 310) - i la seua consolidació durant la dècada dels 90 constitueix un dels esdeveniments més remarcables d’aquest període. Com explica Coca (2000: 62-63), a l’esperit de risc artístic, més autònom dels reclams del mercat, que promouen aquestes sales, en espais petits i amb la participació de les noves generacions, s’afegeixen unes condicions de treball sovint precàries i la necessitat algun tipus de suport per part de les administracions. Tant a València (Teatro de los Manantiales, Carme Teatre, Sala Círculo...) com a Barcelona (Sala Beckett, Nou Tantarantana, Versus Teatre...) les sales alternatives s’estan consolidant com un “tercer vèrtex” que trenca la bipolaritat del teatre públic i el teatre privat (Coca, 2000: 62). Aquestes sales tindran, com ara veurem, un paper fonamental en la revisió i actualització de l’obra d’alguns dels autors britànics sota estudi.

¹²⁹ Haro Tecglen, "De la tragedia al sainete", *El País*, 11/09/1991.

¹³⁰ Armiño, Mauro, "Regreso al viejo orden", *El Sol*, 08/09/1991.

¹³¹ López Sancho, Lorenzo, "Triste actualidad de *Sabor a miel* en el teatro Cómico", *ABC*, 22/09/1991.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

L’any del canvi polític va ser també l’any de Pinter a Barcelona. Les sales alternatives de la ciutat varen organitzar el cicle “Tardor Pinter” que, des de setembre de 1996, va oferir una sèrie de conferències, lectures i muntatges molt completa. Es varen poder veure muntatges de les seues primeres obres – *El muntaplats* de Moma Teatre que hem comentat més amunt, *L’amant* de la companyia Artenbrut, *Un ligero malestar* de la companyia Cae la Sombra o els *Sketches* de la companyia H Intercalada –, junt amb un *Díptico Beckett / Pinter* dirigit per Luis Miguel Climent, el muntatge de l’argentiní Rafael Spregelburg *Varios pares de pies sobre piso de mármol* a partir de les obres *Betrayal* (1978) (Traición) i *Old Times* (1970) (Viejos Tiempos), el muntatge *Altres Llocs* del Versus Teatre que aplega *A Kind of Alaska* (1982) (Una mena d’Alaska), *Victoria Station* (1982) (Estació Victòria) i *Family Voices* (1980) (Veus familiars), o el *Ashes to Ashes* (1996) que el mateix Pinter va dirigir al Mercat de les Flors. Aquí, segons els criteris de selecció de les obres sota estudi que s’han apuntat més amunt, ens ocuparem només dels muntatges de les obres de l’autor escrites durant el període 1956-1963.

Sketches, estrenat el divuit de setembre de 1996 al Teatre Malic de Barcelona per la companyia H Intercalada sota la direcció de Ferran Lahoz, aplegava alguns dels textos breus que Pinter va escriure entre 1959 i 1969 i que “ofrecen algunas de las pautas que el dramaturgo desarrollaría en piezas de un más profundo calado”¹³², encara que alguns pensaren que la posada en escena “no tiene la entidad y el atractivo con que debería haberse abierto este ciclo Pinter”¹³³. El vint-i-nou d’octubre del mateix any, la companyia Cae la Sombra sota la direcció d’Allan Mandell, estrenava *Un ligero malestar* a la Sala Beckett de Barcelona; muntatge que aconseguiria l’aplaudiment unànim de la crítica. Aquesta comentava que aquesta obra, escrita feia quaranta anys, continuava sent un “formidable juego de rendijas”¹³⁴ en què el bon fer de director i actors aconseguix crear “a partir de una situación trivial esa atmósfera tan buscada por Pinter, en la que se mezclan humor e inquietud, misterio y poesía”¹³⁵. Finalment, el muntatge que va tancar “Tardor Pinter” va ser *L’amant*, traduït per Jordi Malé i Pegueroles¹³⁶ i posat en escena per la companyia Artenbrut sota la direcció de Pere Sagristà el dotze de desembre de 1996 a Artenbrut Teatre de Barcelona. La crítica va

¹³² Benach, Joan Anton, "Sugestivo aperitivo Pinter", *La Vanguardia*, 22/09/1996.

¹³³ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Pinter llegó por la puerta pequeña", *El Periódico*, 01/10/1996.

¹³⁴ Benach, Joan Anton, "Pinter y el juego de las rendijas", *La Vanguardia*, 01/11/1996.

¹³⁵ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Un buen Pinter en la Sala Beckett", *El Periódico*, 08/11/1996.

¹³⁶ Malé i Pegueroles, Jordi (Trad.) (1995) *L’amant*, Barcelona, Ed.62.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

aplaudir “la integració a la dramaturgia catalana d’un text clàssic contemporani que, a trenta anys de l’estrena, és, encara, perfectament nou i fresc”¹³⁷ i va elogiar la contenció del muntatge que “busca más el diàlogo sutil, perverso, que la violencia o la agresividad”¹³⁸; aquesta contenció, tanmateix, no va contentar els que pensaven que “aquests personatges estan demanant a crits més ritme i més carn. I menys pauses sacramentals”¹³⁹.

Apart d’un *Knack* estrenat el divuit d’abril de 1997 a Lluïsos de Gràcia de Barcelona per la companyia de Marc Pujol sota la direcció d’Oriol Úbeda, els següents dos muntatges catalans d’interès per a aquest estudi varen ser també sobre obres de Harold Pinter. Així doncs, la preocupació perquè “tras el ciclo, un autor como Pinter pueda llegar a considerarse agotado”¹⁴⁰ que es manifestava tot just acabar el cicle “Tardor Pinter” s’esvaïa durant els anys següents i més si tenim en compte els múltiples muntatges d’obres de l’autor posteriors a la data, 1963, que hem fixat per a limitar el corpus d’obres d’aquest estudi. El primer d’aquests dos muntatges va ser *L’amant* que, en la traducció de Jordi Malé i Pegueroles i dirigida per Boris Rotenstein, s’estrenava el maig de 1999 a Palma de Mallorca en una coproducció entre les companyies Gom Teatre (Mallorca) i Perestroika-a-tak (Barcelona). Aquesta obra passaria el divuit de novembre del mateix any a la Sala Muntaner de Barcelona en un moment en què també era en cartell un altra obra de Pinter: *Old Times* (1970) (Els vells temps) que, dirigida per Carme Portaceli, s’havia estrenat a la Sala Art Brut.

La presència continuada de Pinter a les sales alternatives barcelonines va fer pensar que era “un autor de minorías, incluso de culto, lo que lo hace, sin duda, especialmente apetecible para las salas alternativas” i que potser això era així perquè “Pinter no cuenta historias, plantea problemas que el público debe resolver sin la certeza, jamás, de haber recompuesto debidamente el rompecabezas”¹⁴¹. La proposta de Rotenstein per a *L’amant*, aplaudida per la crítica, no va deixar indiferent ningú encara que alguns opinaven que “Rotenstein parece convertir a los protagonistas de ‘L’amant’ en personajes mucho más perversos y calculadores – también más dispuestos a suscitar

¹³⁷ Vilà i Folch, Joaquim (1997) "Galceran, Pinter, Puigserver", *Serra d'Or*, 448, p.93.

¹³⁸ Pérez de Olaguer, "Seduciones en Art Brut", *El Periódico*, 24/12/1996.

¹³⁹ Ordóñez, Marcos, "Dues dosis de dosos", *Avui*, 30/12/1996.

¹⁴⁰ Ley, Pablo, "Tardor Pinter, un modelo ejemplar", *El País*, 04/01/1997.

¹⁴¹ Ley, Pablo, "Universos enigmáticos", *El País*, 04/01/2000.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

la sonrisa – de como los imaginó el propio Pinter”¹⁴² i uns altres veien que havia optat per un codi d’interpretació més naturalista que mostrava un matrimoni que “s’estima o es respecta prou per intentar salvar el naufragi jugant a interpretar la fantasia sexual dels seus papers d’amant”¹⁴³. En tot cas, el gust per Pinter no acabava aquí i, l’1 d’octubre de 1999 s’estrenava a la Sala Major del Teatre Municipal de Manacor, *Altres veus*, un muntatge sobre textos de Pinter traduïts per Gabriel Galmés. De nou, una companyia mallorquina, Iguana Teatre amb la direcció de Pere Fullana, empenia un Pinter que giraria per la 31 edició de Sitges Teatre Internacional o per la Sala Moratín de València entre altres llocs i que obtindria sempre crítiques excel·lents.

Sense deixar encara Pinter, arribem al “Programa Pinter”, un cicle de lectures dramatitzades i muntatges propis i convidats, que la companyia Moma Teatre de València presentava la temporada 2002-2003 a la seua sala, Espai Moma. De les obres primerenques de l’autor, Moma Teatre va oferir el vint-i-dos d’octubre de 2002 un muntatge de *La col·lecció*, junt a *Nit i Monòleg*, que, sota la direcció d’Antonio Díaz Zamora¹⁴⁴, “sintoniza muy bien con el mundo pinteriano: sobriedad expositiva, naturalidad en la expresión, realce del gesto y la mirada... Detalles fundamentales que contribuyen a crear ese clima aparentemente trivial, pero profundamente inquietante, en el que los personajes se debaten y en el que dejan traslucir sus miedos y congojas”¹⁴⁵. Així mateix, també van llegir una selecció dels sketchos de l’autor al muntatge anomenat “Ràdio Pinter”. L’últim muntatge de Moma per a aquest cicle, dirigit per Carles Alfaro, agrupava *Celebració*, *Una Alaska particular*, *La penúltima copa* i *Estació Victòria* sota el títol conjunt de *4 històries de Harold Pinter*. A més, també s’hi va poder veure *Traïció* de la companyia Cae la Sombra sota la direcció de Xavier Albertí i *Cendres a les cendres* de la companyia Teatre Lliure, dirigida per Antonio Simón.

L’última estrena d’una de les obres de Pinter sota estudi de què tenim constància als territoris catalanoparlants és *El muntaplats* que, el vint-i-sis de juny de 2003, estrenava la companyia Guasch Teatre al Guasch Teatre de Barcelona i que es va

¹⁴² Benach, Joan-Anton, "Los perversos amantes", *La Vanguardia*, 22/11/1999.

¹⁴³ Noguero, Joaquim, "Pinter naturalitzat", *Avui*, 29/11/1999.

¹⁴⁴ Recordem que Antonio Díaz Zamora va ser qui va introduir Harold Pinter a València amb el muntatge de *El portero* que el Teatro Club Universitario va realitzar el 1966.

¹⁴⁵ Diago, Nel, "Pinteresc", *Cartelera Túrria*, 1-7/11/2002.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

considerar “un muntatge massa pla i sense l’ambigüitat que necessita Harold Pinter”¹⁴⁶. Pinter, doncs, va ser una constant durant aquest període; període que acaba, però, amb dos muntatges d’Arnold Wesker. *La cuina*, en la traducció de Jordi Bordas, es va estrenar a finals de 2003 al Teatre del Sol de Sabadell per passa el vint-i-u de maig de 2004 al Teatre Principal de Barcelona. Els responsables d’aquest muntatge eren la companyia Teatre del Sol de Sabadell, una companyia no professional però de llarga i rigorosa trajectòria, sota la direcció de Ramon Ribalta, el mateix que va dur a terme l’estrena a Espanya de l’obra amb la companyia Palestra el 1972. *La cuina*, un dels espectacles que “han dejado una huella imborrable en la historia reciente de la escena catalana”¹⁴⁷, “és un tipus de teatre que manté l’interés i que evoca, sobretot, una època i una manera d’entendre els muntatges escènics”¹⁴⁸ però el missatge crític del qual “ha quedat superat per l’obstinació d’una realitat que ja era indigna als 70 i que ara és salvatge explotació laboral”, tot i que “la proposta manté el seu impacte escènic”¹⁴⁹. L’altre espectacle de Wesker va ser la *Sopa de pollastre amb ordi* que, traduïda i adaptada per Juan V. Martínez Luciano, Carme Portaceli i Toni Lluch, Teatres de la Generalitat Valenciana va estrenar l’onze de novembre de 2004 al Teatre Rialto de València. El que més va remarcar la crítica va ser que la direcció, de Carme Portaceli, en la seua actualització del text, “introduce el texto en una estética contemporánea, en un atractivo y sorprendente espacio escénico en medio del patio de butacas y en una rica coreografía de movimientos”¹⁵⁰.

A la resta de l’Estat durant aquest període, destaca l’escena madrilenya en la seua voluntat, paral·lela a la de l’escena catalana i valenciana, de revisar l’obra de Harold Pinter. Així doncs, el 1996, any en què a Barcelona es celebrava la “Tardor Pinter”, els escenaris alternatius de Madrid també presentaven al públic algunes de les obres d’aquest autor com *One for the Road* (1984) (La penúltima) que, sota la direcció de Roberto Cerdá, la Compañía Vanguardia Civil va estrenar el vuit de març a la Cuarta Pared, o *Applicant* (1959) (Solicitante), interpretada per Striptico Teatro, dirigida per Adolfo Simón i estrenada el vint-i-cinc de juny de 1996 al Teatro Pradillo. La següent cita amb Pinter tindria lloc també a una sala alternativa i en forma de cicle, El Ciclo de

¹⁴⁶ Sàbat, Núria, “El muntaplats, esperant la víctima”, *El Periódico*, 19/07/2003.

¹⁴⁷ Benach, Joan-Anton, “Aquella gran cocina”, *La Vanguardia*, 30/05/2004.

¹⁴⁸ Pérez de Olaguer, Gonzalo, “Una metàfora d’Arnold Wesker”, *El Periódico*, 03/06/2004.

¹⁴⁹ Olivares, Juan Carlos, “Nostàlgia de cuiners”, *Avui*, 09/06/2004.

¹⁵⁰ Herreras, Enrique, “Auténtico teatro político”, *Levante*, 17/11/2004.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

Pinter, que el Teatro Pradillo de Madrid va oferir dins l'onzé Festival de La Alternativa que es va inaugurar el vint-i-u de febrer de 1999. A més de diverses conferències i taules rodones, es va dur a terme la lectura dramatitzada de *Landscape* (1967) (Paisaje), *A Slight Ache* (1958) (Un ligero malestar), *The Birthday Party* (1957) (La fiesta de cumpleaños) o *Ashes to ashes* (1996) (Cenizas a las cenizas), entre altres i la representació de *The Dumb Waiter* (1960) (El camarero ausente), *The Lover* (1963) (El amante), *The Collection* (1961) (La colección) o *No Man's Land* (1974) (Tierra de nadie) entre altres. Finalment, cal destacar l'última producció de què tenim constància de *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne, la de Némore Producciones amb la direcció de José Carlos Plaza, que es va estrenar el quatre de desembre de 2004 al Teatro de Rojas de Toledo i va encetar després una gira per diverses ciutats de l'Estat.

4. Conclusions

Després d'aquest recorregut, es pot afirmar que la presència de les obres dels autors sota estudi als escenaris de parla catalana ha estat un fenomen rellevant tant per la quantitat d'obres representades com pels diferents papers que han tingut en els diversos moments històrics. Aquesta consideració és pot aplicar - amb diferències en els autors i obres seleccionats, en el tipus de companyies que les posen en escena, o en el moment històric en què ho fan- a la resta de l'Estat. Així doncs, hem vist que l'obra dels autors britànics de la promoció de 1956 comença a ser coneguda a l'Estat a través d'articles apareguts a revistes teatrals de tarannà cosmopolita i renovador, com *Primer Acto*, per passar als escenaris madrilenys gràcies a companyies de teatre de cambra com la companyia Dido Pequeño Teatro. Entre 1959 i 1962, amb una diferència d'uns tres anys escassos respecte a la data d'estrena original de cada obra, aquesta companyia va posar en escena *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne, *Sabor a miel* de Shelagh Delaney, *Epitafio para Jorge Dillon* de John Osborne i Anthony Creighton i *El portero* de Harold Pinter; obres que, tot i les limitacions de producció i distribució que patien per part de la censura, a partir d'aquest moment entrarien a formar part del repertori de tantes i tantes companyies de teatre de cambra de tot l'Estat.

Als territoris de parla catalana, les obres que hem mencionat més amunt tingueren certa repercussió a principis dels 60, però el fenomen més notable durant va ser la creixent presència de les obres d'Arnold Wesker als escenaris de Catalunya, moltes de les quals s'hi estrenaven per primera vegada a tot l'Estat i ho feien en català

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

com *Les arrels* del T.E.C., *Tot amb patates* del Grup de Teatre Independent del CICF o *Sopa de pollastre amb ordi* del Grup Esperit. Aquestes obres s'estrenaven durant la dècada dels 60, un moment en què a la prosperitat econòmica i la relativa relaxació repressiva del règim franquista, s'unia l'emergència de la nova manera de concebre el teatre dels grups de teatre independent. Aquests no només se centraren en Arnold Wesker sinó que també hi hagué estrenes de notable repercussió de *El Knack* d'Ann Jellicoe dirigit per Ventura Pons o *L'habitació* i *El cambrer mut* de Harold Pinter del T.E.C. Al País Valencià i les Illes Balears, per contra, el volum d'obres estrenades d'aquests autors durant el període franquista va ser molt inferior, encara que l'estudi de qui les hi va introduir, i de com i per què varen ser representades aporta llum des d'un angle diferent sobre les estructures teatrals del moment.

Si bé a Catalunya, País Valencià i les Illes durant l'època franquista la majoria d'aquestes obres eren estrenades per TEUs o companyies de teatre independent, a Madrid, amb el temps, algunes de les obres considerades fins i tot més crítiques o ideològicament marcades, com *Raíces* de Wesker o *El rehén* de Behan, varen entrar dins el circuit comercial. És remarcable que la crítica de la premsa madrilenya del moment, clarament associada amb el “Movimiento”, a l'hora fer els seus comentaris sobre les obres que plantejaven una crítica social més explícita o més agressiva (Wesker, Delaney, Behan) se centraven exclusivament en qüestions formals. Afirmaven, doncs, que resultaven antigues a l'espectador del moment pel que fa a la forma, ja que suposadament l'estil realista que feien servir hauria estat superat ja fa temps i estaria lluny de ser avantguardista. Mentrestant, des de *Primer Acto* i *Yorick* se'n defenia la vigència, cosa que confirma com l'ambient d'agitació social de finals del franquisme lligava amb les tesis dels autors sota estudi.

Les obres que hem estat treballant seran revisades de tant en tant a partir dels anys de democràcia, majoritàriament per part de petites companyies privades o concertades i escassament per part del teatre públic. Tanmateix, en moltes d'aquestes noves revisions se'ls retraurà cada vegada més la llunyania d'estil i contingut, tot assenyalant que el nou espectador percep l'obra com a “antiquada”. Potser un dels factors que contribueixen a aquesta percepció siga que l'adaptació del text no ha estat bastant arriscada. Un exemple que hem apuntat durant el nostre recorregut ha estat les adaptacions de *Amb la ràbia al cos* de John Osborne per part de la companyia La Moderna (Tarragona) i per part del Centre Dramàtic del Vallès. En el primer cas, la

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

fidelitat al text original va suposar dur a terme un muntatge en tres actes i més de dues hores i mitja de duració que va portar la crítica a considerar que l’obra restava antiquada o obsoleta. En canvi, en el segon cas, es va dur a terme una adaptació del text que implicava la condensació de l’acció en un sol acte, l’eliminació d’un dels personatges i la reducció de la durada total de l’espectacle a una hora i quaranta minuts. És remarcable que, aleshores, la crítica elogiava el muntatge per la seua modernitat i capacitat d’atracció.

Les observacions fetes fins ara tenen una clara excepció: la recepció de l’obra de Harold Pinter. Com hem vist, si bé les ressenyes crítiques de les primeres obres de Pinter estrenades a l’Estat inclouen Pinter dins la generació dels “Angry Young Men” al costat d’Osborne, Delaney o Wesker, a poc a poc s’anirà matisant la seua pertinença a aquesta “generació” per passar a ser considerat, primer, un representant del teatre de l’aburd i, després, una veu dramàtica de trajectòria singular i independent. El teatre de cambra i, posteriorment, el teatre independent varen ser els encarregats d’introduir Pinter a l’Estat, encara que algunes de les seues obres varen arribar al circuit comercial madrileny de finals dels 60. Una vegada començat el procés cap a la democràcia, les seues obres són muntades per companyies privades, sovint concertades amb institucions públiques i, sobretot, per part del teatre alternatiu a partir de la dècada dels 90. En tot cas, des dels seus primers muntatges a l’Estat a principis de la dècada dels 60 fins avui, Pinter conserva intacta la seua capacitat d’atracció: s’han dut a terme múltiples muntatges de les seues primeres obres que desperten un interès renovat cada vegada i són apreciats per la crítica pel seu caràcter suggestiu i estimulants. Evidentment, Pinter sobrepasa les acotacions temporals que hem marcat per a delimitar el corpus d’obres rastrejades en aquest treball. Amb una producció dramàtica que arriba fins avui en dia, es troba lluny d’acumular la major part de la seua obra en el període que hem delimitat en aquest estudi (1956-1963), com sí que ocorre amb la major part dels seus companys de promoció.

Per últim, no ens podem estar de remarcar que les conclusions que hem elaborat comencen a dibuixar un panorama de recepció que es preveu complex i ric; no obstant, no deixen de ser part d’una primera aproximació al tema i, per tant, són en certa mesura provisionals a l’espera de ser ampliades i completades en posteriors estudis.

Anna Marí Aguilar: “Els anomenats «Angry Young Men» als escenaris catalans: primera aproximació” (38 pàgs)

Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

5. Bibliografia

- ABELLÁN, M.L. (1978) “Censura y práctica censoria”, *Sistema*, 22, p.29-52.
- BIGSBY, C.W.E. (1981) “The Language of Crisis in British Theatre: The Drama of Cultural Pathology” dins Bigsby, C.W.E. (Ed.) *Contemporary English Drama (Stratford-upon-Avon Studies, 19)*, Londres, Edward Arnold, p.11-51.
- COCA, J. (2000) “Sales alternatives”, *Serra d’Or*, 482, pp. 61-63.
- DE QUINTO, J.M. (1999) “Memoria personal sobre el teatro” dins García, L. (Ed.) *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, p.63-110.
- ELSON, J. (1976) *Post-war British Theatre*, Londres, RKP.
- GALLÉN, E. (1995) “Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993.”, *Caplletra*, 14, pp. 11-29.
- HINCHLIFFE, A. P. (1974) *British Theatre 1950-70*, Oxford, Blackwell.
- JULIÀ, S. (1999) *Un siglo de España. Política y Sociedad*, Madrid, Marcial Pons.
- KITCHIN, L. (1960) *Mid-Century Drama*, Londres, Faber and Faber.
- LACEY, S. (1995) *British Realist Theatre*, Londres, Routledge.
- LUCKHURST, M. (2002) “Contemporary English Theatre: Why Realism?” dins Rubik, M. i E. Mettinger-Schartmann (Eds.) *(Dis)Continuities. Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 73-84.
- OLIVA, C. (1989) *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- OLIVA, C. (2002) *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- SHELLARD, D. (2000) *British Theatre Since the War*, New Haven i Londres, Yale U.P.
- SIERZ, A. (2001) *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londres, Faber and Faber.
- TAYLOR, J. R. (1962) *Anger and After*, Londres, Methuen.
- TAYLOR, J. R. (1971) *The Second Wave*, Londres, Methuen.