

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

LA RECEPCIÓ DEL TEATRE BRITÀNIC CONTEMPORANI
A L'ESTAT ESPANYOL (1956-2004)

ANNA ROSA MARÍ AGUILAR

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 30 de març de 2009 davant un tribunal format per:

- Dr. Josep Lluís Sirera Turó
- Dr. Enric Gallén Miret
- Dr. José Ramón Prado Pérez
- Dr. Ignacio Ramos Gay
- Dr. Ramón X. Roselló Ivars

Va ser dirigida per:

Dr. Juan V. Martínez Luciano

Dr. Miguel Teruel Pozas

©Copyright: Servei de Publicacions
Anna Rosa Marí Aguilar

Dipòsit legal: V-1030-2010

I.S.B.N.: 978-84-370-7569-3

Edita: Universitat de València

Servei de Publicacions

C/ Arts Gràfiques, 13 baix

46010 València

Spain

Telèfon:(0034)963864115

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA**

**LA RECEPCIÓ DEL TEATRE BRITÀNIC
CONTEMPORANI A L'ESTAT ESPANYOL (1956-2004)**

TESI DOCTORAL

Presentada per:

ANNA ROSA MARÍ AGUILAR

Dirigida per:

Dr. JUAN V. MARTÍNEZ LUCIANO

Dr. MIGUEL TERUEL POZAS

València, 2009

BRECHT: En qualsevol cas, hi ha alguna cosa que s'intueix amb claredat: el món d'avui només es pot descriure davant l'home d'avui si hom el descriu com un món transformable.

DONA: *(Rotunda, afalagadora. Al públic)* Excel·lent. *(Pausa. Se sent forçada a explicar-se)* Això vol dir que al món no hi ha res tancat, cap idea, cap sistema: tot és transformable. *(Adonant-se del que ha dit, comença a estar preocupada)* Tot pot ésser, doncs, sotmés a crítica...

Josep Lluís i Rodolf Sirera, *El dia que Bertolt Brecht va morir a Finlàndia.*

Agraïments:

Aquesta Tesi no s'hauria pogut escriure sense haver gaudit d'una beca de Formació del Professorat Universitari (FPU) (2002-2006), concedida pel Ministeri d'Educació, Cultura i Esport, i sense el suport del grup d'investigació Grup de Recerca i Acció Teatral de la Universitat de València (GRATUV), dirigit per Carmen Morenilla, en què em trobava inserida.

Als professors i companys de la Facultat de Filologia de la Universitat de València, en especial a Josep Lluís Sirera, Albert Hauf, Ramon Rosselló, Xavier Puchades, Ferran Robles i molts altres per la seua ajuda i suport, així com al personal del PAS del Departament de Filologia Anglesa i Alemanya, en especial a Mila San Luis i Jaime Salas, per les seues atencions.

Al personal de les Hemeroteques de València, Barcelona i Madrid i la British Library.

Al personal del Theatre Museum de Londres, Centro de Documentación Teatral, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre, Centre Dramàtic del Vallès i Centre de Documentació de Teatres de la Generalitat Valenciana.

Al professor John London per la seua ajuda durant les meues estades a Londres.

Als professors Juan V. Martínez Luciano i Miguel Teruel per haver-me guiat en la realització d'aquest treball.

Als meus amics i amigues per ajudar-me a no dramatitzar, i a Daniel Tormo i als meus pares i germanes sense els quals mai no hauria pogut acabar aquesta Tesi.

La recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol (1956-2004)

ÍNDEX

1. Presentació	10
2. Fonaments teòrics i metodològics	14
2.1. Els estudis de recepció: estat de la qüestió	14
2.2. El concepte de recepció des de la teoria de sistemes	22
2.3. Organització, pertinència i rellevància d'aquesta Tesi	34
3. Fase de documentació: descripció de la base de dades	42
3.1. Límits temporals	43
3.2. Límits geogràfics	46
3.3. Fonts d'investigació	48
3.4. Definició dels camps	50
3.5. Nombre de produccions	60
4. Fase d'organització de les dades: descripció de la metodologia	61
4.1. Variables quantitatives	64
4.1.1. Període històric	64
4.1.2. Sistema de producció	67
4.1.3. Comunitat Autònoma	76
4.2. Variables qualitatives	82
4.2.1. Permanència en cartell	82
4.2.2. Crítica	83
4.2.3. Comparació amb la recepció original	88

4.2.3.1. Sistema de producció	89
4.2.3.2. Espai de representació	92
4.2.3.3. Crítica	94
5. Presentació dels resultats	96
5.1. Producció	99
5.1.1. Nombre total del factor Producció	99
5.1.2. Selecció representativa del factor Producció	102
5.1.3. Relació del factor Producció amb la variable Període Històric	106
5.1.4. Relació del factor Producció amb la variable Sistema de Producció	108
5.1.5. Relació del factor Producció amb la variable Comunitat Autònoma	109
5.2. Autor	113
5.2.1. Nombre total de l'agent Autor	113
5.2.2. Selecció representativa de l'agent Autor	115
5.2.3. Relació de l'agent Autor amb la variable Període Històric	115
5.2.4. Relació de l'agent Autor amb la variable Sistema de Producció	120
5.2.5. Relació de l'agent Autor amb la variable Comunitat Autònoma	123
5.3. Temps en cartell	126
5.3.1. Nombre total del factor Temps en cartell	126
5.3.2. Selecció representativa del factor Temps en cartell	131
5.3.3. Relació del factor Temps en cartell amb la variable Període Històric ..	132
5.3.4. Relació del factor Temps en cartell amb la variable Sistema de Producció	136
5.3.5. Relació del factor Temps en cartell amb la variable Comunitat Autònoma	139
5.4. Traductor	142
5.4.1. Nombre total de l'agent Traductor	142
5.4.2. Selecció representativa de l'agent Traductor	144
5.4.3. Relació de l'agent Traductor amb la variable Període Històric	147
5.4.4. Relació de l'agent Traductor amb la variable Sistema de Producció	148
5.4.5. Relació de l'agent Traductor amb la variable Comunitat Autònoma	150

5.5. Director	151
5.5.1. Nombre total de l'agent Director	151
5.5.2. Selecció representativa de l'agent Director	153
5.5.3. Relació de l'agent Director amb la variable Període Històric	154
5.5.4. Relació de l'agent Director amb la variable Sistema de Producció	155
5.5.5. Relació de l'agent Director amb la variable Comunitat Autònoma	156
5.6. Companyia o productora	157
5.6.1. Nombre total de l'agent Companyia o productora	158
5.6.2. Selecció representativa de l'agent Companyia o productora	161
5.6.3. Relació de l'agent Companyia o productora amb la variable Període Històric	161
5.6.4. Relació de l'agent Companyia o productora amb la variable Sistema de Producció	163
5.6.5. Relació de l'agent Companyia o productora amb la variable Comunitat Autònoma	164
6. Anàlisi de les dades	166
6.1. 1956-1975: Els anys de dictadura	166
6.1.1. 1956-1963: El paper del teatre de cambra i assaig	169
6.1.1.1. El continuisme del teatre comercial: el <i>well-made play</i>	169
6.1.1.2. Les limitacions del teatre de cambra i assaig	176
6.1.1.2.1. Sobre l'etiqueta <i>Angry Young Men</i>	181
6.1.1.2.2. ... i el polifacètic concepte de "realisme"	187
6.1.2. 1963-1975: El paper del teatre independent	200
6.1.2.1. Cap al teatre independent	200
6.1.2.1.1. La desil·lusió dels <i>Angry Young Men</i>	207
6.1.2.1.2. La singularitat de Harold Pinter	226
6.1.2.2. La <i>Second Wave</i> que no va arribar	234
6.1.2.3. El "destape" del vodevil britànic	246
6.1.3. Taula resum	252
6.2. 1975-1982: La Transició	261
6.2.1. Un nou camí per al teatre independent	263

6.2.2. Institucionalització i rescat	273
6.2.3. El teatre comercial a Madrid: un pont amb el West End	276
6.2.4. Taula resum	285
6.3. 1982-2004: Els anys de democràcia	288
6.3.1. 1982-1996 o el govern socialista	288
6.3.1.1. L'impuls del teatre públic	289
6.3.1.1.1. La Companyia Flotats	292
6.3.1.1.2. El Centre Dramàtic del Vallès	293
6.3.1.1.3. El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas	297
6.3.1.1.4. El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	299
6.3.1.2. Teatre concertat: el Teatre Lliure	302
6.3.1.3. L'eclecticisme del teatre privat	303
6.3.1.3.1. El teatre comercial a Madrid	305
• L'aposta contínua per la comèdia i el vodevil: Ray Cooney o la garantia de l'èxit	305
• Els grans èxits del West End	312
6.3.1.3.2. El nou teatre comercial a Barcelona	324
• On va començar tot: <i>Pel davant i pel darrera</i> de Michael Frayn	324
• Naixen nous teatres: el Teatreneu i el Teatre de l'Eixample .	328
• La recepta d'Alan Ayckbourn	331
• La gestació de l'imperi Focus	333
6.3.1.3.3. De descentralitzacions i altres autonomies	338
• Els <i>Angry Young Men</i> de la democràcia	338
• El recorregut de Harold Pinter	341
• Dramaturgues britàniques contemporànies	345
• Noves (i no tan noves) escriptures	350
6.3.1.4. Els inicis del teatre alternatiu	358
6.3.1.4.1. Madrid: teatre polític desaparebut	361
6.3.1.4.2. Barcelona: algunes novetats i el cicle "Tardor Pinter"	364
6.3.1.4.3. València: l'única aportació	367

6.3.2. 1996-2004 o l'etapa popular	369
6.3.2.1. Un nou teatre públic?	369
6.3.2.1.1. Teatres de la Generalitat Valenciana	371
6.3.2.1.2. El Festival d'Estiu de Barcelona "Grec"	377
6.3.2.1.3. El Teatre Nacional de Catalunya	378
6.3.2.2. Teatre concertat: risc i rigor	384
6.3.2.2.1. El Teatre Lliure	384
6.3.2.2.2. Moma Teatre	391
6.3.2.2.3. El Teatro de la Abadía	393
6.3.2.3. La continuïtat del teatre privat	394
6.3.2.3.1. El teatre comercial a Madrid	394
• Comèdia, thriller, drama i David Hare	395
• Del vodevil al musical	408
6.3.2.3.2. El teatre comercial a Barcelona	412
• Continua l'èxit	412
• Escenaris de la nova escriptura	418
6.3.2.3.3. Miscel·lània privada	429
• Retorn al passat	429
• Novetats antigues i recents	434
6.3.2.4. La consolidació del teatre alternatiu	441
6.3.2.4.1. Tot revisant Pinter	443
6.3.2.4.2. La nova dramaturgia britànica	447
6.3.2.4.3. El fenomen Sarah Kane	457
6.3.2.4.4. De reposicions variades	463
6.3.3. Taula resum	466
7. Conclusions	488
7.1. Utilitat de la metodologia i de l'estructura del treball	488
7.2. Línies generals de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol (1956-2004)	490
7.3. Futures línies de recerca	496

8. Bibliografia	499
8.1. Referències bibliogràfiques	499
8.2. Referències hemerogràfiques	517
9. Annexos	555
Annex 1: Resum de les produccions i traduccions editades de peces de teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol de 1956-2004	555
Annex 2: Glossari d'espais teatrals, companyies i productores del Regne Unit ...	594
Annex 3: Base de dades en CD-ROM	

1. Presentació

L'interés per l'experiència de l'individu receptor davant un text ha estat documentada ja des de l'antiguitat: des del procediment d'interpretació d'Homer i l'exegesi bíblica fins a la seua presència a la història del dret, als *Essais* de Montaigne, als escrits filosòfics de Blumenberg o Marx o a l'obra de Borges (Jauss, 1991: 13-40). Tanmateix, no va ser fins la dècada dels 70 que els estudis iniciats per l'anomenada Escola de Constança (Jauss, Iser, Stierle, Warning, Weber) van provocar un canvi substancial a la ciència de la literatura - canvi anunciat ja des de temps antics com hem vist - en què l'estatus del receptor com a co-creador del sentit de l'obra artística per fi es va veure reconegut teòricament. En contrast amb paradigmes anteriors,

“Reception theory acknowledges time and hence pragmatizes intertextuality (...) It helps to situate art within history, as Marxists do, and within its own history, an undertaking overemphasized by the Formalists” (London, 1997: 22).

Però “la teoria de la recepció ha vist esmorteir-se la seua aura revolucionària en la mesura que la teoria literària actual, de qualsevol signe, ha assumit sense escarafalls bona part d'aquells pressupòsits inicials” (Salvador, 1995: 17). No hi ha dubte que la pluralitat de teories de la recepció que s'han anat desenvolupant des d'aleshores fins ara – a les obres teòriques d'Umberto Eco o al camp de la semiòtica teatral amb Pavis, Ubersfeld o Kowsan - no fa més que constatar que l'atenció dels estudiosos de la literatura al fenomen de la recepció s'ha convertit en un pas ineludible en l'anàlisi de qualsevol obra literària.

En aquest sentit, cal remarcar que des de la teoria de polisistemes o escola de la manipulació, com s'ha anomenat diversament la teoria del caos aplicada als estudis literaris, la importància del receptor com a un dels sistemes que, interrelacionat amb altres com, en teatre, el text, la interpretació actoral, les condicions de la producció o el

context sociocultural, formen el significat d'una obra (Even-Zohar, 1999a; Bassnett, 1991; Lefevere, 1992; Marco, 2002). Així doncs, els estudiosos que parteixen d'aquesta teoria (Even-Zohar, Toury, Lambert, Lefevere, Bassnett...), conclouen que “writers become classics, and their work becomes cultural capital not only on their/its own merits, but also because they are rewritten” (Lefevere, 1998: 109). El concepte de reescriptura, en aquest cas aplicat a la disciplina de la traducció literària però fàcilment extensible a altres àmbits de la recepció com la reacció del lector o públic, la de la crítica acadèmica o periodística..., així com altres eines metodològiques provinents d'aquest corrent de coneixement, arriben a ser realment útils a l'hora d'abordar un estudi de recepció.

En aquest context, sorgeix el nostre interès de resseguir la fortuna de les obres de teatre d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. Hem pogut constatar que s'han dut a terme estudis sobre la recepció d'un autor britànic concret a l'Estat espanyol (Isabel, 2000) o s'han analitzat els mecanismes implicats en la traducció d'obres teatrals angleses a Espanya (Merino, 1992). Però encara no s'ha realitzat cap monogràfic sobre la recepció del teatre britànic, i menys encara d'un període tan ampli com el que volem analitzar. Aquesta Tesi s'erigiria, doncs, en el primer intent d'oferir una visió panoràmica de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat.

Així doncs, aquesta Tesi es proposa, en un primer moment, recopilar les traduccions i produccions teatrals d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant al període sota estudi. En aquest sentit, s'ha creat una base de dades amb les dades de les traduccions i produccions teatrals d'obres d'autors britànics contemporanis que s'han dut a terme al País Valencià, Catalunya, la Comunitat de Madrid, els eixos geogràfics d'aquesta Tesi. A més a més, per poder analitzar-les de manera rigorosa a partir d'una minuciosa comparativa, s'ha recopilat també informació sobre la recepció de les obres recopilades al seu context d'origen, principalment a la ciutat de Londres. Cal remarcar la dificultat d'aquest procés de recopilació de dades donat el caràcter efímer del fet teatral i les mancances dels catàlegs que ofereixen els diversos centres de documentació teatral de l'Estat.

Però aquesta Tesi va més enllà d'oferir una simple recopilació de dades en la mesura que duu a terme una anàlisi exhaustiu d'aquestes. Per a realitzar aquesta anàlisi, s'ha prestat especial atenció als estudis literaris, especialment aquells de traducció, desenvolupats a partir de la Teoria de Polisistemes, encara que no s'ha trobat cap aplicació pràctica en la línia d'aquesta recerca. Per tot això, i donada la complexitat d'aquesta recerca, s'ha fet necessari un nou disseny de treball basat en la complementarietat metodològica: una metodologia d'integració amb una estructura metodològica pròpia i ferma que aporta estabilitat i funcionalitat a la recerca i que minimitza la possibilitat d'errors.

Aquesta Tesi, doncs, està formada per la seqüència de treball pròpia d'una recerca científica i consta de les següents parts:

Una fonamentació teòrica i metodològica dels estudis de recepció i de la seua relació amb la teoria de sistemes, acompanyada de reflexions sobre l'organització, pertinència i rellevància d'aquesta Tesi.

Una fase de documentació on es descriu la base de dades construïda amb la informació més exhaustiva possible sobre les traduccions i produccions d'obres d'autors britànics contemporanis als escenaris de l'Estat espanyol, amb informació sobre l'estrena original i les reposicions més assenyalades d'aquestes obres al Regne Unit, i on es detallen les condicions, criteris, materials i fonts d'investigació que s'han fet servir.

La fase d'organització de les dades on es descriu, a partir del concepte de complementarietat paradigmàtica, la metodologia d'integració emprada i la construcció d'un disseny coherent que aporte estabilitat i funcionalitat a la recerca i que minimitze la possibilitat d'errors.

Dins de la lògica del procés d'investigació, la presentació dels resultats ofereix una panoràmica general de les dades més rellevants que descriuen, de manera quantitativa, els diversos factors i agents involucrats en el procés de recepció del teatre

britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període sota estudi 1956-2004, relacionades amb les variables que les contenen i les afecten.

L'apartat precedent es completa amb l'anàlisi qualitativa o hermenèutica de les dades, presentada com un procés dinàmic en què cada factor o agent experimentarà modificacions a partir de la seua relació amb les variables establertes.

En últim lloc, es presenten les conclusions de la recerca així com diverses notes sobre la utilitat de la metodologia i de l'estructura del treball i sobre les futures línies de recerca.

Cal destacar que, a més de les diverses relacions bibliogràfiques i hemerogràfiques i dels resums de les informacions presentades que mostren els annexos, aquest treball es completa amb un CD-ROM que conté la informació de la base de dades accessible a través d'una senzilla aplicació que permet fer cerques sobre aquestes dades i que mostra la informació d'una forma ordenada.

2. Fonaments teòrics i metodològics

2.1. Els estudis de recepció: estat de la qüestió

L'anàlisi de l'experiència de l'individu receptor davant un text es remunta en el temps des del procediment d'interpretació d'Homer i l'exegesi bíblica fins a la seua presència a la història del dret, als *Essais* de Montaigne, als escrits filosòfics de Blumenberg o Marx o a l'obra de Borges (Jauss, 1991: 13-40). Tanmateix, fins l'aparició dels estudis de l'anomenada Escola de Constança (Jauss, Iser, Stierle, Warning, Weber), a finals de la dècada dels seixanta, no es va produir un canvi d'orientació a la ciència de la literatura: un canvi anunciat ja des de temps antics com hem vist segons el qual l'estatus del receptor com a co-creador del sentit de l'obra artística per fi es va veure teòricament reconegut. En contrast amb perspectives anteriors,

“Reception theory acknowledges time and hence pragmatizes intertextuality (...) It helps to situate art within history, as Marxists do, and within its own history, an undertaking overemphasized by the Formalists” (London, 1997: 22).

No obstant, “la teoria de la recepció ha vist esmorteir-se la seua aura revolucionària en la mesura que la teoria literària actual, de qualsevol signe, ha assumit sense escarafalls bona part d'aquells pressupòsits inicials” (Salvador, 1995: 17). És així com la pluralitat de teories de la literatura que s'han anat desenvolupant des d'aleshores fins ara – a les obres teòriques d'Umberto Eco o al camp de la semiòtica teatral amb Pavis, Ubersfeld o Kowsan - no fa més que constatar que l'interés dels acadèmics pel fenomen de la recepció ha anat creixent fins convertir-lo en una vessant més de l'anàlisi de qualsevol obra literària.

Així doncs, a partir de l'aparició de les teories de la recepció, el receptor - un ens actiu i col·lectiu - "adquireix tot un valor com a instància articuladora en la història de la literatura i de la crítica literària" (Guzman, 1995: 22). Cada volta més, les obres d'art i els fets històrics es comprenen a la llum del significat que han adquirit pels seus efectes (Jauss, 2000: 203). Jauss va reaccionar contra el paradigma imperant que ell denominava 'formalisme estètic' (que incloïa diversos corrents i que tenia en Leo Spitzer un dels representants més reconeguts), en què l'obra literària adquiria l'estatus d'objecte d'investigació per ella mateixa. Segons Jauss (2000: 137-157), aquesta idea substancialista de l'obra literària desenvolupada pels formalistes es remuntava al segle XIX amb el mètode comparatista segons la concepció romàntica - que mostra unes relacions intemporals en què els objectes de comparació són entitats amb lleis pròpies de desenvolupament - amb la finalitat d'establir una història de les literatures nacionals i, per tant, reafirmar la idea de la individualitat nacional. Posteriorment, la crisi d'aquesta idea va afavorir a principis del segle XX la orientació de la història literària cap al positivisme que, en aplicar el principi de l'explicació causal a la literatura a partir de l'analogia creada entre realitats històriques i fets literaris, va fer aparèixer uns factors només externament determinants. I la reacció no es va fer esperar: la història de la filosofia s'anostrà de la literatura i va cercar la seua coherència en el retorn d'idees i motius supratemporals.

D'aquestes dues tendències oposades, la positivista i la idealista, se'n separaren les escoles marxista i formalista respectivament, que intentaren ressituar l'obra literària al seu context literari i/o social. Encara que l'ortodòxia marxista entenia l'art com una realitat només reproductiva, un reflex de la societat que l'havia produït, altres branques de l'estètica marxista van acabar defensant el seu caràcter formador de la realitat en entrar en contacte amb el receptor (Kosík, Krauss, Garaudy), cosa que possibilitava captar el caràcter revolucionari de l'art. L'escola formalista va negar la historicitat de la literatura en un primer moment però, en plantejar-se que "lo literario de la literatura está condicionado no sólo sincrónicamente por la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, sino también diacrónicamente por la oposición a lo existente previamente en el género y a la forma anterior en la serie literaria" (Jauss, 2000: 156), es va fer necessari comprendre la literatura, almenys, dins la seua història, tot i que

encara no dins “el horizonte histórico de su origen, función social y acción histórica” (Jauss, 2000: 157).

Tot i això, davant el fet general que “la teorización moderna de la ciencia literaria, en la que imperan los métodos estilísticos, formalistas y estructuralistas desde la Primera Guerra Mundial, ha vuelto la espalda al mismo tiempo a la historia literaria” (Jauss, 2000: 201)¹, l’Escola de Constança va reaccionar contra una concepció de la literatura que consideraven greument mancada perquè se centrava només en l’estudi del text literari i no en el fet literari com a acte de comunicació. Tanmateix, les seues premisses no sorgien del no res sinó que reconeixien una sèrie de precedents immediats a partir dels quals bastiren la seua teorització pionera dels processos de recepció literària. Com assenyala Guzman (1995: 29-38), el formalisme rus, en el seu últim estadi, va teoritzar sobre el concepte d’evolució literària (Tynjanov) i sobre el sentit dinàmic de la història literària, això és, sobre la transformació constant dels elements que en formen part. Així mateix, la fenomenologia d’Ingarden, que va tindre una forta influència sobre l’obra de Wolfgang Iser, en la seua anàlisi dels condicionaments del coneixement d’objectes realitzat pel subjecte, va introduir el concepte de *concretització* o procés mitjançant el qual el lector adquireix coneixement de l’obra literària, heretat per l’Estètica de la recepció².

D’una altra banda, l’estructuralisme de Praga, sobretot per part de Mukarovski i Vodicka, a partir de la seua concepció de la literatura com a procés de comunicació, pensava l’obra literària com un sistema de signes amb una funció estètica, funció que es

¹ Les aproximacions tradicionals a la literatura en l’actualitat, de fet, segueixen sense tenir massa en compte la dimensió històrica dels seus objectes d’estudi. A tall d’exemple, és fàcilment comprovable que els programes de literatura dels centres educatius de primària i secundària del nostre país segueixen en gran part un enfocament que se centra en el simple biografisme o en l’estudi dels gèneres d’un determinat període i, per tant, es mou fora, com déiem, de la dimensió històrica.

² Tanmateix, Ingarden considera que el lector concretitza l’obra a partir de les instruccions que aquesta aporta: “l’obra esdevé l’element determinant en el procés de fixació de la seua naturalesa. El paper del lector es limitarà, aleshores, a acceptar els suggeriments que aquesta li proporciona” (Guzman, 1995: 32). Aquesta concepció del procés de comprensió de l’obra suposa considerar l’obra literària com un artefacte que es defineix a si mateix a través de les seues pròpies lleis estètiques.

realitza a la consciència del receptor. Pel que fa a la relació entre les teories de la recepció i la sociologia, l'interés comú per estudiar la relació entre la literatura i la societat que la produeix ha portat fins i tot alguns a considerar l'Estètica de la recepció com a un apartat dins la sociologia de la literatura (representada per autors com Leo Löwenthal, Julian Hirsch, Robert Escarpit...). També l'hermenèutica de Gadamer va tenir una incidència important en el treball dels estudiosos de la recepció, sobretot a l'obra de Jauss: aquest autor conclou que el coneixement no és un procés inductiu sinó que la comprensió està condicionada històricament; en aquest sentit, demana la rehabilitació del concepte de *prejudici*³ com a eina de coneixement. Gadamer també treballa amb el concepte d'horitzó que ja era present als treballs de Husserl o Heidegger i que Manheim reelaboraria ja amb el nom de 'horitzó d'expectatives' i que ha estat el concepte clau a l'obra de Jauss. Aquest últim (2000: 219) també fa referència com a precedent destacat la crítica realitzada a la dècada dels 50 en nom del mètode estructuralista per Northrop Frye i Lévi-Strauss contra la interpretació elitista dominant de la cultura i el caràcter de l'art, a què oposaren un nou interès per l'art primitiu, el folklore i la subliteratura i reclamaren que es donés el pas metòdic de l'obra individual a la literatura com a sistema. Finalment, també Barthes considerava que "las obras literarias (...) desbordan su carácter de testimonio de una época determinada y siguen siendo 'elocuentes' en la medida que sobresalen de los restos enmudecidos del pasado en cuanto intentos de respuesta a problemas formales o de contenidos" (Barthes, citat a Jauss, 2000: 223).

L'aparició de l'Estètica de la recepció va portar molts estudiosos a plantejar-se si realment s'havia operat un canvi de paradigma a partir de les seues troballes. Alguns consideraven que perquè aquest canvi de paradigma ocorrés s'hauria de reescriure la història literària de totes les èpoques a partir dels nous pressupòsits, solució clarament extremada; d'altres argumentaven que la literatura i la societat no es troben mediatitzades únicament per la recepció, sinó que ja es mediatitzen al mateix acte de producció, qüestió que restava encara per abordar (Guzman, 1995: 71). Cal tindre en compte, en aquest sentit, que els manifestes de l'Escola de Constança que anunciaven la

³ Entés, doncs, com al saber previ, condicionat històricament, que preestructura el nostre coneixement dels objectes i idees del món.

Teoria de la Recepció com l'única capaç d'operar un canvi de paradigma a l'Alemanya de la dècada dels 60 eren la conseqüència de la reestructuració metodològica i institucional dels estudis literaris, que cercava reestablir els lligams entre l'estudi de la literatura i l'estudi de la societat que l'havia produït, i de l'agitació acadèmica, social i política que experimentava el país. En aquest sentit, “a simple suggestion for altering critical practices to include questions of influence, effect, and reception from a hermeneutic perspective would have been much too timid a proposition for the Germany of the late sixties” (Holub, 1992: 9). Això sí, resta clar que les troballes de les teories de la recepció s'han introduït al si de gran part dels corrents de la ciència de la literatura i els han modificat o reorientat en grau divers.

Jauss té l'objectiu de teoritzar sobre una història de la literatura - i no una teoria literària - des del punt de vista del receptor i sempre en relació amb la història general. La relació que s'estableix entre la producció literària i el consum literari, entre l'artefacte artístic i la seua recepció, seria la mateixa que *parole* i *langue*, en la mesura que aquesta última dota de significat i actualitza la primera (Jauss, 2000: 227). També es podria definir aquesta relació entre l'obra i el receptor com a una relació de procés en què el receptor opera una mediació de l'obra; però una relació de procés oberta al canvi i adaptable als diferents moments històrics en què es produeix el contacte entre l'obra i el receptor. A més, en analitzar la dinàmica art-receptor, Jauss (2000: 193) observa que l'art posseeix una funció formadora de societat perquè emancipa les persones dels seus lligams naturals, religiosos i socials, i, al seu torn, el públic que entra en contacte amb aquest art es constitueix en “energia formadora d'història” (Jauss, 2000: 159)⁴.

⁴ Jauss recollia aquesta observació quan considerava que la funció social de la literatura es manifestava quan entrava en contacte l'experiència literària del lector i l'horitzó d'expectatives de la seua praxi de vida, ja que en aquest moment l'experiència literària “preforma su comprensión del mundo y repercute en sus formas de comportamiento social” (Jauss, 2000: 186). Segons Jauss, és aleshores quan es faria manifesta la relació d'interinfluència entre la història de la literatura i la història general. Des de la perspectiva teòrica d'aquesta Tesi, aquesta relació d'interinfluència no es manifesta en un moment donat, sinó que la mateixa història de la literatura està formada per les seues relacions d'interinfluència amb els elements del sistema literari, cultural, social i polític a què pertany que, al seu torn, està interrelacionat amb altres sistemes literaris, culturals, socials i polítics. Aquesta postura es desenvoluparà als següents apartats, en parlar del la teoria de sistemes, que pensa qualsevol fet humà com a resultat d'una sèrie

En definitiva, la recepció de l'art és considerada una 'activitat' estètica, en la mesura que implica un treball cognitiu (Guzman, 1995: 53). En aquest sentit, des d'una perspectiva més enfocada a estudiar concretament el procés de lectura, les relacions entre text i lector, Iser també considera que l'obra literària no és el text – que inclou aspectes esquematitzats i espais buits - ni la subjectivitat del lector - que ompli els espais buits o indeterminacions del text des de la seua subjectivitat personal i, per tant, concretitza el text – sinó la combinació dels dos. (Guzman, 1995: 56). La recerca d'Iser mostra com el significat d'un text, doncs, és constituït pel lector sota la direcció de les instruccions textuais i l'obra literària constitueix, per tant, un procés dinàmic: el component artístic l'estableix l'autor però el component estètic, el lector i la força de la indeterminació serà proporcional als coneixements del lector.

Si reprenem el discurs de Jauss, per ser el que més clarament es va plantejar la relació del receptor amb factors que transcendeixen el text literari, cal analitzar el concepte clau d'*horitzó d'expectatives*, per ser l'eina que permet analitzar aquesta relació o mediació entre l'obra i el receptor. La primera definició del concepte d'horitzó d'expectatives com al “sistema de relación objetivable de las expectativas que nace para cada obra de la comprensión previa del género, la forma y la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico en el momento histórico de su aparición” (Jauss, 2000: 163) deixava clar que l'interès científic de la proposta no consistia a analitzar la reacció psicològica ni la comprensió subjectiva d'un receptor individual sinó que es tractava sempre d'analitzar, d'objectivar, un horitzó d'expectatives transsubjectiu (Jauss, 2000: 165).

Un bon nombre de teòrics marxistes (Naumann, Weimann, Warneken) criticaren que aquesta formulació del concepte d'horitzó d'expectatives només prenia en consideració factors literaris i deixava de banda els factors socioculturals que emmarquen el procés de comunicació literària. D'una altra banda, com assenyala Iglesias (1995: 71), “una de las objeciones más importantes de las que se pueden hacer a la primera definición del horizonte de expectativas de Jauss: considerar los receptores

complexa de relacions entre els diferents elements que formen part del sistema de sistemes que és la societat humana.

contemporáneos como un único receptor homogéneo, con el mismo nivel de información y la misma disposición cultural y social”. És així com Zimmermann (1987: 45) llançava la seua proposta de crear un model d’horitzó d’expectatives per estrats socials, que reflectís l’heterogeneïtat social, ja que els diversos grups socials rebran un determinat text de manera diferent. Jauss (1987: 76-78) va recollir aquestes crítiques i va reformular el seu concepte d’horitzó d’expectatives tot distingint entre un horitzó d’expectatives intraliterari – constituït per “las orientaciones previas que acompañan al texto” – i l’extraliterari – constituït per “las expectativas concretas del lector procedente del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas. El hecho de que incluso en este horizonte del mundo de vida han entrado de nuevo experiencias literarias apenas necesita aclaración”.

El receptor, com a constructe, també tindria una vessant intraliterària o implícita (el receptor que es pot objectivar a partir de l’anàlisi de l’estructura del text) i una vessant extraliterària o explícita (el receptor es pot objectivar en estudiar els coneixements, els prejudicis i els comportaments literaris, culturals de l’època concreta de la recepció). Així doncs, el procés de recepció es donaria a partir de la fusió entre l’horitzó d’expectatives intraliterari i l’extraliterari; i qui duria a terme aquesta fusió, en un procés actiu de creació de significats, seria el receptor. A més, seguint Gadamer (citada a Jauss, 2000: 174), si l’obra i el receptor pertanyen a dos temps històrics diferents, s’ha d’operar també la fusió - o mediació dialèctica, denominació que, segons Jauss, respecta més al sentit dinàmic d’aquest procés - entre l’horitzó originari de l’obra sota estudi i el del receptor, de manera que els diferents temps històrics es comuniquen en relació dialògica.

Aquesta reformulació del concepte d’horitzó d’expectatives, encara que resol moltes de les objeccions que se li havien plantejat, no considera el fet que l’anàlisi de l’horitzó d’expectatives intraliterari, això és, l’anàlisi de les expectatives que aporta el text - o les indeterminacions o espais buits si seguim la nomenclatura d’Iser - la duria a terme un estudiós que parteix d’un ‘ara’ i un ‘ací’: que està històricament contextualitzat. Segons Jauss (1987: 78), “la función implícita del lector es comprobable

en las estructuras objetivas del texto, es decir, es más inmediatamente captable que la función explícita (...), por motivos metodológicos, la primera merece la prioridad en el acceso, al ser más fácilmente objetivable”. Tanmateix, les dades presumiblement objectives recollides en aquesta anàlisi mai no serien tampoc estrictament substancials al text en qüestió sinó que també estarien condicionades en grau divers pel context en què s’ha produït aquesta anàlisi. D’una altra banda, aquesta dificultat de dur a terme la reconstrucció de l’horitzó d’expectatives extraliterari manifestada per Jauss s’ha plasmat en l’escassa recerca sobre com abordar aquesta reconstrucció per part dels teòrics de la recepció que, al capdavall, s’han centrat quasi exclusivament en la relació text-lector. L’estudiosa Ingrid Galster, en un estudi sobre la recepció de dues obres dramàtiques de Sartre, es queixava precisament de la manca de models d’anàlisi pràctica per part dels teòrics de la recepció dins l’àmbit del teatre (Galster, citada a London, 1997: 24), quan és un camp d’estudi que pot resultar molt fecund en aquest sentit.

Com s’ha comentat més amunt, els pressupòsits de l’Estètica de la recepció han estat reelaborats per part de diversos estudiosos o corrents literaris apart de l’Escola de Constança. És així com es pot constatar que les teories de la recepció no constitueixen un bloc unitari i unànime sinó que, precisament, es caracteritzen per la seua diversitat i, sovint, divergència de punts de vista. De fet, com ha demostrat Holub (1992) en estudiar la recepció (o, més ben dit, la manca de recepció) de la Teoria de la Recepció de l’Escola de Constança als E.U.A, l’apropiació, la comprensió i les possibles variacions d’una teoria determinada està lligada al context social, cultural, acadèmic que la rep. És per això que, com assenyala Guzman (1995: 24), és més convenient parlar de ‘teories de la recepció’, en plural.

Pel que fa al camp que es treballa en aquesta Tesi, el teatral, és la semiòtica (desenvolupada sobretot per estudiosos com Pavis, Ubersfeld, Kowzan, Elam...) l’aproximació al fet teatral que s’ha erigit últimament en majoritària. El fet de subratllar la doble vessant del fenomen teatral, la textual i l’escènica, i de centrar bona part de la seua recerca en l’anàlisi del text representat i del procés de comprensió de l’espectacle per part de l’espectador, mostra clarament que comparteix bona part dels pressupòsits

de l'Estètica de la Recepció. Tanmateix, tot i els estudis d'investigadors com Patrice Pavis – que “pese al indudable interés de su trabajo no resuelve la mayor parte de los problemas a los que se enfrentaba H.R. Jaus” -, “la propia Semiótica del teatro ha dejado poco espacio a la vertiente histórica de la manifestación teatral, y se muestra más interesada en describir su naturaleza sígnica” (Iglesias, 1995: 154-156). Així doncs, la majoria dels semiòtics se centra en l'estudi dels signes que formen part del procés de comunicació que es dona en una representació teatral (discurs, espai, temps, personatges, vestuari...), però no transcendeix aquest context.

Si es realitza una ràpida retrospectiva, es pot observar que des de l'aparició de l'Estètica de la recepció, i sense oblidar els seus antecedents, la literatura ha anat obrint el seu focus d'atenció, des de l'autor com a l'autoritat màxima que atorga sentit al text o al text com a realitat essencial i completa en si mateixa, a la consideració de tot fenomen literari com a acte de comunicació en què participen una sèrie de factors que s'han anat ampliant amb les aportacions d'enfocaments com les diverses teories de la recepció o les semiòtiques. Aquestes no neguen les perspectives anteriors, sinó que les integren i les amplien, és a dir, actuen “proclamando su virtualidad pluralista” (Villanueva, 1994: 21). Però són les teories sistèmiques, com tractaré d'exposar en el següent apartat, aquelles que han aconseguit finalment abordar l'estudi del fenomen literari com al resultat de la interacció dels tots els factors intraliteraris i extraliteraris que el constitueixen. La perspectiva sistèmica, al capdavant, constitueix ara per ara l'últim grau d'aquesta apertura i, és més, contempla l'evolució i el canvi dels seus propis pressupòsits amb el pas del temps com una de les seues premisses bàsiques.

2.2. El concepte de recepció des de la teoria de sistemes

En temps actuals de “globalització” - com els mitjans de comunicació no deixen de recordar donada la creixent interrelació dels diferents fenòmens de qualsevol punt del planeta per l'extraordinària expansió de les tecnologies de la informació, mitjans de transport i, sobretot, sistemes econòmics - qualsevol fenomen és causat per la interacció de diversos factors i produeix, al seu torn, una sèrie de conseqüències que repercuteixen

a escala mundial en la modificació dels factors existents o en la creació de nous que, combinats, segueixen aquest mateix procés de manera canviant i, sovint, impredecible. Aquest raonament es troba a la base de diferents teories científiques que estudien des de la morfologia i funcionament de l'univers a la de les partícules microscòpiques o la dels fenòmens socials i que tenen en comú pensar la realitat com un complex sistema de sistemes en relació dinàmica, l'estudi del qual hauria també de transcendir les fronteres entre disciplines per tal de poder arribar a percebre la realitat en la seua dimensió holística.

Un sistema es definiria com un conjunt d'elements on cada element realitza una funció dins aquest sistema i, per a dur-la a terme, es relaciona amb els altres elements. Les relacions entre aquests elements no són regulars o estables sinó que canvien dinàmicament al llarg del temps. A més, la majoria de sistemes, i per suposat els sistemes vius, són sistemes oberts:

“Apertura significa comercio con el entorno, tanto para el orden biológico como para los sistemas orientados hacia el sentido (sistemas sociales, sistemas psíquicos...). (...) Estos sistemas (...) interpretan el mundo y reaccionan conforme a esa interpretación. La entropía en ambos casos obliga a que los sistemas establezcan un proceso de trueque entre sistema y entorno. Y de aquí, a su vez, que este intercambio suponga que los sistemas deban ser abiertos”
(Luhmann, 1996: 47)⁵

Explicar la realitat a través de les teories sistèmiques - donats els múltiples elements que constitueixen un sistema i que es relacionen entre ells i amb elements d'altres sistemes de manera dinàmica i canviant - significa assumir la complexitat d'aquesta realitat. Significa assumir, com explica Morin (1995: 33), que:

⁵ Els sistemes tancats (un ordinador, per exemple), per contra “no pueden aceptar ningún tipo de *input* de un orden que no esté contenido en él mismo” (Luhmann, 1996: 47).

El desarrollo mismo de la ciencia física, que se ocupaba de revelar el Orden impecable del mundo, su determinismo absoluto y perfecto, su obediencia a una Ley única y su constitución de una materia simple primigenia (el átomo), se ha abierto finalmente a la complejidad de lo real. Se ha descubierto en el universo físico un principio hemorrágico de degradación y de desorden (segundo principio de la Termodinámica); luego, en el supuesto lugar de la simplicidad física y lógica, se ha descubierto la extrema complejidad microfísica; la partícula no es un ladrillo primario, sino una frontera sobre una complejidad tal vez inconcebible; el cosmos no es una máquina perfecta, sino un proceso en vías de desintegración y, al mismo tiempo, de organización.

Finalmente, se hizo evidente que la vida no es una sustancia, sino un fenómeno de auto-eco-organización extraordinariamente complejo que produce la autonomía. Desde entonces es evidente que los fenómenos antro-po-sociales no podrían obedecer a principios de inteligibilidad menos complejos que aquellos requeridos para los fenómenos naturales. Nos hizo falta afrontar la complejidad antro-po-social en vez de disolverla u ocultarla.

S'atribueix al biòleg Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) la primera formulació d'una teoria de sistemes, ja que va ser ell qui va encunyar la denominació "Teoria General de Sistemes". La TGS tenia l'objectiu de convertir-se en un mecanisme d'integració de les ciències naturals i socials i ser, al mateix temps, un instrument bàsic en la formació i preparació de científics. Aquesta voluntat interdisciplinària no ha trobat encara una aplicació real: "No existe una teoría general de los sistemas sociales: hay todavía demasiadas barreras en las distintas especialidades como para poder formular una teoría general sobre la materia" (Luhmann, 1996: 45). Luhmann constata aquest fet pel que fa al camp de les ciències socials, i en concret a la sociologia, però la gran quantitat d'aproximacions sistèmiques a la realitat que hi ha avui en dia ens permeten ampliar l'abast d'aquesta afirmació. En aquest sentit, Arnold i Osorio (1998) assenyalen que ja Bertalanffy reconeixia que "la teoría de sistemas comprende un conjunto de enfoques provenientes de disciplinas diversas que difieren en estilo y propósito, entre las cuales se encuentra la teoría de conjuntos (Mesarovic), teoría de las redes (Rapoport), cibernética (Wiener), teoría de la información (Shannon y Weaver), teoría de los autómatas (Turing), teoría de los juegos (von Neumann), entre otras", a què podríem afegir la teoria del caos (Lorenz, Mandelbrot, Feigenbaum), la teoria de

l'autopoiesis (Maturana i Valera), les teories sociològiques de Luhmann, i la teoria de la complexitat (Morin), entre moltes altres.

Pel que fa a aquesta recerca, i com es podrà comprovar, el fet d'adaptar les troballes de l'Estètica de la recepció a les teories sistèmiques soluciona les vaguetats, mancances i falta d'aplicació pràctica que s'han atribuït al concepte d'horitzó d'expectatives extraliterari ja que possibilita allò que Zimmermann (1987: 40) demanava a les teories de la recepció:

No sólo deben preguntarse cómo es percibida y enjuiciada en el curso de su evolución histórica una literatura determinada (o determinados tipos de literatura) por un público determinado (o grupos de público determinables sociológicamente), sino analizar la sumamente *compleja* mediación de la actitud receptiva, *variable* históricamente, y asimismo lograr categorías descriptivas que revelen de qué forma el sistema de *normas* de la disposición receptiva impregna la producción literaria [*la cursiva és meua*].

En aquest sentit, el fet de considerar l'horitzó d'expectatives com la suma de comportaments, coneixements o idees preconcebudes literàries, culturals i socials que troba una obra en el moment de la seua aparició és una definició que es queda curta. La nova concepció del món com un conjunt de sistemes dins de sistemes que mantenen una complexa organització interna i externa d'interinfluència, posa damunt la taula la consideració que l'obra literària no apareix en un determinat context i aleshores és interpretada sinó que la seua aparició és ja fruit d'una complexa imbricació d'agents i elements que la fan possible i ella, al seu torn, també formarà part d'aquest procés d'interinfluència en trencar, continuar o modificar les normes literàries, estètiques, socials, ideològiques... d'un moment històric donat.

Iglesias (1995), davant les mancances que detecta en el procés de reconstrucció intersubjectiva de l'horitzó d'expectatives extraliterari als estudis pràctics dels teòrics de la recepció, ha optat per reelaborar el mateix concepte d'"horitzó d'expectatives" a partir dels pressupòsits de la teoria de sistemes, o polisistemes en la seua aplicació a la literatura. Com ella mateixa observa (Iglesias, 1995: 95-96), igual com ocorria amb les

“teories de la recepció”, hi ha una gran multiplicitat de “teories sistèmiques” al camp dels estudis literaris (la Semiòtica de la Cultura, de Iuri Lotman; la sociologia literària de Pierre Bourdieu; la Teoria Empírica de la Literatura, amb Sigfried Schmidt; i la Teoria dels Polisistemes, d’Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, José Lambert o Milan Dimic), i no cal dir al camp de la física, la biologia, la medicina... Totes aquestes aportacions, tanmateix, posseeixen uns fonaments comuns que les insereixen en el marc sistèmic que comparteixen (Iglesias, 1994: 310-313):

- La consideració de la literatura com un sistema sociocultural i un fenomen de caràcter comunicatiu que es defineix de manera funcional: a través de les relacions que s’estableixen entre els elements que formen part del sistema. Així doncs, aquesta organització relacional és el que defineix el sistema literari, o en altres paraules, l’únic producte de l’organització del sistema literari és el mateix sistema literari. És aquesta una dinàmica que - seguint la recerca a la dècada dels vuitanta de Maturana i Valera (1996), incorporada després per Luhmann (1986) - podríem denominar *organització autopoietica*.

- La concepció de la literatura com un sistema inserit dins el sistema de la cultura i aquests dos, al seu torn, s’inseririen dins el sistema social. La literatura s’erigiria, doncs, en un dels elements bàsics del sistema social, implicat directament en la forma en què les societats es defineixen i es construeixen.

- A partir de la idea anterior, és fa clarament necessària la constitució de grups de recerca interdisciplinaris a l’hora d’abordar un estudi sistèmic de la literatura. Aquesta necessitat s’ha convertit ja en una realitat en grups com “NIKOL” de la Universitat de Siegen, articulats al voltant de Siegfried Schmidt⁶ o el “Culture Research Group”⁷ de la Universitat de Tel-Aviv, en què es reuneixen els representants de la Teoria dels Polisistemes d’Israel (Even-Zohar, Toury, Shavit...).

⁶ A la seua pàgina personal (<http://www.sjschmidt.net/>) es poden trobar articles i entrevistes d’interés.

⁷ Es pot consultar la seua pàgina web a <http://www.tau.ac.il/tarbut/>

- Aquests grups interdisciplinaris tindrien l'objectiu d'estudiar com funcionen els textos en la societat, tot examinant les seues múltiples imbricacions literàries, culturals, econòmiques, socials o polítiques.

- Una altra característica comuna és la defensa del caràcter científic dels estudis literaris i la forta consciència metateòrica dels seus escrits.

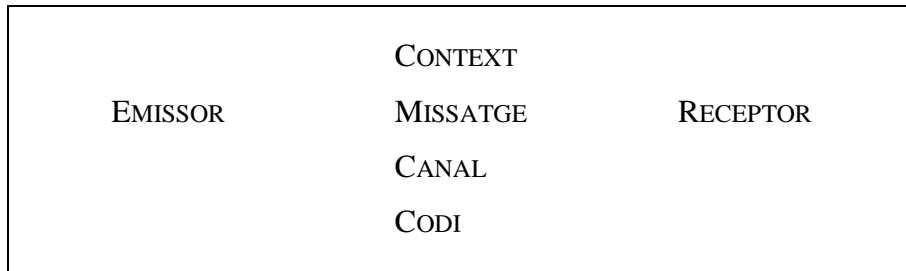
- Finalment, també comparteixen una convicció creixent que la literatura s'hauria d'integrar en una Ciència de la Cultura que examínés les pautes generals de l'activitat humana i de la comunicació, els investigadors de la qual, constituïts en grups de recerca, emprendrien projectes de rellevància social.

Iglesias (1995) considera que de totes les perspectives sistèmiques relacionades amb la literatura aquella més susceptible d'integrar i enriquir els pressupòsits de l'Estètica recepció és la Teoria dels Polisistemes⁸. La seua incidència en el caràcter dinàmic dels sistemes, la seua capacitat d'incorporar la dimensió diacrònica al sistema literari i la seua cerca de normes - modificables hipòtesis temporals contrastables amb la interrelació dels elements que formen part del sistema, si atenem al caràcter dinàmic dels sistemes - per a explicar els processos d'organització del sistema literari la converteixen en una aproximació més que adequada per a reforçar les mancances en l'aplicació pràctica del concepte d'horitzó d'expectatives a l'obra de Jauss i d'altres teòrics de la recepció.

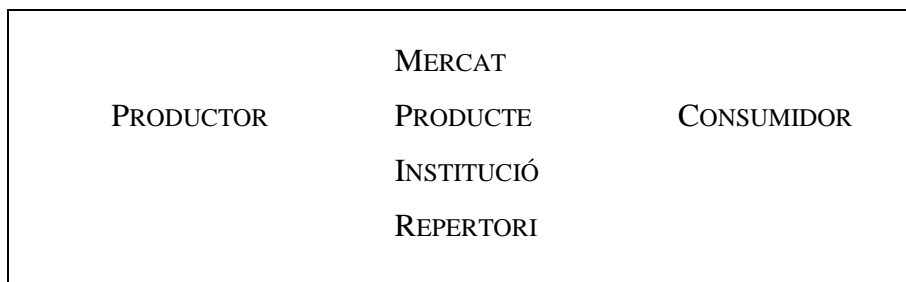
Els elements dels sistemes culturals segons la Teoria de Polisistemes, en concret segons Even Zohar⁹ (1999a:29-52), parteixen de l'esquema de la comunicació lingüística que Jakobson va fer famós però amb una sèrie de modificacions:

⁸ La paraula *polisistema* és un neologisme encunyat per Even-Zohar per a referir-se a un sistema de sistemes. L'objectiu d'aquesta nova paraula era allunyar-se de les connotacions de regularitat i predictibilitat que posseeix la paraula *sistema* (pensem en el significat de l'adjectiu *sistemàtic*, per exemple) i subratllar, així, el caràcter dinàmic i heterogeni de la seua concepció de *sistema*.

⁹ Es poden consultar molts dels seus articles publicats a www.even-zohar.com



(adaptat de Jakobson, 1984: 347-395)



(adaptat d'Even-Zohar, 1999a: 29)

Així doncs, per explicar qualsevol fenomen cultural, entre ells els fenòmens literaris, cal considerar la figura d'un *consumidor*, que consumeix un *producte* produït per un *productor*. Amb aquesta terminologia s'evita restringir les diverses manifestacions del procés de comunicació cultural; pel que fa a l'àmbit de la literatura, s'evita associar el productor exclusivament amb l'escriptor (i integrar, així, aquells sistemes literaris en què la literatura es transmet oralment o, en el cas del teatre, registrar la creació del sentit global d'una obra de teatre escenificada com a producte de més d'un agent), el producte únicament amb el text (ídem) o el consumidor amb el lector (tornem a fer esment a la literatura oral però també a l'espectador de teatre). Ara bé, perquè aquest producte haja estat generat i consumit, cal que hi haja un *repertori* o conjunt de normes i models amb què un text és produït i interpretat i que, per tant, pressuposen un preconeixement¹⁰ per part del receptor. I aquest repertori està determinat

¹⁰ Aquesta referència a la naturalesa preestructurada de la comprensió es remunta, entre d'altres, a Husserl, Heidegger i al concepte de *prejudici* de Gadamer com a preconeixement que ens avança un context de sentit quan ens aproximem a qualsevol objecte desconegut. "En la interpretació de un texto

per una *institució* - el conjunt de factors implicats en el control de la cultura - i un *mercat* - el conjunt de factors implicats en la producció i venda del repertori cultural - que permeten la seua transmissió.

No és possible predir amb exactitud quina serà la interacció entre tots aquests factors i menys encara des d'una perspectiva diacrònica. Es poden constatar tendències però no lleis, cal estudiar els sistemes com a entitats flexibles i heterogènies des d'un posicionament obert al canvi i a l'error, el qual també esdevindria matèria d'estudi. En definitiva, la interinfluència i la interdependència variable i complexa de tots aquests factors no caracteritza sinó que *és* el sistema literari. Cal subratllar, com fa el mateix Even-Zohar (1999a: 27), que aquest sistema “no se concibe como una entidad independiente de la realidad, sino que dependería de las relaciones que seamos capaces de proponer. Ninguna teoría sistémica avanzada acepta una serie de fenómenos observables *a priori* que, necesariamente, o de modo inherente, formen parte de un sistema”. D'entre els fenòmens literaris, és precisament el teatre el “espacio en el que es posible apreciar con especial facilidad e inmediatez las relaciones que en un determinado momento se establecen entre el campo literario y el campo de poder (...), entre el espacio de los productores y el de los consumidores” (Iglesias, 1995: 158).

Dins la Teoria de Polisistemes, és també especialment útil per a aquesta Tesi la divisió entre nucli i perifèria com a una de les oposicions estructurants dels sistemes culturals, que porta a plantejar-se la dinàmica dels processos d'hegemonització, canonització o, en paraules d'Even-Zohar (1990: 73-78), de *transferència*. No es pot oblidar que el que determina si un text és literatura o no i l'estatus que aquest ha de tenir, canònic o no canònic..., és la seua recepció. Els estudis de recepció, i ara més que mai en la seua relació amb la Teoria dels Polisistemes, doncs, poden contribuir a la deshomogeneïtzació de criteris literaris en percebre com l'estatus dels textos varia amb

perteneciente, póngase por caso, al género narrativo, (...) el lector enmarca ese texto dentro de la idea general que se ha ido haciendo sobre el género épico (...), algo que se ha ido formando en él a partir de todas las experiencias que ha tenido con ese género literario, en las que el contacto con la tradición y la autoridad desempeña un papel decisivo” (Acosta, 1989: 67).

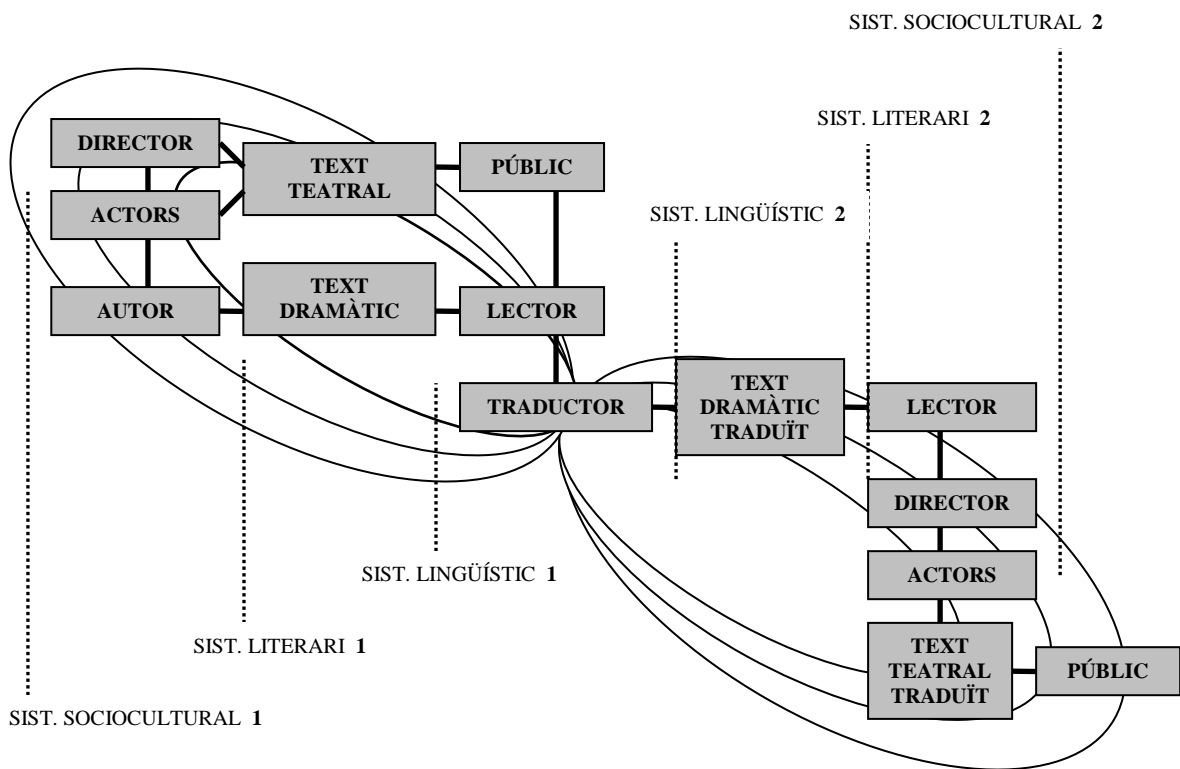
el temps a partir d'estudis sobre les raons per les quals uns repertoris han estat consagrats i altres bandejats en un moment donat.

D'una altra banda, una de les vessants més productives de la Teoria de Polisistemes ha consistit en la recerca sobre la interrelació entre sistemes culturals diferents o, seguint la terminologia d'Even-Zohar (1990: 53-72), la *interferència*. Aquestes interferències es produïrien sobretot a través de les perifèries i és la traducció un dels mitjans que més s'ha desenvolupat des de la perspectiva sistèmica, ja que “la manera en què las sociedades incorporan o no el discurso foráneo, el discurso del “otro”, de lo diferente; las estrategias con las cuales lo ocultan, lo manipulan o lo potencian, nos muestran cómo esas sociedades se definen a sí mismas y con respecto a las demás: una identidad socio-cultural se construye mediante prácticas discursivas” (Iglesias, 1995: 128). Però, en canvi, la producció teatral d'una obra forana, un camp ric i complex per a aquest tipus d'estudis degut a les múltiples ramificacions d'elements involucrats en el procés, no ha rebut, en canvi, tanta atenció com altres exemples d'interferència.

Dins els estudis sobre traducció literària, “hi ha un abans i un després del paradigma diversament anomenat teoria dels polisistemes, escola de la manipulació o enfocament historicodescriptiu” (Marco, 2002: 21). Aquells que han desenvolupat la perspectiva sistèmica als estudis de traducció (Lefevere, Bassnett, Lambert, Hermans, Toury, Even-Zohar...) es plantegen la incidència de factors com el poder, la ideologia, la institució o la manipulació en el camp de la reescriptura, un camp que abraçaria fenòmens com la traducció, la crítica, l'edició, la historiografia, les adaptacions per a cinema i televisió... (Lefevere, 1992: 9). Aquests tipus d'estudis els permet posar de manifest la convencionalitat de cànons i hegemonies en la mesura que “writers become classics, and their work becomes cultural capital not only on their/its own merits, but also because they are rewritten” (Lefevere, 1998: 109). Algunes veus han reivindicat l'estudi de la traducció com una disciplina independent, però des de la Teoria de Polisistemes es considera “la literatura traducida no solo como un sistema integrante de cualquier polisistema literario, sino como uno de los más activos en su seno” però que, com qualsevol altre fenomen cultural, “no se puede considerar la traducción como un

fenòmeno de naturalesa y límites definidos de una vez por todas, sino como una actividad que depende de las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural” (Even-Zohar, 1999c: 231).

Discussions apart, les reflexions sobre la traducció teatral des de perspectives sistèmiques poden aportar llum a aquesta recerca en, paradoxalment, subratllar la seua complexitat. Espasa (2001: 87-94) exposa com es produeix la relació entre el text original i la/les seua/es possible/s posada/es en escena - inscrits dins un sistema lingüístic, literari, cultural i social determinats -, i el text traduït i la/les seua/es possible/s posada/es en escena - que també formen part d'un complex polisistema. L'esquema de totes aquestes relacions es podria representar de la següent manera:



(adaptat d'Espasa, 2001: 94)

A més a més, aquesta autora subratlla la importància del factor diacrònic en aquest procés, ja que un lapse de temps considerable entre la creació del text i la seua posada en escena o entre el text original i el traduït influeix, òbviament, en els respectius sistemes lingüístics, literaris, culturals i socials.

Després d'aquest recorregut pels conceptes bàsics de la Teoria de Polisistemes es pot concloure que, com s'ha pogut observar, estudiar el fenomen de la recepció literària des d'una perspectiva sistèmica resol els problemes d'ambigüitat i manca d'aplicació pràctica que plantejava a l'obra de Jauss la relació del binomi obra-receptor amb el context històric que el crea. L'horitzó d'expectatives de Jauss es converteix ara en un polisistema en què els factors lingüístics, literaris, culturals i socials mantenen, per fi, una relació d'interrelació i interdependència. Es pot considerar, fins i tot, que l'evolució lògica de bona part dels pressupòsits de l'Escola de Constança sobretot, com déiem, els que tenen a veure amb la relació entre els fenòmens de producció i de recepció i el context on han estat originats, passa per la seua reformulació a partir de la Teoria de Polisistemes. Els nexes d'unió entre les dues aproximacions són ben clars des d'un principi, com s'ha pogut comprovar als apartats anteriors, en la necessitat de partir d'una perspectiva interdisciplinària o en la premissa d'establir una sèrie de normes generals objectivables i transsubjectives a l'hora d'abordar l'estudi de fenòmens literaris i culturals.

Fins i tot la mateixa definició del tipus de ciència per què advoca Jauss el relaciona clarament amb consideracions sistèmiques com les que hem vist:

The dialogical concept of science does not exclude the standpoint and the activity of the subject, but rather it includes him as the condition of knowledge, and this concept is to that extent specific to all sciences which would understand meaning, which proceed from the assumption that meaning is a yielded truth – and not a given one – that is realized in discussion and consensus with others (Jauss, citat a Iglesias, 1995: 84).

Així doncs, el caràcter convencional del significat, la idea que la realitat és un constructe social¹¹, apareix als estudis dels biòlegs Maturana i Valera, que consideren que “todo conocer depende de la estructura del que conoce” (1996: 28) i que aquesta ‘estructura del que conoce’ fa referència tant a l’estructura biològica de l’ésser humà com a l’estructura de la seua relació amb l’altre, amb la societat que el conté. Com hem vist, aquestes estructures defineixen una complexa sèrie de sistemes dins de sistemes que abracen des de les partícules més petites fins als fenòmens socials més amplis i per a dur a terme el seu estudi:

Habría que sustituir el paradigma de disyunción/reducción/unidimensionalización por un paradigma de distinción/conjunción que permita distinguir sin desarticular, asociar sin identificar o reducir. Ese paradigma comportaría un principio dialógico y translógico, que integraría la lógica clásica teniendo en cuenta sus límites *de facto* (problemas de contradicciones) y *de jure* (límites del formalismo) (Morin, 1995: 34)

En resum, la concepció de la realitat com a un constructe social definit per les complexes relacions que es produeixen entre els elements que el constitueixen i el convenciment que aquestes relacions dinàmiques i canviants només es poden aprehendre fent servir un principi dialògic, de pregunta-resposta, que s’adapte progressivament als canvis, són a la base tant de l’Estètica de la Recepció com de les

¹¹ Aquesta idea, sorgida de l’obra dels sociòlegs Berger i Luckmann (1988), suposa “que una adequada comprensió d’aquesta ‘realitat sui generis’ que és la societat implica una anàlisi de la manera com es construeix socialment aquesta realitat” (p.36). Anys després, el filòsof John Searle, tot subvertint el títol de l’obra seminal de Berger i Luckmann *La construcció social de la realitat*, escriuria *La construcció de la realitat social* (1997), en què atacaria aquesta concepció de la realitat per a afirmar que hi ha veritats immutables que existeixen independentment de les representacions que ens en fem d’elles i, per tant, “el conocimiento es objetivo por definición en el sentido epistémico, porque los criterios que se dan para el conocimiento no son arbitrarios, y son impersonales” (p.161). Aquestes certeses han sofert un fort revés per part de la teoria del caos aplicada a la física, a la biologia, a la química i a moltes altres disciplines, que ja ha demostrat que tot sistema (des del sistema solar o el sistema Terra al sistema humà o el sistema àtom) no es regeixen per processos regulars o predictibles sinó que obeeixen a comportaments caòtics i impredecibles (Solari, 2002).

teories sistèmiques i ens han permés de dur a terme una *mediació dialèctica* entre elles de manera fructífera i enriquidora.

2.3. Organització, pertinència i rellevància d'aquesta Tesi

L'any 1987, José Antonio Mayoral lamentava el fet que “no parece que las distintas orientaciones de investigación que se aglutinan en torno a la Estética de la recepción se hayan dejado sentir en el ámbito español en la medida en que lo han hecho – o lo están haciendo – en otros ámbitos de nuestro entorno” (Mayoral, 1987: 8). Tanmateix, durant aquesta recerca s'ha pogut constatar que el volum de publicacions al llarg de la dècada dels 90 i fins avui que consideraven o partien dels pressupòsits de l'Estètica de la recepció no era gens menyspreable; i això tenint en compte que, per necessitats d'acotació, s'han consultat només els estudis teòrics o els estudis pràctics sobre teatre estranger a l'Estat. Tanmateix, en la cerca de models pràctics d'estudis de recepció per a fonamentar i reforçar aquesta Tesi, han aparegut molts exemples de treballs que suposadament deien partir dels pressupòsits de l'Estètica de la recepció però que, en realitat, només oferien una descripció del context sociocultural en què s'emmarcava l'obra o l'autor sota estudi.

Hi ha molt poca recerca sobre literatura des de la teoria de sistemes a l'Estat espanyol. S'hi han publicat diversos volums teòrics que he anat citant rigorosament però hi ha poques aportacions pràctiques excepte en el camp de la traducció, sobretot a l'àmbit català (Marco, 2002; Espasa, 2001...). De fet, si es fa una ullada a les publicacions de la Sociedad Española de Sistemas Generales (SESGE), la *Revista Internacional de Sistemas* i la *Revista Española de Sistemas*, es pot constatar que l'interés per la perspectiva sistèmica abraça disciplines molt diverses, des de la física o la medicina fins a la psicologia o la lingüística; però no la literatura. Cal destacar, però, com s'ha pogut observar més amunt, que ens ha estat d'especial ajuda la tesi doctoral de Montserrat Iglesias, *El horizonte de expectativas en el sistema literario. La posición de Valle-Inclán en el teatro de su tiempo (1920-1936)* (1995) perquè duu a terme

l'esperada i fructífera confluència entre la teoria de la recepció i la teoria de sistemes i la porta a la pràctica amb resultats molt positius.

En definitiva, aquesta Tesi cerca d'allunyar-se d'aquells estudis de “recepció” que simplement es dediquen a resseguir la trajectòria d'un autor o d'una obra en un context socioliterari determinat per tal d'oferir un treball de recerca sobre les relacions d'interdependència del nostre objecte d'estudi, el teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol, amb els altres elements dels sistemes literaris, culturals i socials de què forma part.

En aquest context, doncs, sorgeix el nostre interès d'estudiar els processos de recepció de les obres de teatre d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol. S'ha pogut constatar que s'han dut a terme estudis sobre la recepció d'un autor britànic concret (Isabel, 2001) o s'han analitzat els mecanismes implicats en la traducció d'obres teatrals angleses a a l'Estat Espanyol (Merino, 1994). Però encara no s'ha realitzat cap monogràfic sobre la recepció del teatre britànic, i menys encara durant un període tan ampli com el que volem analitzar. Aquesta Tesi s'erigiria, doncs, en el primer intent d'oferir una visió panoràmica de la recepció del teatre britànic contemporani en aquest país. En aquest sentit, els objectius que es planteja aquesta Tesi consisteixen a:

- Documentar el més exhaustivament possible les traduccions i les produccions teatrals d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol, així com la crítica publicada a la premsa o a revistes culturals o especialitzades en teatre sobre aquests espectacles.
- Documentar, així mateix, la recepció original de les obres del nostre corpus al Regne Unit, per poder establir una comparació.
- Revisar la bibliografia que hi ha al Regne Unit i a l'Estat Espanyol sobre els dramaturgs britànics del període que estudiem, sobre la seua recepció a l'Estat o sobre aspectes del teatre britànic d'aquesta època.

- Abocar tota aquesta informació en una base de dades en què els camps establerts tenen la funció de facilitar qualsevol cerca, així com de definir els paràmetres que permetran el tractament i estudi posterior de les dades emmagatzemades.

- Crear un CD-ROM amb una interfície senzilla que permeti consultar la informació emmagatzemada a la base de dades.

- Analitzar críticament la recepció del teatre britànic contemporani en el context històric de l'Estat espanyol des de 1956 a 2004: quins traductors, companyies, teatres, directors, actors, crítics han mostrat un interès pel teatre britànic contemporani i per què, a quins condicionants polítics, socials o teatrals s'han hagut de sotmetre...

- Comparar sistemàticament la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol amb la seua recepció original, centrada sobretot als escenaris londinencs, per comprovar i reforçar les nostres conclusions.

- Oferir un context de recepció suficientment ampli com per poder constatar tendències, focus d'irradiació i dinàmiques o patrons de recepció.

- Crear una base sòlida sobre què poder dur a terme futurs estudis de traducció, comparar més detalladament les produccions origen i meta, analitzar l'evolució de la crítica periodística durant quasi 50 anys ... En definitiva, oferir un material que obri vies molt fructíferes de recerca.

- Aportar llum sobre la realitat teatral, i per extensió social, d'un període complex, canviant i difícil a l'Estat espanyol i analitzar-hi l'evolució del paper del teatre estranger, a partir de l'exemple del teatre britànic.

Pel que fa al camp del teatre, com s'ha comentat més amunt, hi ha pocs estudis teòrics des de les teories de la recepció i també des de les teories sistèmiques que tracten el fenomen de la recepció teatral. De fet, com s'ha anat comprovant durant aquesta recerca, han estat els treballs de camp aquells que han desenvolupat l'aplicació pràctica d'aquestes teories. Com a eines metodològiques d'aquesta Tesi, apart de les fonts teòriques ja esmentades, doncs, s'han seleccionat especialment aquells estudis que treballen sobre la recepció d'una realitat teatral determinada a l'Estat espanyol durant un període semblant a l'establert per al nostre estudi (Orduña, 1988; London, 1997), ja que l'anàlisi del context històric i teatral del moment, així com les fonts d'investigació emprades podien ser de gran ajuda. A més, s'ha prestat especial atenció als estudis sobre traducció literària desenvolupats a partir de la Teoria de Polisistemes, sobretot aquells que proposen un esquema d'anàlisi pràctica (Espasa, 2001; Marco, 2002) i sobretot pel que fa al teatre, ja que integren l'estudi dels diversos sistemes (context històric i teatral, condicionants de la producció, aportació dels múltiples agents que col·laboren en la posada en escena, influència de la crítica...) que interactuen amb el sistema del text dramàtic. És fàcil observar la relació directa que es pot establir entre aquests estudis de traducció i qualsevol altre tipus de treball de recepció.

D'una altra banda, s'ha pogut constatar també la gran utilitat metodològica dels treballs de reconstrucció de cartellera teatral a l'hora d'abordar un treball rigorós de documentació (Pérez, 1993; Alomar, 2005; o els nombrosos estudis presents a la revista d'aquesta casa *Stichomythia*¹²), ja que ofereixen un sistema de recopilació de dades rigorós i exhaustiu amb uns passos clarament definits. Així doncs, en l'elaboració d'aquesta Tesi hi ha hagut dos moments diferenciats o fases: una primera fase de documentació, en què s'han pres com a model treballs de reconstrucció de cartellera teatral, i una fase posterior d'anàlisi crítica, en què diversos treballs de recepció han servit de referència, encara que l'especificitat del nostre objecte d'estudi ens ha portat en múltiples ocasions a dissenyar camins de recerca propis.

Jauss afirmava que per a objectivar l'horitzó d'expectatives no es podia dur a terme ni un treball purament empíric ni un de purament hermenèutic. De fet, ell

¹² <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA>

considerava falsa l'oposició entre aquestes aproximacions, ja que es pot investigar empíricament el procés de l'experiència estètica però sempre amb l'ajuda de la reflexió sobre les condicions hermenèutiques d'aquestes experiències, amb l'ajuda de la interpretació d'aquestes dades (Guzman, 1995: 52). Com moltes altres premisses, aquesta es troba també a la base de la Teoria de Polisistemes en la seua voluntat d'explicar els fenòmens socioculturals a través d'una proposta, oberta al canvi, de normes objectivables. Així doncs, en aquesta Tesi, aquesta fusió de procediments és una de les bases metodològiques: la recollida de dades és un procés eminentment empíric mentre que la interpretació de les dades, la seua anàlisi i contextualització, parteix d'una intenció clarament hermenèutica.

Troblem que el component hermenèutic, d'interpretació de les dades, és necessari en un treball en què, sobretot quan analitzem la recepció artística en el passat en treballs diacrònics, no es disposa dels subjectes participants en el procés de recepció a qui poder sotmetre a experiments 'empírics'¹³. Fins i tot, "los métodos estadísticos conllevan igualmente una interpretación por parte del investigador e (...) incluso aquellas investigaciones correctamente planteadas y resueltas aportarían en todo caso información sobre el lector en cuanto individuo, y no sobre el conjunto del proceso literario que, como tantas veces se olvida, constituye el objeto de estudio de la Estética de la recepción" (Iglesias, 1995: 32). Així doncs, considerem essencial aquest component d'interpretació, d'avaluació de les dades, com a pas superador de la simple descripció dels resultats d'una investigació empírica que mai no podrà ser completa¹⁴ en consonància amb les teories sistèmiques, que pugnen per desfer la connexió "empíric = científic" als sistemes de coneixement actuals.

¹³ Dubtem que existesca mai la possibilitat rotunda de 'conèixer' la 'veritat' empírica, això és, mitjançant la relació positivista de causa-efecte, d'un producte artístic, d'un comportament social... i, sobretot, des del punt de vista diacrònic: com es podrien verificar les hipòtesis d'una manera experimental?

¹⁴ De fet, estudis de recepció empírics com els de Wienhold, que no només se centraven en el camp de la recepció textual, en el procés individual de creació de significats, com era l'habitual, sinó que pretenien també empiritzar els aspectes extratextuals de la recepció, arribaren a la conclusió que potser aquesta no era la solució més fàcil (Guzman, 1995: 90).

Així doncs, el receptor-consumidor del nostre estudi és un constructe format per una sèrie de dades objectives (duració d'un espectacle en cartell, aflluència del públic, repercussió als mitjans, anàlisi dels comentaristes...) que s'han d'interpretar críticament tot tenint en compte la diacronia i el fet que el receptor és un ens heterogeni¹⁵. És per això que, durant el procés tant de recopilació de dades com d'interpretació d'aquestes, hem considerat molt necessari posar especial atenció a aquest fet, sobretot en èpoques, com la de la dictadura, en què la recepció de les institucions teatrals oficials i la dels grups de cambra i assaig i, després, grups independents, constituïen realitats molt diferents. D'una altra banda, pel que fa al constructe 'receptor', Hannelore Link (citada a Twomey, 2003: 8) distingia entre recepció passiva (aquella experimentada per l'espectador), recepció imitativa (la que duu a terme la traducció, la crítica, les publicacions divulgatives o acadèmiques) i recepció productiva (composada per les obres d'altres autors inspirades per l'obra sota estudi). Es poden posar moltes objeccions a aquesta classificació: des de l'observació que tant el possible traductor com el nou autor inspirat per l'obra són sempre en primera instància "receptors passius" o "simples espectadors", fins a la constatació més que analitzada i teoritzada - sobretot en el camp de la traducció literària a partir de la Teoria de Polisistemes - de la traducció, la crítica o l'estudi acadèmic d'una obra com a processos eminentment productius en què es duu a terme una reescriptura de l'obra original tot obeint a necessitats de transposició temporal, cultural i ideològica. En aquest sentit, en aquesta Tesi sempre estarem analitzant la recepció "productiva" del teatre britànic contemporani, aquella que ha arribat fins a nosaltres a través dels testimonis o de la pràctica de traductors, crítics o acadèmics. Analitzar-ne la recepció per part dels dramaturgs de l'Estat, òbviament, superaria de llarg els objectius d'aquest estudi i es llança, si més no, com a proposta per a futurs estudiosos.

D'acord amb les teories de la recepció, l'acte de recepció implica que el receptor obté una imatge de l'obra "solament avui, solament per nosaltres, solament com a instant" (Jauss, 1991: 33), això és, una imatge que canviarà segons el moment històric en què una comunitat cultural determinada interpreta una obra literària. El procés de

¹⁵ Com apuntava Zimmermann (1987: 45) pel que feia a la recepció d'un mateix fenomen per part dels diferents grups socials.

recepció d'una obra de teatre, la representació de la qual també és fugaç, i pot sofrir alteracions d'un dia a un altre, encara serà, doncs, més inestable i complicat d'analitzar. La complexitat d'un estudi de recepció, sobretot teatral, és inherent a la complexitat del mateix objecte d'estudi: a la seua no-fixació en el temps, el seu caràcter transitori, al fet que siguen múltiples els agents que intervenen en el procés de creació d'una obra teatral, a la influència del context sociopolític i cultural dels receptors i a les seues "implicaciones de indiscutible relevancia en el plano económico, que lo convierten hoy en producto de consumo parangonable a los derivados de la industria en general" (Pérez, 1993: 11). En aquest sentit, la fiabilitat dels resultats d'un estudi de recepció teatral no deixaria de ser relativa però, donada la inestabilitat inherent a l'objecte d'estudi i la necessitat d'estudiar els efectes que sobre el receptor té el fet teatral, ja que és una de les manifestacions literàries més orientades cap al receptor, un estudi d'aquest tipus no és només necessari sinó imprescindible. És l'eina metodològica que ens permet analitzar el que, sobretot en teatre, representa més del 50% en la creació de significat artístic: la interpretació del receptor.

Donades les dimensions d'aquest projecte, no ha estat possible aprofundir tant com s'hauria volgut en els diversos períodes i trobar noves fonts d'investigació que multiplicaren les perspectives d'aquesta Tesi. Tanmateix, l'objectiu consistia a oferir per primera vegada una panoràmica general d'un període molt rellevant per a la història teatral tant del Regne Unit com de l'Estat espanyol. Així doncs, a més de constituir un treball necessari, aquesta Tesi obri abundants futures línies de recerca: constitueix una base sobre què dur a terme estudis de traducció, tot analitzant les traduccions concretes amb l'avantatge de posseir ja una anàlisi crítica del context de recepció; realitzar estudis específics sobre la recepció d'un autor concret o sobre una posada en escena en particular; estudiar en profunditat l'evolució de la crítica teatral durant quasi mig segle... En definitiva, aquesta Tesi es proposa obrir un camí de futur en els estudis de recepció a la nostra terra.

En paraules de Jauss (2000: 231), tractarem la història de la literatura "como un proceso de producción y recepción en el que no se transmiten funciones idénticas sino estructuras dialógicas de pregunta-respuesta entre presente y pasado". Aquesta

formulació primigènia, reelaborada a partir de la Teoria de Polisistemes, donarà lloc a què les conclusions d'aquesta Tesi, doncs, mostren un panorama ric i dinàmic en què un text dramàtic, el significat original del qual és producte de la interacció d'una sèrie de sistemes dins l'àmbit de la seua cultura d'origen en un moment temporal determinat, estableix una relació dialèctica amb el complex sistema de sistemes que és una altra cultura i un altre temps.

3. Fase de documentació: descripció de la base de dades

En aquesta Tesi l'objectiu, com ja s'ha comentat, consisteix a estudiar la recepció de les produccions teatrals d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol, amb la necessària comparació amb el context de recepció original. Per raons òbvies de coherència, d'extensió i de temps no s'ha dut a terme un estudi en profunditat de les traduccions ressenyades en aquesta Tesi o d'altres múltiples aproximacions a la recepció del teatre britànic contemporani a casa nostra com, per exemple, un treball detallat sobre el seu impacte als currículums de les escoles d'art dramàtic o sobre el seu tractament per part de l'acadèmia. Són qüestions que es deixen, doncs, obertes a futures recerques. L'objectiu de centrar l'atenció en les representacions teatrals, a més, prové de la convicció que és durant aquest procés que les relacions entre el fenomen artístic, teatral en aquest cas, i els diversos fenòmens culturals i socials que l'envolten són més clarament visibles ja que, més que cap altre fenomen artístic, la representació teatral exigeix la presència i resposta immediata d'un públic i uns condicionants econòmics i materials que estrenyen encara més les relacions entre els factors artístics i els socioculturals.

Com a primera fase d'aquest estudi, s'ha construït una base de dades amb la informació més exhaustiva possible sobre les produccions d'obres d'autors britànics contemporanis als escenaris de l'Estat. Aquesta base també mantindrà una relació amb una segona base de dades que recull la informació sobre l'estrena original i les reposicions més assenyalades d'aquestes obres al seu context d'origen. Les condicions, criteris, materials i fonts d'investigació que s'han fet servir per a crear aquestes bases de dades es detallen a continuació.

3.1. Límits temporals

L'elecció dels límits temporals d'aquesta Tesi, de 1956 a 2004, es troba determinada pel que comunament es concep com a 'teatre britànic contemporani'. Així doncs, s'ha de precisar que, en aquest estudi, s'entén per 'contemporani' el període des de l'aparició del moviment dels *Angry Young Men* fins avui. És des d'aleshores que es va iniciar al Regne Unit un moviment de renovació teatral que ha anat evolucionant i passant per diverses etapes i de la mà de molts i diferents autors, companyies i directors fins arribar als nostres dies.

La data del 8 de maig de 1956, data de l'estrena de *Look Back in Anger* de John Osborne al Royal Court, és comunament acceptada per la crítica com la data que marca el començament d'un procés de renovació teatral al Regne Unit amb el drama escrit pels integrants de l'anomenat moviment dels *Angry Young Men* (John Osborne, Arnold Wesker, John Arden, Shelagh Delaney, Ann Jellicoe...). Aquests autors, junt amb Brendan Behan, es van donar a conèixer a través de les companyies English Stage Company del Royal Court Theatre i el trencador Theatre Workshop amb seu al Theatre Royal; d'una altra banda, el productor teatral Michael Codron també arriscaria amb la seua aposta pel teatre d'un novell Harold Pinter. A partir de l'eclosió del treball d'aquests autors i companyies, doncs, es va estendre la idea que alguna cosa nova i excitant estava ocorrent als escenaris londinencs tot i que, com assenyala Taylor (1978: 8), l'obra seminal d'Osborne "was hardly a revolutionary sort of drama".

De fet, el 8 de maig de 1956 és una data potser més simbòlica que no real pel que fa a la renovació teatral que se li atribueix ja que, en paraules de Bigsby (1981: 13), "the so-called 'new' theatre of the late 1950s was 'new' only in its subject matter, not really in its style (though Pinter was a notable exception)", i era nou només en el context britànic perquè en aquesta època "surely only in England could it be thought revolutionary to write about working-class characters in a naturalistic way". Potser caldria plantejar-se que, com observa Taylor (1968: 15-16), la veritable revolució que es va produir el 1956 consistia en què 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 The English Stage Company, aconseguís el seu objectiu (Taylor, 1978: 9).

Si més no, es va crear un ambient propici a la creació dramàtica al Regne Unit que, durant la dècada dels 60, va posar sobre els escenaris una “segona onada” de dramaturgs (Peter Nichols, Edward Bond, Tom Stoppard, Joe Orton, David Mercer...) Així doncs, a mesura que als anys 60 la influència del teatre de la resta d'Europa creixia al Regne Unit (Brecht, Artaud, Grotowski... i potser sobretot el teatre de l'absurd) la continuïtat de formes i moderació de continguts del teatre dels *Angry Young Men* va anar deixant pas a una major experimentació a tots els àmbits, encara que estudiosos com Bradbury i Bigsby (1981: 7) remarquen que aquesta influència va ser menys profunda del que hauria estat si no fóra pels “elements of insularity in British theatre”.

Tanmateix, segons Zozaya (1989: 17), no serà fins a finals dels 60 que, dins el context de revolució social a nivell europeu, apareixerà

a whole group of young playwrights, who, fuelled by major social changes, tried to demolish the established theatrical frame-work. The newcomers differed from their predecessors – Osborne, Wesker, Orton – because their works were no longer conceived within the norms of the ‘well-made play’ or largely following the rules of conventional theatrical style, but, on the contrary they changed their world on both sides of the footlights

Com assenyala Esslin (1986: vii), els desenvolupaments principals dels anys 70 es donaren a l'àmbit del teatre alternatiu en un esclat d'activitat teatral que va consolidar tota una generació d'escriptors, molts dels quals ja havien començat a escriure als 60 (Edward Bond, Tom Stoppard, Howard Brenton, David Edgar, David Hare...). Els teatres i companyies que els acollien també es consolidaren com un tercer espai alternatiu als teatres del West End o a les produccions públiques, que es va començar a anomenar *Fringe*. Fins i tot els teatres de fora de Londres obriren petits ‘studios’ experimentals. És important remarcar que, en aquesta època, la televisió es va convertir en un veritable camp d'entrenament per als dramaturgs, que els va permetre donar-se a

conèixer a un públic més ampli i arribar a determinades classes socials allunyades del teatre (Esslin, 1986: ix).

Aquest estat de coses va canviar radicalment el 1979 amb la pujada al poder de Margaret Thatcher. El seu govern va suposar tota una era en què l'activitat teatral es va ressentir a causa de la recessió econòmica i de la política governamental de congelació i retirada de subvencions, així com també va haver de reduir-se la pràctica habitual de les sales de teatre d'encarregar als dramaturgs noves obres per posar en escena. Però, “nevertheless, the country goes on producing a wealth of plays, players, and playwrights” (Stephen Poliakoff, Pam Gems, Caryl Churchill, Howard Barker, Michael Frayn...) “in the best playhouses and under the direction of the most accomplished directors” (Zozaya, 1989: 22). I, tot i les restriccions, moltíssimes companyies continuaren investigant sobre qüestions polítiques, sexuals, racials, socials... (Field Day, Joint Stock, Paines Plough, Shared Experience, Gay Sweatshop...).

La trajectòria del drama britànic contemporani ha continuat demostrant la seua solidesa també a la dècada dels 90 i fins avui en dia tant a l'àmbit del teatre comercial com al públic i, molt especialment, a l'alternatiu, que alimenta els altres dos amb les seues troballes. Pel que fa als autors dramàtics, a Sierz (2001) es pot trobar una nòmina exhaustiva de l'última onada de dramaturgs sorgida als anys 90 i una anàlisi de l'escriptura dramàtica dels noms més destacats de l'esclat de nous autors (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Nielson, Martin McDonagh, Phyllis Nagy...); esclat que encara continua i que manté el teatre britànic com una de les referències teatrals mundials.

El que es tractarà des d'aquestes pàgines és d'estudiar els processos mitjançant els quals la intensa activitat teatral del Regne Unit durant els últims 50 anys, en concret des de 1956 a 2004, ha estat rebuda durant el que, d'una altra banda, ha estat un període convuls i canviant de la història de l'Estat espanyol.

3.2. Límits geogràfics

Fins ara hem estat fent servir el concepte de ‘teatre britànic’ a l’hora de fer esment a l’activitat teatral ocorreguda al Regne Unit durant el període 1956-2004. Ja des de l’Estètica de la Recepció, però més específicament des de la Teoria de Polisistemes, s’ha qüestionat la idea d’una ‘literatura nacional’ que fa coincidir sense possibles fissures les fronteres literàries amb les fronteres polítiques i lingüístiques (Iglesias, 1995: 130-131). En el cas que ens ocupa, aquestes fronteres també són difícilment coincidents. D’una banda, hi ha tots aquells autors, companyies i directors que pertanyen a les comunitats gal·lesa i escocesa del Regne Unit. D’una altra banda, hi ha autors que, com Tom Stoppard, són nascuts a Txecoslovàquia o, com Phyllis Nagy o Timberlake Wertenbaker¹⁶, són nord-americanes però han desenvolupat la seua carrera com a dramaturgues al Regne Unit. De fet, entre els autors que formen part d’aquesta Tesi hem inclòs l’irlandés Brendan Behan, l’obra del qual va ser donada a conèixer al món a través del Theatre Workshop i va contribuir a canviar el panorama teatral britànic de finals dels 50 i principis dels 60. En canvi, no s’han inclòs autors irlandesos més recents com Brian Friel, Frank McGuinness o Conor McPherson perquè la seua obra, encara que molt representada als escenaris londinencs, ha estat creada dins un sistema literari diferent, l’irlandés, l’estudi del qual ja donaria per a escriure una Tesi sencera¹⁷. En definitiva, el criteri que s’ha seguit a l’hora de considerar quins autors, companyies o directors han format part del ‘teatre britànic’ des de 1956 fins 2004 ha consistit a incloure tots aquells autors, companyies o directors que han desenvolupat la seua carrera i han contribuït a configurar el sistema teatral del Regne Unit, sense tindre en compte la seua nacionalitat o origen.

José Lambert (1999), davant la heterogeneïtat intrínseca a qualsevol fet humà (i, per tant, literari), difícil doncs d’encasellar dins els compartiments estancs de ‘nacions’

¹⁶ Aquesta autora encara presenta una biografia més heterogènia: va nàixer als E.U.A però es va criar al País Basc francès i va viure una bona temporada a Grècia. Tanmateix, ha escrit i estrenat la seua obra al Regne Unit, on és una figura molt reconeguda.

¹⁷ En aquest cas, sí que s’ha estudiat la recepció de l’obra de Martin McDonagh, de pares irlandesos però nascut i criat a Londres, on ha escrit la seua obra dramàtica.

o 'països', proposa parlar de literatures en plural (les literatures a Bèlgica, a Espanya, al Regne Unit...). Tanmateix, la nostra proposta des d'aquestes pàgines consisteix a continuar emprant el terme 'teatre britànic' per raons de senzillesa i immediatesa però fent-lo servir com a equivalent de 'teatre fet al Regne Unit'. Així doncs, la noció de 'teatre britànic' que ací es proposa s'allunya de la idea d'una 'literatura nacional' i integra de manera flexible les diverses manifestacions que es poden donar al sistema teatral britànic. El nostre ús del terme és suficientment ampli com per a ser capaç de sobrevolar les meres connotacions polític-territorials i de registrar i prendre en consideració aquells fenòmens teatrals fronterers o no hegemònics. Aquest mateix raonament que s'ha aplicat a la definició de 'teatre britànic' es pot fer servir a l'hora d'abordar el concepte 'Estat espanyol'. La complexitat polític-territorial del mateix l'Estat espanyol fa difícil parlar d'una 'literatura nacional espanyola', donada la gran i creixent heterogeneïtat de les comunitats culturals que poblen l'Estat.

Ara bé, si bé s'ha estat parlant fins ara de realitats tan àmplies com el Regne Unit o l'Estat espanyol, a la pràctica es pot observar que, d'una banda, la gran majoria d'obres britàniques contemporànies que han estat rebudes a l'Estat o bé han començat o bé han acabat fent temporada en algun escenari londinenc. És per això que, tot i que s'han documentat les estrenes que s'han dut a terme fora de Londres, el gruix de la informació (dades dels espectacles, crítica...) fa esment a l'estrena a Londres d'aquests espectacles. D'una altra banda, el mateix ocorre a l'Estat espanyol. Madrid i Barcelona, acompanyades de València, són les ciutats on més produccions d'obres d'autors britànics contemporanis s'han dut a terme durant aquest període. Per necessitats d'acotació, doncs, aquesta Tesi centra el seu focus d'atenció en tres comunitats autònomes diferents: el País Valencià, Catalunya i la Comunitat de Madrid. És evident que la major part de l'activitat teatral es realitza a les capitals de comunitat, València, Barcelona i Madrid. Tanmateix, hi ha excepcions importants com, per exemple, va succeir durant l'època d'emergència dels grups de teatre independent a als anys seixanta i setanta amb grups com La Palestra (Sabadell), El Talleret (Salt) o La Cassola (Alcoi). Així doncs, tot i que s'ha documentat al màxim qualsevol producció de caire professional d'obres d'autors britànics contemporanis en qualsevol part d'aquests

territoris, a la pràctica també la majoria de la informació recollida ha sorgit dels epicentres de les capitals.

3.3. Fonts d'investigació

El següent pas ha consistit a identificar les fonts d'investigació adequades. D'una banda, s'ha seleccionat una bibliografia bàsica sobre les teories de la recepció i de sistemes, sobre la història del teatre britànic, català i espanyol contemporani, i sobre la recepció del teatre estranger i, sobretot, britànic des de la meitat del segle XX fins avui en dia a l'Estat espanyol. Després, per tal de recopilar totes les dades possibles sobre les produccions d'obres d'autors britànics a l'Estat, s'han buidat diversos catàlegs teatrals (Centro de Documentación Teatral, Institut del Teatre, Centre de Documentació de Teatres de la Generalitat Valenciana) però, davant les mancances que presentaven, s'ha optat finalment per dur a terme una revisió de les cartelleres teatrals dels territoris sota estudi¹⁸. A més, per a localitzar traduccions no representades s'ha consultat l'ISBN, els catàlegs de les biblioteques estatals, i les diverses publicacions ja esmentades. No es vol deixar de remarcar que una bona part del període estudiat 1956-2004 correspon als anys de dictadura a l'Estat espanyol, cosa que va suposar la censura o marginació d'algunes traduccions i produccions dels autors que s'estudien. Aquest fet ha provocat que, apart de la informació "oficial" que oferien les cartelleres teatrals dels diaris de l'època, s'haja hagut de recórrer també a publicacions de caire cultural o teatral a través de les quals s'obria una via de comunicació amb la resta de cultures europees i on es feia referència a les traduccions i produccions dels autors estudiats que no es movien dins els circuits establerts. Aquestes publicacions són:

¹⁸ En aquesta tasca, el treball de reconstrucció de la cartellera teatral i de recopilació de ressenyes crítiques de Madrid i d'algunes de les principals ciutats de l'Estat dut a terme per Francisco Álvaro des de 1959 a 1986 a *El espectador y la crítica* ha esdevingut una eina també molt útil (Álvaro, 1959-1986).

- Revistes de teatre:

El Público (1983-1992)

Pipirijaina (1974-1983)

Primer Acto (1957-)

Teatro (1952-1957)

Yorick (1965-1974)

- Revistes culturals amb secció de teatre:

Gorg (1969-1972)

Serra d'Or (1959-)


Triunfo (1962-1982)

Moltes de les revistes consultades aportaven les crítiques als espectacles que ressenyaven i, sovint, aquestes crítiques han estat les úniques publicades sobre els muntatges realitzats per la majoria de grups de cambra i assaig i grups de teatre independent. Finalment, també ha estat molt útil consultar, entre molts altres, estudis sobre teatre universitari als anys 50 i 60 (*60 anys de teatre universitari*, 1993; García, 1999), sobre moviments com el del teatre independent (Pérez d'Olager, 1970; Rosselló, 1997), sobre personatges rellevants (Aznar, 1997) o sobre teatres o companyies concrets (Herrerias, 2001; Sirera, 2003). Amb tots aquests recursos s'ha cercat dur a terme un recull de les produccions d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat tan exhaustiu com fos possible.

Finalment, per tal de construir la segona base de dades d'aquesta Tesi, aquella que recull la informació sobre la recepció original de les obres sota estudi i que es presentarà enllaçada amb la base que documenta la recepció a l'Estat, s'ha recorregut als materials que oferia el Theatre Museum de Londres. Això és: un fons documental que recull programes de mà, retalls de crítiques i fotografies de les produccions teatrals que han tingut lloc al Regne Unit fins 1981; la publicació *Theatre Record*, que fa les funcions de catàleg teatral en què apareixen les crítiques a les produccions teatrals d'arreu del Regne Unit des de 1981 fins avui en dia; i diversos estudis sobre teatres o companyies en particular (Findlater, 1981; Haill i Wood, 1998).

3.4. Definició dels camps

Les dues bases de dades creades, la de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat, i la de la seua recepció original, es troben enllaçades i poden ser consultades mitjançant un buscador al CD-ROM que s'ha creat per a aquest efecte i que es troba adjunt a aquesta Tesi. La base de dades ha estat realitzada amb el programa Microsoft Access i la interfície creada per a la seua consulta, amb Visual Basic. Aquesta interfície presenta, en un primer moment, una pantalla amb diversos camps per a fer cerques dins la base de dades:



La recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol

Traduccions i representacions d'obres dramàtiques britàniques contemporànies a l'Estat espanyol (1956 - 2004)

Autor/a

Títol original

Títol traduït

Traductor

Llengua

Període de a

Espai


Ciutat

Sistema de producció

Companyia

Producció

Direcció

 Cerca

Tesi: La recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol (1956-2004), 2008 © Anna Marí Aguilar

Recepció original

Recepció original

Autor:

Títol:

Representació

Data d'Estrena: Ciutat:

Espai:

Sistema de producció:

Direcció:

Companyia:

Producció:

Intèrprets:

Altres representacions:

Crítica:

Observacions:

Tesi: La recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol (1956-2004). 2008 © Anna Marí Aguilar

A continuació, s'ofereix una breu explicació sobre els criteris i els continguts dels camps establerts en aquesta base de dades:

AUTORIA

Autor

Nom de l'autor/a o autors britànics contemporanis.

Títol

Títol original de l'obra de l'autor/a britànic contemporani. Si l'obra ha tingut més d'una traducció o producció a l'Estat s'obri una fitxa per a cadascuna de les traduccions i/o produccions.

Any d'escriptura

Any d'escriptura de l'obra original. Aquest camp permet una ràpida comparació entre l'any d'escriptura de la peça teatral original i l'any d'escriptura de la primera traducció o l'any de la posada en escena.

Producció original

Enllaç que obri una fitxa amb les dades sobre la producció original i les reposicions més rellevants que s'han fet al Regne Unit. En atenció a una concepció del teatre que considera que durant el procés de creació de significats al teatre intervenen diversos agents i factors a més de l'autor entés com a la persona que ha escrit la base literària de l'espectacle, aquest camp de la base de dades es troba situat a la secció anomenada *Autoria*. De fet, com es podrà observar durant l'anàlisi de les dades recollides, sovint el traductor ha conegut l'obra de teatre que escull per a traduir o ha decidit traduir-la després d'assistir com a espectador a una representació d'aquesta al seu context original.

TRADUCCIÓ

Títol traducció

Títol de la traducció de l'obra original.

Traductor/Adaptador

Nom del traductor/s i/o adaptador/s de l'obra original. La terminologia en aquest respecte presenta un alt grau de confusió i d'ambigüitats. A partir de les dades que aporten les diverses fonts d'investigació, s'ha cercat de dilucidar si les denominacions que s'hi han trobat es corresponen amb les definicions que, seguint Pérez (1993:40-41), hem establert per als termes de traductor i adaptador:

Traductor: aquell que opera el transvasament lingüístic i sociocultural d'un text des del context d'origen al context meta.

Adaptador: aquell que transforma el text original amb vista a una posada en escena determinada.

La majoria de vegades aquestes dues tasques les duu a terme la mateixa persona i, per tant, constarà el seu nom al camp sense més afegits. En els casos que persones diferents hagen realitzat la traducció i l'adaptació constarà el nom de cada persona seguit de l'afegit (*Trad.*), per al traductor, i (*Adapt.*), per a l'adaptador.

D'una altra banda, sovint hem ensopegat amb els termes *versió* i *versionador*, emprats de manera diversa i confusa¹⁹. Com que són termes que no aporten cap matís nou a la distinció operativa entre traductor i adaptador, quan han aparegut s'ha tractat de subsumir-los als termes traductor i/o adaptador a partir de la informació que fornien les fonts d'investigació.

¹⁹ Com assenyala Pérez (1993: 40) i com he pogut comprovar, el terme *versió* "se emplea unas veces para referirse a una simple traducción de un texto originalmente escrito en otro idioma (...); en otras ocasiones se refiere a una verdadera adaptación, que comporta modificaciones en el texto y en el espectáculo respecto a su concepción original por el autor; se emplea también esta palabra para referirse a nuevas puestas en escena, nuevos montajes de un mismo texto, equivaliendo en este caso a cada nueva *lectura* que el director de escena realiza sobre el texto original; por último, el término 'versión' es empleado también, con significado muy amplio y nada sujeto a rigores terminológicos, para referirse, indistinta y sucesivamente, a cualquiera de los sentidos anteriores."

Edició/Inèdit

S'ha establert una opció de selecció segons si la traducció es troba publicada o inèdita. En cas d'estar publicada, es privilegiaran les dades de la primera edició o, si no es coneix, de l'edició més antiga que s'haja trobat. D'aquesta manera es facilita la ràpida comparació amb la data d'escriptura de l'original i amb les dates dels diferents muntatges. Així doncs, s'han de completar una sèrie de camps que descriuen la primera edició de la traducció com *Data de publicació*, *Lloc de publicació*, *Editorial/Revista*, *Pàgines* i *Publicat junt a*. Si se n'han fet més edicions, se'n farà relació al camp *Altres edicions*. En cas de restar inèdita, s'aportarà informació sobre el *Support*, la *Data* i la *Localització* de l'exemplar inèdit.

Ressenyes

Se citarà qualsevol publicació que valore la qualitat de la traducció recollida.

Observacions traducció

Se sol reservar aquest camp per a la informació sobre pròleg i prologuista, si n'hi ha, així com també s'anota si hi ha algun tipus d'epíleg o annex que aporte informació addicional.

REPRESENTACIÓ

Dades estrena

Les dades sobre l'estrena de l'obra traduïda inclouen la *Data d'estrena* i la *Duració en cartell*, l'*Espai teatral* i la *Ciutat* on s'ha posat en escena. S'ha optat pel terme 'espai teatral' per tal d'englobar els llocs teatrals ocasionals (edificis destinats a altres activitats o espais a l'aire lliure) en què s'han representat les obres catalogades.

Sistema de producció

Aquest és un camp que ofereix una sèrie de valors prefixats en una llista desplegable:

Teatre Alternatiu
Teatre de Cambra i Assaig
Teatre Comercial
Teatre Concertat
Coproducció
Teatre Independent
Teatre Privat
Teatre Públic

Per a definir el sistema de producció dels muntatges durant el període de la dictadura se seleccionaran els valors "teatre de cambra i assaig", "teatre independent" o "teatre comercial". Durant la Transició, els sistemes de producció operatius inclouen "teatre independent", "teatre comercial", "teatre privat" i "teatre públic". La classificació per sistemes de producció que es proposa per al període de la democràcia comprén: "teatre públic", "teatre comercial", "teatre privat", "teatre concertat", "coproducció" i "teatre alternatiu"²⁰.

²⁰ Evidenment, a les fitxes de la producció i recepció original dels espectacles catalogats els sistemes de producció variaran, tot incloent: "teatre públic", "teatre comercial o del West End" i "teatre de l'Off-West End o Fringe". La descripció d'aquests sistemes de producció britànics es pot consultar també a l'apartat "Comparació amb la recepció original" del capítol "Fase d'organització de les dades: descripció de la metodologia".

La descripció completa d'aquests valors es pot consultar a l'apartat "Sistema de producció" del capítol "Fase d'organització de les dades: descripció de la metodologia".

Format

Aquest és un camp que ofereix una sèrie de valors prefixats en una llista desplegable:

Representació
Lectura Dramatitzada

És habitual, sobretot en les últimes dècades, que a l'hora de donar a conèixer l'obra d'autors contemporanis als nostres escenaris es recorrega al format de la lectura dramatitzada, cosa que facilita la difusió de textos de nous autors del país o textos d'autors estrangers. Sovint la lectura dramatitzada constitueix una prova o pas intermedi abans d'abordar un muntatge complet.

Direcció

Nom del director/s del muntatge o lectura dramatitzada. En els casos de creacions col·lectives, la direcció també sol ser col·lectiva, i així es farà constar també en aquest camp. Als pocs casos en què hi ha hagut una direcció musical²¹, aquesta informació apareixerà al camp *Observacions*.

Companyia

Nom de la companyia que ha posat en escena el muntatge o lectura dramatitzada.

²¹ El mateix ocorrerà amb els coreògrafs, ajudants de direcció i de producció, per la seua escassíssima presència als espectacles catalogats.

Producció

Nom de l'entitat o les entitats encarregades de la producció del muntatge o lectura dramatitzada. Aquest és el camp que presenta més buits d'informació a les diverses fonts d'investigació consultades, suposadament per la complexitat i els múltiples agents que intervenen en la gestió econòmica de qualsevol espectacle.

Intèrprets

Relació dels intèrprets que han participat en la posada en escena del muntatge o lectura dramatitzada. Si hi han participat músics o ballarins, aquesta informació serà afegida entre parèntesi darrere del nom de l'intèrpret.

Escenografia

Nom de l'escenògraf/s que ha participat en la posada en escena del muntatge o lectura dramatitzada.

Il·luminació

Nom de l'il·luminador/s que ha participat en la posada en escena del muntatge o lectura dramatitzada

Vestuari

Nom de l'encarregat/s del disseny del vestuari per a la posada en escena del muntatge o lectura dramatitzada.

Música/So

En cas d'haver-hi un disseny de música o d'espai sonor, constarà el nom del músic/s que han participat en el seu disseny per al muntatge o lectura dramatitzada.

Altres representacions

Inclou informació sobre dates de representació, duració en cartell, espais teatrals i ciutats més representatives on s'ha vist l'espectacle catalogat. Primordialment, s'ha documentat el pas d'aquests espectacles per les ciutats que formen el nucli d'interès d'aquesta Tesi: València, Barcelona i Madrid.

Crítica

Se citen els articles de la premsa diària i especialitzada en què es critica l'espectacle catalogat.

Observacions representació

En aquest apartat se sol fer referència als premis que haja pogut rebre l'espectacle, així com al fet que l'espectacle haja participat en algun Cicle o Mostra o que se n'haja fet alguna gravació que es puga consultar o qualsevol altra informació d'interès. Així mateix, com ja s'ha apuntat, en aquest camp es faran constar els càrrecs més excepcionals dins el conjunt d'espectacles catalogats, com són el de la direcció musical o la coreografia.

Durant la fase de documentació, com s'ha pogut observar, s'ha intentat recopilar tanta informació com ha estat possible donada la inestabilitat de les fonts, sobretot durant el temps del franquisme, i l'amplitud del període sota estudi. De vegades, però, algunes dades recollides presentaven vacil·lacions o contradiccions entre les fonts. Aquestes vacil·lacions s'han transcrit a la base de dades amb el signe ? (interrogació simple) darrere de la informació que es posa en dubte. En aquest sentit, quan no hi ha hagut vacil·lacions sinó una manca total d'informació sobre una dada, apareixerà la frase *No consta* al camp en qüestió.

3.5. Nombre de produccions

En conjunt, s'han recollit 366 produccions entre estrenes absolutes i reposicions de muntatges o de lectures dramatitzades d'obres d'autors britànics contemporanis traduïdes al català o al castellà i representades durant el període sota estudi a les tres comunitats autònomes que vertebreren aquesta Tesi, especialment a les capitals València, Barcelona i Madrid. També s'ha recollit informació sobre 90 traduccions al castellà o al català d'obres d'autors britànics contemporanis que no han pujat mai a escena. A més a més, la base de dades que recopila les dades sobre la producció i recepció crítica original, i que es troba enllaçada amb l'anterior, consta de 190 fitxes. Així doncs, s'ha creat un total de 646 fitxes amb la informació més exhaustiva possible sobre els agents implicats en la recepció del teatre britànic contemporani al seu context d'origen i a l'Estat espanyol.

A l'Annex d'aquesta Tesi es poden consultar les taules-resum d'aquestes fitxes que ofereixen una ràpida visió general del que es pot trobar al CD-ROM que allotja la base de dades que fonamenta aquest estudi. Així mateix, al capítol "Presentació dels Resultats" també s'hi poden consultar els llistats de les produccions, els autors, traductors, directors, companyies i productores que han intervingut en el procés de recepció del teatre britànic a l'Estat, classificats per subperíodes històrics, sistemes de producció i comunitats autònomes.

4. Fase d'organització de les dades: descripció de la metodologia

Considerem que l'única forma de percebre i pensar la realitat és de manera organitzacional des de la seua complexitat. Així doncs, comprendre la realitat dins el seu context i trobar el sentit de les interaccions entre les unitats significa assumir la complexitat d'aquesta realitat (Morin, 1984, 1997). Des d'una perspectiva metodològica, al pluralisme cognitiu de les ciències socials li correspon un pluralisme metodològic que facilite l'aproximació a cadascuna de les dimensions de la realitat. Aquesta posició sorgida de les propostes de Cook i Reichardt (1986) i altres, juntament amb les propostes d'un nou paradigma orientat al canvi, com Edgar Morin, han format un moviment que ha acceptat la complementarietat metodològica per tal d'escometre la complexitat dels fenòmens socials (Latiesa, 1991; Brunet et alii, 2000).

A la ciència aplicada li correspon investigar contextos problemàtics i, per això, la seua tendència a la integració de mètodes, sobretot pel que fa als mètodes quantitatius i qualitatius. Segons Bericat (1998: 113-114), les estratègies integradores són: triangulació, complementarietat, desenvolupament, iniciació i expansió. Donades les característiques d'aquesta Tesi, l'estratègia més adequada seria la de complementarietat, tal i com la descriu Bericat (1998: 114):

El concepto de complementariedad es también similar al de complementación. Los métodos cualitativo y cuantitativo en un mismo estudio se usan para medir u observar, en parte coincidentes, pero en parte diferentes facetas de un fenómeno. Por lo tanto, con la aplicación de un segundo método, se busca elaboración, realzamiento, ilustración o clarificación de los resultados procedentes del primero. En la dimensión intensiva del método, podría servir la analogía de “pelar las capas de una cebolla” (Mark y Shotland, 1987). Así pueden lograrse mejoras de interpretación, sentido y validez tanto de los constructos empleados como de los resultados obtenidos. La diferencia con el

concepto de complementación, sin embargo, es que la complementariedad presenta un uso más secuencial de los métodos. Los resultados del segundo se orientan a la mejora, especificación, etc, de los resultados del primero, como así sostienen Green y McClintock (1985), Mark y Shotland (1987), y Rossman y Wilson (1985).

Així doncs, aquest estudi es fonamenta a partir d'aquest concepte de complementarietat segons Bericat (1998). En aquest sentit, tota defensa d'una metodologia d'integració porta intrínsec un principi de prudència metodològica, segons el qual sempre cal evitar juxtaposicions desordenades o agrupaments absurds, i un principi d'utilitat, segons el qual una integració coherent pot estalviar resultats falsos. Tot això implica la construcció d'un disseny coherent, és a dir, amb una estructura pròpia i ferma que aporte estabilitat i funcionalitat a la recerca, i que minimitze la possibilitat d'errors.

La qualitat de les conclusions d'aquest treball depén de la seua base metodològica, que requereix una sòlida fonamentació teòrica, la correcta delimitació de l'objecte i les variables que s'investiguen, l'elaboració d'un pla o disseny que guie i clarifiqui les etapes de l'acció, l'adequació del procediment de recollida d'informació i les anàlisis de la informació generada.

Com ja s'ha comentat, l'objectiu últim d'aquesta Tesi consisteix a oferir una visió panoràmica de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. Aquest objectiu es desenvolupa en diversos objectius operatius centrats en un procés de documentació i un d'anàlisi crítica. Per a aconseguir aquest objectiu s'han establert unes dimensions de treball adequades per a tractar un objectiu complex, que inclouen una sèrie de variables quantitatives i qualitatives que es presenten a continuació:

- Variables quantitatives
 - Període històric
 - Sistema de producció
 - Comunitat autònoma

- Variables qualitatives
 - Permanència en cartell
 - Crítica
 - Comparació amb la recepció original
 - Sistema de producció
 - Espai de representació
 - Crítica

El disseny metodològic d'aquesta Tesi, doncs, classifica en un primer moment totes les variables que afecten la organització i sentit de les dades recollides en dos apartats diferents. El primer, "Variables quantitatives", agrupa i explica aquelles variables, la interacció de les quals amb les dades recopilades és susceptible de ser analitzada de manera quantitativa. El segon, "Variables qualitatives", agrupa i explica aquelles variables la interacció de les quals amb les dades recopilades és susceptible de ser analitzada només de manera qualitativa. Els resultats quantitius seran analitzats al capítol "Presentació dels resultats" de manera gràfica a través d'anàlisis de freqüències agrupades per percentatges per tal d'ordenar i analitzar aquests resultats. La presentació gràfica és, doncs, un recurs que ens ajuda a representar d'una manera més eficient les nostres dades, de manera que aquestes es puguin visualitzar d'una manera més sistemàtica i resumida. Aquesta presentació és de gran importància per comprendre i interpretar les dades.

La informació continguda a les variables qualitatives (Permanència en cartell, Crítica, Comparació amb la recepció original) s'ha ordenat amb referència a les variables quantitatives (Període històric, Sistema de producció, Comunitat autònoma) amb la intenció de trobar relacions, tendències, patrons de comportament entre unes i altres variables. Les relacions i les tendències descobertes es presenten de manera expositiva al capítol "Anàlisi de les dades". El procés sistemàtic i rigorós d'anàlisi que es troba a la base tant del tractament de les variables quantitatives com de les qualitatives, i de la interacció de les dues entre elles mateixes i amb les dades d'aquest estudi, atorga fiabilitat a aquest procediment i és la garantia de la validesa dels seus resultats.

4.1. Variables quantitatives

4.1.1. Període històric

La primera variable, *Període històric*, comprén de l'any 1956 a l'any 2004, tal i com ja s'ha explicat en capítols anteriors. Per fer-la més operativa, s'han establert tres subperíodes, també subdividits al seu torn, justificats històricament i amb clares repercussions en l'activitat teatral:

- a. 1956-1975: els anys de dictadura:
 - i. 1956-1963 i el paper del teatre de cambra i assaig
 - ii. 1963-1975 i el paper del teatre independent
- b. 1976-1982: la Transició
- c. 1983-2004: els anys de democràcia:
 - i. 1982-1996 o l'etapa socialista
 - ii. 1996-2004 o el govern popular

Al capítol “Presentació dels resultats”, aquests subperíodes esdevindran clau a l'hora d'analitzar la distribució de produccions, autors, traductors, directors i companyies que han participat al procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat en relació amb la variable *Període Històric*. Durant el capítol “Anàlisi de les dades”, a cada subperíode s'aplicarà un esquema d'anàlisi fix en què, primer, es durà a terme un estudi del context històric a l'Estat i de la concepció del teatre en aquest context. Aquest panorama general anirà seguit d'una anàlisi de les produccions sota estudi en què es presta atenció a les motivacions, interessos i reflexions sobre l'experiència dels traductors, companyies i directors que les han dut a terme i a qualsevol informació que relacione el context històric i teatral amb el fet de la representació concret de cada obra: acció de la censura, condicionants materials (econòmics, d'infraestructura, de temps...). També s'establirà la relació d'aquestes produccions amb l'interés pel teatre britànic contemporani mostrat per l'àmbit acadèmic i l'àmbit cultural i artístic del moment. L'estudi sobre paper de la crítica al moment, que s'haurà dut a terme durant l'anàlisi general del context històric i teatral de cada subperíode, es perfilarà ara amb l'anàlisi de

la crítica de cada espectacle sota estudi, classificada segons la seua tendència ideològica, i amb les dades de durada en cartell o d'assistència a la sala per part del públic. Tota aquesta informació es contrastarà constantment amb la recepció que les obres sota estudi van tindre al seu context original, majoritàriament a Londres.

Un dels aspectes més complexos d'aquesta Tesi és el fet d'abraçar un període de temps tan ampli, de vora cinquanta anys. En dur a terme un estudi de recepció durant un període tan llarg (1956-2004), som conscients que, com és obvi, la realitat política, social i cultural a l'Estat espanyol en aquest temps ha sofert uns canvis dràstics i no posem, 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 dels subperíodes històrics descrits més amunt d'acord amb els diversos règims polítics que hi ha hagut a l'Estat espanyol en els últims cinquanta anys: 1956-1975, l'etapa de la dictadura; 1975-1982, l'etapa de la transició; 1982-2004, l'etapa de la democràcia.

Dins l'etapa de la dictadura s'ha establert un primer subperíode de 1956 a 1963 en què el teatre universitari i el de cambra i assaig hi constituïen, precisament, 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 severes limitacions de la censura. El segon subperíode, de 1963 a 1975, marca els inicis i la consolidació del moviment del teatre independent, que també incorporaria el teatre britànic contemporani als seu repertori. D'acord amb Fernández (1987: 17), aproximadament sobre l'any 1963, el moviment del teatre independent va començar a fer els seus primers passos arreu de l'Estat espanyol, si bé a Catalunya la creació de l'Agrupació de Barcelona (ADB), el 1955, i de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), el 1960, ja l'anunciava i al País Valencià els seus inicis es retardarien fins el 1968 (Rosselló, 1997: 217).

L'etapa de 1975 a 1982 representa els anys de transició cap a l'actual règim democràtic; anys en què juntament amb l'amenaça constant d'un retrocés al règim dictatorial s'anava consolidant la promesa del canvi. Pel que fa al teatre, com comenta Oliva (1989: 428), en aquest període va començar la creació de les actuals institucions, teatres i companyies públics i 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.

Finalment, s'estudiarà la recepció de teatre britànic contemporani durant el període de la democràcia, de 1982 a 2004, subdividit d'acord amb els governs dels dos principals partits estatals, el socialista (1982-1996) i el popular (1996-2004). El primer govern socialista, als seus inicis, 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). Aquest suport a les arts escèniques forma ja part dels compromisos de qualsevol govern de l'Estat, tant el central com els autonòmics. Durant l'etapa popular, a més, s'acabarà de consolidar també el nou fenomen teatral, començat des de finals dels anys 80, del teatre alternatiu que, com veurem, tindrà un paper molt important en la recepció del teatre britànic contemporani.

Durant tot aquest ampli període, s'analitzarà la interrelació entre tots els factors, agents i variables implicats en la producció i recepció de les manifestacions teatrals sota estudi. Així doncs, seguint la proposta d'Even-Zohar (1999a: 29), estudiar la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol no suposarà només estudiar quines obres o quins autors s'hi han representat amb més o menys fortuna sinó esbrinar quins condicionants - institucionals, de mercat... - han fet possible que aquesta obra o autor s'integraren en algun dels *repertoris* o sistemes de normes, models i materials que formen la cultura d'arribada, ja fóra el repertori dominant o un d'alternatiu. O, per contra, observar quines obres o autors no han arribat al sistema cultural meta porta també a reflexionar sobre els factors culturals que ho han impedit.

Aquesta anàlisi es fa més complexa des del moment que considerem que, per tal d'objectivar d'una manera més rigorosa els agents i factors culturals que han produït la recepció del nostre objecte d'estudi, cal establir una comparació amb el context cultural d'origen. I tot això tenint en compte la dimensió diacrònica, això és, l'anàlisi dels diversos tipus de planificacions culturals a través del temps als diversos sistemes

culturals contemplats en aquesta Tesi. Enfrontar-se a una sèrie de fonts i materials d'investigació tan àmplia i diversificada i sotmetre a col·lació tota aquesta informació facilita observar les connexions, la interrelació, entre els elements que constitueixen un sistema cultural i formular conclusions holístiques que contemplen la realitat com un fet complex, com una xarxa de relacions significatives i no com una cadena d'esdeveniments.

4.1.2. Sistema de producció

L'amplitud del període estudiat (1956-2004) i les canviants circumstàncies políticossocials provoquen que l'activitat teatral i les condicions de producció teatral canvien. Per aquesta raó, la variable *Sistema de producció* ofereix una sèrie de concrecions al llarg del període estudiat:

Teatre Alternatiu

Teatre de Cambra i Assaig

Teatre Comercial

Teatre Concertat

Coproducció

Teatre Independent

Teatre Privat

Teatre Públic

Al capítol "Presentació dels resultats", les produccions, autors, traductors, directors i companyies que han participat al procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat es posaran en relació amb la variable *Sistema de Producció*, que ofereix aquestes concrecions. A més, la variable *Sistema de Producció* també s'interrelacionarà al mateix temps amb la variable *Període Històric*, per tal de distribuir les diverses concrecions - els diversos sistemes de producció - en el temps. Durant el capítol "Anàlisi de les dades", s'analitzaran en profunditat les implicacions de cada

sistema de producció, que es contextualitzarà adientment, i la seua relació amb els agents i factors que intervenen en el procés de recepció sota estudi.

Així doncs, es podrà comprovar com, al començament del nostre període d'estudi, i apart del circuit del teatre comercial, a l'Estat espanyol hi havia la possibilitat d'entreveure l'efervescència del teatre que es feia a Europa a través de les agrupacions de teatre de cambra i assaig, moltes d'elles nascudes al si de les universitats. Aquestes agrupacions eren autoritzades a representar els seus muntatges majoritàriament en sessions úniques o dobles al si d'alguna universitat o centre cultural o en algun teatre comercial els dies de descans de la companyia que hi estava fent temporada.

A mesura que va anar avançant la dècada dels seixanta, i tot fent ús de la relativa relaxació repressora del règim, a poc a poc s'iniciava el moviment del teatre independent, un moviment en pro d'un teatre en què compromís polític, creativitat i experimentació no foren coartats per exigències comercials ni imposicions polítiques. Els testimonis de l'època (Fàbregas, 1969: 77-79; Monleón, 1970) constaten l'existència d'aquests sistemes de producció i fan servir aquesta mateixa nomenclatura. Així doncs, per a definir el sistema de producció dels muntatges durant el període de la dictadura se seleccionaran els valors "teatre de cambra i assaig", "teatre independent" o "teatre comercial" o "teatre públic", cadascun amb les seues finalitats, mitjans i circuits teatrals propis.

Després de la mort de Franco no va ser fins les primeres eleccions i, sobretot, amb la creació dels governs autonòmics, que el panorama teatral va començar a canviar i va començar un procés d'institucionalització del teatre amb què el 'teatre públic' va experimentar un creixement econòmic i artístic considerable. Al costat de les produccions que duïen a terme les institucions teatrals públiques hi havia una gran quantitat de companyies privades que inclourien des de les grans productores i empreses de local fins a altres companyies privades de format mitjà o petit. Donat que les condicions de producció entre unes i altres companyies varien en un alt grau, primeres formaran part del què s'ha anomenat fins ara 'teatre comercial', mentre que les segones s'integraran dins el sistema que s'ha convingut a anomenar 'teatre privat'.

D'una altra banda, hi ha fórmules com la del Teatre Lliure, amb un sistema de producció mixt: com explica Bru de Sala (1994: 54-56), va començar el 1976 com a cooperativa, el 1984 va signar convenis de suport amb la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona fins que el 1989 va aconseguir el règim de finançament públic-gestió privada. Aquesta fórmula de finançament públic-gestió privada, o concertació, és similar a la que mantenia Moma Teatre i la Generalitat Valenciana fins el recent tancament d'Espai Moma, així com el madrileny Teatro de la Abadía i altres companyies. En aquests casos es parlarà de 'teatre concertat'. Així mateix, també són molt usuals les associacions puntuals, o coproduccions, entre companyies privades i institucions públiques, per exemple, a l'hora de realitzar un muntatge en concret. Els muntatges sorgits d'aquesta col·laboració puntual entre entitats que pertanyen a sistemes de producció diferents s'agruparan sota l'epígraf 'coproducció'.

A més a més, a finals dels anys 80 sorgeix arreu de l'Estat el fenomen de les sales alternatives, "una moderna versión de los espacios que de manera menos estable utilizaban los teatros independientes de los años setenta" (Oliva, 2002a: 310). 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 Barcelona (Sala Beckett, Nou Tantarantana, Versus Teatre...) i Madrid (Sala Cuarta Pared, Teatro Pradillo, Sala Triángulo...) com a València (Teatro de los Manantiales, Carne Teatre, Sala Círculo...), les sales alternatives s'estan consolidant com un "tercer vèrtex" que trenca la bipolaritat del teatre públic i el teatre privat (Coca, 2000: 62). Les produccions d'aquests espais i les companyies que hi representen els seus muntatges s'adscriuran al sistema de producció 'teatre alternatiu'.

La classificació per sistemes de producció que es proposa per al període de la Transició abraça el "teatre independent", "teatre públic", "teatre comercial" i "teatre privat". Per al període de la democràcia s'inclou el "teatre públic", "teatre comercial", "teatre privat", "teatre concertat", "coproducció" i "teatre alternatiu".

A continuació, s'ofereix a tall informatiu una taula en què les diverses companyies i productores que han participat en el procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004, es troben classificades segons els sistemes de producció a què pertanyen. Per raons d'immediatesa, només constarà entre parèntesi la població a què pertanyen les següents companyies i productores si no correspon a les capitals de les tres comunitats autònomes sota estudi.

1956-1975

Teatre de Cambra i Assaig		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Teatre Experimental Català de Cambra TEU de Aparejadores	Compañía Tramoya Teatro Club Universitario	Dido Pequeño Teatro Nuevo Teatro Experimental Teatro de Cámara de Madrid
Teatre Independent		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
EADAG Gogo. Teatre Experimental Independiente Grup de Teatre Experimental "Contrapunto" Grup de Teatre Independent del CICF Grup Esperit Palestra (Sabadell) Orfeó Gracienc Teatre Experimental Català	La Cazuela (Alcoi) Quart 23	Akelarre (Bilbao) Compañía Morgan de Teatro Taular 12 Teatro Estudio de Madrid (TEM) Teatro Experimental Independiente (TEI)
Teatre Públic		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid

Teatre Comercial		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
<p>Compañía de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado</p> <p>Compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén</p> <p>Compañía de José Marzo</p> <p>Compañía de María Arias</p> <p>Compañía Moratín</p>		<p>Arturo Serrano</p> <p>Compañía de Analía Gadé y Vicente Parra</p> <p>Compañía de Andrés Mejuto</p> <p>Compañía de Arturo Fernández</p> <p>Compañía de Carlos Larrañaga</p> <p>Compañía de Concha Velasco</p> <p>Compañía de Irene y Julia Gutiérrez Caba</p> <p>Compañía de Isabel Garcés</p> <p>Compañía de Jesús Puente, Maribel Hidalgo y Carlos Muñoz</p> <p>Compañía de José Osuna</p> <p>Compañía de Lili Murati</p> <p>Compañía de Lina Rosales y Andrés Mejuto</p> <p>Compañía de María Asquerino</p> <p>Compañía de María José Goyanes</p> <p>Compañía de M^aLuisa Merlo y Carlos Larrañaga</p> <p>Compañía de Paco Morán</p> <p>Compañía de Pedro Osinaga</p> <p>Compañía Lope de Vega</p> <p>Manuel Collado</p> <p>Producciones Justo Alonso</p> <p>Teatro Eslava</p> <p>Teatro 68</p>

1976-1982

Teatre Independent		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Grup d'estudis teatrals d'Horta Mar i Cel Palestra (Sabadell)		Compañía Morgan de Teatro Retablo
Teatre Públic		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
		Centro Dramático Nacional
Teatre Privat		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Ad Hoc	Moma Teatre	
Teatre Comercial		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Jordi Morell		Compañía de Paco Morán Compañía de Pedro Osinaga Compañía de Rocío Durcal Enrique Cornejo Godelabor Manuel Collado Producciones A.G. Teatro Muñoz Seca Verano 80 Víctor Andrés Catena

1983-2004

Teatre Públic		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
<p>Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (CDGC)</p> <p>Centre Dramàtic del Vallès</p> <p>Companyia Josep Maria Flotats</p> <p>Festival d'Estiu de Barcelona "Grec"</p> <p>Mercat de les Flors</p> <p>Sitges Teatre Internacional</p> <p>Teatre Nacional de Catalunya (TNC)</p>	<p>Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV)</p> <p>Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana</p> <p>Fundació Ciutat de les Arts Escèniques</p> <p>Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV)</p>	<p>Centro Cultural de la Villa</p> <p>Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE)</p> <p>Festival de Otoño</p>
Teatre Comercial		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
<p>Anexa</p> <p>Bitò Produccions</p> <p>Boulevard Teatre</p> <p>Companyia Lord Pelikan</p> <p>Fila 7</p> <p>Focus</p> <p>Histriònic</p> <p>Koking Producciones</p> <p>Memory</p> <p>Producciones Miránde</p> <p>Promoacting</p> <p>Sansacabat</p> <p>Teatre de l'Eixample</p> <p>Teatreneu</p> <p>Teatre Condal</p>	<p>Teatre Princesa</p>	<p>Alain Cornejo</p> <p>Asun Films</p> <p>Burbano</p> <p>Compañía de Arturo Fernández</p> <p>Compañía de Esperanza Roy</p> <p>Compañía de Pedro Osinaga</p> <p>Compañía de Pepe Rubio</p> <p>Compañía de Joaquín Kremel</p> <p>Compañía de Juan Ribó</p> <p>Compañía de Valeriano Andrés y Rafael Castejón</p> <p>Entrecajas Producciones Teatrales</p> <p>Esece Producciones</p> <p>Forma y Cultura</p>

<p>Teatre Regina</p> <p>Teatre Set</p> <p>Tres x 3</p> <p>Tricicle</p> <p>Vània Produccions</p> <p>Villarroel Teatre</p>		<p>Gasal Producciones</p> <p>La Brisa Producciones</p> <p>Manuel Collado</p> <p>Metrópolis Teatro</p> <p>Némore Producciones</p> <p>Pigmalión</p> <p>Primer Paso</p> <p>Producciones Ángel García Moreno</p> <p>Producciones de Amparo Larrañaga, José Coronado i Mario Gas</p> <p>Producciones Francisco Salinas</p> <p>Producciones Justo Alonso</p> <p>Producciones Off Madrid</p> <p>Producciones Teatrales Contemporáneas</p> <p>Salvador Collado</p> <p>Taller 3 Producciones</p> <p>Teatro Calderón</p> <p>Teatro Cu</p> <p>Teatro del Sol</p> <p>Tomás Gayo Producciones</p> <p>Trasgo Producciones</p> <p>Wai Entertainment</p> <p>Wonderland/Queen/Tribeca Theatre Productions</p>
Teatre Privat		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
<p>4+Shakespeare=</p> <p>Ad Hoc</p> <p>Capa i espasa (Figueres)</p>	<p>Compañía de Repertorio Contemporáneo (Elx)</p> <p>Dramaturgia 2000</p>	<p>Aran Dramática (Badajoz)</p> <p>Carteci (Donosti)</p> <p>Compañía de William Layton</p>

<p>Companyia de Dolors Colell</p> <p>Companyia de Lluís Guilera</p> <p>Companyia de Marc Pujol</p> <p>Companyia Far Away</p> <p>Companyia Jove Teatre Regina</p> <p>Companyia Les escorxadors</p> <p>Divas and Co. (Sabadell)</p> <p>El Globus (Terrassa)</p> <p>El Rusc Teatre (Manlleu)</p> <p>El Talleret de Salt (Salt)</p> <p>Escena Alternativa</p> <p>Gom Teatre (Manacor)</p> <p>Guasch Teatre</p> <p>La Moderna (Tarragona)</p> <p>La Vitxeta (Reus)</p> <p>Mínimo Teatre</p> <p>Perestroika-a-tak</p> <p>Talia Teatre (Lleida)</p> <p>Teatre de Barcelona</p> <p>Teatre del Sol (Sabadell)</p> <p>Teatre del Temps</p> <p>Teatre Lliure</p> <p>Transmarató espectacles</p> <p>Zitzània Teatre</p>	<p>Inma Belda</p> <p>La Dependent (Alcoi)</p> <p>La Pavana</p> <p>l'Om Imprebís</p> <p>Moma Teatre</p> <p>Palangana Teatre (Castelló)</p> <p>Posidònia Teatre</p> <p>Zag-Zag Teatre</p>	<p>Cristina Rota</p> <p>Estudio Internacional del Actor Juan Carlos Corazza</p> <p>Geografías Teatro</p> <p>Guindalera Escena Abierta</p> <p>Karpas-Teatro</p> <p>Nuevo Repertorio</p> <p>Pasiónarte</p> <p>Pez Luna Teatro</p> <p>Prem Teatre</p> <p>Producciones del Callao (Pamplona)</p> <p>Producciones F.M. Archena (Múrcia)</p> <p>Producciones Takuara</p> <p>Teatro del Astillero</p> <p>Teatro del Laberinto (Múrcia)</p> <p>Teatro del viaje (Murcia)</p> <p>Teatro Estable de Navarra (Pamplona)</p> <p>Teatro Límite</p> <p>Zascandil</p>
Teatre Concertat		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
<p>Iguana Teatre (Palma de Mallorca)</p> <p>Teatre Lliure</p>	<p>Moma Teatre</p>	<p>Teatro de la Abadía</p>

Teatre Alternatiu		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Cae la sombra Companyia de Blai Llopis Companyia Hic Jacets el Teatre Col-lapse H Intercalada La Llum Lazzigags Produccions Sala Artenburt Sala Beckett Sala Muntaner Tarnàs Teatre Teatre Malic Teatrotorpe Transfer Teatre Versus Teatre	Carne Teatre	Deconstrucción Teatro (Rivas Vaciamadrid) Festival Escena Contemporánea Festival "La Alternativa" La escena de Helicón Ondar Teatro Sala Cuarta Pared Striptico Teatro Teatro Pradillo Yacer Teatro Vanguardia Civil

4.1.3. Comunitat Autònoma

Com ja s'ha explicat durant l'establiment i justificació dels límits geogràfics de l'objecte d'estudi al capítol "Fase de documentació: descripció de la base de dades", aquesta Tesi centra el seu focus d'atenció en tres comunitats autònomes de l'Estat: el País Valencià, Catalunya i la Comunitat de Madrid. És evident que la major part de l'activitat teatral es realitza a les capitals de comunitat - València, Barcelona i Madrid - encara que s'han inclòs produccions significatives d'altres poblacions d'aquestes comunitats autònomes. Al capítol "Presentació dels resultats", les produccions, autors, traductors, directors i companyies que han participat al procés de recepció del teatre

britànic contemporani a l'Estat es posaran en relació amb la variable *Comunitat Autònoma* per tal d'observar la seua distribució segons aquesta variable. Així mateix, aquesta informació també es relacionarà amb la variable *Període Històric* per tal de tenir en compte la diacronia. Durant el capítol "Anàlisi de les dades", l'anàlisi expositiva contempla sistemàticament la realitat teatral d'aquestes tres comunitats i la relació que mantenen amb el teatre britànic contemporani.

A tall informatiu, es presenta a continuació una taula en què es detallen els espais de representació on s'han produït obres d'autors britànics contemporanis durant el període sota estudi, d'acord amb la Comunitat autònoma a què pertanyen. Per raons d'immediatesa, només constarà entre parèntesi la població a què pertanyen els següents espais de representació si no correspon a les capitals d'aquestes comunitats.

1956-1975

Teatre de Cambra i Assaig		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
	Club Universitario Teatre Micalet	
Teatre Independent		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
	València Cinema	Pequeño Teatro Experimental Teatro Alfil
Teatre Públic		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
		Teatro Beatriz Teatro María Guerrero

Teatre Comercial		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Teatre Barcelona Teatre Calderon Teatre CAPSA Teatre Espaniol Teatre Guimerà Teatre Moratín Teatre Poliorama Teatre Romea Teatre Windsor		Teatro Alcázar Teatro Arlequín Teatro Arniches Teatro Bellas Artes Teatro Club Teatro Cómico Teatro de la Comedia Teatro Eslava Teatro Fígaro Teatro Goya Teatro Infanta Isabel Teatro Maravillas Teatro Marquina Teatro Martín Teatro Recoletos Teatro Reina Victoria Teatro Valle Inclán
Espais no específicament teatrals		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Ateneu de Sant Gervasi Ateneu de Sant Just Desvern (Sant Just Desvern) Auditori de la Caixa d'Estalvi (Sabadell) Casino l'Aliança de Poblenou Institut d'Estudis Nordamericans Orfeo Gracienc Teatre de la Penya Cultural Barcelonesa		Colegio Mayor San Juan Evangelista Colegio Mayor Chino

1976-1982

Teatre Independent		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
		Teatro Alfil
Teatre Públic		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
		Teatro Bellas Artes
Teatre Comercial		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Teatre Poliorama Teatre Regina Teatre Romea Teatre Talia		Teatro Alcázar Teatro Arlequín Teatro Barceló Teatro Benavente Teatro Cómico Teatro Maravillas Teatro Marquina Teatro Muñoz Seca Teatro Príncipe Teatro Reina Victoria Teatro Valle Inclán
Teatre Privat		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
	Teatre El Micalet	
Espais no específicament teatrals		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Casa Parroquial de Corró Avall-Les Franqueses (Granollers) Centre Parroquial d'Horta Institut Britànic		

1983-2004

Teatre Públic		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Festival Shakespeare (Santa Susanna) Sant Andreu Teatre (SAT) Sitges Teatre Internacional Mercat de les Flors Teatre Adrià Gual/La Cuina Teatre Bartrina (Reus) Teatre Centre (Manlleu) Teatre Grec Teatre Metropol (Tarragona) Teatre Municipal de l'Escorxador (Lleida) Teatre Nacional de Catalunya Teatre Poliorama (1985-1994) Teatre Romea (1981-1998)	Auditori Germanies (Manises) La Nau (Sagunt) Sala Arniches (Alacant) Sala Moratín Teatre Rialto Teatre Talia	Centro Cultural (Las Rozas) Centro Cultural de la Villa Teatro Galileo Sala Olimpia Teatro Albéniz Teatro Buero Vallejo (Alcorcón) Teatro Bulevar (Torrelodones) Teatro José María Rodero (Torrejón de Ardoz)
Teatre Comercial		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Teatre Apolo Teatre Arnau Teatre Borràs Teatre Condal Teatre de l'Eixample/Guasch Teatre Teatre Goya Teatre Martínez Soria	Teatre Princesa	Cine Teatro Avenida Teatro Alcalá-Palace Teatro Alcázar Teatro Arlequín Teatro Calderón Teatro Cómico Teatro de Madrid Teatro Fígaro

<p>Teatre Poliorama</p> <p>Teatre Principal</p> <p>Teatre Regina</p> <p>Teatre Romea</p> <p>Teatre Tívoli</p> <p>Teatre Victòria</p> <p>Teatre Villarroel</p> <p>Teatreneu</p>		<p>Teatro Fuencarral</p> <p>Teatro Infanta Isabel</p> <p>Teatro La Latina</p> <p>Teatro Lara</p> <p>Teatro Maravillas</p> <p>Teatro Marquina</p> <p>Teatro Martín</p> <p>Teatro Muñoz Seca</p> <p>Teatro Pavón</p> <p>Teatro Príncipe Gran Vía</p> <p>Teatro Real Cinema</p> <p>Teatro Reina Victoria</p>
Teatre Privat		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
<p>Cafè Teatre Llantiol</p> <p>Centre Cultural Caixaterrassa (Terrassa)</p> <p>Jove Teatre Regina</p> <p>Teatre de la Riereta</p> <p>Teatre Lliure</p>	<p>València Cinema</p> <p>Atelier 24</p>	<p>Estudio Karpas</p> <p>Sala Cadarso</p> <p>Sala Mirador</p> <p>Sala San Pol</p> <p>Teatro Alfil</p>
Teatre Concertat		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
<p>Teatre Lliure</p>	<p>Espai Moma</p>	<p>Teatro Bellas Artes</p> <p>Teatro de la Abadía</p>

Teatre Alternatiu		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Sala Beckett Sala Muntaner Teatre Artenbrut Teatre Malic Teatre Tantarantana Versus Teatre	Sala Trapezi/Carme Teatre	Sala Cuarta Pared Sala Lagrada Sala Triángulo Teatro Pradillo
Espais no específicament teatrals		
Catalunya	País Valencià	Comunitat de Madrid
Lluïsos de Gràcia Ateneu Barcelonès Casino l'Aliança de Poble Nou Acadèmia de Belles Arts (Sabadell)	Centre Cultural de Bancaixa	Colegio Mayor "Elías Ahuja"

4.2. Variables qualitatives

4.2.1. Permanència en cartell

Les variables qualitatives participen en l'anàlisi de les dades amb l'objectiu de trobar relacions, tendències, patrons de comportament a partir de la seua conjunció amb les variables quantitatives. La variable *Permanència en cartell* presenta una singularitat que cal explicar. En primer lloc, no constitueix sempre una dada rellevant. Per exemple, les condicions de representació dels grups de teatre de cambra i assaig o de teatre independent durant la dictadura els obligaven a mostrar les seues obres durant un període de temps molt limitat. Tanmateix, el fet d'assistir (i de dur a terme, per suposat) a representacions d'aquests grups adquiria sovint connotacions d'activisme contra el règim i suposava que els continguts i formes desenvolupats a la funció es mantingueren

en el record durant més temps. Com veurem, la repercussió d'aquest tipus de representacions es pot constatar pel rastre de representacions de les mateixes obres que altres grups de teatre no professional anaven deixant. D'una altra banda, ja durant el període de la democràcia, la major part dels teatres tenen una programació tancada per endavant en què a cada companyia visitant li correspon un nombre prefixat de representacions. Sovint s'haurà de fer esment, doncs, a la durada de la gira o a la repercussió als mitjans de comunicació, o combinar totes tres informacions, per tal de valorar l'impacte d'un muntatge. És així com, a partir d'una sèrie de dades empíriques s'haurà de dur a terme una interpretació d'aquestes per tal de poder arribar a conclusions objectivables.

4.2.2. Crítica

Una altra variable qualitativa que modificarà en alt grau les conclusions a què s'haja pogut arribar només amb l'anàlisi de les dades quantitatives és, precisament, la crítica efectuada sobre les produccions sota estudi. Com observa London (1997: 23), "despite the impediments to establishing the exact nature of the drama performed²², newspapers and magazine articles do remain as pointers towards both a description of this drama and a reaction to it." És així com una de les eines més destacades en l'anàlisi de qualsevol fenomen de recepció teatral ha estat i continua sent la crítica. Durant el període que ens ocupa:

El primer que crida l'atenció és comprovar-hi com l'espai de la crítica teatral ha minvat. I s'hi ha reduït en dues direccions: d'una banda, del nombre divers de capçaleres que existien al llarg de les dècades dels seixanta i dels setanta, moltes han desaparegut al llarg dels vuitanta; de l'altra, en les publicacions que han continuat l'espai físic de la crítica teatral s'ha reduït considerablement, comprimit per la informació d'altres formes d'oci, publicitat, o altra informació cultural. (...) Paral·lelament, si l'espai de la crítica d'arts escèniques en la premsa en general ha estat escurçat, (...) s'han succeït i diversificat les

²² Donat el caràcter efímer del fet teatral, sobretot quan s'estudia el teatre d'un període en què no hi ha encara gravacions en vídeo.

publicacions tipus guies de l'oci o cartelleres de cinema (que inclouen teatre) (...) A aquestes cal sumar-hi les publicacions gremials tipus cartelleres (*Teatre BCN* o *La Cosa*, per exemple). (...) Ara bé, gairebé totes aquestes publicacions opten per oferir informació o comentaris teatrals, i poques aposten per defensar espais de crítica teatral des d'una perspectiva analítica i valorativa. (Sansano, 2006: 199-200)

Actualment, doncs, la major part de les crítiques teatrals apareixen a la premsa escrita i a certes publicacions periòdiques, encara que cada vegada se'n publiquen més a Internet. Tanmateix, les cartelleres teatrals electròniques més reconegudes (*TeatreBcn*, *La Netro*, *Atrapalo...*) solen publicar crítiques que han aparegut ja als diaris²³. És així com, tot i que la premsa escrita té cada vegada menys influència a la nostra societat, no deixa de ser l'únic mitjà que duu a terme un seguiment periòdic de l'activitat teatral.

Com qualsevol altre producte humà, “from a theoretical point of view, the Press is an example of a process found in all discourse, the structured mediation of the world. The discourses of the Press, again like all discourse, relate to its own institutional and economic position, and to the particular circumstances of the different papers” (Fowler, 1991: 120). Les publicacions periòdiques que formen part d'aquesta Tesi han estat seleccionades tot atenent la posició ocupaven o ocupen en el sistema cultural a què pertanyen; posició que es pot valorar si se n'analitza el tiratge, la línia editorial, el conglomerat mediàtic que n'és propietari, la bibliografia específica sobre el tema... Tot i això, sovint i sobretot durant el període de la dictadura però també avui en dia, molts dels espectacles catalogats no es troben ressenyats a les publicacions consultades o a molt poques d'elles. Seguint Pizarroso (1994: 308-319), Barrera (1995: 15-198), Fuentes i Fernández (1998: 253-335), Guillamet (1996), Bordería (2000: 199-226) i Xambó (1995: 9-22), s'ofereix a continuació una taula en què les publicacions periòdiques autonòmiques i estatals consultades que han criticat algun dels espectacles catalogats són classificades per períodes i per la seua línia editorial.

²³ En aquestes cartelleres electròniques l'usuari té la possibilitat d'opinar i valorar un espectacle, pràctica que és ja molt popular i que guia molts usuaris a l'hora d'escollir l'espectacle a què volen assistir.

Publicacions periòdiques 1956-1975

PAÍS VALENCIÀ	
Del Movimiento	Independents conservadores
Jornada	Las Provincias
Levante	Independents progressistes
	Cartelera Turia
CATALUNYA	
Independents conservadores	Independents progressistes
La Vanguardia Española	Tele Exprés
	Yorick
	Independents catalanistes
	Serra d'Or
COMUNITAT DE MADRID	
Del Movimiento	Independents conservadores
Arriba	ABC
Pueblo	El Alcázar
	Informaciones (fins a principis dels anys 70)
De l'Església	Independents progressistes
Ya	Informaciones
	Pipirijaina
	Primer Acto
	Triunfo

Publicacions periòdiques 1976-1982

PAÍS VALENCIÀ	
Conservadores	Progressistes
Las Provincias	Levante Cartelera Turia
CATALUNYA	
Conservadores	Progressistes
La Vanguardia	Tele Exprés
Conservadores catalanistes	Progressistes catalanistes
Avui	Serra d'Or
COMUNITAT DE MADRID	
Conservadores	Progressistes
ABC Arriba El Alcázar Pueblo Ya	Diario 16 El País Informaciones Pipirijaina Primer Acto Triunfo

Publicacions periòdiques 1983-2004

PAÍS VALENCIÀ	
Conservadores	Progressistes
<p>Las Provincias</p> <p>El Mundo.Comunidad Valenciana</p> <p>ABC.Comunidad Valenciana</p>	<p>Cartelera Turia</p> <p>El País.Comunidad Valenciana</p> <p>Información</p> <p>Levante</p> <p>Qué y Dónde</p>
	Progressistes catalanistes
	El Punt
CATALUNYA	
Conservadores	Progressistes
<p>ABC.Cataluña</p> <p>El Mundo.Cataluña</p>	El País.Cataluña
Conservadores catalanistes	Progressistes catalanistes
<p>Avui (1982 - ??)</p> <p>La Vanguardia</p>	<p>Avui (?? - 2004)</p> <p>El Periódico</p> <p>Serra d'Or</p>
COMUNITAT DE MADRID	
Conservadores	Progressistes
<p>ABC</p> <p>El Alcázar</p> <p>El Mundo</p> <p>La Razón</p> <p>Ya</p>	<p>Diario 16</p> <p>El País</p> <p>Primer Acto</p>

4.2.3. Comparació amb la recepció original

Aquesta última variable qualitativa, *Comparació amb la recepció original*, presenta un grau més alt de complexitat que ens obliga per al seu estudi a desenvolupar-la en tres subapartats: *Sistema de producció*, *Espai de representació* i *Crítica*.

La comparació de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat durant el període sota estudi es completa amb la referència contínua als processos de recepció al Regne Unit. Naturalment, la periodització i la classificació dels teatres i companyies implicats en aquest procés de recepció que s'ha establert per al context de l'Estat espanyol no es pot estendre al context britànic, que posseeix en conjunt una estabilitat durant aquest període molt més marcada que les vicissituds que experimenta l'espanyol. Els anys 50 i principis dels 60 al Regne Unit 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 al Regne Unit i a la resta d'Europa - mostraven un panorama cada vegada més inestable que afectava els representants d'unes i altres tendències ideològiques. I aquests fets només eren part del resultat del progressiu declivi del prestigi i poder militar i imperial britànic.

A partir de la meitat dels anys 60 i fins principis dels 70, la inflació galopant, els problemes del govern amb els sindicats, les turbulències d'Irlanda del Nord i l'acoblament a la Comunitat Econòmica Europea varen ser la tònica dominant i varen fer molt impopulars els últims governs laboristes abans de la pujada al poder de Margaret Thatcher el 1979. El seu govern duraria fins 1990, quan va ser substituïda per John Major, i es caracteritzaria per les dures mesures econòmiques dirigides a baixar la inflació, la repressió contra els sindicats i la liberalització radical de l'economia, que suposava la dràstica reducció de les subvencions al món de la cultura. El tall més

moderat del govern de John Major de 1990 a 1997, finalment, va donar pas al laborisme reformista de Tony Blair que, amb la concessió d'una major autonomia a Gal·les i Escòcia, la seua participació en el procés de pau a l'Ulster i la compaginació entre polítiques socials i el liberalisme econòmic, es va mantenir al poder fins a 2007. Com es pot comprovar, doncs, tot i certes turbulències i retallades en la configuració d'un democràtic estat del benestar al Regne Unit, aquest s'ha mantingut durant tot el període que ens ocupa com una entitat de règim i principis més o menys estables.

El contrast entre la situació del teatre britànic des de 1956 a 2004 i la situació del teatre a l'Estat espanyol dins dues realitats polítiques i socials amb una evolució tan diversa, porta a plantejar-se interessants reflexions sobre com s'ha dut a terme el procés de transvasament cultural de les obres sota estudi: quins condicionants institucionals i de mercat n'han afavorit o impedit la producció i recepció als dos sistemes culturals? quina relació hi ha entre les condicions de recepció originals i les del context d'arribada? Per a precisar aquestes qüestions, un camp d'anàlisi interessant consisteix a observar si les obres que varen ser posades en escena al seu context original per companyies o productores que pertanyien a un sistema de producció determinat són rebudes per companyies amb un sistema de producció similar o no i estudiar quins són els factors (artístics, econòmics, polítics...) que han produït o no aquest canvi. A l'últim, també la comparació entre el testimoni de la crítica als diversos sistemes culturals sota estudi ens aporta informació sobre la reacció del públic, sobre la posició dins l'oferta teatral que ocupa l'obra en qüestió segons cada crític individual i en relació amb la línia editorial de la publicació on escriu, i sobre la mateixa composició del sector de la crítica i la seua influència en cada societat.

4.2.3.1. Sistema de producció

Naturalment, pel que fa a l'anàlisi de les companyies i productores del Regne Unit que formen part d'aquesta Tesi, els criteris de classificació segons sistemes de producció varien d'aquells establerts per a l'Estat espanyol. Com ja s'ha assenyalat al capítol anterior, des dels inicis del nostre període d'estudi al sistema teatral britànic, i

londinenc en particular, hi ha companyies, productores i teatres privats (*commercial* o *West End*), situats principalment a la zona del West End londinenc, l'objectiu dels quals es aconseguir beneficis econòmics dels espectacles que programen. La tradició de les companyies i teatres públics (*subsidised*), finançats per institucions públiques, també es troba ben consolidada a principis del nostre període d'estudi. Però també des del començament del període s'ha parlat de la creació de certes companyies (com és el cas del Theatre Workshop o d'altres associades al projecte artístic de teatres concrets com la English Stage Company al Royal Court Theatre) que, tot seguint una línia artística pròpia, s'arrisquen a portar a escena muntatges per raons artístiques, polítiques o socials definides i no només per la rendibilitat econòmica d'aquests. Solen operar en pubs, antics magatzems i alguns teatres construïts a propòsit, i reben en conjunt el nom de companyies i teatres de l'*Off West End*²⁴ o *Fringe*²⁵.

Les fronteres entre aquests sistemes de producció, però, no són mai tancades. Els productors teatrals, molts dels quals tenen confiada la gestió d'un o diversos teatres del *West End*, moltes vegades treballen en associació amb algun teatre de l'*Off West End* londinenc o de fora de la ciutat de Londres (Mermaid Theatre, Royal Court Theatre o Yvonne Arnaud Theatre de Guilford) i amb companyies també de l'*Off West End* (com Out of Joint, per exemple) i del teatre públic (National Theatre, Royal Shakespeare Company). Així doncs, moltes de les obres que fan primer temporada als teatres públics o de l'*Off West End* són transferides després a algun teatre comercial del *West End* on trauen una rendibilitat econòmica tant uns com els altres. De fet, el *West End* se sol

²⁴ Algunes publicacions, entre elles la cartellera teatral *Time Out*, realitzen una distinció entre el teatre de l'*Off West End* i del *Fringe* que es basa essencialment en criteris de major i menor reconeixement, pressupost i escala de les seues produccions. De fet, els espais classificats com a *Off West End* es troben associats i se'n pot consultar el llistat i els objectius a <http://www.offwestend.org>. Com que aquesta diferenciació parteix de criteris d'escala i no afecta els objectius que comparteixen les companyies i teatres classificades sota aquests dos termes, no s'emprarà en aquest estudi.

²⁵ Es podria traduir el teatre de l'*Off West End* o *Fringe* per *teatre alternatiu* però, com que aquest terme ja es fa servir per definir un sistema de producció teatral concret a l'Estat espanyol que no coincideix exactament amb el sistema de producció de l'*Off West End* o *Fringe*, s'ha optat per mantenir la nomenclatura original i, així, evitar confusions.

nodrir en bona part de les operacions de risc que han acabat amb èxit al camp de cultiu de l'*Off West End* i del teatre públic.

A continuació es pot consultar el llistat de les companyies i productores britàniques que formen part d'aquesta Tesi. La gran majoria són londinenques, aquelles que no ho són van seguides del seu lloc d'origen entre parèntesi. No s'han classificat segons períodes històrics per la relativa estabilitat del període sota estudi al Regne Unit, ja que la majoria de productores privades i companyies públiques tenen una continuïtat durant tot el període 1956-2004 i les companyies de l'*Off West End* duen a terme una progressió bastant continuada en quantitat i qualitat durant aquest període. Per tal d'obtenir més informació sobre la història i la trajectòria d'aquestes companyies i productores, consulteu l'Annex 2.

Comercials o del West End	Off West End o Fringe	Públiques
Adam Epstein	Almeida Theatre Company	The National Theatre Company
Adam Kenwright	Belgrade Theatre Company (Coventry)	The Royal Shakespeare Company
Ambassador Theatre Group	Classics on a Shoestring	
Associated Capital Theatres	Clean Break Theatre Company	
Bill Kenwright Ltd	Dan Crawford	
Bob Swash	Deconstruction Theatre Company	
David Hall	Donmar Warehouse Company	
Dina i Alexander Racolin	East Productions	
Donald Albery	English Stage Company/Royal Court	
Duncan C. Weldon Productions	Hull Truck Theatre Company	
Eddie Kulukundis	Joint Stock Theatre Company	
Fiery Angel Ltd	Jonathan Gems	
H.M. Tennent Ltd.	London Traverse Company	
Ian Lenagan	Mama Quillo	
Incidental Colman Tod		
John Newman		

John Wallbank	Out of Joint	
Julius Green	Oxford Stage Company	
Karl Sydow	Paines Plough	
Lee Dean	Shared Experience	
Lupton Theatre Company	Soho Theatre Company	
Mark Furness Ltd.	The National Youth Theatre of Great Britain	
Michael Codron Plays Ltd.	The Red Room	
Michael Fuchs	The Wrestling School	
Michael Redington	Theatre Workshop	
Michael White	Traverse Theatre Company	
Oscar Lewenstein	Women's Playhouse Trust	
Paul Farrah		
Pola Jones Ltd.		
PW Productions		
Ray Cooney Ltd.		
Robert Fox		
Shubert Organisation Inc		
Sonia Friedman		
Warehouse Productions		

4.2.3.2. Espai de representació

Com ja s'ha apuntat, la quasi totalitat de les produccions originals de les obres britàniques contemporànies que s'han representat a l'Estat durant el període sota estudi, s'ha dut a terme a la ciutat de Londres. Fins i tot, si bé a la base de dades s'ha fet constar a tall informatiu el lloc d'estrena de les obres que formen part d'aquest estudi encara que fos de fora de Londres, l'anàlisi de la crítica i les dades de duració en cartell s'han obtingut de la seua estada als escenaris londinencs. Així doncs, la taula següent, que mostra la llista d'espais on s'han produït aquestes obres al seu context original, fa

referència només a la ciutat de Londres i segueix la classificació per sistemes de producció que s'ha explicat més amunt.

Comercials o del West End	Off West End o Fringe	Públics
Albery Theatre	Albany Empire Theatre	Aldwych Theatre (1960-1981)
Aldwych Theatre	Almeida Theatre	Bernie Spain Gardens
Ambassadors Theatre	Almost Free Theatre	National Theatre
Apollo Theatre	Arts Theatre	Old Vic Theatre (1962-1976)
Coliseum Theatre	BAC Studio	RSC's Warehouse
Comedy Theatre	Barons Court	The Barbican Arts Centre
Criterion Theatre	Bloomsbury Theatre	Young Vic
Dominion Theatre	Bush Theatre	
Duchess Theatre	Donmar Warehouse	
Duke of York's Theatre	Gate Theatre	
Garrick Theatre	Half Moon Theatre	
Gielgud Theatre	Hampstead Theatre Club/Hampstead Theatre	
Greenwich Theatre	Hens and Chickens	
Lyric Theatre	Jeanetta Cochrane Theatre	
Mermaid Theatre	King's Head Theatre	
Old Vic Theatre	Lyric Theatre, Hammersmith	
Piccadilly Theatre	New End Theatre	
Playhouse Theatre	Orange Tree	
Queen's Theatre	Pleasance Theatre	
Saville Theatre	Royal Court Theatre	
Savoy Theatre	Southwark Playhouse	
Shaftesbury Theatre	The Ambiance Theatre	
St Martin's Theatre	The Place	
Strand Theatre	Finborough Theatre	
Theatre Royal Haymarket	Theatre Royal, Stratford	
Vaudeville Theatre		

Victoria Palace Theatre Whitehall Theatre Wyndham's Theatre	Tricycle Theatre	
---	------------------	--

4.2.3.3. Crítica

A partir de Garrido (1994:197-246) i Oakland (1995:266-278), es pot establir la següent classificació de les publicacions consultades d'acord amb la tendència ideològica de la seua línia editorial. Donada la seua llarga història i la seua continuïtat durant el període 1956-2004, no s'ofereix una classificació per períodes.

PREMSA DIÀRIA

Conservadora	Laborista
Daily Mail (1896 -)	Guardian (1821 -)
Daily Telegraph (1855 -)	The Independent (1986 -)
Evening Standard (1827 -)	Observer (1791 -)
Financial Times (1888 -)	
The Times (1785 -)	

PREMSA SETMANAL

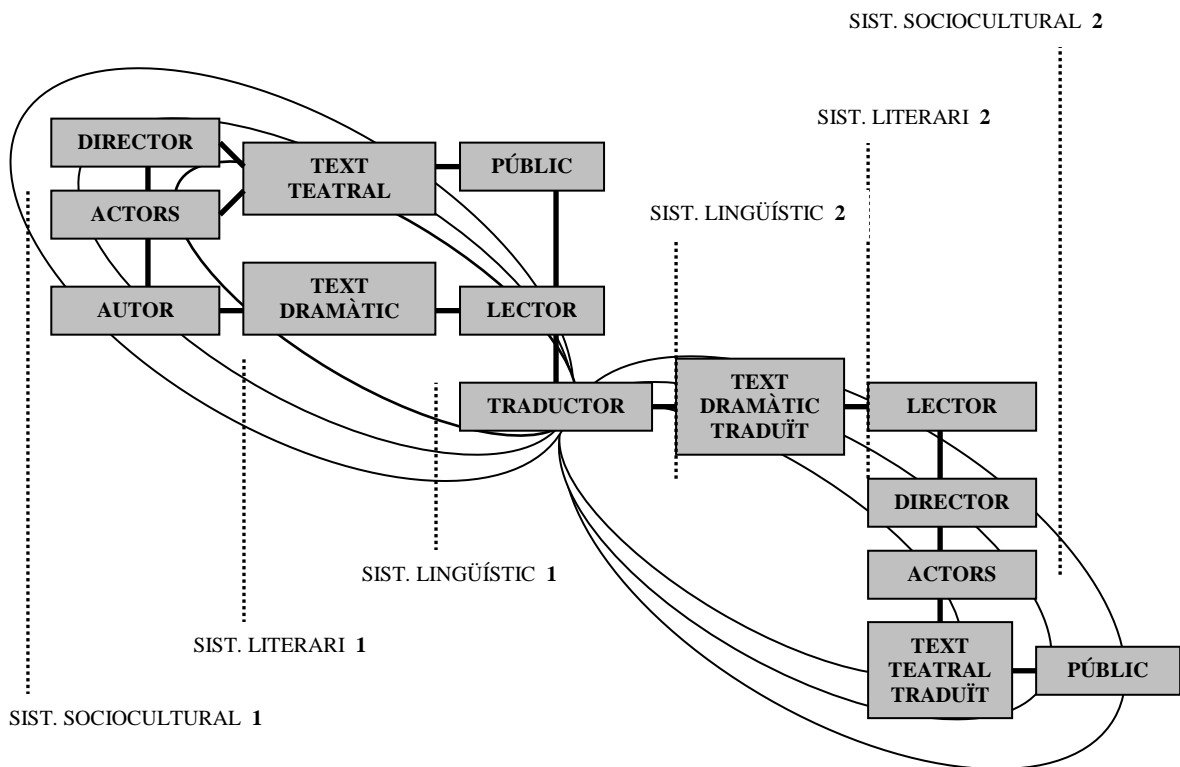
Conservadora	Laborista
Spectator (1828 -)	New Statesman (1913 -)
Punch (1841 - 2002)	

En definitiva, el que es tracta d'aconseguir a través de les contínues referències al procés de recepció original és objectivar, mitjançant la comparació, la posició dins el sistema que les produccions sota estudi adquireixen als dos sistemes que hem definit en aquesta Tesi: l'estatal i el britànic. És aquest, per tant, un estudi complex, que interrelaciona moltes variables diferents en contínua dialèctica en consonància amb el pressupòsit que qualsevol fet humà, social, s'ha d'abordar de manera holística i relacional. Així doncs, una vegada presentats tots els elements que han participat en aquest estudi, es pot passar a analitzar quina dinàmica de relació han mantingut entre ells per tal de configurar els processos de recepció que aquest estudi ressegueix.

5. Presentació dels resultats

Aquesta presentació dels resultats tracta d'oferir una panoràmica general de les dades que descriuen, de manera quantitativa, el procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. Davant el gran volum de dades recollides en la fase de documentació, es fa necessària una presentació sistematitzada d'aquestes dades per tal de mostrar les tendències més destacables. Abans de plantejar el sistema d'organització i exposició de les dades, però, convé en primer lloc recapitular i recuperar el diagrama que presentàvem al capítol "Fonaments teòrics i metodològics", i que il·lustrava els agents i factors involucrats en un procés de recepció des d'una perspectiva sistèmica.

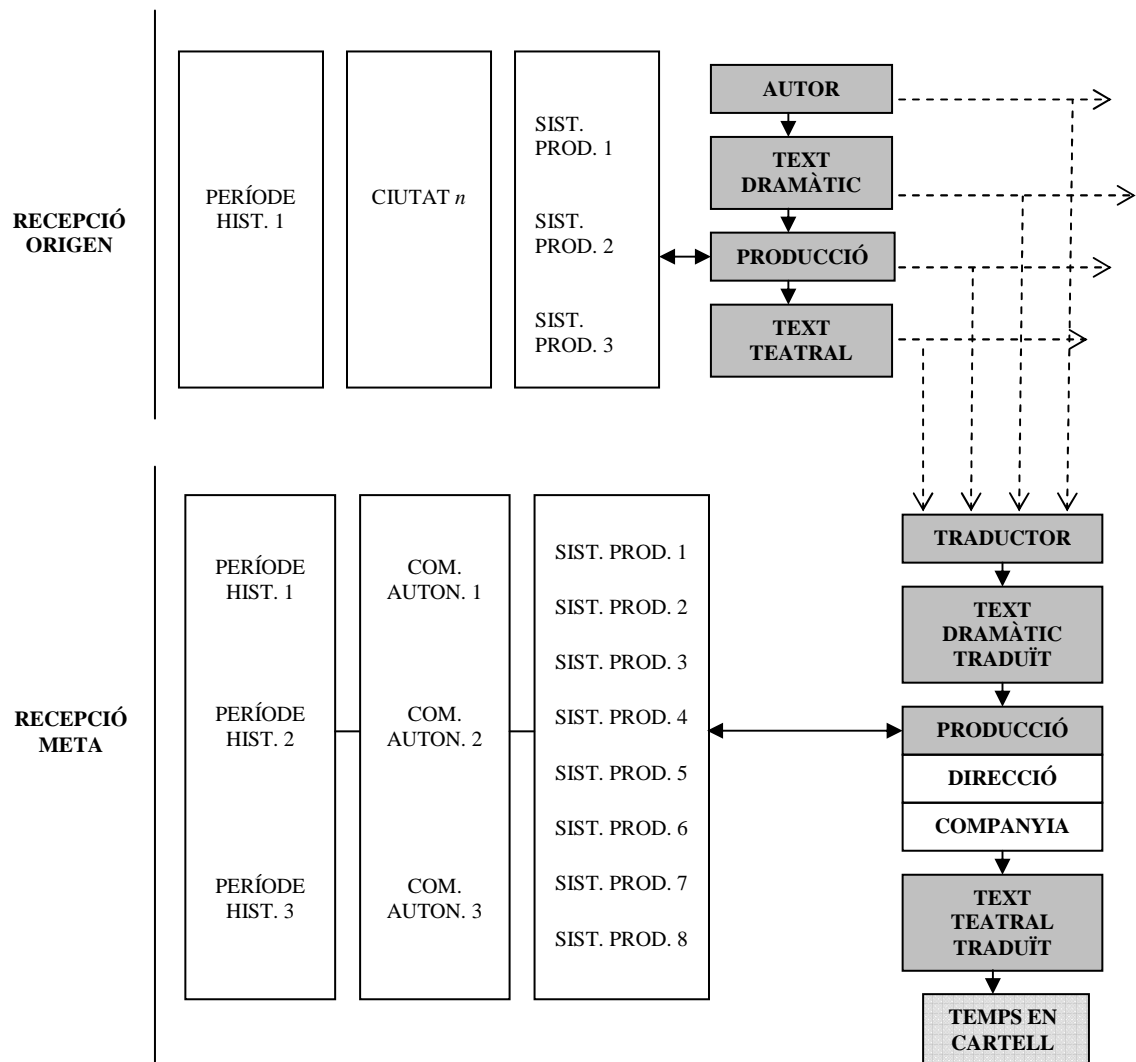
Diagrama 1



(Adaptat d'Espasa, 2001: 94)

Aquest diagrama exposa d'una manera general com es produeix la relació entre el text original i la/les seua/es possible/s posada/es en escena - inscrits dins un sistema lingüístic, literari, cultural i social determinats -, i el text traduït i la/les seua/es possible/s posada/es en escena - que també formen part d'un complex polisistema. Durant la recerca que ha donat lloc a aquesta Tesi, aquest diagrama de partida s'ha concretitzat (veieu Diagrama 2) per tal d'expressar gràficament tots els factors i agents i les dinàmiques relacionals involucrades en el procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període sota estudi, tot reflexant les opcions metodològiques i els condicionaments pràctics que han regit aquesta Tesi:

Diagrama 2



És a partir de les relacions dinàmiques i dels factors i agents que participen en un procés de recepció teatral que es troba el marc adequat per tal de presentar les dades quantitatives que fonamenten aquesta Tesi, abans de procedir a l'anàlisi qualitativa o hermenèutica d'aquestes. Així doncs, es tracta de mostrar les dades més rellevants sobre els diversos factor i agents involucrats en el procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període sota estudi 1956-2004, relacionades amb les variables que les contenen i les afecten, tal i com han estat definides en capítols anteriors: PERIODE HISTÒRIC, SISTEMA DE PRODUCCIÓ i COMUNITAT AUTÒNOMA. Aquesta presentació de les dades, resultat de la fase de documentació d'aquesta Tesi, es mostrarà també com un procés dinàmic en què cada factor o agent experimentarà modificacions a partir de la seua relació amb les variables establertes.

D'aquesta manera, en aquest capítol, els resultats es presentaran en sis blocs corresponents a cada factor i agent tot seguint el següent ordre: PRODUCCIÓ, AUTOR, TEMPS EN CARTELL, TRADUCTOR, DIRECTOR, COMPANYIA/PRODUCTORA. Cada bloc mostrarà una informació general sobre cada factor o agent i, després de acotar aquesta informació, es posarà en relació amb cadascuna de les variables assenyalades. En cada bloc se seguirà la següent estructura de treball:

1. Nombre total del factor o agent
2. Selecció representativa del factor o agent
3. Relació del factor o agent amb Període Històric
4. Relació del factor o agent amb Sistema de Producció
5. Relació del factor o agent amb Comunitat Autònoma

5.1. Producció

En aquest bloc, es presenta la informació obtinguda del factor PRODUCCIÓ, és a dir, el conjunt de produccions (muntatges i lectures dramatitzades) d'obres d'autors britànics contemporanis que han tingut lloc a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. Seguidament, aquesta informació es relaciona amb les variables *Període Històric*, *Sistema de Producció i Comunitat Autònoma* per tal d'obtenir resultats significatius.

5.1.1. Nombre total del factor Producció

La Taula 1 mostra el nombre total de produccions d'obres d'autors britànics contemporanis estrenades a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 segons aquesta recerca. Aquest llistat va acompanyat del nombre total de vegades que cadascuna d'aquestes produccions ha estat representada. En total, hi ha 226 obres que han donat lloc a 366 produccions.

Taula 1: Nombre total del factor PRODUCCIÓ

4.48 Psychosis	3	Amadeus	2
A Bedfull of Foreigners	1	Amy's View	1
A Day in the Life of Joe Egg	1	Applicant	1
A Kind of Alaska/Victoria Station/Family Voices	2	Armstrong's Last Goodnight	1
A Kind of Alaska/Victoria Station/One for the Road/Celebration	1	Ashes to ashes	2
A Man for All Seasons	1	Betrayal	3
A Night Out	1	Bingo: Scenes of Money and Death	1
A Slight Ache	3	Birthday Suite	1
A Taste of Honey	8	Black Comedy	3
A Woman in Mind	1	Black Comedy/The Real Inspector Hound	1
Abelard and Heloise	1	Blasted	3
Absurd Person Singular	2	Blood Brothers	2
After Liverpool	1	Blue Remembered Hills	2
After Magritte	1	Blue/Orange	1
Alarms and Excursions	1	Bouncers	1
Alpha Beta	1	Busybody	1
		Chase Me, Comrade!	1

Chez Nous	1
Chicken Soup With Barley	4
Chips With Everything	1
Class Enemy	4
Closer	1
Cloud Nine	1
Communicating Doors	1
Cooking With Elvis	2
Copenhagen	1
Crave	2
Dangerous Obsession	1
Darling Mr London	1
Disappeared	2
Don't Just Lie There, Say Something!	1
Don't Start Without Me	1
Double Image	1
Duet For One	1
Dusa, Fish, Stas And Vi	2
East From The Gantry	1
Educating Rita	4
Elvis	1
Entertainig Mr Sloane	4
Epitaph for George Dillon	1
Equus	1
Essex Girls	2
Europe	1
Faith	1
Fall	1
Family Voices	1
Family Voices/A Kind of Alaska	1
Far Away	2
Farndale Avenue Housing Estate Townswomen's Guild Dramatic Society Murder Mystery	1
Five Finger Exercise	2
Forget-Me-Not-Lane	1
Four Portraits of Mothers	2
Frank'n'Stein	1
Funny Money	2
Funny Peculiar	1
Gagarin Way	1
Good	1
Greek	3
Halfway Up The Tree	1
Harry's Christmas	1
Have I None	1
Home is Where Your Clothes Are	1

How The Other Half Loves	3
How's The World Treating You?	1
Hysteria	1
I Licked A Slag's Deodorant	1
Infinites	1
It Runs in the Family	1
Knives in Hens	1
Kvetch	1
Landscape	1
Lear	1
Les liaisons dangereuses	2
Let Sleeping Wives Lie	2
Letter to a Daughter	1
Lettice and Lovage	3
Live Like Pigs	1
Look Back in Anger	8
Loot	4
Low Level Panic	1
Messiah	1
Midnite at the Starlite	1
Mojo	1
Monologue	1
Moonlight	1
More Over Mrs Markham	4
Murderer	1
My Fat Friend	1
My Girl	1
My Mother Said I Never Should	2
My Night with Reg	2
My Zinc Bed	1
Neville's Island	1
Next Time I'll Sing To You	1
Night/Applicant/Victoria Station	1
Night/Monologue/The Collection	1
No consta	1
No consta	1
No Man's Land	2
No Sex Please - We're British	2
Noises Off	5
Not In The Book	1
Not Now Darling	3
Oh, Calcutta!	1
Oh, What a Lovely War!	1
Old Times	2
One for the Road	2
Out of Order	2

Outskirts	1
Pack of Lies	1
Phaedra's Love	2
Piaf	1
Popcorn	2
Rattle Of A Simple Man	1
Red, Black and Ignorant (The War Plays)	1
Relatively Speaking	4
Roots	5
Rosencrantz and Guildenstern Are Dead	1
Run For Your Wife	2
Saved	1
Say Who You Are	1
Scenes from an Execution	1
Semi-Detached	1
Separation	1
Sextet	1
Shirley Valentine	2
Shopping and Fucking	1
Shylock	1
Signpost To Murder	1
Silence	1
Silly Cow	1
Sketches	1
Sketches/Precisely/Mountain Language/The New World Order/Press Conference	1
Skirmishes	2
Skylight	2
Sleuth	2
Some Explicit Polaroids	1
Song from a Forgotten City	1
Steaming	2
Stepping Out	1
Suddenly at Home	1
Sugar and Spice	1
Summer	1
Summit Conference	3
Taking Sides	2
The Amorous Prawn	1
The Backroom	1
The Beauty Queen of Leenane	1
The Blue Room	1
The Bogus Woman	1
The Breath of Life	1
The Caretaker	4
The Censor	1
The Day After the Fair	1

The Dumb Waiter	6
The Dumb Waiter/One for the Road	1
The Dumb Waiter/One for the Road	1
The Dumb Waiter/The Room	1
The Family Dance	1
The Four Seasons	1
The Gut Girls	1
The Homecoming	4
The Hostage	3
The Judas Kiss	1
The Kitchen	4
The Knack	7
The Libertine	1
The Lieutenant of Inishmore	1
The Lover	5
The Lover/The Collection	3
The Lover/The Dumb Waiter	2
The Man Most Likely To...	1
The National Theatre	1
The Night Before Christmas	1
The Night of the Fourth	1
The Petition	1
The Philanthropist	1
The Private Ear/The Public Eye	1
The Real Thing	2
The Retreat from Moscow	1
The Rise And Fall Of Little Voice	1
The Rocky Horror Show	3
The Room	1
The Ruffian on the Stair	5
The Secretary Bird	4
The Speculator	1
The Woman in Black	2
There Is a Girl in My Soup	1
This Is a Chair	1
Time of My Life	1
Top Girls	1
Total Eclipse	1
Two and Two Make Sex	1
Two Into One	1
Uproar in the House	1
Via Dolorosa	1
Wait Until Dark	1
We Will Rock You	1
What The Butler Saw	3
When Did You Last See My Mother?	1

When Did You Last See Your Trousers?	2
When I Was A Girl I Used To Scream And Shout	2
When the Cat's Away	1
Who Goes Bare?	1
Who Killed Santa Claus?	1

Whose Life Is It Anyway	1
Why Not Stay For Breakfast?	1
Wife Begins At Forty	1
Woman In A Dressing Gown	1
Write Me a Murder	1

5.1.2. Selecció representativa del factor Producció.

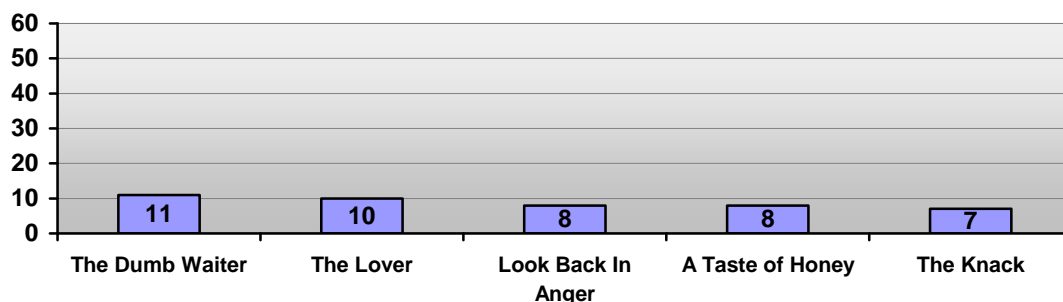
A continuació es duu a terme una selecció del factor *Producció* a partir del nombre de produccions de cadascuna de les obres llistades a la Taula 1. El criteri de tall se situa en més de 5 produccions per obra. Aquesta selecció de les obres més vegades produïdes, i els gràfics explicatius subsegüents, s'ofereixen només a tall informatiu. Així doncs, en aquest cas, la selecció no es creuarà amb les variables corresponents com als altres blocs, sinó que per a aquest efecte s'operarà amb el nombre total de produccions del període sota estudi, ja que es considera que els resultats obtinguts del contrast amb només una mostra del total no serien suficientment representatius.

Taula 2: Selecció representativa del factor Producció

The Dumb Waiter	11
The Lover	10
Look Back in Anger	8
A Taste of Honey	8
The Knack	7

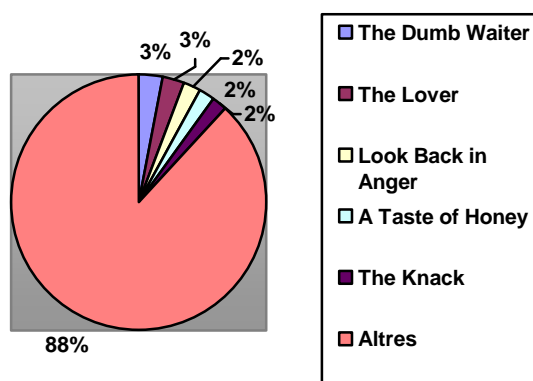
Com mostren la Taula 2 i el Gràfic 1, l'obra de Harold Pinter *The Dumb Waiter* és l'obra britànica contemporània que més vegades ha estat produïda a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 amb un total d'11 produccions. La segueixen de prop una altra peça de Pinter, *The Lover*, i altres clàssics contemporanis com *Look Back in Anger* de John Osborne, *A Taste o Honey* de Shelagh Delaney i *The Knack* d'Ann Jellicoe.

Gràfic 1: Obres més produïdes 1956-2004



Després de *The Knack*, se situarien amb un mateix nombre de produccions (5) peces com *Roots* d'Arnold Wesker, *The Ruffian on the Stair* de Joe Orton, *Noises Off* de Michael Frayn, *Class Enemy* de Nigel Williams o *One For The Road* de Harold Pinter.

Gràfic 2: Obres més produïdes 1956-2004 en percentatges

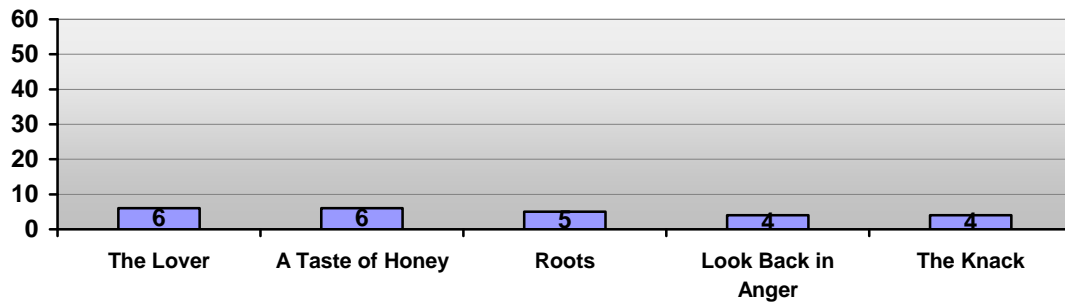


Tanmateix, tot i ser les obres britàniques contemporànies més produïdes durant el període que ens ocupa, com es pot observar al Gràfic 2, només suposen un 12% del total.

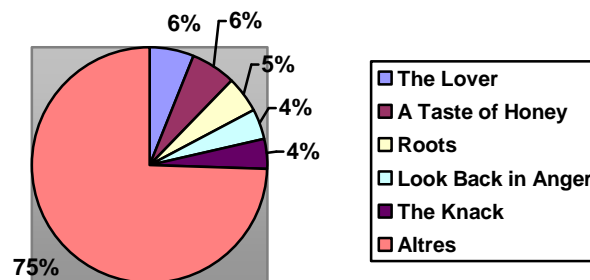
Els gràfics subsegüents, 3 i 4, mostren la distribució segons el nombre de produccions de les obres més produïdes durant el primer subperíode històric. *The Lover* de Harold Pinter i *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney van ser les peces més produïdes, seguides amb poca diferència per altres clàssics britànics contemporanis. En

aquest cas, el sumatori del nombre de produccions d'aquestes obres, tot i ser un nombre molt reduït, suposa un 25% del total, ja que en aquest subperíode el nombre total de produccions és de 98.

Gràfic 3: Obres més produïdes 1956-1975

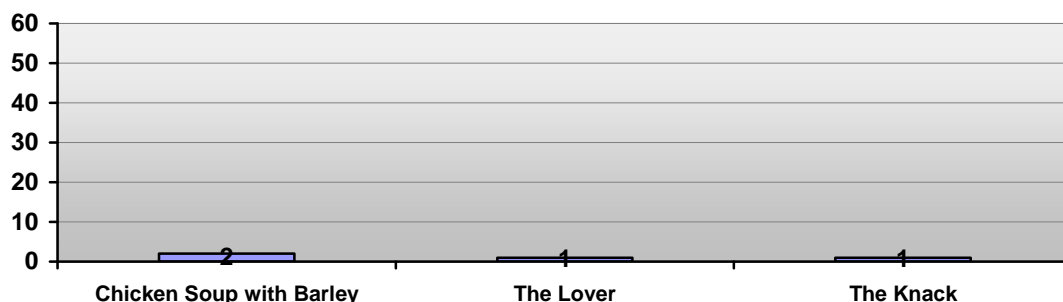


Gràfic 4: Obres més produïdes 1956-1975 en percentatges

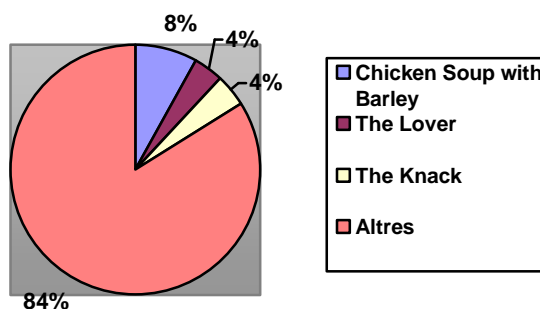


Durant el segon subperíode, com mostren els Gràfics 5 i 6, l'única peça que va ser produïda més d'una vegada va ser *Chicken Soup With Barley* de Arnold Wesker. La resta de les 25 produccions que es comptabilitzen durant aquest subperíode només es van produir una vegada. S'han destacat les produccions de *The Lover* de Harold Pinter i *The Knack* d'Ann Jellicoe perquè són les dues úniques obres que es van produir del llistat d'obres més produïdes del subperíode anterior.

Gràfic 5: Obres més produïdes 1976-1982

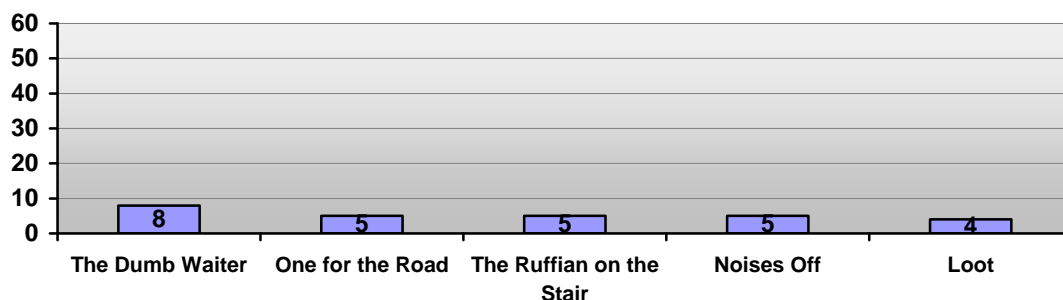


Gràfic 6: Obres més produïdes 1976-1982 en percentatges

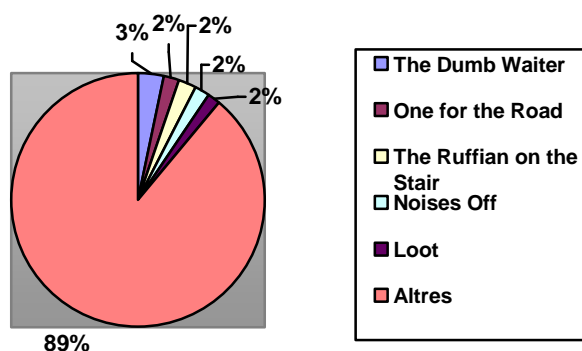


Pel que fa al tercer subperíode, tot seguint els Gràfics 7 i 8, l'obra britànica contemporània que més vegades ha estat produïda a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004, *The Dumb Waiter* de Harold Pinter, és també l'obra més produïda durant aquest subperíode. En un altre nivell se situen una altra peça de Pinter, *One For The Road*, dues peces de Joe Orton, *The Ruffian On The Stair* i *Loot*, i una de Michael Frayn, *Noises Off*. Tot i que no consten al gràfic, al mateix nivell de *Loot*, amb 4 produccions, se situarien també peces com *Class Enemy* de Nigel Williams, *A Kind of Alaska*, *Victoria Station* i *Family Voices* de Harold Pinter i *Look Back in Anger* de John Osborne.

Gràfic 7: Obres més produïdes 1983-2004



Gràfic 8: Obres més produïdes 1983-2004 en percentatges



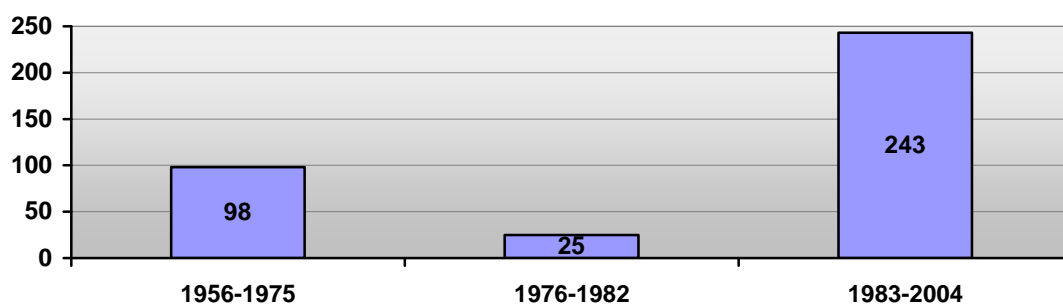
De nou, el volum total d'aquest llistat d'obres més produïdes durant aquest tercer subperíode només representa un 11% del total. Com es pot observar en aquest subperíode, i també al Gràfic 2 pel que fa al període 1956-2004, la gran majoria d'obres d'autors britànics contemporanis produïdes a l'Estat espanyol no ho han estat més de 5 vegades.

5.1.3. Relació del factor Producció amb la variable Període Històric

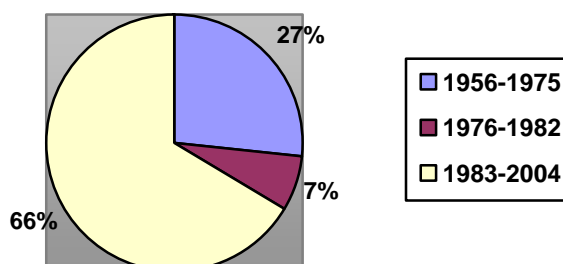
Segons la Taula 1, a partir del treball de documentació que fonamenta aquest Tesi, s'ha comptabilitzat un total de 366 produccions, entre muntatges i lectures dramatitzades, d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant el període sota estudi, 1956-2004. El Gràfic 9 mostra la relació entre el factor *Produccions*

i la variable *Període Històric*, tot desglossant per subperíodes el nombre total de produccions recollides.

Gràfic 9: Produccions/Període Històric 1956-2004



Gràfic 10: Produccions/Període Històric 1956-2004 en percentatges

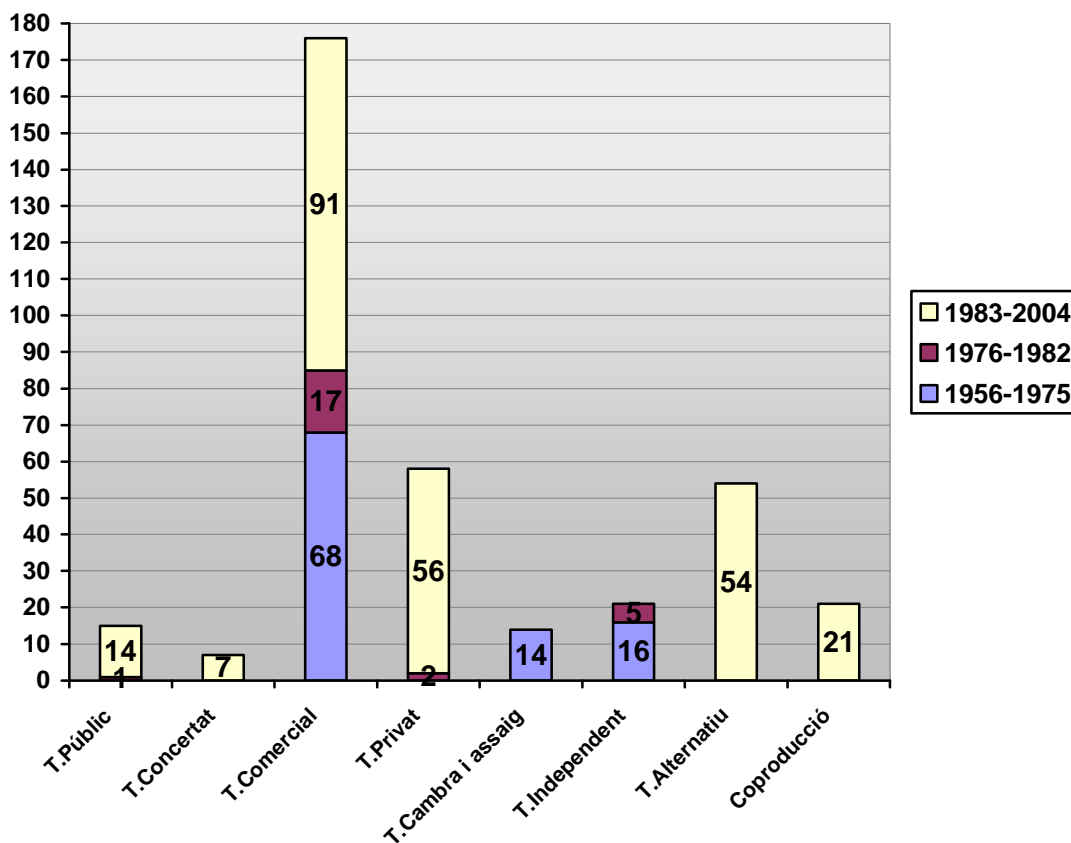


Com evidencia el Gràfic 10, el volum de produccions durant el tercer subperíode, el de la democràcia, suposa un 66% del total, no tant per la seua llargada, ja que el primer subperíode comprén un nombre d'anys similar, sinó per evidents raons sociopolítiques.

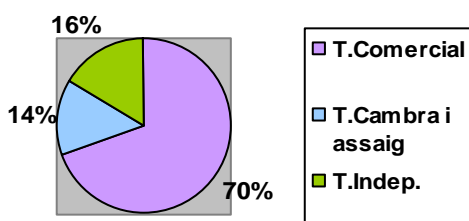
5.1.4. Relació del factor Producció amb la variable Sistema de Producció

El següent pas consisteix a posar en relació el factor *Producció* amb la variable *Sistema de Producció*, que inclou *Teatre Alternatiu*, *Teatre de Cambra i Assaig*, *Teatre Comercial*, *Teatre Concertat*, *Coproducció*, *Teatre Independent*, *Teatre Privat* i *Teatre Públic*, tal i com han estat definits en capítols anteriors. A més, aquesta informació es creua amb els subperíodes històrics per tal de reflexar la realitat de cada subperíode segons els sistemes de producció que hi operaven. El Gràfic 11 mostra de manera numèrica la distribució del total de produccions que s'han recollit durant el període sota estudi (366) i les distribueix segons els sistemes de producció establerts i d'acord amb cada subperíode històric.

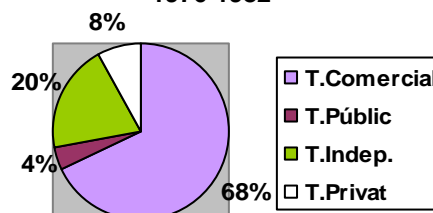
Gràfic 11: Produccions/Sistema Producció 1956-2004



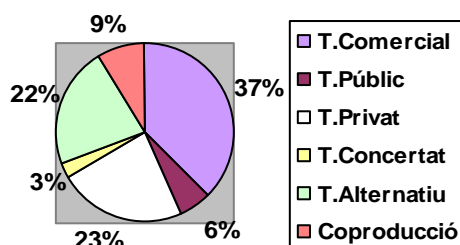
Gràfic 12:
Produccions/Sist.Producció
1956-1975



Gràfic 13:
Produccions/Sist.Producció
1976-1982



Gràfic 14:
Produccions/Sist.Producció
1983-2004

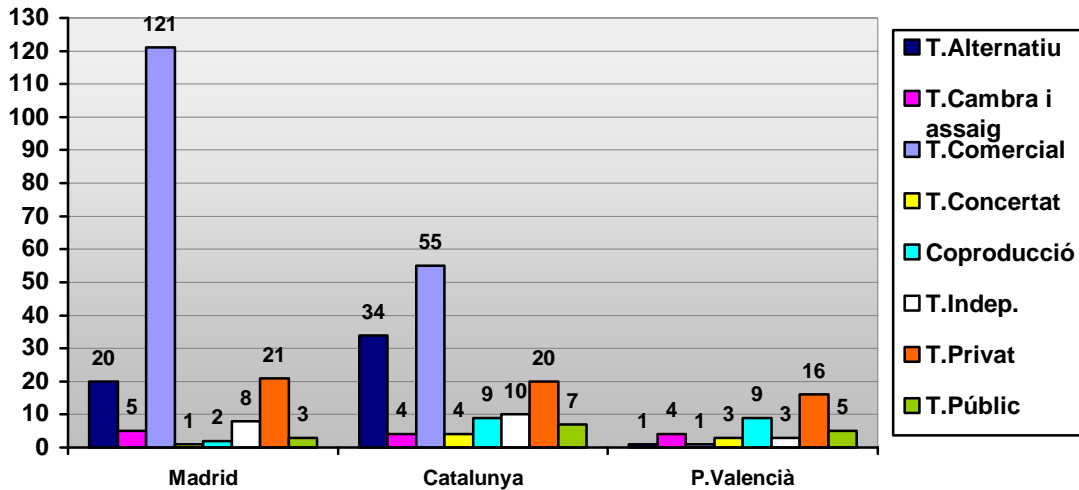


Els Gràfics 12, 13 i 14 expressen els resultats del Gràfic 11 de manera percentual i testimonien, d'una banda, la desaparició i la creació de sistemes de producció que articulen cada subperíode històric i, de l'altra, el retrocés del Teatre Comercial, encara que continua sent el sistema de producció majoritari a l'hora de produir obres d'autors britànics contemporanis.

5.1.5. Relació del factor Producció amb la variable Comunitat Autònoma

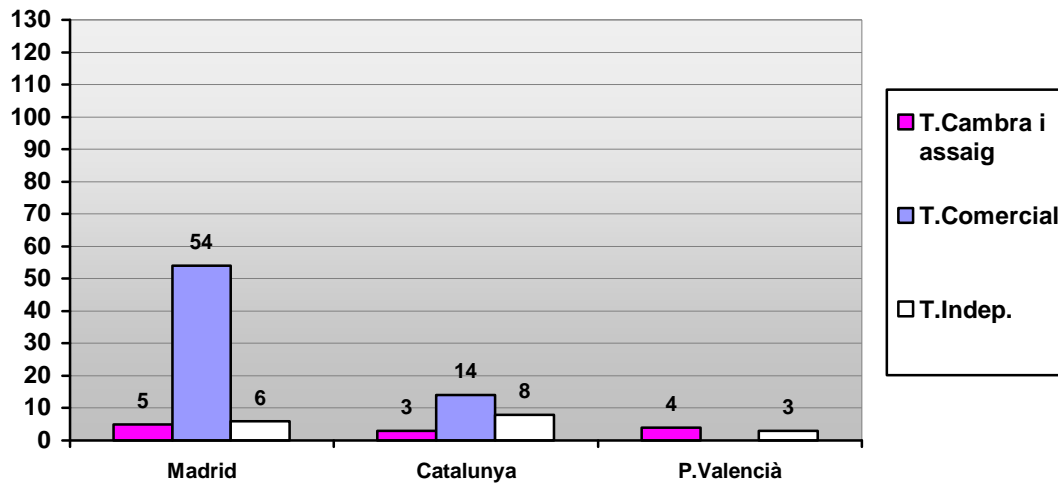
Finalment, el factor *Producció* es posa en relació amb la variable *Comunitat Autònoma*, que inclou la Comunitat de Madrid, Catalunya i el País Valencià. Aquesta informació, al seu torn, es creua amb la variable Període Històric, amb els seus subperíodes, i Sistema de Producció.

Gràfic 15: Producció/Comunitat Autònoma 1956-2004

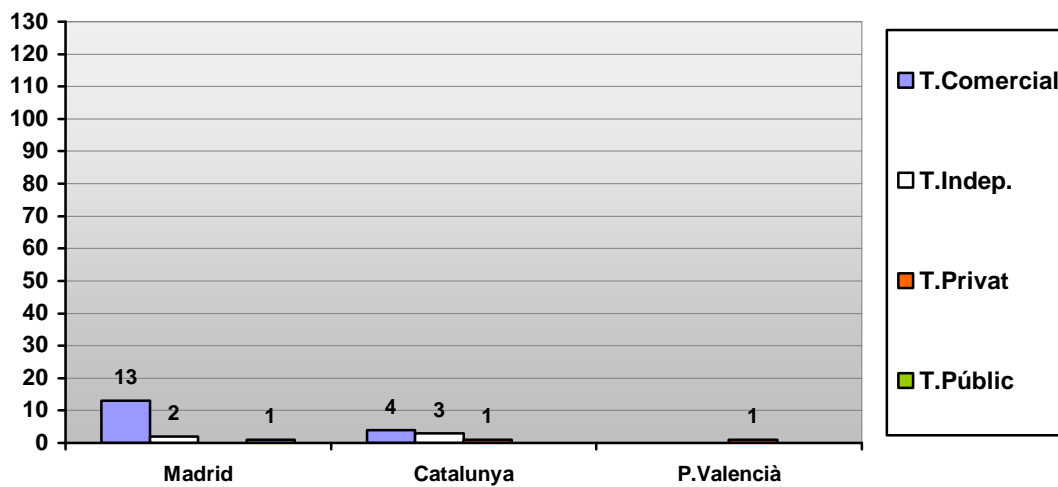


Al Gràfic 15 s'observa que durant el període 1956-2004, la Comunitat de Madrid, i la seua capital en particular, ha liderat amb diferència la introducció d'obres britàniques contemporànies a través del Teatre Comercial amb un total de 121 produccions, mentre que dins els altres sistemes de producció s'ha mantingut en uns nivells més discrets. Catalunya destaca especialment per les seues aportacions dins els àmbits Comercial i Alternatiu, mentre que a València és l'àmbit del Teatre Privat que ha dut a terme més incursions en la dramaturgia britànica contemporània. Un desglossament d'aquestes informacions segons subperíodes històrics es pot consultar als Gràfics següents, 16, 17 i 18.

Gràfic 16: Producció/Comunitat Autònoma 1956-1975

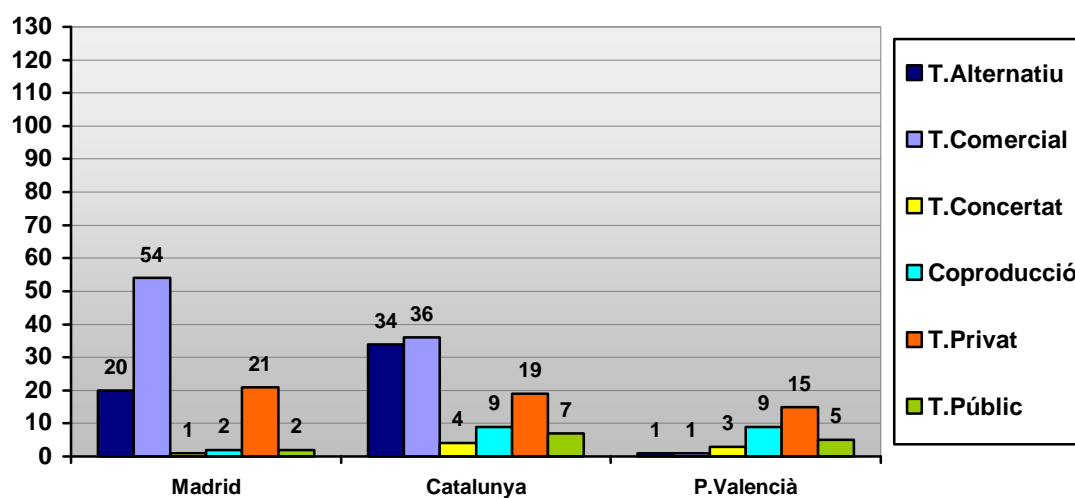


Gràfic 17: Producció/Comunitat Autònoma 1976-1982



Els Gràfics 16 i 17 corroboren des dels primers anys del període sota estudi, aquells que corresponen al primer i al segon subperíode, la tendència general segons la qual Madrid esdevé introductor de la dramaturgia britànica contemporània a través del sistema de producció del Teatre Comercial. Dins aquest mateix àmbit, el segueix Catalunya de lluny, que el supera discretament només pel que fa a l'àmbit del Teatre Independent. El País Valencià se situa en un no massa destacable tercer lloc.

Gràfic 18: Producció/Comunitat Autònoma 1983-2004



Aquest darrer Gràfic, el 18, acaba de confirmar les tendències assenyalades més amunt, segons les quals la Comunitat de Madrid s'especialitza en la introducció del teatre britànic contemporani a través del Teatre Comercial, Catalunya presenta un panorama més diversificat amb una contribució considerable per part del Teatre Alternatiu i el País Valencià destaca relativament només dins l'àmbit del Teatre Privat.

5.2. Autor

En aquest bloc, s'analitza la informació obtinguda de l'agent AUTOR. En primer lloc, es presenta un llistat de tots els autors britànics contemporanis que han estat produïts, mitjançant muntatges o lectures dramatitzades, a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. En segon lloc, es justifica i es realitza una selecció representativa d'aquests autors i, finalment, aquesta selecció es posa en relació amb les variables *Període Històric, Sistema de Producció i Comunitat Autònoma*.

5.2.1. Nombre total de l'agent Autor

La Taula 3 presenta el nombre total d'autors britànics contemporanis que han estat representats a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 segons aquesta recerca, acompanyats del total d'obres representades de cadascun d'ells. En total, són 118 autors i 366 produccions de les seues obres.

Taula 3: Nombre total de l'agent AUTOR i nombre de produccions de les seues obres.

Adshead, Kay	1
Antrobus, John i Galton, Ray	2
Arden, John	2
Armstrong, Gareth	1
Ayckbourn, Alan	12
Barker, Howard	1
Barrow, John D. i Ronconi, Luca	1
Behan, Brendan	3
Berkoff, Steven	6
Bolt, Robert	1
Bond, Edward	6
Brooke, Harold i Bannerman, Kay	2
Browne, Felicity	1
Burke, Gregory	1
Butterworth, Jez	1
Campbell, Ken	1
Cartwright, Jim	2
Churchill, Caryl	5

Clark, Brian	2
Cooney, Ray	9
Cooney, Ray i Chapman, John	7
Cooney, Ray i Stone, Gene	1
Cooney, Ray; Sultan, Arne i Barret, Earl	1
Crisp, N.J.	1
Daniels, Sarah	1
Delaney, Shelagh	8
Douglas-Home, William	3
Doyle, Monte	1
Dunn, Nell	2
Durbridge, Francis	1
Dyer, Charles	1
Edgar, David	1
Elton, Ben	4
Elyot, Kevin	2
Feely, Terence	1
Firth, Tim	1

Frances, Charlotte	1
Frayn, Michael	7
Freeman, Dave	1
Frisby, Terence	1
Gems, Pam	3
Godber, John	1
Good, Jack	1
Greig, David	2
Hall, Lee	2
Hampton, Christopher	5
Hare, David	8
Harris, Richard	1
Harris, Richard i Darbon, Leslie	2
Harrower, David	1
Harvey, Frank	1
Harwood, Ronald	2
Hastings, Michael	1
Hawdon, Robin	1
Hayes, Catherine	2
Hill, Susan i Mallatratt, Stephen	2
Jack Roffey i Harbord, Gordon	1
Jeffreys, Stephen	1
Jellicoe, Ann	7
Johnson, Terry	1
Kane, Sarah	10
Keatley, Charlotte	2
Keefe, Barry	1
Kempinski, Tom	2
Kimmins, Anthony	1
Knott, Frederick	2
Kureishi, Hanif	1
Laurence, Charles	1
Littlewood, Joan i Theatre Workshop	1
MacDonald, Sharman	2
MacDougall, Roger i Allen, Ted	1
Marber, Patrick	1
Marriot, Anthony i Foot, Alistair	3
Marriot, Anthony i Grant, Bob	2
McDonagh, Martin	2
McDonald, Robert David	3

McGillivray, David, i Zerlin, Walter	1
McIntyre, Clare	1
Millar, Ronald	1
Milner, Roger	1
Mortimer, John i Cooke, Brian	1
Nagy, Phyllis	2
Neilson, Anthony	2
Nichols, Peter	3
Nicholson, William	1
Oakes, Meredith	1
O'Brien, Richard	3
Orton, Joe	16
Osborne, John	9
Osborne, John i Creighton, Anthony	1
Pagan, Adrian	1
Penhall, Joe	1
Pertwee, Michael	2
Pinter, Harold	57
Popplewell, Jack	1
Potter, Dennis	2
Price, Stanley	1
Prichard, Rebecca	2
Ravenhill, Mark	2
Rayburn, Joyce	2
Russell, Willy	7
Saunders, James	3
Shaffer, Anthony	3
Shaffer, Peter	13
Stoppard, Tom	5
Stott, Mike	1
Taylor, Cecil Philip	1
Thomas, Edward	2
Turner, David	1
Tynan, Kenneth	1
Ustinov, Peter	1
Waterhouse Keith i Hall, Willis	1
Watkyn, Arthur	1
Wesker, Arnold	18
Whitehead, E.A.	1
Whitemore, Hugh	1
Williams, Nigel	5
Willis, Ted	1

5.2.2. Selecció representativa de l'agent Autor

Per a ser operatius, i donat el volum d'autors britànics contemporanis dels quals s'ha dut a terme alguna producció a l'Estat en el període que ens ocupa, cal establir algun tipus d'acotació. Es considera que, per tal d'obtenir resultats rellevants, cal realitzar una selecció dels autors basada en el nombre de produccions de les seues obres, sobre la qual es durà a terme la resta d'anàlisis. El criteri de tall és de 10 representacions perquè és el volum mínim necessari perquè, a l'hora d'establir relacions amb les variables de contrast, oferesquen informació significativa per a poder extraure conclusions.

Taula 4: Selecció representativa de l'agent Autor

Harold Pinter	57
Arnold Wesker	18
Ray Cooney	18
Joe Orton	16
Peter Shaffer	13
Alan Ayckbourn	12
Sarah Kane	10

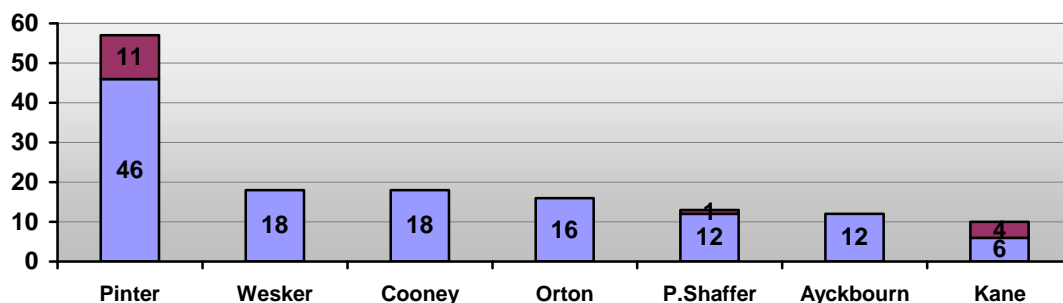
La Taula 4 mostra la selecció d'autors segons el nombre de produccions de les seues obres. Com es pot comprovar, Harold Pinter és l'autor més representat amb 57 produccions durant el període 1956-2004, seguit de lluny per tres autors (Arnold Wesker, Ray Cooney i Joe Orton) amb un nombre de produccions entre 18 i 16 i, finalment, hi ha un darrer grup entre 13 i 10 produccions.

5.2.3. Relació de l'agent Autor amb la variable Període Històric

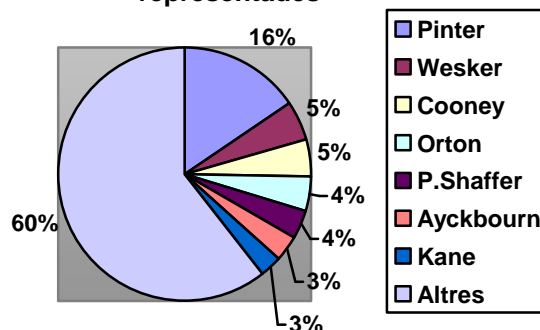
A partir de la selecció de la Taula 4, es procedeix a posar en relació els autors més representats amb les diverses variables establertes en cerca de resultats significatius. Al Gràfic 19 es presenta la relació del factor *Autors* amb el *Període Històric* sota estudi i els següents gràfics relacionaran el factor *Autors* amb els diversos subperíodes històrics amb què s'opera en aquesta Tesi. Així doncs, al Gràfic 19, d'un

total de 366 produccions d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004, s'assenyalen els autors més representats i el número total de produccions de les seues obres, de les quals es diferencien amb un color diferent les representacions (en blau) de les lectures dramatitzades (en granat).

Gràfic 19: Autors més representats 1956-2004



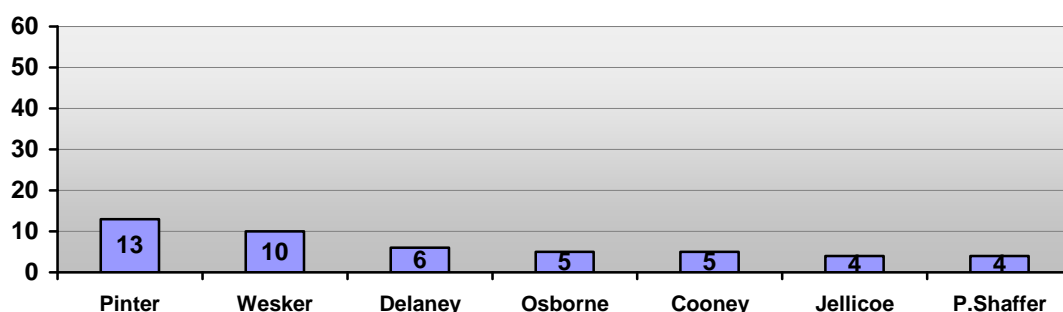
Gràfic 20: Autors més representats 1956-2004 en percentatges respecte al total d'obres representades



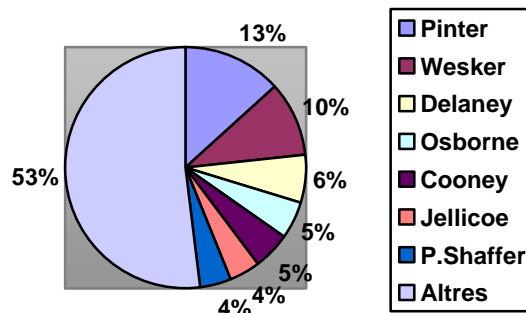
Com es pot observar als Gràfics 19 i 20, Harold Pinter és, amb diferència, l'autor britànic contemporani més representat a l'Estat entre 1956 i 2004 amb un total de 57 produccions, de les quals 46 són muntatges i 11 lectures dramatitzades. El segueixen Arnold Wesker i Ray Cooney amb un mateix total de 18 muntatges. Malgrat tot, les produccions d'obres d'aquesta selecció d'autors més produïts només suposen un 40% del total.

Al Gràfic 21, es presenta la relació del factor *Autors* amb el primer subperíode històric amb què s'ha subdividit el període històric sota estudi. Aquest subperíode abasta de l'any 1956 al 1975 i s'hi han comptabilitzat 98 produccions d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol. Com es pot observar, només Harold Pinter i Arnold Wesker arriben al criteri de tall establert (10 representacions). Tanmateix, per tal d'oferir més informació sobre el subperíode, en aquesta ocasió s'amplia el criteri de tall als 7 autors més representats durant aquest subperíode.

Gràfic 21: Autors més representats 1956-1975



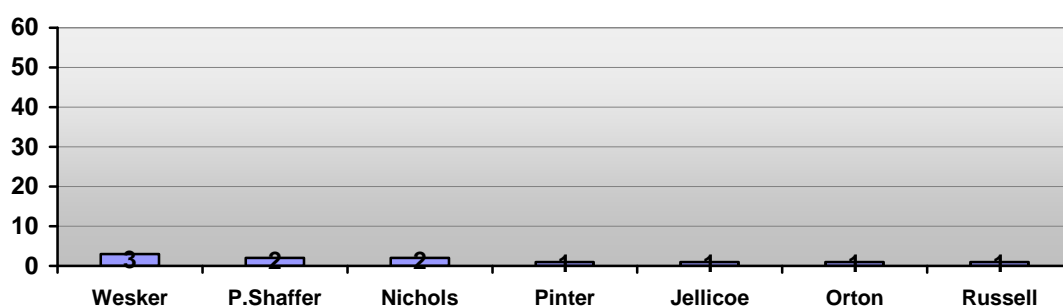
Gràfic 22: Autors més representats 1956-1975 en percentatges respecte al total d'obres representades



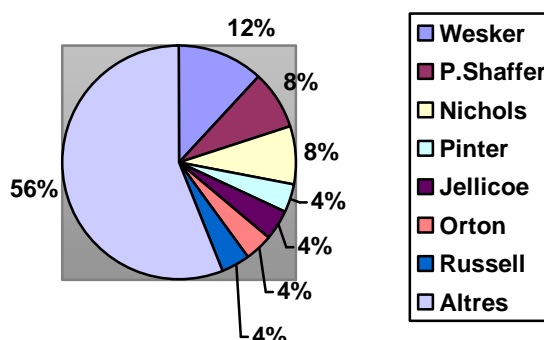
Com es pot observar als Gràfics 21 i 22, Harold Pinter continua sent l'autor britànic contemporani més representat a l'Estat durant aquest subperíode, amb un total de 13 muntatges. El segueixen Arnold Wesker i Shelagh Delaney amb 10 i 6 muntatges respectivament. En aquest cas, les produccions d'obres d'aquesta selecció d'autors més produïts, tot i no constituir un nombre molt elevat, suposen un 47% del total.

Al Gràfic 23, es presenta la relació del factor *Autors* amb el segon subperíode històric amb què s'ha subdividit el període històric sota estudi. Aquest subperíode abasta de l'any 1976 al 1982 i s'hi han comptabilitzat 25 produccions d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol. Com es pot observar, cap autor arriba al criteri de tall establert (10 representacions). Tanmateix, per tal d'oferir més informació sobre el subperíode, en aquesta ocasió s'amplia el criteri de tall als 7 autors més representats durant aquest subperíode, encara que la major part d'ells només han estat produïts una única vegada.

Gràfic 23: Autors més representats 1976-1982



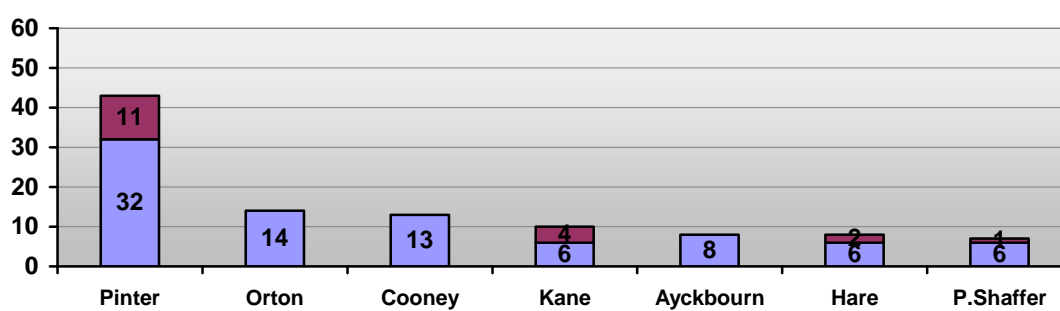
Gràfic 24: Autors més representats 1976-1982 en percentatges respecte al total d'obres representades



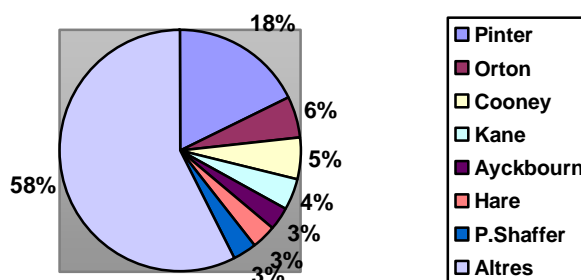
Als Gràfics 23 i 24, destaca Arnold Wesker amb 3 produccions i el segueixen Peter Shaffer i Peter Nichols amb 2 produccions; de Harold Pinter només es va muntar una obra. En aquest subperíode, el volum de les produccions és molt baix (25) i, per tant, les produccions d'obres dels tres d'autors més produïts (7), suposen un 28% del total.

Al Gràfic 25, es presenta la relació del factor *Autors* amb el tercer subperíode històric amb què s'ha subdividit el període històric sota estudi. Aquest subperíode abasta de l'any 1983 al 2004 i s'hi han comptabilitzat 243 produccions d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol. De la mateixa manera, només 4 autors arriben al criteri de tall establert (10 representacions) i, com fins ara, per tal d'oferir més informació sobre el subperíode, s'amplia el criteri de tall als 7 autors més representats. De nou, els muntatges queden reflexats al gràfic en color blau i les lectures dramatitzades en granat.

Gràfic 25: Autors més representats 1983-2004



Gràfic 26: Autors més representats 1983-2004 en percentatges respecte al total d'obres representades

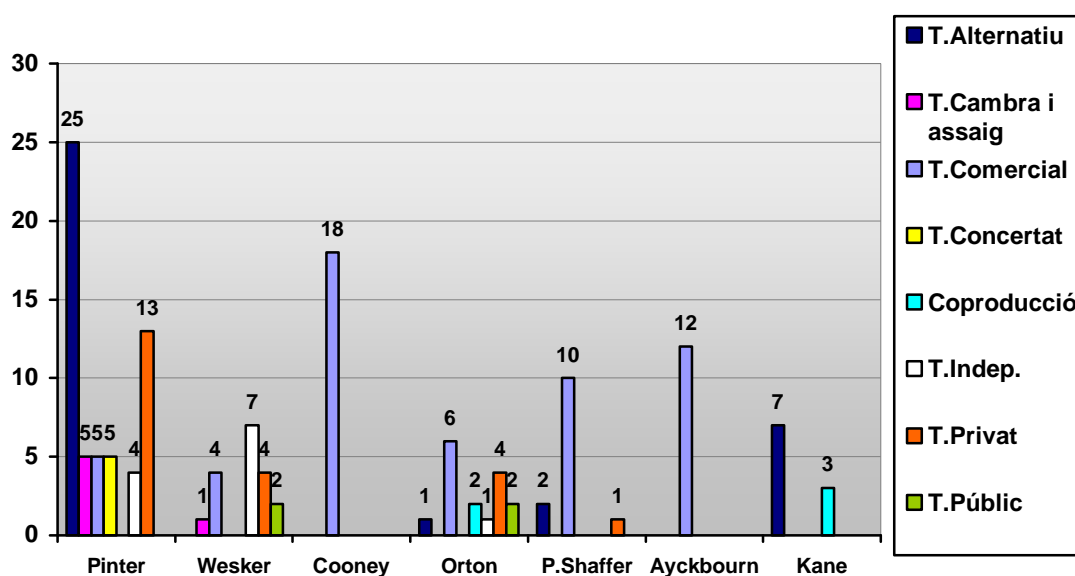


Tot seguint els gràfics 25 i 26, en aquest tercer subperíode, Harold Pinter torna a posicionar-se com a cap de llista amb 32 muntatges i 11 lectures dramatitzades, que suposen un 18% del total. També es poden destacar les produccions d'obres de Joe Orton i Ray Cooney amb 14 i 13 muntatges respectivament, amb un total de l'11%.

5.2.4. Relació de l'agent Autor amb la variable Sistema de Producció

Els gràfics següents mostren els resultats de la relació entre l'agent *Autor* amb la variable *Sistema de Producció*, que inclou *Teatre Alternatiu*, *Teatre de Cambra i Assaig*, *Teatre Comercial*, *Teatre Concertat*, *Coproducció*, *Teatre Independent*, *Teatre Privat* i *Teatre Públic*, tal i com han estat definits en capítols anteriors. A més, aquesta informació es creua amb els subperíodes històrics.

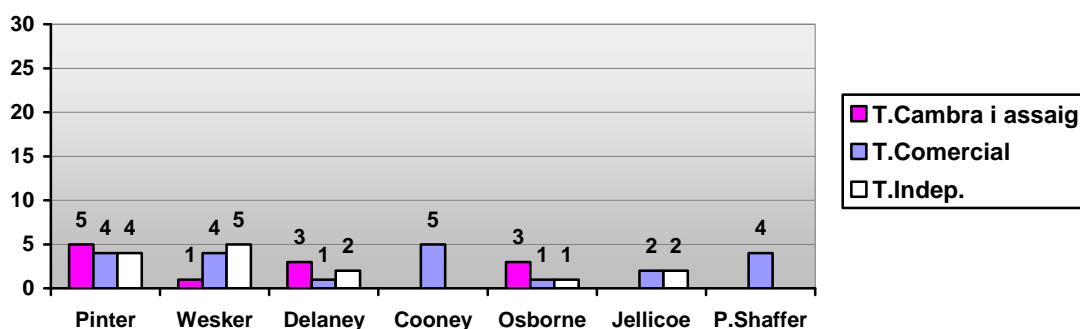
Gràfic 27: Autors/Sist. Prod. 1956-2004



El Gràfic 27 mostra la distribució de les produccions d'obres dels autors més representats a l'Estat durant el període sota estudi segons el sistema de producció. Harold Pinter destaca especialment dins l'àmbit del Teatre Alternatiu, que ha produït 25 de les 57 produccions totals que, com s'ha assenyalat anteriorment, sobre l'obra de Pinter s'han dut a terme a l'Estat durant el període que ens ocupa. També des del Teatre Privat, amb un total de 13 produccions, s'ha mostrat un interès destacable per l'obra de Pinter. Els següents dos autors, Arnold Wesker i Ray Cooney, parteixen del mateix nombre de produccions de la seua obra a l'Estat durant aquest període (18), però la distribució d'aquestes per sistemes de producció mostra resultats ben diferents. Mentre que Arnold Wesker destaca com un dels favorits del Teatre Independent, amb un total de 7 produccions, encara que també ha estat abordat pel Teatre Comercial i el Privat,

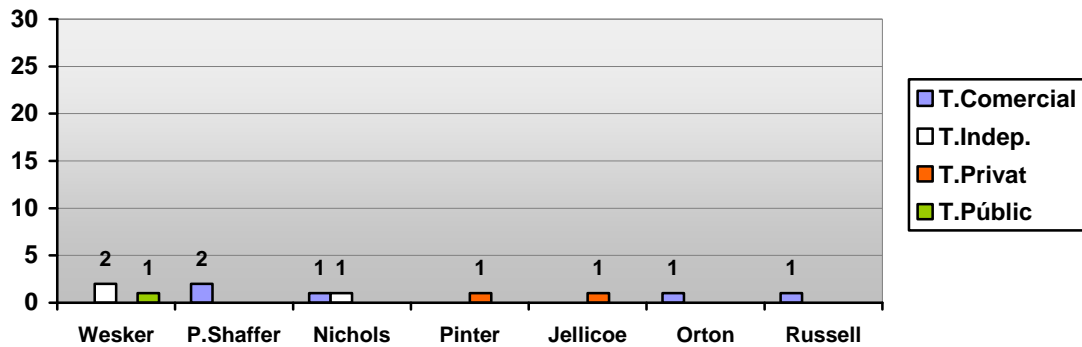
Ray Cooney ha estat produït exclusivament per part del Teatre Comercial. Semblants al de Ray Cooney són els casos d'altres autors com Peter Shaffer o Alan Ayckbourn. Pel que fa a Joe Orton, el gràfic mostra la divergència d'aproximacions a la seua obra segons sistemes de producció: si bé ha estat majoritàriament muntat per part del Teatre Comercial (6), també és cert que ha despertat un interès remarcable a l'àmbit del Teatre Privat i al del Teatre Públic ja que, si se sumen les aportacions del Privat, del Públic i de les Coproduccions que han tingut lloc entre aquests dos sistemes de producció, el resultat ascendeix a 8 produccions en total. Finalment, Sarah Kane se situa inequívocament dins l'àmbit del Teatre Alternatiu (7) i la seua obra també ha estat objecte de Coproduccions diverses (3) entre un ens públic i una companyia privada o alternativa. Per tal de contextualitzar històricament aquesta informació, els gràfics següents - 28, 29 i 30 - desglossen aquesta informació segons subperíodes històrics.

Gràfic 28: Autors/Sist. Prod. 1956-1975



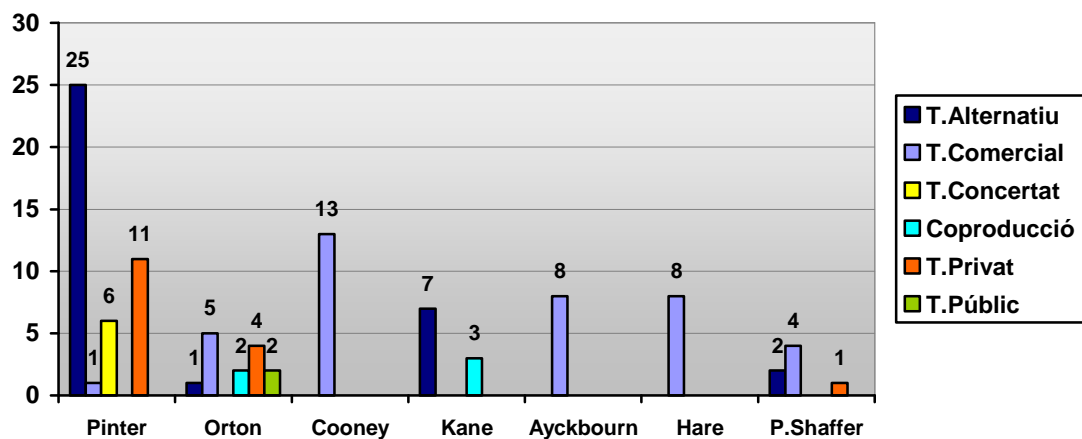
Durant el primer subperíode històric, tal i com mostra el Gràfic 28, es pot observar com l'obra de Pinter ha estat produïda quasi a parts iguals pels tres sistemes de producció que operaven durant aquests anys. Arnold Wesker, un dels autors més representats pel Teatre Independent, també va despertar l'interès del Teatre Comercial. D'una altra banda, tal i com s'ha pogut apreciar al Gràfic 27, Ray Cooney i Peter Shaffer se situen exclusivament dins l'àmbit del Teatre Comercial en aquest i en quasi tots els períodes subsegüents.

Gràfic 29: Autors/Sist. Prod. 1976-1982



Al Gràfic 29, tot i l'escassetesa de produccions, Wesker es manté dins l'àmbit del Teatre Independent i rep una mostra d'interés per part del Teatre Públic. El volum de produccions d'obres de Harold Pinter descendeix fins a només 1, dins el Teatre Privat. Joe Orton, un dels autors més representats durant el període 1956-2004, apareix en escena amb una única producció per part del Teatre Comercial.

Gràfic 30: Autors/Sist. Prod. 1983-2004



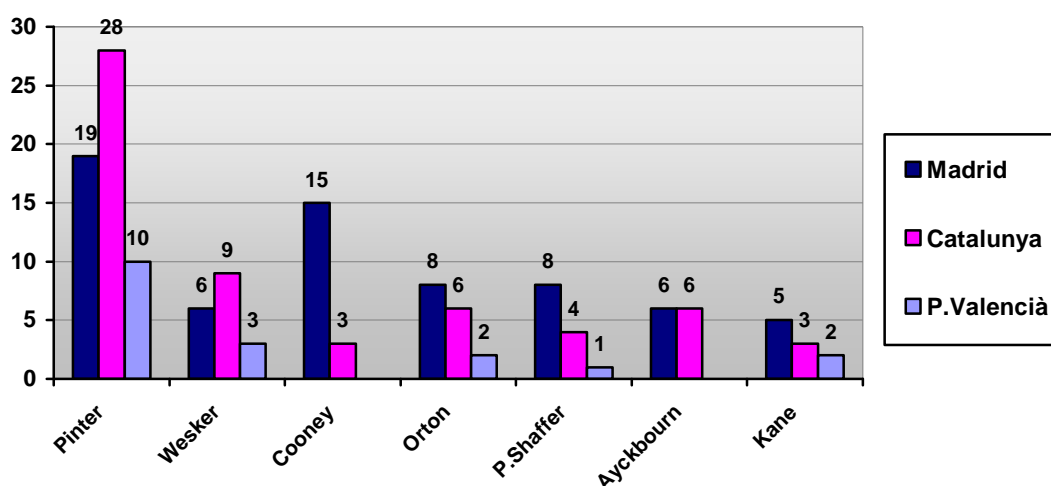
El volum total de produccions puja considerablement durant aquest darrer subperíode, segons els Gràfic 30, tant per la llargada del mateix com per la situació sociopolítica que el regeix. És durant aquests anys que Harold Pinter se situa definitivament com a cap de llista dels autors britànics contemporanis més representats

a l'Estat gràcies a les aportacions del Teatre Alternatiu i del Teatre Privat. El Teatre Públic només participa en les produccions de l'obra de Pinter en règim de Coproducció i el Teatre Comercial se'n desentén definitivament. Joe Orton rep una forta atenció per part de sistemes de producció ben diferents de manera que es converteix en el segon autor més produït d'aquest període. Ray Cooney, Alan Ayckbourn, David Hare i Peter Shaffer són muntats quasi exclusivament pel Teatre Comercial. I Sarah Kane entra en escena gràcies al Teatre Alternatiu i a les Coproduccions de companyies privades i alternatives amb ens públics.

5.2.5. Relació de l'agent Autor amb la variable Comunitat Autònoma

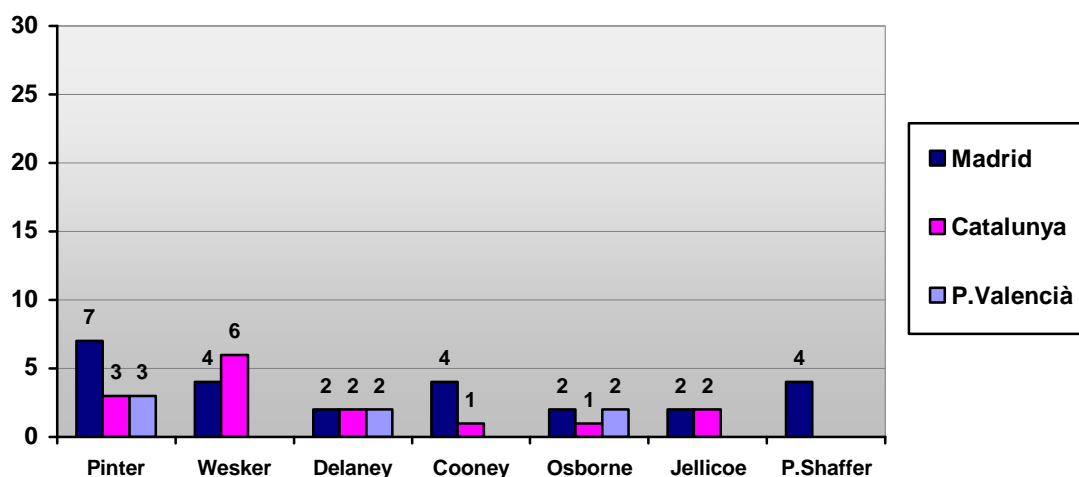
Només resta relacionar l'agent *Autor* amb la variable *Comunitat Autònoma* que, com s'ha explicat en capítols anteriors, inclou la *Comunitat de Madrid*, *Catalunya* i el *País Valencià*, amb un especial èmfasi en les tres capitals, Madrid, Barcelona i València. A més, aquesta informació es creua al seu torn amb els subperíodes històrics, en general, i els sistemes de producció, segons cada Autor.

Gràfic 31: Autors/Comunitat Autònoma 1956-2004



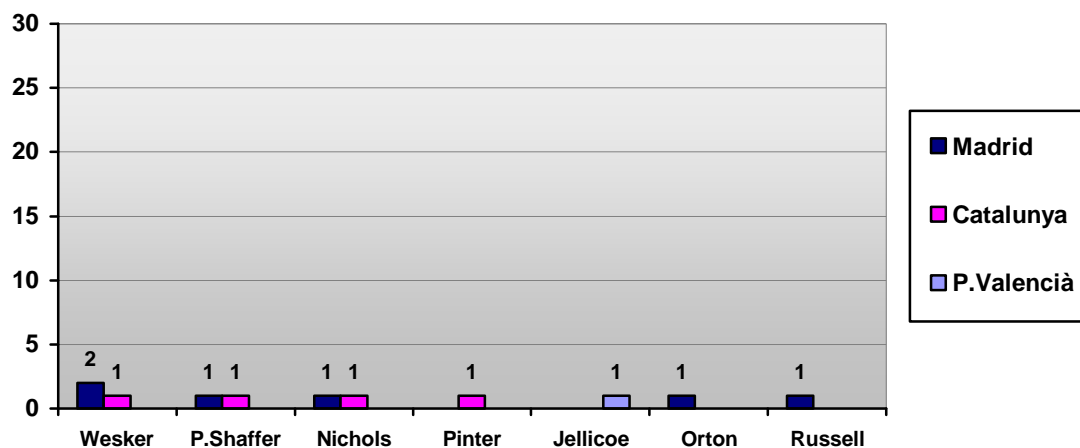
Una panoràmica general del període, com la que mostra el Gràfic 31, revela que Harold Pinter ha estat estrenat amb més freqüència als escenaris catalans, barcelonins en particular, i també ha estat objecte d'un nombre considerable d'estrenes a Madrid i la seua Comunitat. En el cas d'Arnold Wesker, les distàncies entre comunitats s'escurcen, encara que a Catalunya siga on més obres seues s'han produït o estrenat. Finalment, Ray Cooney és un favorit indiscutible del teatre madrileny, mentre que la resta d'autors no mostren uns desequilibris tan pronunciats pel que fa a la Comunitat Autònoma on han estat estrenats, excepte en el cas del País Valencià, on només Harold Pinter obté un nombre de produccions destacables.

Gràfic 32: Autors/Comunitat Autònoma 1956-1975



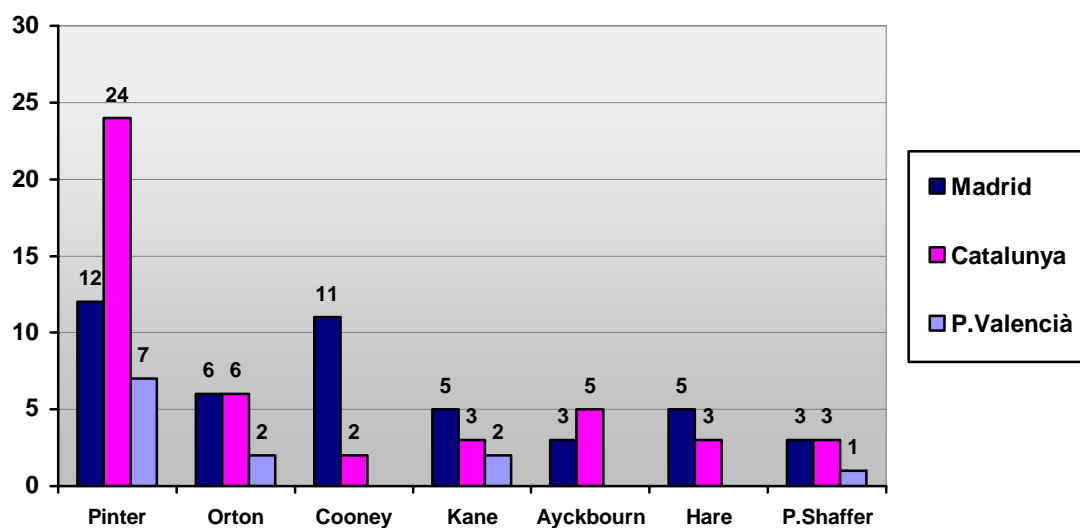
Durant el primer subperíode, 1956-1975 (Gràfic 32), Madrid destaca com a centre de producció de l'obra d'aquesta selecció d'autors més representats durant aquests anys, sobretot pel que fa a Harold Pinter, Ray Cooney i Peter Shaffer. En el cas d'Arnold Wesker, a Catalunya es van estrenar més produccions però Madrid la segueix de prop. El País Valencià aconsegueix un paper discret però, donat el volum i la distribució per comunitats d'aquestes produccions, també rellevant.

Gràfic 33: Autors/Comunitat Autònoma 1976-1982



L'escàs nombre de produccions en aquest segon subperíode mostra (Gràfic 33), a la vegada, un panorama més equilibrat entre la Comunitat de Madrid i Catalunya pel que fa al nombre d'estrenes de les obres d'aquesta selecció d'autors. La presència del País Valencià, en canvi, és quasi inexistent.

Gràfic 34: Autors/Comunitat Autònoma 1983-2004



Durant aquest tercer subperíode, el de la democràcia, a què es refereix el Gràfic 34, Catalunya destaca com la comunitat on més obres de Harold Pinter s'han estrenat. A Madrid és Ray Cooney l'autor d'aquesta selecció que quasi exclusivament s'ha estrenat només en aquest territori. Els altres autors d'aquest llistat dels més produïts - Joe Orton, Sarah Kane, Alan Ayckbourn, David Hare i Peter Shaffer – presenten uns nivells més igualats entre les comunitats de Madrid i Catalunya. El País Valencià destaca quasi exclusivament per la seua atenció a l'obra de Harold Pinter.

5.3. Temps en cartell

En aquest bloc, s'analitza la informació obtinguda del factor TEMPS EN CARTELL. En primer lloc, es presenta un llistat de totes les produccions (muntatges o lectures dramatitzades) d'obres britàniques contemporànies contemporànies que han tingut lloc a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004, acompanyat de la seua duració en cartell en nombre de mesos. En segon lloc, es justifica i es realitza una selecció representativa d'aquestes produccions d'acord amb el seu temps en cartell i, finalment, aquesta selecció es posa en relació amb les variables *Període Històric*, *Sistema de Producció i Comunitat Autònoma*.

5.3.1. Nombre total del factor Temps en cartell

La Taula 5 presenta, per ordre cronològic, el nombre total de produccions d'obres britànics contemporànies que han estat dutes a terme a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 segons aquesta recerca (366), acompanyats del temps en cartell de cadascuna d'elles a un mateix teatre de Madrid, Barcelona o València o de les comunitats autònomes de què formen part expressat de manera en mesos. Les setmanes o dies de menys o de més seran arrodonits en favor del nombre total de mesos, de manera que, si se supera lleugerament un nombre de mesos, la quantitat arrodonida de mesos anirà expressada com $> n$ i si, pel contrari, no s'arriba a un nombre determinat de mesos per només una setmana o uns dies, el nombre arrodonit de mesos anirà precedit

pel signe < *n*. Els transferiments immediats d'un teatre a un altre es comptabilitzen en el total de temps en cartell. Aquelles produccions que han romàs en cartell menys d'un mes aniran acompanyades del signe < *l*. Les dades exactes de duració en cartell es poden consultar al CD-ROM adjunt.

Taula 5: Nombre total Produccions/Mesos en cartell

1956-1975	
Asesinar no es tan fácil	2,5
Ejercicio para cinco dedos	> 2
Mirando hacia atrás con ira (Dido)	< 1
Un sabor a miel (Dido)	< 1
Epitafio para Jorge Dillon	< 1
Mirando hacia atrás con ira (Tramoya)	< 1
La noche del 5 de marzo	2
Doble imagen	< 1
Un sabor a miel (TEU Barcelona)	< 1
El portero (Dido)	< 1
Premio para un asesinato	> 1
La cabeza de un traidor	> 1
El portero (EADAG)	< 1
Dodo	1
Les arrels	< 1
La carraca	2
El oído privado/ El ojo público	< 1
Hay tiempo para matar	< 1
Les arrels	< 1
L'habitació/ El cambrer mut	< 1
El amante/ El montacargas (Bohr)	< 1
Mirando hacia atrás con ira (José Marzo)	< 1
¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!	3,5
Raíces (José M ^a Morera)	1
Las tres bodas de Melania	< 1
El portero (Teatro Club València)	< 1
El amante/El montacargas (TEM)	< 1
Un sabor a miel (Gogo)	< 1
El amante/La colección (Eslava)	> 1
Una chica en mi sopa	3
Sola en la oscuridad	< 4
El apagón	< 6
El amante (Teatro Club València)	< 1
¿Cómo va la vida?	< 1
Mañana te lo diré	< 1
No entiendo a mi marido	< 3

El rehén (Moratín)	< 1
Les arrels (Esperit)	< 1
Tot amb patates	< 1
Un sabor a miel (Teatro Club València)	< 1
El knack (Contrapunto)	< 1
A mitad de camino	1
El visón volador	9
Sopa de pollastre amb ordi	< 1
El amante/La colección (Cuervo-Guillén)	1
El knack (Ventura Pons)	3
Mirando hacia atrás con ira (Cazuela)	< 1
El amante (Cazuela)	< 1
El knack (Akelarre)	< 1
El último adiós de Armstrong	< 1
El regreso	< 1
No despiertes a la mujer de tu prójimo (Azpilicueta)	5
No despiertes a la mujer de tu prójimo (Collado)	1
La huella	3
La mujer del domingo	< 1
El escaloncito	3
Raíces (M ^a José Goyanes)	< 1
Un sabor a miel (Narros)	< 3
El rehén (Akelarre)	< 1
Salsa picante	3,5
Los viernes...amor	6,5
Cómo ama la otra mitad	3,5
El knack (Abad)	< 1
Ruidos en la casa	> 3
Descansa en paz, querida	2
La cuina	< 1
Sé infiel y no mires con quién (Osinaga)	41
Pato a la naranja (Arturo Fernández)	28
¡No más sexo por favor!	2

Abelardo y Eloísa	9
Sexo a domicilio	< 3
Un ligero dolor	> 1
Un sabor a miel (Quart 23)	< 1
Mi amiga, la gorda	< 13
Un yogour para dos	1
El salto de cama	< 2
La zapatilla	< 3
Cada oveja sin su pareja	7,5
Una noche de striptease	19
Una entre mil mujeres	7
La cocina (Collado)	4
Quédate a desayunar	3,5
El rehén	< 1
¡Oh, qué bonita es la guerra!	< 1
¿Quién mató a Papá Noel?	1,5

El visón volador (Reposició)	2,5
Sé infiel y no mires con quien (Morán)	17
Viejos tiempos	1
La más hermosa niña del mundo	4
Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare?	2
El día después de la feria	7
La cocina (Justo Alonso)	> 1
Qué absurda es la gente absurda	3
El realquilado	5
Extraños en mi cama	2
The Rocky Horror Show	2
Equus	2,5
Pato a la naranja (Larrañaga)	4

1976-1982	
Equus	21,5
Sé infiel y no mires con quién (Osinaga)	18,5
Sé infiel y no mires con quién (Osinaga, Reposició 1)	9
Sé infiel y no mires con quién (Osinaga, Reposició 2)	9
Chicas para el amor	< 1
Cuatro estaciones	> 1
El filántropo	< 2
Viure com porcs	< 1
La familia, baila	> 1
Rocky Horror Show	1
¡Oh, Calcuta!	9
Un soplo de pasión	> 1
No te n'oblidis mai	< 1

Contacto peculiar	> 2
Sopa de pollastre amb ordi	1,5
After Liverpool	< 1
Elvis	1,5
Lo que vio el mayordomo	1,5
Sopa de pollo con cebada	2
Antes de entrar, dejen salir	2,5
Con las tres en la cama estás	3,5
Piaf	< 1
Piensa mal y...¡acertarás!	< 2
El apagón	8,5
Amadeus	4,5
Educando a Rita	2,5
Duet per a un sol violí	< 2
Knack (Moma)	1
L'amant	< 1

1983-2004	
El facinerós és al replà (Teatreneu)	< 1
Vapors	> 1
¡Sálvese quien pueda!	15
El botín (Teatro Cu)	> 1
Al derecho y al revés	4
Buenos	< 1
El enemigo de la clase (Carteci)	< 1
Altres Llocs	< 1
El hotel de los líos	7
Tot educant Rita	1,5
Pel davant... i pel darrera! (Tricycle, Anexe, 1985)	8
El montaplatos (Moma, 1985)	< 1

Cuatro mujeres	< 1
Conferencia en la cumbre	< 1
Paso a paso	6
Pato a la naranja	7,5
Amb la ràbia al cos	< 1
Bailar con la más fea	14
El rufián en la escalera	< 1
Ai, doctor, quina neurosi!	< 2
El manifiesto	2,5
El montaplatos (Moma, 1987)	< 1
Per davant i per darrere (Condal-Princesa)	1,5
El muntaplats/L'última copa	1
El dret d'escollir	7
Amb la ràbia al cos	< 1

Materia reservada	6,5
Abejas en diciembre	< 2
Mitjanit al starlit	< 2
Ahora sí puedo, cariño	< 3
Cuando yo era niña solía gritar y chillar	< 2
El realquilado	1,5
Això és autèntic	< 1
Dones	< 1
El Knack (Focus)	> 1
Eclipse total	2
El botí (Centre Dram. Vallès)	< 1
¿Dónde están mis pantalones?	< 3
Separados	2
Batas blancas... no ofenden	5
Entren sin llamar	4,5
Mentre Hitler i Mussolini prenieu el te	1,5
Amb la ràbia al cos (Centre Dram. Vallès)	< 1
Veus Familiars	< 1
Com un Magritte	< 1
La traïció	< 1
Sabor a miel	2,5
El rufià en l'escala	< 1
Leticia o el perejil del amor	6,5
La dona de negre	< 1
Demasiado para una noche	4,5
Eva i Clara	< 1
El visitante	< 1
El visón volador	> 4
Yo amo a Shirley Valentine	> 3
Como los griegos (CNNTE)	< 1
Suburbania	< 1
Escaramuzas	< 1
Bones festes	3
El enemigo de la clase (CDGV)	< 1
Monólogo	< 1
Gorilas	1
Pánico contenido	< 1
Algo especial	6
Teatro Nacional	< 1
Gust de mel	< 2
Letícia	< 1
Les amistats perilloses	2
El muntaplats (Moma, 1993)	< 1
Amor a mitges	< 1
Enemig de classe	1,5
Traición	
Shirley Valentine	2,5
Retorno al hogar	< 1

Mi chica. Cuando la pobreza entra por la puerta, el amor sale por la ventana	< 1
Madres	< 1
Quan era petita	1
El nadal de Harry	< 1
Germans de sang	6
Como perros	< 1
Mi madre decía que yo no debía	< 1
Les escorxadors	< 1
De què parlàvem?	< 2
A l'est de qualsevol lloc	< 1
Cançó de la ciutat oblidada	< 1
Grecs	< 1
Kvetch	< 1
El misteri de l'assassinat	6,5
Escaramusses	< 1
El rufián en la escalera	> 2
Una cartera de ida y vuelta	> 2
Pel davant i pel darrera (Tres x 3, 1996)	5
La penúltima	< 1
Rocky Horror Show	3,5
Quatre retrats de mares	< 1
Solicitante	< 1
Sketches	< 1
Frank'n'Stein	1
Cuando el gato no está	3,5
L'habitació	< 1
Un ligero malestar	< 1
Altres Llocs	< 1
El muntaplats (Moma, 1996)	< 1
Portes comunicades	3
La última copa	1,5
L'amant	2,5
El portero	< 1
Qui a casa torna	< 1
Terra de ningú	< 1
Llum de lluna	< 1
Prendre partit	< 1
El facinerós és al replà (Guilera)	< 1
El apagón	5,5
Políticament incorrecte	5/6'5
Dos mejor que una	3,5
Aquellas colinas azules	> 1
Ejercicio para cinco dedos	< 1
El Knack (Marc Pujol)	< 1
El botín (Gasal Prod.)	5
Momentos de mi vida	4
Silencio	< 1
Carta a una hija	< 1

Reventado	< 1
Yo lamí el desodorante de una furcia	< 1
Desaparecida	< 1
El llibertí	< 1
Fe	< 1
Mojo	< 1
Aquella noche con Luis	< 1
Europa	< 1
Las chicas de Essex	< 1
Educando a Rita (Fila 7)	< 1
Salvats	1
De què parlàvem?	7,5
Qui a casa torna	< 1
Desaparecida	< 1
Entretenim el Sr. Sloane	< 1
La opinió de Amy	4
La reina de la bellesa de Leenane	6,5
Veus familiars a una mena d'Alaska	< 1
La mujer de negro	6,5 (Madrid)
Aquella nit amb Lluís	< 1
Amadeus	4
Pop Corn	1,5
Sé infiel y no mires con quién	4 (Barna)
Mujeres al vapor	< 1
Comèdia Negra/ L'autèntic inspector Hound	> 3
Shopping and fucking	2
¿Dónde están mis pantalones?	1,5 (Barna)
L'especulador	< 1
Las chicas de Essex	< 1
El enemigo de la clase	> 1
La huella	2
Penjats	3,5
L'amant	> 2
Sé infiel y no mires con quién (Justo Alonso)	4
Amor a medias	1,5
Els vells temps	1,5
La habitación azul	< 1
Como los griegos	1
Tierra de nadie	< 1
Paisaje	< 1
Un ligero malestar	< 1
La penúltima/El camarero ausente	< 1
Cenizas a las cenizas	< 1
Noche de juerga	< 1
El amante/La colección	> 1

Otoño en familia	< 1
Tonta del culo	< 1
Algo auténtico	< 1
Educando a Rita (Fila 7, Reposició)	< 1
Altres veus	< 1
El manicomi	1
La mare sempre em deia: no	1,5
Pato a la naranja (Tomás Gayo Prod.)	3,5
Asesino	> 1
Ànsia	1
Shylock	1,5
El botí (TGV, La Dependent)	1
Blau/taronja	> 2
Popcorn	> 3
La nit just abans de Nadal	< 1
Lucernario	< 1
Las amistades peligrosas	1
Diner negre	1,5
A la cuina amb l'Elvis	4,5
Rosencrantz y Guildenstern han muerto	> 1 (Barna)
Estiu	< 2
El montaplatos	< 1
Unes polaroids explícites	< 3
Top Girls	< 1
Hermanos de sangre	5,5
Ganivets a les gallines	> 1
El huésped se divierte	< 1
Mesías. Escenas de una crucifixión	> 2
Reventado	< 1
Ansia	< 1
4.48 Psicosis	< 1
Reventado	< 1
El amor de Fedra	< 1
Escenes d'una execució	> 2
Infinities	< 1
La mujer invisible	< 1
4.48 Psicosis	< 1
Alarmas y excursiones	< 1
Nit/Monòleg/La col·lecció	< 1
El séptimo cielo	< 1
Lluny (Dramatugia 2000/TGV)	< 1
Pel davant i pel darrera	7
La psicosi de les 4.48	< 1
Ràdio Pinter	< 1
Traïció	1,5
Leticia	< 1

Una Alaska particular/ Estació Victòria/ La penúltima copa/ Celebració	1
Celobert	> 1
Cendres a les cendres	< 1
No en tinc	< 1
Copenhague	> 1
Aquells blaus turons	< 2
Lluny (Far Away, Sitges T.I.)	< 1
El muntaplats (Guasch)	< 1
Via Gagarin	1
Vermell, negre i ignorant	< 1
Lear	< 1
Acosta't	< 3
We Will Rock You	
El tinent d'Inishmore	2
Vía dolorosa	2
L'amor de Fedra	< 1

Tomar partido	< 1
La brisa de la vida	1,5 (Barna)
El petó de Judas	< 1
El meu llit de zinc	< 1
Això és una cadira	< 1
La cuina	< 1
L'habitació del darrere	3
L'últim quadern de notes de William Shakespeare	< 1
Cocinando con Elvis	
Hysteria	2
El censor	1
La retirada de Moscú	< 1
Sopa de pollastre amb ordi	2
Mirando hacia atrás con ira	< 1

5.3.2. Selecció representativa del factor Temps en cartell

Davant el volum de produccions d'obres britàniques contemporànies que s'han dut a terme l'Estat durant el període que ens ocupa, cal establir algun tipus d'acotació. Com en casos anteriors, per tal d'obtenir resultats rellevants, cal realitzar una selecció de les produccions basada en el temps que han romàs en cartell a un mateix teatre de les tres capitals sota estudi - Madrid, Barcelona o València -, o de teatres d'altres poblacions de la Comunitat Autònoma a què aquestes capitals pertanyen. Aquesta selecció constituirà la base sobre la qual es durà a terme la resta d'anàlisis. El criteri de tall és d'un mínim de 12 mesos en cartell.

Taula 6: Selecció representativa de Produccions/Mesos en cartell

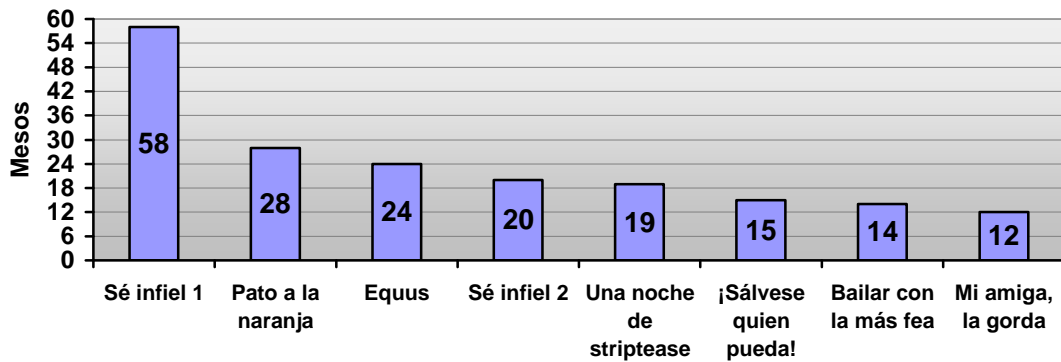
Sé infiel y no mires con quién 1	58
Pato a la naranja	28
Equus	24
Sé infiel y no mires con quién 2	20
Una noche de striptease	19
¡Sálvese quien pueda!	15
Bailar con la más fea	14
Mi amiga, la gorda	12

Com mostra la Taula 6, *Sé infiel y no mires con quién* (*More Over Mrs Markham*, 1969) de Ray Cooney i John Chapman, produïda el 1972 per la companyia de Pedro Osinaga i dirigida per Víctor Andrés Catena, és amb diferència la producció que més mesos s'ha mantingut en cartell. La segueixen de lluny *Pato a la naranja* (*The Secretary Bird*, 1968) de William Douglas-Home, estrenada també el 1972 per la companyia d'Arturo Fernández i dirigida per Ángel Fernández Montesinos, i *Equus* (*Equus*, 1973) de Peter Shaffer, que va pujar als escenaris de l'Estat el 1975 de la mà del director i productor Manuel Collado. La quarta producció que més mesos a complit en cartell en un mateix teatre dels territoris sota estudi és una altra producció de *Sé infiel y no mires con quién* (*More Over Mrs Markham*, 1969) de Ray Cooney i John Chapman, l'estrenada el 1974 per la companyia de Paco Morán i sota la direcció de Jaime Azpilicueta. En els llocs següents se situen *Una noche de striptease* (*Don't Just Lie There, Say Something!*, 1971) de Michael Pertwee, dirigida el 1973 per Víctor Andrés Catena, *¡Sálvese quien pueda!* (*Run For Your Wife*, 1982) i *Bailar con la más fea* (*Chase Me, Comrade!*, 1964) de Ray Cooney, estrenades el 1983 i el 1986 respectivament per la companyia de Pedro Osinaga, i *Mi amiga, la gorda* (*My Fat Friend*, 1972) de Charles Laurence, produïda el 1973 sota la direcció d'Ángel Fernández Montesinos. Als apartats següents es desenvolupa aquesta informació amb més detall.

5.3.3. Relació del factor Temps en cartell amb la variable Període Històric

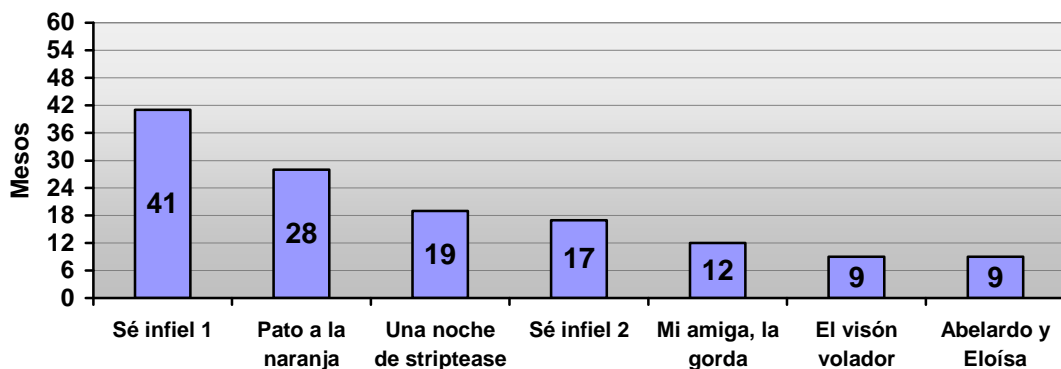
A partir de la selecció de la Taula 6, es posa en relació el factor *Temps en cartell* amb la variable *Període Històric*. Així doncs, al Gràfic 35, es presenten les dades que corresponents a les produccions que s'han mantingut en cartell en un mateix teatre de l'Estat espanyol en el període 1956-2004 durant 1 any com a mínim.

Gràfic 35: Produccions/Temps en cartell 1956-2004



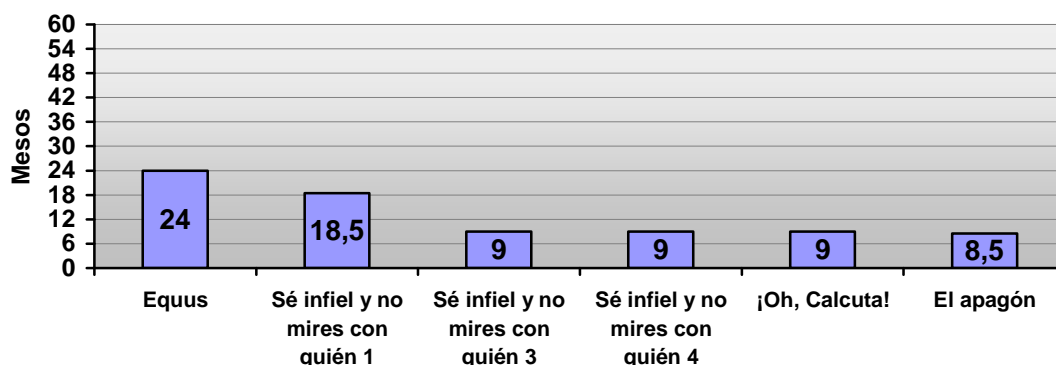
Tal i com s'ha explicat pel que fa a la Taula 6, "Sé infiel y no mires con quién 1" correspon al muntatge original de la companyia de Pedro Osinaga que, sota la direcció de Víctor Andrés Catena, es va estrenar al madrileny Teatro Maravillas el 1972. "Sé infiel y no mires con quién 2" correspon a la producció que d'aquesta mateixa peça va estrenar la companyia de Paco Morán, sota la direcció de Jaime Azpilicueta al Teatre Poliorama de Barcelona el 1974. Aquest llistat de produccions que s'han mantingut més mesos en cartell durant el període 1956-2004, no obstant, experimenta variacions destacables quan s'aborda el factor *Temps en cartell* per subperíodes històrics, tal i com mostren els Gràfics 36, 37 i 38.

Gràfic 36: Produccions/Temps en cartell 1956-1975



Moltes de les produccions de més llarga durada en cartell durant el període 1956-2004, s'estrenaren durant aquest primer subperíode, tal i com es pot observar al Gràfic 36. *Sé infiel y no mires con quién* de la companyia de Pedro Osinaga i de la de Paco Morán s'estrenaren a principis dels anys setanta, així com també va ocórrer amb *Pato a la naranja*, *Una noche de striptease* i *Mi amiga, la gorda*. A més, *Sé infiel y no mires con quién* d'Osinaga i *Pato a la naranja* van continuar en cartell també fins ben entrat el subperíode següent. Per tal d'oferir més informació sobre les peces que van romandre més temps en cartell en un mateix teatre durant aquest subperíode, s'ha ampliat el criteri de tall a un mínim de 9 mesos en cartell, de manera que entra al llistat d'aquest subperíode *El visón volador* (*Not Now Darling*, 1967) de Ray Cooney i John Chapman, estrenat el 1969 sota la direcció de Jaime Azpilicueta i que es va transferir de manera immediata a quatre teatres diferents durant la seua estada a Madrid fins completar un total de nou mesos en cartell. Finalment, també va complir 9 mesos en cartell l'obra de Ronald Millar *Abelardo y Eloísa* (*Abelard and Heloise*, 1970), que la companyia Lope de Vega, dirigida per José Tamayo, va portar a escena el 1972.

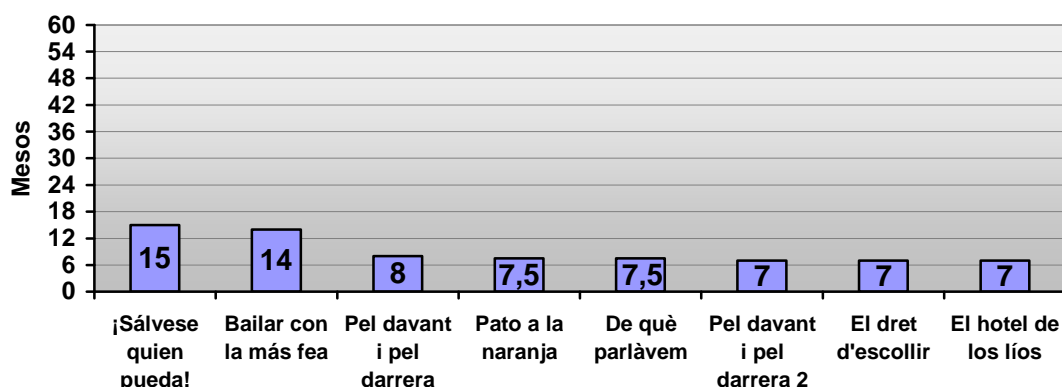
Gràfic 37: Produccions/Temps en cartell 1976-1982



El Gràfic 37 mostra les produccions que més mesos s'han mantingut en cartell durant el segon subperíode establert. En aquest cas, una altra de les produccions de més durada durant el període 1956-2004, *Equus*, romangué durant aquest subperíode dos anys en cartell entre el Teatro de la Comedia i el Reina Victoria, on es va transferir a començaments del 1977. “Sé infiel y no mires con quién 1” fa referència al muntatge esmentat als gràfics anteriors de la companyia de Pedro Osinaga, que seguia en cartell

durant aquest període. De fet, *Sé infiel y no mires con quién* va iniciar una gira, després d'aquests 4 anys i 10 mesos al Teatro Maravillas de Madrid, que el va mantenir en actiu durant 15 anys, tot aconseguint noves fites de permanència en cartell en successives temporades a teatres madrilenys. Precisament, “*Sé infiel y no mires con quién 3*” i “*Sé infiel y no mires con quién 4*” fan referència a dues reposicions de *Sé infiel y no mires con quién* de la companyia de Pedro Osinaga els anys 1978 i 1979 respectivament al Teatro Cómico de Madrid²⁶. El musical *¡Oh, Calcuta!* (*Oh, Calcutta*, 1969), ideat per Kenneth Tynan i dirigit a l'Estat durant aquest subperíode per Juan José Alonso Millán, també va complir els 9 mesos en cartell. *El apagón* (*Black Comedy*, 1965) de Peter Shaffer ja s'havia estrenat durant el primer subperíode tot aconseguint mantenir-se uns sis mesos a Madrid i quasi vuit a Barcelona. La reposició que va tenir lloc el 1981, a mans de la companyia de Paco Morán que l'havia estrenat originalment, aconseguia una nova fita de vuit mesos i mig en cartell.

Gràfic 38: Produccions/Temps en cartell 1983-2004



Pel que fa al tercer subperíode, el Gràfic 38 mostra una considerable reducció dels mesos en cartell de les produccions de més durada. *¡Sálvese quien pueda!* i *Bailar con la más fea*, dues produccions que formen part del llistat de les produccions que més mesos s'han mantingut en cartell durant el període sota estudi, ocupen en aquest

²⁶ Novament, per tal d'oferir més informació sobre les produccions que van romandre més temps en cartell en un mateix teatre durant aquest segon subperíode, s'ha ampliat el criteri de tall a un mínim de 8,5 mesos en cartell.

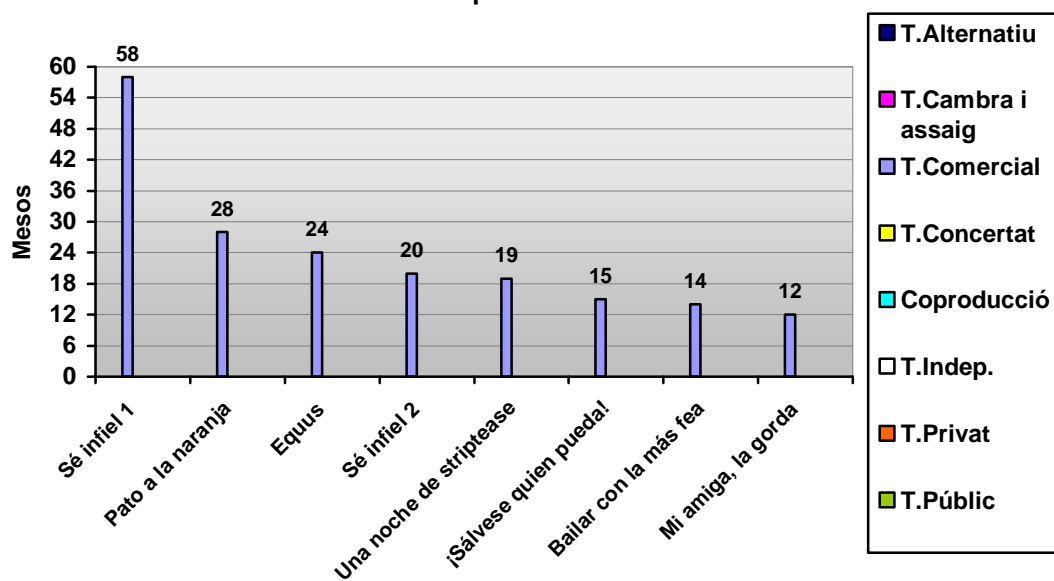
subperíode els primers llocs de la llista amb 15 i 14 mesos en cartell respectivament. Seguidament es troba *Pel davant i pel darrera* (*Noises Off*, 1982) de Michael Frayn, una producció de Tricicle, Anexa i el Teatre Condal abans que es constituís la productora Tres x 3, amb un total de mesos en cartell (8) que ja no supera el criteri de tall establert per al període complet 1956-2004. La reposició de la companyia d'Arturo Fernández de Pato a la naranja també se situa com un dels muntatges de més llarga durada durant aquest subperíode, així com també *De què parlàvem?* (*Relatively Speaking*, 1965) d'Alan Ayckbourn, que Tres x 3 va produir el 1998. Finalment, amb un mateix nombre de mesos en cartell se situa la reposició de 2002 de *Pel davant i pel darrera* de Tres x 3, *El dret d'escollir* (*Whose Life Is It Anyway?*, 1978) de Brian Clark per la companyia de Josep Maria Flotats el 1987 i *El hotel de los líos* (*Two Into One*, 1981) de Ray Cooney, estrenat el 1985 per Producciones Justo Alonso.²⁷

5.3.4. Relació del factor Temps en cartell amb la variable Sistema de Producció

En aquest apartat s'analitzen els resultats de la relació entre el factor *Temps en cartell* i la variable *Sistema de Producció*, que inclou *Teatre Alternatiu*, *Teatre de Cambra i Assaig*, *Teatre Comercial*, *Teatre Concertat*, *Coproducció*, *Teatre Independent*, *Teatre Privat* i *Teatre Públic*, tal i com han estat definits en capítols anteriors. Així doncs, es tracta d'esbrinar quins sistemes de producció han donat lloc a la selecció de produccions que s'han mantingut més temps en cartell a l'Estat durant el període 1956-2004. A més, aquesta informació es creua amb els subperíodes històrics per tal d'observar aquesta relació de manera més detallada.

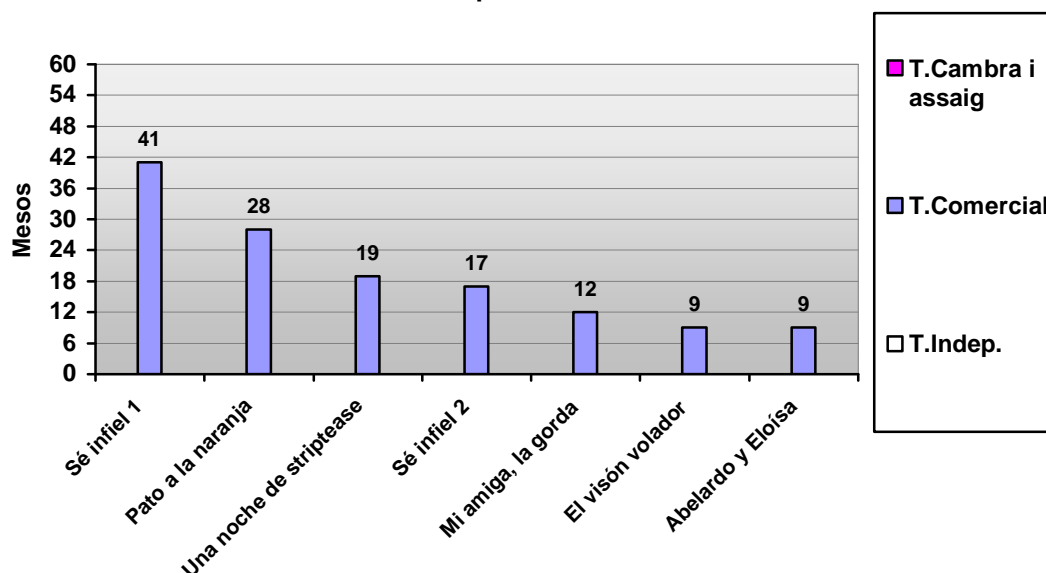
²⁷ Durant aquest tercer subperíode, *Sé infiel y no mires con quién* de la companyia de Joaquín Kremel no va mantenir-se en cartell durant temporada excepcionalment llarga a cap teatre però l'espectacle es va mantenir en actiu, de gira, durant uns cinc anys. També produccions com *Otoño en familia* de James Saunders de Metròpolis Teatro i Burbano o *La brisa de la vida* de David Hare de Brisa Producciones aconseguiren fites semblants. Tanmateix, per les característiques d'aquesta Tesi, en què es ressegueixen només les temporades a teatres de Madrid, Barcelona i València i les seues comunitats autònomes, no es pot concretar més aquesta informació.

Gràfic 39: Produccions/Temps en cartell/Sist. Prod. 1956-2004

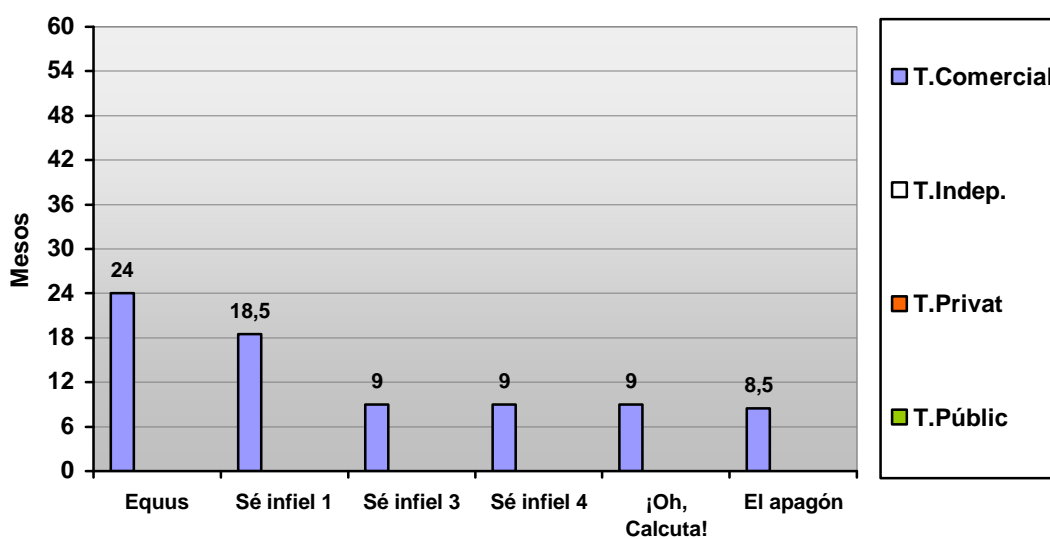


Pel que fa al període sota estudi, el Gràfic 39 mostra clarament que la totalitat de les produccions d'obres d'autors britànics contemporanis que han estat més de 12 mesos en cartell a l'Estat, s'ha dut a terme dins el sistema de producció del Teatre Comercial.

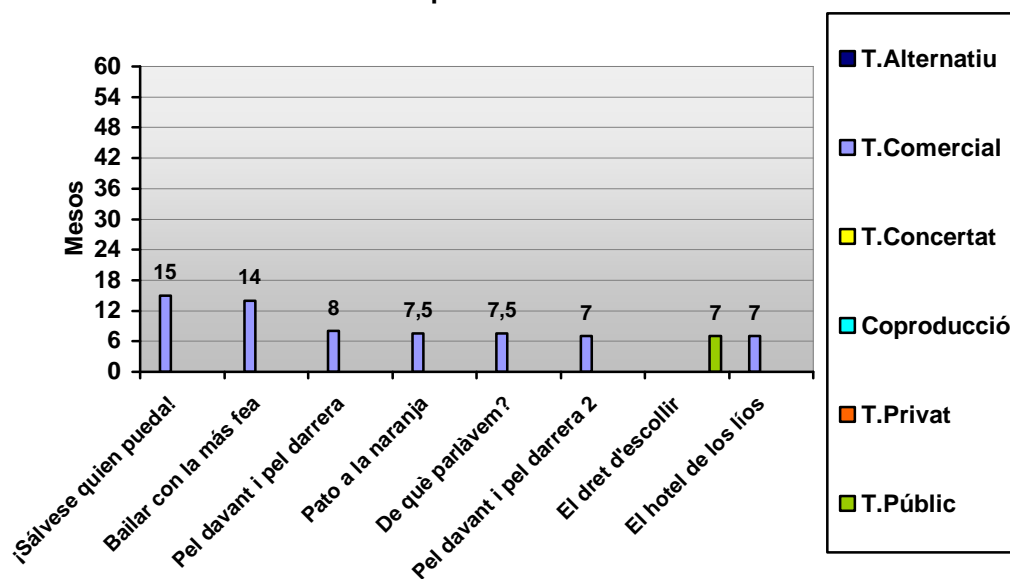
Gràfic 40: Produccions/Temps en cartell/Sist. Prod. 1956-1975



Gràfic 41: Produccions/Temps en cartell/Sist. Prod. 1976-1982



Gràfic 42: Produccions/Temps en cartell/Sist. Prod. 1983-2004

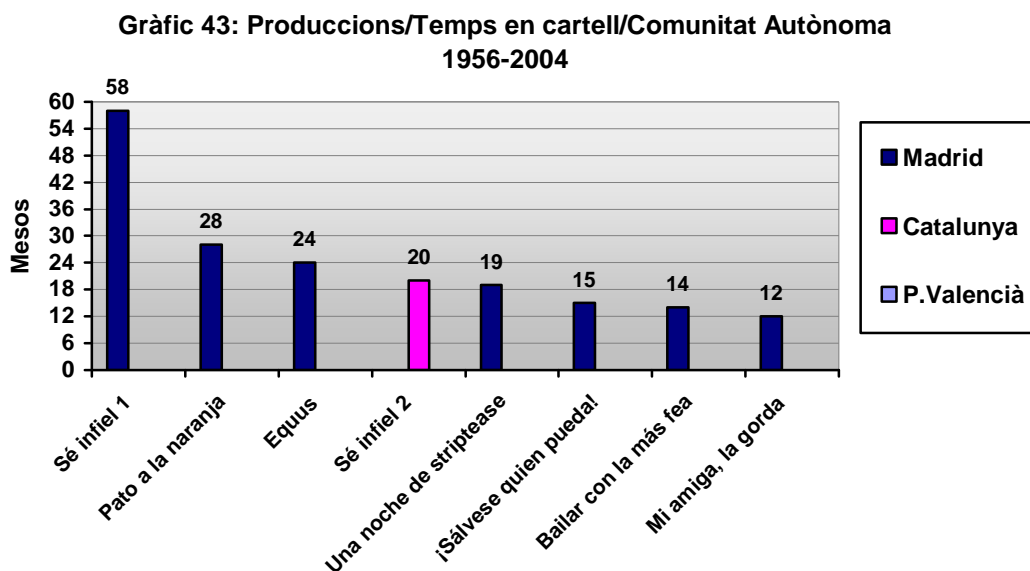


La tendència marcada pel Gràfic 39 pel que fa al període general es repeteix quasi totalment als Gràfics 40, 41 i 42, que analitzen els tres subperíodes establerts: així doncs, totes les produccions que han romàs més temps en cartell en cadascun d'aquests subperíodes han estat concebudes des de l'àmbit del teatre comercial. Totes excepte *El*

dret d'escollir, que la companyia de Josep Maria Flotats va estrenar el 1987 i que se situa dins l'àmbit del Teatre Públic.

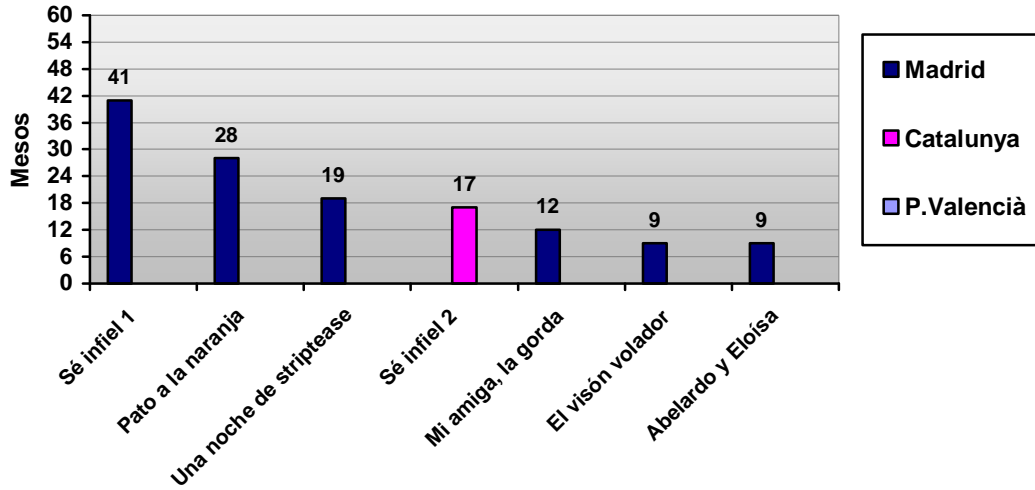
5.3.5. Relació del factor Temps en cartell amb la variable Comunitat Autònoma

Finalment, s'analitzarà la relació entre el factor *Temps en cartell* i la variable *Comunitat Autònoma* que, com s'ha explicat en capítols anteriors, inclou la *Comunitat de Madrid*, *Catalunya* i el *País Valencià*, amb un especial èmfasi en les tres capitals, Madrid, Barcelona i València. Com és habitual, aquesta informació es creuarà al seu torn amb els subperíodes històrics.



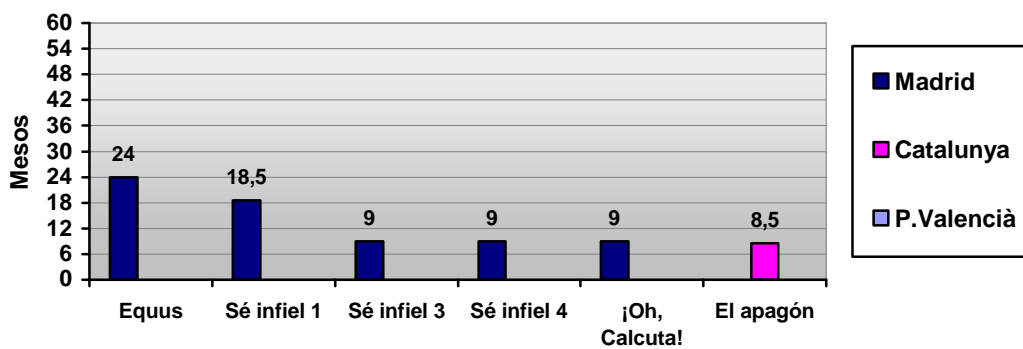
El Gràfic 43 assenyalava com les produccions que més temps s'han mantingut en cartell en un mateix teatre de les tres Comunitats Autònomes sota estudi, especialment en un mateix teatre de Madrid, Barcelona o València, durant el període 1956-2004, ho han fet majoritàriament a un teatre de Madrid. La producció de *Sé infiel y no mires con quién* que la companyia de Paco Morán va presentar el 1974 al Teatre Poliorama de Barcelona és l'única d'aquest llistat que ha complert més d'un any en cartell a un mateix teatre de Catalunya.

**Gràfic 44: Produccions/Temps en cartell/Comunitat Autònoma
1956-1975**



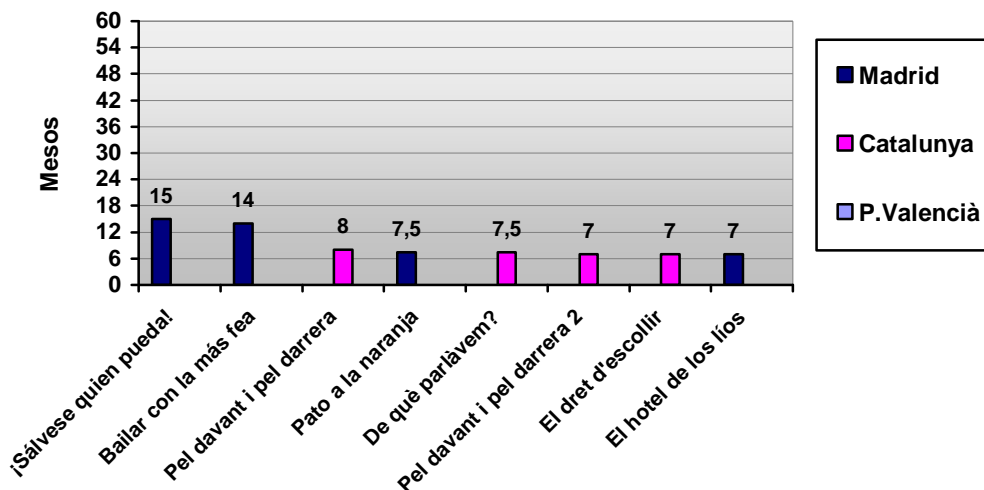
Durant el primer subperíode, la tendència apuntada més amunt, segons la qual els rècords de permanència en cartell de produccions d'obres britàniques contemporànies en un mateix teatre es donen a Madrid, es confirma.

**Gràfic 45: Produccions/Temps en cartell/Comunitat Autònoma
1976-1982**



El mateix ocorre durant el segon subperíode, en què només *El apagón* de la companyia de Paco Morán, una reposició de la producció que aquesta mateixa companyia havia estrenat a Madrid el 1968, aconsegueix mantenir-se en cartell més de vuit mesos.

Gràfic 46: Produccions/Temps en cartell/Comunitat Autònoma 1983-2004



Durant el tercer subperíode, es constata una major presència de les produccions de llarga durada en cartell als teatres de Catalunya, i de Barcelona en particular. Tot i que les dues produccions que van durar més mesos en cartell ho van fer a teatres de la ciutat de Madrid, bona part de la resta s'estrenaren i aconseguien mantenir-se en cartell a teatres de Barcelona.

5.4. Traductor

En aquest bloc, en primer lloc, es presenta la informació obtinguda de l'agent TRADUCTOR: el conjunt d'individus identificats que han realitzat les tasques de traducció de les produccions (muntatges i lectures dramatitzades) d'obres d'autors britànics contemporanis que han tingut lloc a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. Sobre aquest llistat s'operarà una selecció representativa que, seguidament, es relacionarà amb les variables *Període Històric*, *Sistema de Producció i Comunitat Autònoma* per tal d'obtenir resultats significatius.

5.4.1. Nombre total de l'agent Traductor

La Taula 7 mostra la totalitat dels traductors de les obres d'autors britànics contemporanis editades o estrenades a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. Aquest llistat va acompanyat també del nombre de peces que cadascun d'aquests traductors ha traduït. Quan hi haja traduccions que no s'han portat a escena, sinó que només han estat editades, el nombre total d'aquestes anirà acompanyat del signe *. En total, hi ha 204 traductors que han traduït un total de 491 obres, de les quals 425 han estat portades a escena (tot creant un total de 366 produccions, ja que sovint una mateixa producció posava en escena més d'una obra) i 66 només editades.

Taula 7: Nombre total de l'agent TRADUCTOR

Abad, Mercedes	1	Álvarez Cuberta, David	1
Abril, Francisco	1	Álvarez, Luis	1
Adjemián, Martín	1	Amo, Álvaro del	6 9*
Aguilar, M. Pilar	1	Antolín, Dolores	1
Aguiló, Patrícia	1	Aragay, Mireia	2
Álamo, Antonio	1	Arbonès, Jordi	1*
Alba, Pilar	1	Arín Gisbert, A.	1
Alfonso, Elsa	1	Arteche, Juan José	24
Alonso Millán, Juan José	1	Artime, Ignacio	17
Alonso, Ángel	1	Audi, Ferran	1
Alonso, Concha	2	Azcona, Rafael	1
Alonso, José Luis	5 1*	Azpilicueta, Jaime	7
Alonso, Mercedes	2	Badia, Maria	1

Baeza, Luis de	1
Balanyà, Josep M.	2
Balart, Vicente	5
Balseiro, María Luisa	4*
Barberá, Manuel	2
Barrena, Begoña	1
Bartoll, Eduard	1*
Bartrina, Francesca	1
Batallé, Víctor	3 10*
Baulenas, Lluís-Anton	1
Bel, Tàlmac	1
Belbel, Sergi	1
Bellido, José María	1
Bennàssar, Lluís Miquel	1
Berastegui, Manuel	1
Berga, Miquel	3*
Bermúdez de Castro, Dolores	1
Berzal, Alberto	1
Binotti, Beatrice	1
Bordas, Jordi	2
Cabal, Fermín	3
Caño Arecha, Juan	2
Carilla, Emilià	1
Carreras, Josep Maria	1
Castillo, Carme	9
Castillo, Federico	1
Català, Ferran	5
Catena, Víctor Andrés	3
Cini, Emanuel	1
Civera, Pedro	1
Collado, Manuel	1
Comadira, Narcís	1
Coronado, Manuel	2
Costa, Josep	3
Dachs, Enric	1
Darbón, Carlos	1
Delgado, Eduard	1
Diosdado, Ana	3
Duran, Teresa	1
Echevarría, José	1
Elgea, Borja	1
Enrich, C.	1
Enrich, E.	1
Escobar, Luis	5
Estévez, Roberto	4
Estrella, Joan Josep	1
Estruch, José	2*
Farré, Maurici	2
Fernández Asís, Victoriano	1
Fernández Lera, Antonio	2

Fernández Montesinos, Ángel	1
Ferraz, Lluís	3 1*
Fornés, Lluís	1
Fuentes, Carlos	4*
Galceran, Jordi	2
Galmés, Gabriel	1 1*
García May, Ignacio	1
García, Lorena	1
Garín, Imma	3 2*
Gàzquez, Ricard	1
Gil Novales, Ramón	1
Gimeno, Ana	7 1*
Giner, Ricard	1
Gobernado, Antonio	3 1*
González-Sinde, Ángeles	1
González Vergel, Alberto	1
González, Sara	1
Graells, Guillem-Jordi	6
Gras, Rosa Victòria	1
Guimerà, Rafael	1
Guitart, Manel	1
Herold, Alexander	1
Juan, Reis	1
Laguna, Emilio	1
Lahoz, Ferran	1
Langa, Rocío	1
Leal, Juli	1
Ley, Charles David	1*
Lifante, José	1
Llabrés, Montserrat	3
Llavador Boix, Remei	1
Llovet, Enrique	2
Lluch, Toni	2
López Crespo, Inés	1
López Rubio, José	1
Lorda Alaiz, Felipe	3*
Lorés, Maite	1
Lozano Borroy, Adolfo	1
Malé i Pegueroles, Jordi	1
Mallafre, Joaquim	3 8*
Marqués, Celia	1
Marsillach, Adolfo	1
Martí i Pol, Miquel	1
Martín, Jesús	1
Martín, José Luis	1
Martín, Sílvia	1
Martínez Adell, Alberto	1
Martínez Caro, Santiago	1
Martínez Luciano, Juan V.	19
Martínez Trives, Trino	1

Mas Griera, Albert	2
Mateu, Sergi	1
Matteini, Carla	6 2*
Melendres, Jaume	2 1*
Minguell, Josep	1
Mir, Paco	4
Moix, Terenci	1
Molins, Raimon	1
Monleón, José	1
Montero, Rosa	1
Monzó, Quim	1
Mullor, Vicky	1
Muñoz, I.H.	1
Nadal, Jaume	1
Oliva, Salvador	3
Olivares, Javier	1
Olivares, Pablo	1
Olivella Simpson, Helen	1
Onetti, Antonio	1
Ortega Cerpa, Désirée	1
Ortenbach, Enrique	1
Ortiz de Gondra, Borja	2
Páez, Benito H.	1
Pedrolo, Manuel de	4
Peña Carulla, Roger	3
Peña, Victòria	1
Pérez Sierra, Rafael	1
Pessarodona, Marta	3
Piñeiro, Jaime	1*
Plans, Juan José	1
Plaza, Jose Carlos	1
Pombo Angulo, Manuel	1
Pou, Josep Maria	1
Powers, Harry V.	1
Prat i Coll, Jordi	1
Pujolràs, Xavier	1
Rafter, Denis	1
Recabarren, Eduardo	1
Regalado, Antonio	1

Reguant, Ricard	2
Riera, Ernest	5 1*
Rodríguez Sanz, Carlos	1
Rota, Cristina	1
Rubio, Miguel	2
Sáenz de Heredia, José Luis	1
Sala, Jordi	1
Salom, Jaime	1
Salsó, Pilar	1
Sangiovanni, Vicente	3
Sans, Carles	2
Sarsa, Pepa	1
Savage, A.	1
Sellent, Joan	10
Serrallonga, Carme	1
Sierra, Miguel	1
Simón, Adolfo	1
Solanas, Charo	1
Subirós, Carlota	1
Sunyer, Salvador	2*
Teixidor, Emili	1
Tejedor, Luis	2
Torre, Claudio de la	2
Torre, Verónica de la	1*
Toutain, Ferran	3
Townsend, Tamzin	4
Trias, Artur	1
Trujillo, Consuelo	1
Ullibarri, Anna	1
Vandel, Els	1
Vidal, Josefina	3*
Vidal, Josep M.	1
Vilanova, Maria	1
Vilarasau, M. Dolors	1*
Villanueva, Mayte	1
Villena, Luis Antonio de	1
Voltas, Jordi	2
Zaro, Natividad	1

5.4.2. Selecció representativa de l'agent Traductor

Davant la gran quantitat de traductors involucrats en la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat durant el període que ens ocupa, i el fet que la gran majoria d'ells només hagen traduït una sola peça, es fa necessari establir algun tipus

d'acotació. Com en casos anteriors, per tal d'obtenir resultats rellevants, es durà a terme una selecció dels traductors a partir del nombre total d'obres que han traduït, tant si han estat portades a escena com si no. Aquesta selecció constituirà la base sobre la qual es durà a terme la resta d'anàlisis. El criteri de tall és de més de 5 obres traduïdes.

Taula 8: Selecció representativa Traductors/Obres traduïdes

Arteche, Juan José	24
Martínez Luciano, Juan V.	19
Artime, Ignacio	17
Amo, Álvaro del	15
Batallé, Víctor	13
Mallafre, Joaquim	11
Sellent, Joan	10
Castillo, Carme	9
Gimeno, Ana	8
Matteini, Carla	8
Azpilicueta, Jaime	7
Alonso, José Luis	6
Graells, Guillem-Jordi	6
Riera, Ernest	6

La Taula 8 mostra que Juan José Arteche, Juan V. Martínez Luciano i Ignacio Artime han estat els traductors que més obres teatrals britàniques contemporànies han traduït durant aquest període. Els segueixen Álvaro del Amo, Víctor Batallé i Joaquim Mallafre, entre d'altres. Cal destacar que, com s'ha pogut observar a la Taula 7, bona part d'aquests traductors destaquen pel nombre de les seues traduccions no representades. No obstant, per tal de posar en relació aquesta selecció amb les variables *Període Històric*, *Sistema de Producció* i *Comunitat Autònoma*, que fan referència a les produccions teatrals d'obres britàniques contemporànies a l'Estat durant 1956-2004, a continuació es presenta una nova selecció representativa que deixa de banda les traduccions no representades.

Taula 9: Selecció representativa Traductors/Obres produïdes

Arteche, Juan José	24
Martínez Luciano, Juan V.	19
Artime, Ignacio	17
Sellent, Joan	10
Castillo, Carme	9
Azpilicueta, Jaime	7
Gimeno, Ana	7
Amo, Álvaro del	6
Graells, Guillem-Jordi	6
Matteini, Carla	6

Segons aquesta nova selecció, Arteche, Martínez Luciano i Artime continuen en els mateixos llocs de la llista, mentre que Víctor Batallè, Joaquim Mallafrè, José Luis Alonso i Ernest Riera, molts dels quals destacaven per les seues traduccions no representades, ja no arriben al criteri de tall i, per tant, desapareixen de la selecció. La resta dels traductors han estat ressituatats segons el nombre de traduccions representades que han dut a terme. Tanmateix, aquesta nova Taula 9 no contempla el nombre total de produccions que, sobre una mateixa obra traduïda, s'han dut a terme a l'Estat durant el període que ens ocupa. Resta, doncs, també la Taula 9 com un recurs informatiu. Finalment, la Taula 10 mostra el nombre de produccions que s'han dut a terme a l'Estat durant el període sota estudi a partir de les traduccions de la selecció de traductors més representatius del període.

Taula 10: Selecció representativa Traductors/Total produccions

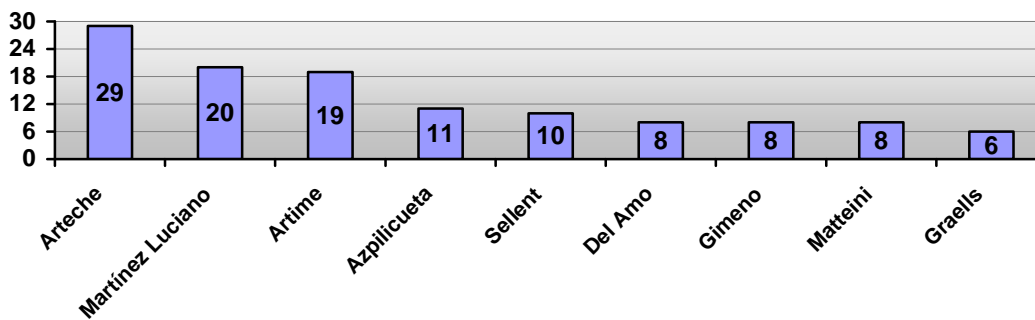
Arteche, Juan José	29
Martínez Luciano, Juan V.	20
Artime, Ignacio	19
Azpilicueta, Jaime	11
Sellent, Joan	10
Amo, Álvaro del	8
Gimeno, Ana	8
Matteini, Carla	8
Graells, Guillem-Jordi	6

Hi ha hagut algunes variacions, sobretot en el cas de Carme Castillo, les traduccions de la qual només donaren lloc a dues produccions de Moma Teatre (València) que agrupaven les diverses de les obres de Pinter que Castillo va traduir per a aquest efecte. Sobre aquestes noves dades es realitzaran les anàlisis de les relacions entre l'agent *Traductor* i les variables *Període Històric*, *Sistema de Producció* i *Comunitat Autònoma*.

5.4.3. Relació de l'agent Traductor amb la variable Període Històric

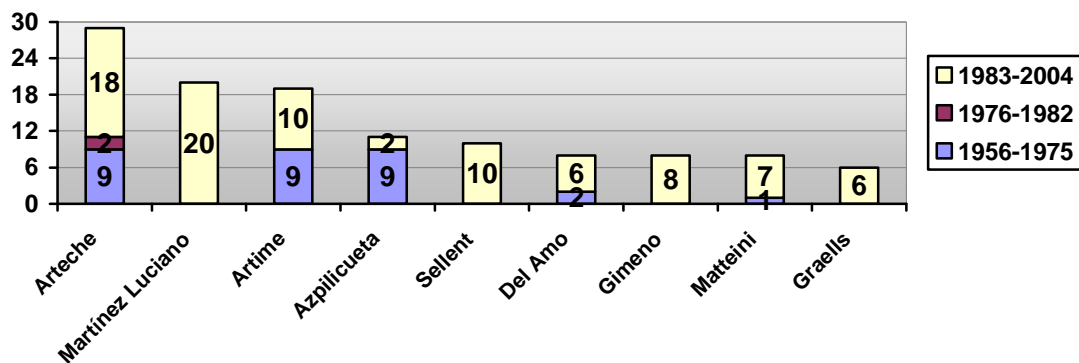
A continuació, a partir de la selecció de la Taula 10, es posa en relació l'agent *Traductor* amb la variable *Període Històric*. Al Gràfic 47 es presenta la relació dels traductors que han traduït més de 5 obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 que hagen estat portades a escena.

Gràfic 47: Traductors/Obres produïdes 1956-2004



El Gràfic següent (48) posa en relació la selecció de traductors amb els subperíodes establerts en aquesta Tesi per tal d'esbrinar, en aquest cas, del nombre total d'obres que han traduït i s'han representat posteriorment, quantes ho han fet en cada subperíode.

Gràfic 48: Traductors/Nombre produccions/Subperíodes



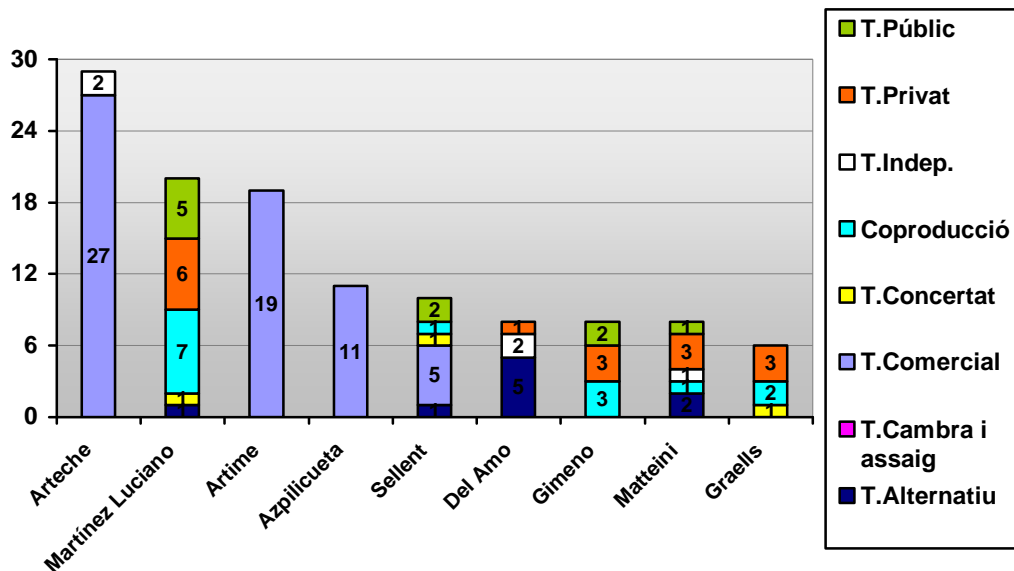
Només les traduccions de tres dels traductors destacats del període arriben als escenaris de l'Estat durant el primer subperíode (1956-1975) en un nombre considerable, segons el Gràfic 48. Durant el segon subperíode (1976-1982), tanmateix, només s'estrenen dues obres traduïdes per Juan José Arteche. Tot i això, obres traduïdes per Arteche (*Pato a la naranja*) o Artime i Azpilicueta (*Sé infiel y no mires con quién*) que havien estat estrenades durant el superíode anterior continuaven en cartell en aquest segon subperíode. Durant el tercer subperíode (1983-2004) és quan la gran majoria de les traduccions dutes a terme per aquesta selecció de traductors prenen cos als escenaris. La major part d'aquestes traduccions, de fet, van ser escrites durant aquest mateix període excepte en el cas d'Àlvaro del Amo, les traduccions d'obres de Harold Pinter del qual, que dataven dels anys setanta, pujaren als escenaris per primera vegada a finals d'aquest subperíode.

5.4.4. Relació de l'agent Traductor amb la variable Sistema de Producció

Per tal d'analitzar en quins sistemes de producció s'han estrenat les peces d'autors britànics contemporanis que la selecció de traductors establerta ha traduït, en aquest apartat, es posa en relació l'agent *Traductor* i la variable *Sistema de Producció*, que inclou *Teatre Alternatiu*, *Teatre de Cambra i Assaig*, *Teatre Comercial*, *Teatre Concertat*, *Coproducció*, *Teatre Independent*, *Teatre Privat* i *Teatre Públic*, tal i com

han estat definits en capítols anteriors. Com és habitual, aquesta informació es creua amb els subperíodes històrics per tal d'observar aquesta relació amb més detall.

Gràfic 49: Traductors/Nombre produccions/Sist. Prod. 1956-2004

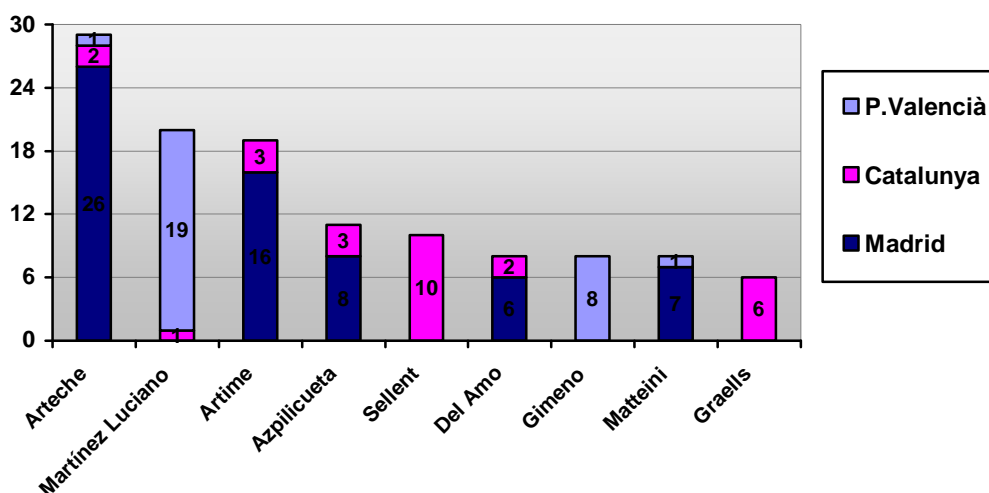


Com assenyalava el Gràfic 49, tres dels traductors de més activitat d'aquesta selecció (Arteché, Artime i Azpilicueta) han vist produïdes les seues traduccions quasi exclusivament des de l'àmbit del Teatre Comercial. Els traductors que han començat la seua activitat al primer subperíode (Arteché, Artime, Azpilicueta, Del Amo i Matteini) ho han fet tot movent-se en el Teatre Comercial, majoritàriament, o en l'àmbit del Teatre Independent, de manera testimonial. La resta dels traductors han treballat per a sistemes de producció més diversificats: de Juan V. Martínez Luciano destaca el seu treball dins el sistema del Teatre Públic, ja siga amb produccions pròpies o amb Coproduccions, Joan Sellent ha estat reclamat tant pel Teatre Comercial com pel Públic o l'Alternatiu, així com la resta de traductors. Álvaro del Amo que, com assenyalàvem, havia publicat la major part de les seues traduccions als anys setanta, va veure'n moltes d'elles produïdes l'any 2000 pel Teatre Alternatiu.

5.4.5. Relació de l'agent Traductor amb la variable Comunitat Autònoma

Per acabar l'anàlisi de l'agent *Traductor*, es posa en relació la selecció de traductors, les traduccions d'obres britàniques contemporànies dels quals han arribat més assíduament als escenaris de l'Estat durant el període 1956-2004, amb la variable *Comunitat Autònoma*, que inclou la Comunitat de Madrid, Catalunya i el País Valencià. Aquesta informació, al seu torn, es creua amb la variable *Període Històric*. D'aquesta manera, s'investigarà a quines de les tres Comunitats Autònomes, especialment a les tres capitals, s'han originat les produccions que parteixen de les traduccions dels agents seleccionats.

Gràfic 50: Traductors/Nombre produccions/Comunitat Autònoma 1956-2004



El Gràfic 50, doncs, mostra clarament a quins territoris s'ha produït més el treball d'aquests traductors. En general, aquesta informació coincideix amb la procedència o lloc de residència dels mateixos traductors. Així doncs, mentre que Juan José Arteche, Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta, Álvaro del Amo i Carla Matteini han vist produïdes la majoria de les seues traduccions d'obres britàniques contemporànies a la Comunitat de Madrid, Juan V. Martínez Luciano i Ana Gimeno han treballat sobretot dins l'àmbit del País Valencià, i tant Joan Sellent com Guillem-Jordi Graells ho han fet a Catalunya.

5.5. Director

Dins aquest apartat, es mostra la informació recollida pel que fa a l'agent DIRECTOR - tot presentant el conjunt de directors de produccions (muntatges i lectures dramatitzades) d'obres d'autors britànics contemporanis que han tingut lloc a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 – i es posa en relació aquesta informació amb les variables *Període Històric*, *Sistema de Producció* i *Comunitat Autònoma* per tal d'arribar a conclusions rellevants per a aquesta Tesi.

5.5.1. Nombre total de l'agent Director

La Taula 11 ofereix un llistat de tots els directors identificats que han participat en la producció d'una o diverses obres autors britànics contemporanis estrenades a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004, segons aquesta recerca. Aquest llistat va acompanyat de la quantitat de produccions en què han treballat com a directors. En total, hi ha 207 directors que, en solitari o en equip, han dirigit 366 produccions.

Taula 11: Nombre total de l'agent DIRECTOR/Nombre de produccions que ha dirigit

Abad, Francisco	1	Bohr, Daniel	2
Adjemián, Martín	1	Bokos, Alberto	1
Aguinaga, Paco	1	Bolta, Salvador	2
Aguirre, Javier	1	Briones, Rosa	1
Albertí, Xavier	3	Caballero, Ernesto	1
Alfaro, Carles	5	Cabanes, Eugeni	1
Alonso Millán, Juan José	2	Calatayud, Rafael	7
Alonso, Ángel	2	Calleja, Román	1
Álvarez, Luis	1	Calvo, Pablo	3
Amador, Charo	1	Canseco, Manuel	1
Amaya, Eugenio	1	Canut, Carles	1
Amengual, Antonio	1	Carilla, Emilià	1
Audí, Ferran	1	Casanovas, Eugènia	1
Azpilicueta, Jaime	15	Casares, Toni	1
Bajo Ulloa, Juanma	1	Catena, Víctor Andrés	6
Balagué, Francesc	1	Cerdá, Roberto	2
Ballesteros, Ramón	4	Cini, Emanuel	1
Barba, Lourdes	2	Climent, Luis Miguel	2
Barbany, Damià	1	Collado, Manuel	6
Batallé, Víctor	1	Colomer, Josep	1
Bielski, Jaroslaw	1	Cracio, Jesús	1

Dauder, Jordi	1
Delgado, Aurelio	1
Delgado, Eduard	1
Devant, Teresa	1
Díaz Zamora, Antonio	5
Diéguez, Josep M ^a	1
Díez, Jesús	2
Díez, José	1
Direcció col·lectiva	1
Dorrego, Luis Manuel	1
Dueso, Manel	2
Duran, Rafel	1
Egea, Manuel Ángel	1
Enrile, Juan Pedro	1
Escalada, Julio	1
Escobar, Luis	6
Fernández Montesinos, Ángel	8
Fernández, Arturo	1
Ferraz, Lluís	1
Flack, Sue	1
Flotats, Josep M ^a	1
Fullana, Pere	1
García Moreno, Ángel	10
García Toledano, Eugenio	1
Garín, Imma	1
Gas, Mario	5
Gayo, Tomás	1
Gàzquez, Ricard	1
Genovés, Vicente	1
Gimeno, Miguel	1
Godall, Jordi	1
Goiricelaya, Aitor	1
Gómez, José Luis	1
González Vergel, Alberto	3
González, Miguel Ángel	1
Gordón, José	1
Graells, Guillem-Jordi	1
Guasch, Ruth	1
'Guaski', Joan	1
Guilera, Lluís	1
Heras, Guillermo	3
Herold, Alexander	6
Hidalgo, Moisés	2
Howard, Philip	1
Iturri, Luis María	1
Ivars, Ramon B.	1
Juanpere, Dolors	1
Kremel, Joaquín	1
Lahoz, Ferran	1
Lasarte, Carlos	2
Layton, William	1

León, Vicente	1
Lezcano, Mercedes	1
Lillo, Manuel Carlos	1
Lima, Andrés	1
Llombart, V.	1
Lo Giudice, Domingo	1
Loperena, José M ^a	5
López, Pedro Amalio	1
Luca de Tena, Cayetano	1
Lucía, Ricardo	2
Luik, Brigitte	1
Luz, Tony	1
Madico, Ferran	2
Malkovich, John	1
Maluenda, Luis	1
Managuerra, Mercè	1
Mandell, Allan	1
Marchena, Carlos	1
Margallo, Juan	1
Marsillach, Adolfo	1
Martínez Trives, Trino	1
Marzo, José	1
Masó, Xicu	2
Massa, Pilar	2
Menéndez, Juanjo	1
Mesalles, Jordi	1
Mestres, Josep M ^a	5
Minguell, Josep	1
Mir, Paco	1
Mira, Magüi	2
Miralles, Gemma	1
Miravete, Pepe	2
Miró, Pilar	1
Montanyés, Josep	2
Moreno, Ramon	1
Morera, José M ^a	3
Mori, Andrés	1
Narros, Miguel	5
Nel·lo, Francesc	1
Novell, Rosa	1
Novo, Nancho	1
Ojea, Paca	1
Olivares, Vicent	1
Olmos, Luis	1
Ormaetxe, Josu	2
Ortega, Adrián	1
Osinaga, Pedro	1
Osuna, José	5
Paredes, Santiago	1
Pascual, José	2
Pascual, Julio	1

Pasqual, Lluís	2
Pastor, Juan	3
Peña, Roger	2
Pérez Sierra, Rafael	1
Pla, Pep	1
Planella, Pere	1
Plaza, José Carlos	1
Ponce, Miguel	1
Pons, Ventura	4
Portaceli, Carme	4
Prat i Coll, Jordi	1
Pujol, Esperança	1
Pujolràs, Xavier	1
Quinto, José María de	1
Raedó, Jorge	1
Ràfols, Míngo	1
Rafter, Dennis	1
Ramírez, Luis	1
Redmon, William	1
Reguant, Ricard	6
Ribalta, Ramon	3
Rodríguez, Isabel	2
Rodríguez, Rafael	2
Rota, Cristina	2
Rotenstein, Boris	1
Ruestes, Pepita	1
Ruiz Rodgers, Rosario	1
Ruiz, María	2
Saba, Edgar	1
Sáenz de Heredia, José Luis	1
Sagristà, Pere	2
Sáinz de la Peña, Vicente	1

Salvador, Victòria	1
Salvat, Ricard	1
Sánchez, Joan Anton	1
Sánchez, Santiago	1
Sanchis Sinisterra, José	2
Sancho, Imma	1
Sanzol, Alfredo	1
Sardà, Rosa M ^a	1
Segarra, Josep M ^a	2
Segura, Andrés	1
Serrano, Arturo	3
Silva, Natalia	1
Simó, Ramon	4
Simón, Adolfo	1
Simón, Antonio	5
Tamayo, José	1
Townsend, Tamzin	8
Trujillo, Consuelo	1
Úbeda, Oriol	1
Valentino, Luca	1
Vasco, Eduardo	1
Vera, Jorge	1
Vida, Joaquín	1
Vidal i Folch, R.	1
Vidal, Francisco	3
Vides, Carlos	1
Vila, Tomàs	1
Villanueva, Jaume	1
Villanueva, Roberto	1
Weibel, Paul	2
Zaldegui, José Andrés	1

5.5.2. Selecció representativa de l'agent Director

A partir de les dades llistades a la Taula 11, la Taula 12 ofereix una selecció representativa d'aquells directors que han dirigit un major nombre de produccions d'obres britàniques contemporànies a l'Estat durant el període sota estudi. El criteri de tall se situa en més de 5 produccions per director.

Taula 12: Selecció representativa de l'agent DIRECTOR

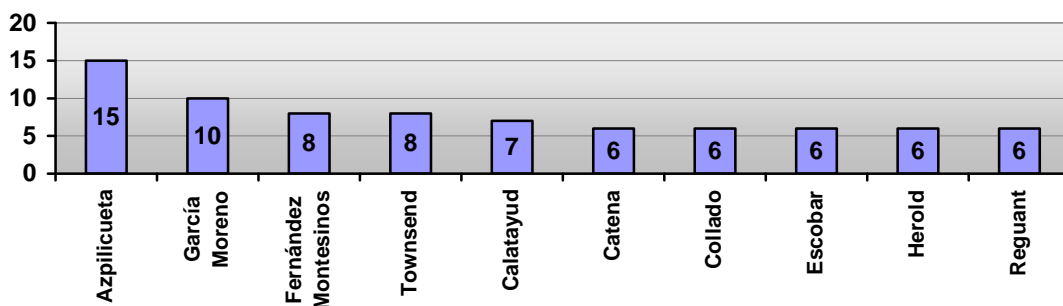
Azpilicueta, Jaime	15
García Moreno, Ángel	10
Fernández Montesinos, Ángel	8
Townsend, Tamzin	8
Calatayud, Rafael	7
Catena, Víctor Andrés	6
Collado, Manuel	6
Escobar, Luis	6
Herold, Alexander	6
Reguant, Ricard	6

Així doncs, Jaime Azpilicueta seria el director que ha participat en més produccions, seguit per Ángel García Moreno amb 15 i 10 produccions respectivament. En un mateix nivell de 8 produccions se situarien Ángel Fernández Montesinos i a directora britànica resident a Barcelona Tamzin Townsend. La resta de directors haurien dirigit un total de 6 produccions cadascun, excepte Rafael Calatayud, amb un total de 7.

5.5.3. Relació de l'agent Director amb la variable Període Històric

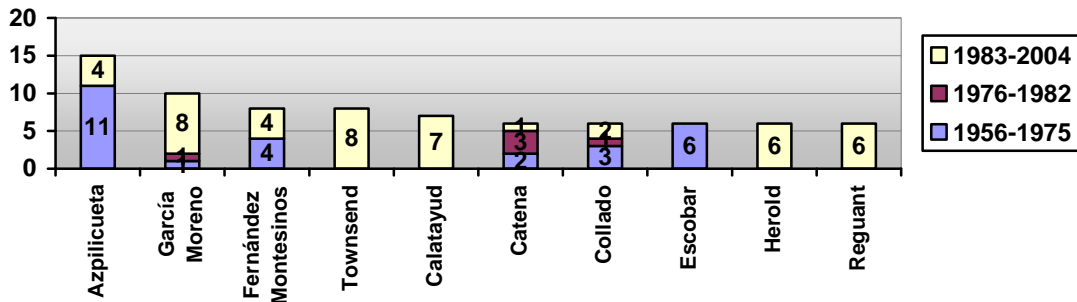
A partir de la selecció de la Taula 12, es procedeix a posar en relació l'agent *Director* - a partir de la selecció dels directors que més produccions d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 han dirigit - amb la variable *Període Històric*, tal i com es pot observar al Gràfic 51.

Gràfic 51: Directors/Produccions 1956-2004



El Gràfic 52 mostra d'una manera més detallada en quins subperíodes han tingut lloc les estrenes de les produccions en què aquesta selecció de directors han participat.

Gràfic 52: Directors/Produccions/Subperíodes 1956-2004

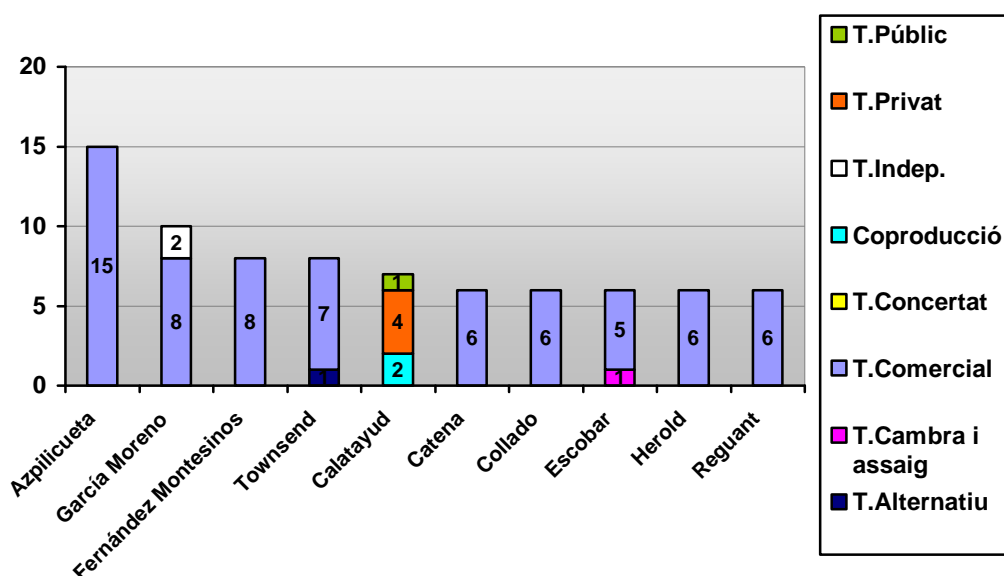


Com es pot observar, molts d'aquests directors, o bé dirigiren aquestes produccions d'obres britàniques contemporànies majoritàriament durant el primer subperíode (Jaime Azpilicueta, Luis Escobar), o bé començaren aquest primer subperíode per continuar durant els següents (Ángel García Moreno, Ángel Fernández Montesinos, Víctor Andrés Catena, Manuel Collado). Finalment, bona part d'aquests directors (Tamzin Townsend, Rafael Calatayud, Alexander Herold, Ricard Reguant) han desenvolupat aquestes produccions (i la seua carrera com a directors) durant el tercer subperíode.

5.5.4. Relació de l'agent Director amb la variable Sistema de Producció

Per tal d'analitzar en quins sistemes de producció s'han estrenat les peces d'autors britànics contemporanis que la selecció de directors establerta ha dirigit, en aquest apartat, es posa en relació l'agent *Director* i la variable *Sistema de Producció*, que inclou *Teatre Alternatiu*, *Teatre de Cambra* i *Assaig*, *Teatre Comercial*, *Teatre Concertat*, *Coproducció*, *Teatre Independent*, *Teatre Privat* i *Teatre Públic*, tal i com han estat definits en capítols anteriors.

Gràfic 53: Directores/Produccions/Sist. Prod. 1956-2004

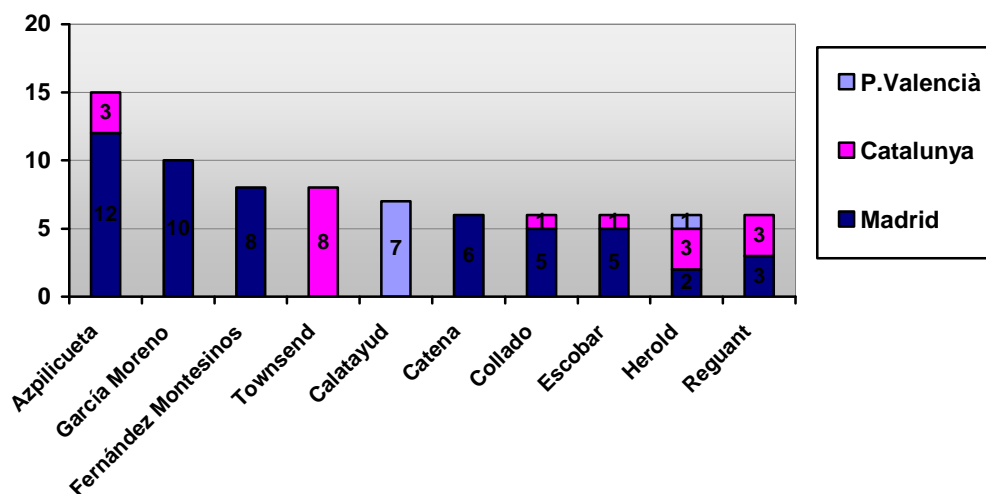


El Gràfic 53 exposa clarament el fet que la gran majoria d'aquests directors han treballat dins el sistema de producció del Teatre Comercial en les produccions d'obres d'autors britànics contemporanis que s'han dut a terme a l'Estat durant el període sota estudi. Ángel García Moreno va començar dirigint-les dins l'àmbit del Teatre Independent, i Luis Escobar va haver de fer alguna incursió en el Teatre de Cambra i Assaig, així com Townsend ha treballat de manera esporàdica amb el Teatre Alternatiu, però aquestes no són més que excepcions. Destaca, doncs, el cas de Rafael Calatayud que ha dirigit aquestes produccions d'obres britàniques contemporànies, o bé des del Teatre Privat (amb la seua companyia La Pavana), o bé des del Públic, o bé a partir de Coproduccions entre ambdós sistemes de producció.

5.5.5. Relació de l'agent Director amb la variable Comunitat Autònoma

Resta, finalment, per analitzar la relació entre l'agent *Director* i la variable *Comunitat Autònoma* que, com s'ha explicat en capítols anteriors, inclou la *Comunitat de Madrid*, *Catalunya* i el *País Valencià*, amb un especial èmfasi en les tres capitals, Madrid, Barcelona i València.

**Gràfic 54: Directors/Produccions/Comunitat Autònoma
1956-2004**



Tot seguint el Gràfic 54, resta clar que aquests directors han produït les peces sota estudi majoritàriament al mateix territori d'on són originaris o on hi treballen o treballaven. Així doncs, quasi exclusivament a Madrid s'han produït les peces britàniques contemporànies que han dirigit Azpilicueta, García Moreno, Fernández Montesinos, Catena, Collado i Escobar. En canvi, des de Catalunya s'han produït les que ha dirigit Tamzin Townsend i, des del País Valencià, les de Rafael Calatayud. Alexander Herold i Ricard Reguant les han dirigit a parts quasi iguals a Madrid i a Catalunya i, esporàdicament, al País Valencià.

5.6. Companyia o productora

Per tal d'analitzar la informació obtinguda de l'agent COMPANYIA/PRODUCTORA, primer es presenta un llistat de totes les companyies i productores que han produït el conjunt d'obres britàniques contemporànies que s'han representat a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004, segons aquesta recerca. Aquest llistat anirà acompanyat del nombre total de produccions d'obres d'autors britànics contemporanis que cada companyia o productora ha dut a terme en aquest període. Després, es realitzarà una selecció representativa d'aquestes companyies i productores d'acord amb

el nombre de produccions que posseeixen i, finalment, aquesta selecció es posarà en relació amb les variables *Període Històric, Sistema de Producció i Comunitat Autònoma*.

5.6.1. Nombre total de l'agent Companyia o productora

La Taula 13 presenta el conjunt de companyies i productores que han dut a terme produccions d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004, acompanyades del nombre de produccions de què són responsables.

Taula 13: Nombre total de l'agent COMPANYIA-PRODUCTORA/Produccions

4+Shakespeare=	1	Col•lectiu de teatre La Vitzeta	1
Ad Hoc	1	Compañía de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado	1
Akelarre	2	Compañía de Analía Gadé y Vicente Parra	1
Alain Cornejo	1	Compañía de Andrés Mejuto	1
Amparo Larrañaga, José Coronado i Mario Gas	1	Compañía de Andrés Mejuto y Lina Rosales	1
Andrés Magdaleno	1	Compañía de Ángel Aranda	1
Anexa	2	Compañía de Arturo Fernández	2
Aran Dramática	1	Compañía de Carlos Larrañaga	1
Armonía	1	Compañía de Carlos Larrañaga y M ^a Luisa Merlo	1
Artenbrut Teatre	3	Compañía de María Arias	1
Arturo Serrano - Teatro Infanta Isabel	4	Compañía de Concha Velasco	1
Asun Films	1	Compañía de Esperanza Roy	1
Behemot S.L.	1	Compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén	1
Bitò Produccions	2	Compañía de Irene Gutiérrez Caba	1
Boulevard Teatre	1	Compañía de Irene y Julia Gutiérrez Caba	1
Brisa Producciones	2	Compañía de Isabel Garcés	1
Burbano	1	Compañía de Jesús Puente, Maribel Hidalgo y Carlos Muñoz	1
Cae la Sombra	2	Compañía de Joaquín Kremel	3
Capa i espasa	1	Compañía de José Marzo	1
Carme Teatre	1	Compañía de José Osuna	1
Carteci	1	Compañía de Juan Ribó	1
Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	3	Compañía de Lili Murati	1
Centre Dramàtic del Vallès	2	Compañía de María José Goyanes	1
Centro Cultural de la Villa	1	Compañía de Paco Morán	4
Centro Dramático Nacional	1		
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas	1		
Col•lapse	1		

Compañía de Pedro Osinaga	8
Compañía de Pedro Osinaga y Ana M ^a Vidal	1
Compañía de Pepe Rubio	3
Compañía de Repertorio Contemporáneo	2
Compañía de Rocío Durcal	1
Compañía de Valeriano Andrés - Rafael Castejón	1
Compañía Lope de Vega	1
Compañía Moratín	1
Compañía Morgan de Teatro	2
Compañía Teatro Estudio de Madrid.	1
Compañía Vanguardia Civil	1
Compañía William Layton	1
Companyia de Dolors Colell	1
Companyia de Josep Maria Flotats	1
Companyia de Lluís Guilera	1
Companyia de Marc Pujol	1
Companyia deBlai Llopis	1
Companyia del Teatre Condal	1
Tricycle	1
Companyia Far Away	1
Companyia Hic Jacets el Teatre	1
Companyia Jove Teatre Regina	1
Companyia Les Escorxadors	1
Companyia Memory	1
Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana	2
Consorcio Salamanca 2002	1
Corral de Comedias	1
Cristina Rota	1
Deconstrucción Teatro	1
Dido Pequeño Teatro	4
Divas and Co.	1
Dramaturgia 2000	3
EADAG	1
El Globus	1
El Rusc Teatre	1
El Talleret de Salt	2
Empar Ferrer	1
Enrique Cornejo	1
Entrecajas Producciones Teatrales	1
Escena alternativa	2
Esece Producciones	1
Estudio Internacional del Actor Juan Carlos Corazza	1
Expo-92	1
Festival "La Alternativa"	7
Festival de Otoño	1
Festival d'Edimburg	1

Festival d'Estiu de Barcelona Grec	7
Fila 7	3
Focus	9
Forma y Cultura	1
Fundació Ciutat de les Arts Escèniques	1
Gasal Producciones	2
Geografías Teatro	2
GETH (Grup d'estudis teatrals d'Horta)	1
Godelabor	1
Gom Teatre	1
Grup de Teatre Experimental 'Contrapunto'	1
Grup de Teatre Independent del CICF	1
Grup Esperit	2
Guasch Teatre	1
Guindalera Escena Abierta	1
H Intercalada	1
Histriònic	2
Iguana Teatre	1
Inma Belda	1
Jordi Morell	1
Karpas-Teatro	1
Koking Producciones	1
La Cazuela	2
La Dependent	2
La escena de Helicón	1
La Fanfarra	1
La Llum	1
La Moderna	1
La Pavana	5
La Perla Lila	1
L'Artesanal Retòrica	1
Lazzigags Produccions	1
l'Om Imprebis	1
M.A.G.	1
Manuel Collado	6
Mar i Cel	1
Memory	1
Mercat de les Flors	1
Metrópolis Teatro	1
Mínimo Teatro	1
Moma Teatre	8
Némore Producciones	4
Nuevo Repertorio	2
Nuevo Teatro Experimental	1
Off Produccions	1
Ondar Teatro	1
Orfeo Gracienc	1

Palangana Teatre	1
Palestra	2
Pasióarte	1
Perestroika-a-tak	1
Pez Luna Teatre	1
Phil McIntyre Promotions	1
Piccolo Teatro de Milà	1
Pigmalió	2
Posidònia Teatre	1
Prem Teatre	2
Primer Paso	2
Producciones A.G.	1
Producciones Ángel García Moreno	8
Producciones del Callao	1
Producciones F.M. Archena	1
Producciones Francisco Salinas	1
Producciones Justo Alonso	11
Producciones Mirández	1
Producciones Off Madrid	2
Producciones Takuara	1
Producciones Teatrales Contemporáneas	1
Promoacting S.L.	1
Quart 23	1
Queen Theatrical Productions	1
Retablo	1
Sala Beckett	15
Sala Cuarta Pared	1
Sala Muntaner	3
Salvador Collado	1
Sansacabat	1
Sitges Teatre Internacional	2
Striptico Teatre	1
Studio Teatre	1
Talia Teatre	1
Taller 3 Producciones	1
Tarnàs Teatre	1
Taular 12	1
Teatre de Barcelona	1
Teatre de l'Eixample	1
Teatre del Sol	1
Teatre del Temps	1
Teatre Experimental Català (T.E.C.)	2
Teatre Joventut	1
Teatre Lliure	6
Teatre Malic	2
Teatre Nacional de Catalunya	4
Teatre Regina	1
Teatre Set	1
Teatre Villarroel	1
Teatreneu	6

Teatres de la Generalitat Valenciana	8
Teatres Princesa-Condal	1
Teatro 68	1
Teatro Calderón	1
Teatro Club Universitario	3
Teatro Cu	1
Teatro de Cámara de Madrid	1
Teatro de la Abadía	1
Teatro del Astillero	1
Teatro del Laberinto	1
Teatro del Sol	1
Teatro del viaje	1
Teatro do Noroeste	1
Teatro Eslava	4
Teatro Estable de Navarra	1
Teatro Experimental Independiente (T.E.I.)	1
Teatro Experimental Independiente Gogo	1
Teatro Límite	1
Teatro Pradillo	4
Teatrotorpe	1
TEU de Aparejadores de Barcelona	1
Tomás Gayo Producciones	1
Tramoya	1
Transfer Teatre	1
Transmarató espectacles S.L.	1
Trasgo Producciones	1
Tres x 3	3
Tribeca Theatrical Productions	1
Vània Produccions	2
Verano 80	1
Versus Teatre	3
Víctor Andrés Catena	1
Villarroel Teatre	2
Wai Entertainment	1
Wondeland Theatre Productions	1
Yacer Teatre	2
Zag-Zag Teatre	1
Zascandil	1
Zitzània Teatre	4

5.6.2. Selecció representativa de l'agent Companyia o productora

Del llistat de companyies i productores de la Taula 13, s'ofereix a continuació una selecció d'aquelles que han produït més obres d'autors britànics contemporanis durant el període 1956-2004. Aquesta selecció constituirà la base sobre la qual es durà a terme la resta d'anàlisis. El criteri de tall se situa en més de 5 produccions per companyia o productora.

Taula 14: Selecció representativa COMPANYIA-PRODUCTORA/Produccions

Sala Beckett	15
Producciones Justo Alonso	11
Focus	9
Compañía de Pedro Osinaga	8
Moma Teatre	8
Producciones Ángel García Moreno	8
Teatres de la Generalitat Valenciana	8
Festival d'Estiu de Barcelona Grec	7
Festival "La Alternativa"	7
Manuel Collado	6
Teatre Lliure	6
Teatreneu	6

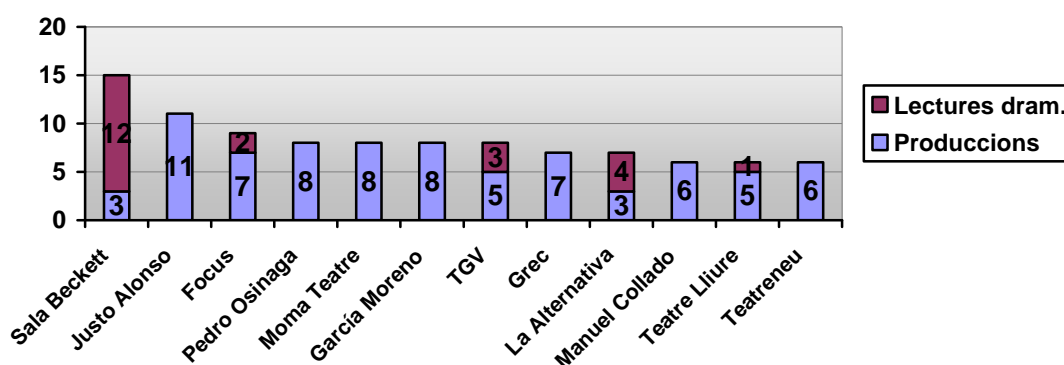
La Taula 14, doncs, presenta una selecció segons la qual la companyia o productora de l'Estat que seria responsable de més produccions d'obres d'autors britànics contemporanis és la Sala Beckett, amb un total de 15 produccions, seguida per Producciones Justo Alonso. Amb menys diferència entre elles, se situarien després entitats tan diverses com la productora Focus, la companyia Moma Teatre, Producciones Ángel García Moreno o Teatres de la Generalitat Valenciana, entre d'altres.

5.6.3. Relació de l'agent Companyia o productora amb la variable Període Històric

El següent pas en aquesta anàlisi consisteix a posar en relació l'agent *Companyia/Productora* amb la variable *Període Històric*. El Gràfic 55, doncs, presenta la relació de les companyies i productores que han produït més de 5 obres d'autors

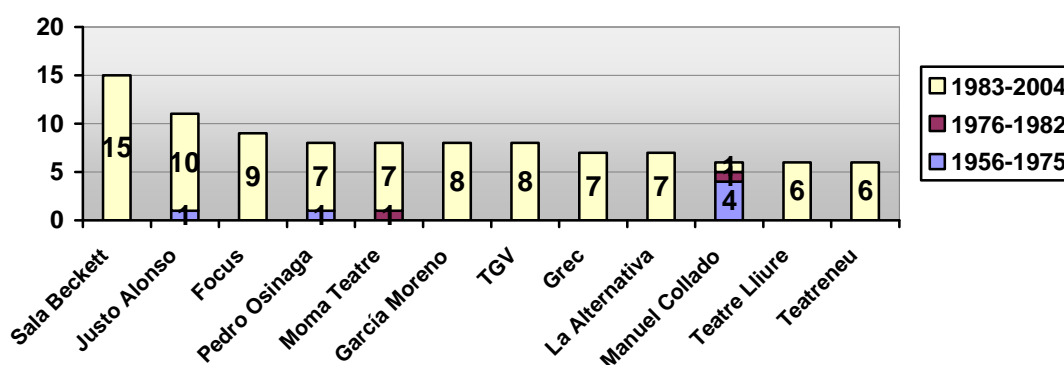
britànics contemporanis a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 i nombre total de produccions que han dut a terme. A més, el gràfic mostra quantes d'aquestes produccions han estat muntatges i quantes han estat lectures dramatitzades.

Gràfic 55: Companyies-Productores/Produccions 1956-2004



Una ullada al Gràfic següent, el 56, revela quina ha estat la distribució de les produccions d'aquestes companyies i productores segons els diversos subperíodes històrics establerts en aquesta Tesi.

Gràfic 56: Companyies-Productores/Produccions/Subperíodes

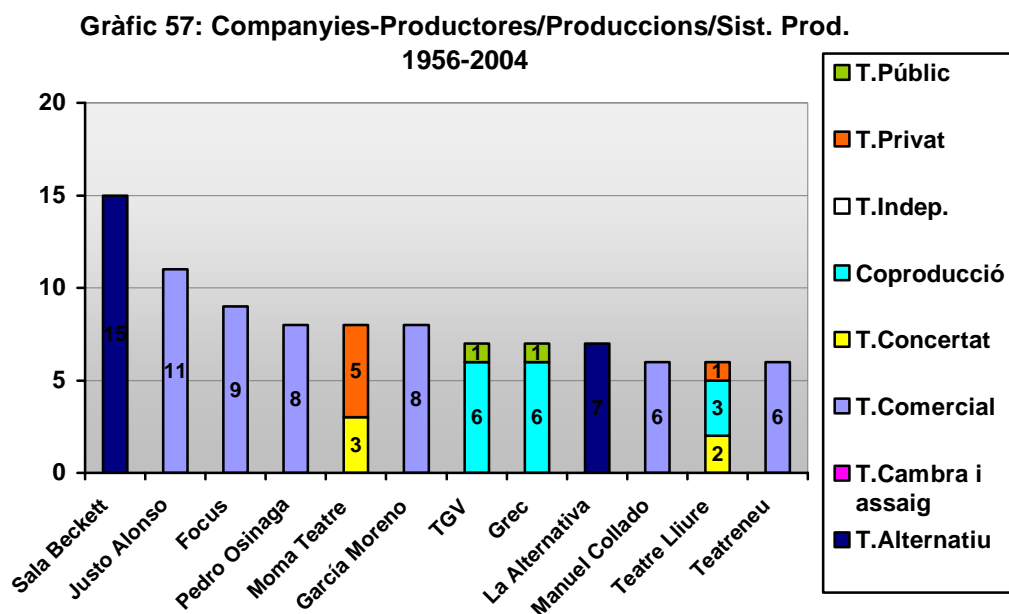


Com es pot observar, les companyies i productores que més activitat han desenvolupat pel que fa a la difusió del teatre britànic contemporani ho han fet majoritàriament durant el tercer subperíode, amb l'única excepció del director i

productor Manuel Collado, amb 4 de les 6 produccions d'obres d'autors britànics contemporanis estrenades durant el primer subperíode.

5.6.4. Relació de l'agent Companyia o productora amb la variable Sistema de Producció

Per tal d'analitzar en quins sistemes de producció s'han estrenat les peces d'autors britànics contemporanis que la selecció de companyies i productores establerta ha produït, en aquest apartat, es posa en relació l'agent *Companyia/Productora* i la variable *Sistema de Producció*, que inclou *Teatre Alternatiu*, *Teatre de Cambra i Assaig*, *Teatre Comercial*, *Teatre Concertat*, *Coproducció*, *Teatre Independent*, *Teatre Privat* i *Teatre Públic*, tal i com han estat definits en capítols anteriors.



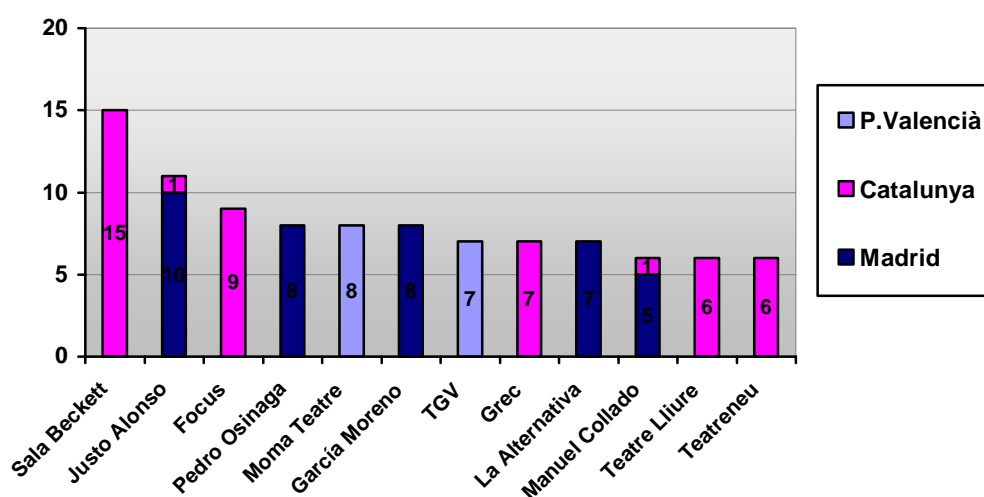
Segons el Gràfic 57, evidentment, tant la Sala Beckett com el madrileny Festival La Alternativa han dut a terme les seues produccions d'obres d'autors britànics contemporanis dins el sistema de producció del Teatre Alternatiu. La majoria de les altres companyies i productores (Producciones Justo Alonso, Focus, Compañía de Pedro Osinaga, Producciones Ángel García Moreno, Manuel Collado, Teatreneu) han treballat

exclusivament dins l'àmbit del Teatre Comercial. En canvi, Moma Teatre ha estrenat les seues produccions d'obres d'autors britànics contemporanis dins el Teatre Privat i, després de la seua concertació amb Teatres de la Generalitat Valenciana, dins el sistema del Teatre Concertat. Tant Teatres de la Generalitat Valenciana com el Festival d'Estiu de Barcelona 'Grec' han dut a terme alguna producció pròpia, però majoritàriament s'han mogut dins el sistema de la Coproducció. Finalment, Teatre Lliure ha treballat, o bé com a companyia privada abans de la seua concertació amb la Generalitat de Catalunya, o bé a partir de coproduccions amb altres companyies o amb festivals de teatre.

5.6.5. Relació de l'agent Companyia o productora amb la variable Comunitat Autònoma

Com a últim pas s'analitzarà la relació entre l'agent *Companyia/Productora* i la variable *Comunitat Autònoma* que, com s'ha explicat en capítols anteriors, inclou la *Comunitat de Madrid, Catalunya* i el *País Valencià*, amb un especial èmfasi en les tres capitals, Madrid, Barcelona i València.

Gràfic 58: Companyia-Productora/Produccions/Comunitat Autònoma 1956-2004



A partir del Gràfic 58 es pot observar que el nombre d'aquesta selecció de companyies o productores que produeixen amb més assiduitat a una Comunitat Autònoma o a una altra es troba bastant equilibrat en el cas de la Comunitat de Madrid i Catalunya, encara que el País Valencià també té una presència destacable.

6. Anàlisi de les dades

En aquest capítol es presenta una panoràmica general de les dades que descriuen, de manera qualitativa, el procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004. Es tracta, doncs, de mostrar de manera expositiva les dades més rellevants sobre els diversos factors i agents involucrats en el procés de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant el període sota estudi, relacionades amb les variables que les contenen i les afecten, tal i com han estat definides en capítols anteriors: PERIODE HISTÒRIC, SISTEMA DE PRODUCCIÓ i COMUNITAT AUTÒNOMA. Aquest tractament qualitatiu de les dades és complementari del tractament quantitatiu presentat al capítol anterior, de manera que els resultats de les fases de documentació i d'anàlisi quantitativa d'aquesta Tesi, poden experimentar modificacions substancials.

6.1. 1956-1975: Els anys de dictadura

Després de més de quinze anys de règim franquista fortament repressiu, com assenyala Juliá (1999: 171-173), 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 a 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 i els nuclis de resistència contra el règim franquista començaven a agafar força de nou.

Dins l'àmbit del teatre, a l'Estat els anys quaranta i primers cinquanta mostren un panorama dependent en alt grau del que es programava a Madrid. Als territoris de parla catalana, de fet, qualsevol representació teatral en català va estar prohibida fins 1946 i la represa del teatre en català a partir de 1946 "s'orientà i es limità forçosament en els primers temps a la reposició arqueològica dels repertoris de pre-guerra" (Gallén, 1993: 12). Així doncs, seguint Oliva (1989: 71-77), el teatre de la postguerra a l'Estat espanyol fins a la meitat dels cinquanta es mou entre la comèdia escapista (Jacinto Benavente, els germans Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Jardiel Poncela, Alfonso Paso, Adolfo Torrado, Leandro Navarro...), el teatre de propaganda i exaltació dels valors tradicionals – que només va tindre uns primers anys de forta presència (José María Pemán, Mariano Tomás, Eduardo Marquina...) – i els clàssics revisitats com a peces de museu i al servei de la cultura oficial.

El públic que acudia a veure aquestes peces de teatre durant aquest període estava compost majoritàriament per espectadors de classe burgesa degut a

- a) la paulatina elevación de los precios, hacia finales del siglo XIX y principios del XX (...)
- b) la competencia que el cinematógrafo iba imponiendo, al hacer mucho más rentable la exhibición simultánea del mismo producto en cientos de ciudades, y abaratar extraordinariamente el precio de las entradas (Oliva, 1989: 80)

"Este público tan determinado de los años cuarenta va a preferir la evasión a la reflexión, no sólo por sus circunstancias vital sino también por la orientación y regulación de sus gustos a que le somete el nuevo orden" (Oliva, 1989: 82-83). La comèdia burgesa de postguerra es desenvoluparà durant els anys 50 i 60 "hasta llegar a su más alto grado de evasión posible" (Oliva, 1989: 193) i mantindrà un públic

acomodat fidel durant tota la seua trajectòria mentre al seu voltant creixen i es desenvolupen, amb les inevitables limitacions de la censura, els grups de teatre experimental.

Pel que fa a la presència del teatre estranger contemporani en aquest context, De Isabel (2001: 53), en un estudi sobre la presència d'autors estrangers a la cartellera espanyola del franquisme, conclou que "las carteleras españolas mostraron en toda la década de los cuarenta, sin excepción de año alguno, la casi ausencia de obras dramáticas de autores foráneos. Pocos nombres engrosaron las listas y algunos de ellos difícilmente identificables." La majoria de les obres posades en escena pertanyien als gèneres de la comèdia, la comèdia musical, el melodrama, el thriller policíac i poca cosa més; gèneres d'evasió que poblaven el repertori de l'escena espanyola amb la voluntat de "divertir sin más" (Oliva, 1989: 71-73). Entre els autors estrangers representats durant aquesta dècada destaquen Ibsen, Oscar Wilde, G.B. Shaw, Noel Coward, Marcel Achard, Jean Anouilh, James Barrie, Aldo de Benedetti, Jean Giraudoux, W.S. Maugham, Thornton Wilder o Agatha Christie; autors la major part dels quals no eren nous a la cartellera ja que, "en verdad, se representaba un teatro que formaba parte de los repertorios de las grandes compañías profesionales anteriores al año treinta y seis" (De Isabel, 2001: 210-211).

Tanmateix, als anys 50, amb la consolidació dels grups de teatre de cambra i assaig, la xifra d'autors estrangers va augmentar considerablement de manera que el nombre de representacions d'obres d'autors estrangers per part dels grups de cambra superava el de les sales comercials (De Isabel, 2001: 55-56). I, a més a més, aquesta grups de cambra introduïen autors renovadors tant estèticament com ideològica: Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Albert Camus, T.S. Eliot, Jean Cocteau, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Jean Paul Sartre, Arthur Adamov, Ugo Betti, Eduardo de Filippo, Terence Rattigan o William Saroyan que, amb el temps, passaven a formar part del repertori de les companyies de teatre comercial. No obstant, juntament amb les apostes de la major part del teatre comercial per autors de comèdia lleugera, thriller o melodrama com Robert Anderson, Jacques Deval, Agatha Christie o Peter Ustinov, companyies comercials com la Lope de Vega de José Tamayo van ser pioneres

en la representació d'obres de Jean Cocteau i Arthur Miller, entre d'altres. En aquest sentit, a finals dels anys 50, també des dels 'teatros nacionales' es va cercar d'obrir l'objectiu amb autors com Friedrich Dürrenmat, Diego Fabbri, Luigi Pirandello o J.B. Priestley.

6.1.1. 1956-1963: El paper del teatre de cambra i assaig

6.1.1.1. El continuisme del teatre comercial: el *well-made play*

La Codorniz nació (...) para decir a nuestros lectores: "No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco. Una serie de tipos de mal humor lo han estropeado con sus críticas, con sus discursos, con sus violencias. Y ya no tiene remedio. Vamos a olvidarlo y procurar no enredarlo más. Y aquí, reunidos, mientras la gente discute y se mata, nosotros, en un mundo aparte, vamos a hablar de las mariposas, de las ranas, de la luna y de las hormigas. Piense usted, señor director, que con esas críticas de la vida usted no va a arreglar el mundo. Y sólo va a conseguir fomentar el mal humor de las gentes, la murmuración y la acritud. Y nosotros, los humoristas, no hemos nacido para eso" (Miguel Mihura, citat a Monleón, 2001: 25)

La declaració d'intencions del teatre comercial a l'Estat durant tota l'etapa de la dictadura es podria resumir amb aquestes paraules de Mihura. Madrid constituïa l'epicentre de l'activitat teatral i produïa i feia girar per altres ciutats de l'Estat revista, clàssics (des de *La Celestina* i *El Tenorio* fins a obres de Shakespeare o Moliere), comèdia burgesa (Jacinto Benavente, Calvo Sotelo, López Rubio, Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán...) i teatre d'humor (Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Carlos Llopis, Adolfo Torrado...). A Barcelona en particular, a més dels melodrames i comèdies de costums, els esparsos intents de recuperar l'alta comèdia (Sirera, 2000: 98) i les reposicions d'obres d'autors de la tradició com Guimerà o Rusiñol es van recuperar com a puntals teatrals del moment junt amb el teatre en castellà que oferien les companyies

madrilenyes, tot i la creació d'un Patronat al Teatre Romea el 1949, que de tant en tant organitzava vetllades de teatre de cambra, o la publicació d'obres claus com *Primera història d'Esther* (1948) d'Espriu (Gallén, 1993: 12-14).

A València el panorama era bastant similar. Com exposen Carbó i Cortés (1997: 81-104) i Herreras (2000: 33-36), la tradició del teatre autòcton professional valencià estava dominada pel gènere del sainet i, una vegada les autoritats franquistes readmeteren el teatre en valencià no sols es va seguir la línia costumista i tòpica, que ni la República ni l'esquerra de la Guerra Civil aconseguiren transformar, sinó que, a més a més, es va renovar l'interès popular per aquest tipus de teatre amb una afluència més que notable que, sovint, exhauria les localitats. Però, com apunta Alomar (2005: 14) per a Mallorca i pot aplicar-se també al País Valencià i a Catalunya, amb l'arribada de les companyies comercials madrilenyes en gira a la fi dels cinquanta i la dècada dels seixanta, la impossibilitat de competir en recursos i preparació va provocar el progressiu declivi de totes aquestes fòrmules tradicionals que tan d'èxit havien tingut des del segle XIX, molt per damunt de l'acollida que rebien les companyies de fora.

Així les coses, a l'àmbit del teatre comercial l'entrada de novetats, de noves comèdies d'autors contemporanis, i en concret britànics, durant l'època de la dictadura es va dur a terme des de Madrid. Tanmateix, la majoria de les obres britàniques que les companyies comercials madrilenyes van elegir per posar en escena durant aquest primer període que hem establert estaven lluny de ser comèdies lleugeres o complaents: del drama íntim exposat a través de l'anàlisi psicològica de conflictes familiars al drama històric, tot passant per una comèdia de seducció arriscada. Eren de les primeres obres d'autors britànics contemporanis a entrar als escenaris de la postguerra i ho feien, és clar, de la mà d'alguns dels directors més preparats i cosmopolites del moment: Alberto González Vergel, Luis Escobar i José Osuna. Tot i això, també van arribar als escenaris madrilenys algunes comèdies policíiques i comèdies lleugeres. Però el moment del vodevil britànic "a la española" encara havia d'arribar.

La primera obra d'un autor britànic contemporani, això és escrita a partir de 1956, que es va portar a escena a l'Estat espanyol va ser una comèdia policíica:

Asesinar no es tan fácil (*Not In The Book*, 1958) d'Arthur Watkyn, traduïda per José Luis Alonso. El 1959, Arturo Serrano, al capdavant del Teatro Infanta Isabel, era l'encarregat de la direcció d'aquesta peça que va romandre més de dos mesos en cartell gràcies a la popularitat dels actors principals – Isabel Garcés, Manuel Dicenta i Fernando Noguerras. El teatre Infanta Isabel, precisament, era conegut arreu de l'Estat pels seus thrillers i comèdies policiaques amb regust britànic. De fet, el 1961, la companyia del Infanta Isabel tornava a produir-ne i a girar-ne una altra amb èxit per l'Estat: *La noche del 5 de marzo* (*The Night of the Fourth*, 1956) de Jack Roffey i Gordon Harbord que, com Watkyn, eren dramaturgs de producció limitada i especialitzats en aquest tipus de thrillers que poblaven el West End londinenc.

D'una altra banda, l'ara famós i productiu autor del West End Peter Shaffer, un dels dramaturgs britànics més produïts a l'Estat durant el període que ens ocupa, arribava per primera vegada a un escenari madrileny amb *Ejercicio para cinco dedos* (*Five Finger Exercise*, 1958) el 1959, menys d'un any després de la seua estrena a Londres. L'obra original es va estrenar en un teatre comercial, el Comedy, però un dimecres nit, en un horari que va fer que la crítica hagués de precisar que no es tractava d'una representació privada d'un club; la versió espanyola²⁸ era presentada per la companyia d'Andrés Mejuto, sota la direcció d'Alberto González Vergel però al Teatro Beatriz, que era la seu del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. El primer cas es pot justificar si considerem que era la primera obra d'un jove nou dramaturg; el segon potser perquè com a “obra de fondo crudo y áspero, pero de forma limpia, (...) quizá requiera para su recto entendimiento un público preparado y culto, al que no le sean ajenas ciertas particularidades de la vida familiar británica”²⁹.

Tot i no ser una comèdia fàcil, sinó que es troba farcida de les turbulències psicològiques d'una família benestant amb un intent de suïcidi inclòs, des del conservador *Daily Telegraph* s'avisava els lectors que l'obra “[was] working not in the

²⁸ Martínez Adell, Alberto (Trad.) (1961), *Ejercicio para cinco dedos / Peter Shaffer*, Madrid, Alfíl.

²⁹ Marqueríe, Alfredo, “En el Infanta Beatriz se estrenó *Ejercicio para cinco dedos* de Shaffer”, *ABC*, 20/02/1959.

avant-garde idiom but in traditional style”³⁰: no era aquest, doncs, un dels nous dramaturgs ‘irats’. La factura del producte original, amb una interpretació i una escenografia naturalistes i tradicionals (“showing sitting room, stairs and landing”³¹) va ser transportada amb èxit a l’escenari del Beatriz. La crítica madrilenya, afí al règim o no, es queixava de la duració i la manca de ritme en algunes parts i n’elogiava la construcció psicològicament realista dels personatges (“ha sabido el autor dibujar diestramente los caracteres”³² “sin personajes de relleno ni escenas episódicas, ni criados murmuradores”³³) i el “afortunado tono naturalista”³⁴. La londinenca conservadora va saludar el nou autor com una nova promesa i elogià l’acabat d’una obra ben feta; la progressista, en canvi, li recriminava precisament “his rather pathetically shallow characters”³⁵ “whose desperation I found it impossible to believe”³⁶. A Madrid, amb dos mesos en cartell al Beatriz, i dues representacions al dia, es va convertir, a més a més, en una obra molt representada pels grups de teatre universitaris i de cambra i assaig durant els anys següents.

Amb algunes queixes també pel que fa a la “cierta lentitud expositiva” de la peça, el 1961 s’estrenava una nova comèdia d’intriga detectivesca “con toques casi vodevilescos, de innegable verdor”³⁷, *Doble imagen (Double Image, 1956)* de Roger MacDougall i Ted Allen, en aquesta ocasió traduïda per José López Rubio i dirigida per José Osuna. El muntatge no va obtenir massa repercussió - va romandre menys d’un mes al Teatro Alcázar - i l’any següent, el 1962, José Osuna tornava a provar sort amb un altre policíac, aquesta vegada d’un autor més conegut, Frederick Knott. Aquest havia obtingut una gran acollida a l’Estat amb la seua peça *Crimen perfecto (Dial M for Murder, 1952)*, que el 1954 filmaria Alfred Hitchcock. En aquesta ocasió Osuna, a

³⁰ Gibbs, Patrick, “Fine Acting in Striking Play”, *Daily Telegraph*, 17/07/1958.

³¹ Ibid.

³² Bayona, José Antonio, “Estreno de *Ejercicio para cinco dedos*”, *La Vanguardia Española*, 21/02/1959.

³³ Marqueríe, Alfredo, “En el Infanta Beatriz se estrenó *Ejercicio para cinco dedos* de Shaffer”, *ABC*, 20/02/1959.

³⁴ Monleón, José (1959), “Pocas y mediocres obras españolas en Madrid”, *Primer Acto* 7, p.6.

³⁵ Hope-Wallace, Philip, “New Play at the Comedy”, *Guardian*, 18/07/1958.

³⁶ ??, *Observer*, 20/07/1958.

³⁷ Marqueríe, Alfredo, “Estreno de *Doble imagen*, en el Alcázar”, *ABC*, 11/05/1961.

partir de la traducció de José Luis Alonso, presentava una de les seues últimes peces: *Premio para un asesinato (Write Me a Murder, 1962)*, que va superar el mes en cartell al Teatro Eslava.

També quasi acabada d'estrenar al West End londinenc estava *La cabeza de un traidor*³⁸ (*A Man for All Seasons, 1960*) de Robert Bolt quan Luis Escobar la va portar al seu Teatro Eslava l'octubre de 1962. L'actor Manuel Dicenta va aconseguir un gran èxit en representar la resistència de Tomàs Moro a seguir els preceptes d'Enric VIII, resistència que el crític del diari del Moviment *Arriba* titllava de “fuerza sobrehumana de su inflexible actitud, que será posiblemente uno de los rasgos de mayor hombría y entereza de la Europa moderna”³⁹. La rellevància de la santedat del protagonista és un lloc comú a totes les crítiques publicades, tot i algunes queixes pel que feia a la durada i el ritme i alguns desitjos de profunditzar més en “el proceso de toma de conciencia de More”⁴⁰ a l'hora de decidir el seu camí. Més interessants resulten les aportacions de José Monleón que, en línia amb el que va comentar Kenneth Tynan arran de l'estrena original, reclamava per a les obres d'assumpte històric un tractament diferent al clàssic “teatro de estampas”⁴¹, en consonància amb la voluntat renovadora i pedagògica del teatre èpic. Això és el que Tynan, en la seua discussió a les planes de l'*Observer* amb el mateix Robert Bolt, li criticava: que hagués afavorit el relat hagiogràfic en lloc d'analitzar la figura històrica de Moro críticament des de la distància com va fer Brecht amb el seu Galileu⁴². Amb només un mes en cartell, potser les lleugeres apreciacions dels crítics sobre la ‘solemnidad’ del ritme i la ‘seriedad’ del tema constituïen el sentiment comú de la major part dels espectadors.

El 1963 es presentaven al circuit comercial madrileny dues obres britàniques d'autors de menys ressò internacional que Robert Bolt. D'una banda, la companyia de

³⁸ Escobar, Luis i Martínez, Santiago (Trad.) (1963), *La cabeza de un traidor / Robert Bolt*, Madrid, Alfíl. Escobar, Luis (Trad.) (1967), *Un hombre para la eternidad / Robert Bolt*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas.

³⁹ García Pavón, F., “*La cabeza de un traidor*, en el Eslava”, *Arriba*, 01/11/1962.

⁴⁰ Llovet, Enrique, “Estreno de *La cabeza de un traidor* en el teatro Eslava”, *ABC*, 01/11/1962.

⁴¹ Monleón, José (1962), “*La cabeza de un traidor*”, *Primer Acto* 38, p.60-61.

⁴² Tynan, Kenneth, “Heroes and Hero-Worship”, *Observer*, 10/07/1960.

Lili Murati presentava *Dodo* (*The Amorous Prawn*, 1959) d'Anthony Kimmins, una comèdia d'intriga i humor que havien traduït Juan José Arteche i Francisco Abril. Val a dir que la comèdia no va passar del mes en cartell al Teatro Cómico i que des de la crítica s'aconsellava "acelerar el *tempo* general"⁴³ per tal que el muntatge guanyés vivacitat i frescor. D'una altra banda, Claudio de la Torre, com a traductor, i José Osuna, a la direcció, s'alien el 1963 per a portar als escenaris del Teatro Reina Victoria una altra obra acabada d'estrenar a Londres, *La carraca* (*Rattle of a Simple Man*, 1962) de Charles Dyer. És una peça que afavoreix el lluïment de la parella d'actors protagonistes, que representen el procés de seducció d'una prostituta a un tímid seguidor de futbol que l'ha contractada però no s'atreveix a tancar el tracte, amb dosis d'humor i tocs de melodrama. La crítica i el públic londinencs en general valoraren l'enginy de la peça i la construcció dels personatges com "highly enjoyable"⁴⁴, "cunningly fashioned, neat, funny, convincing, touching"⁴⁵, encara que algú va advertir que l'obra "threatens to recall how well Mr. Harold Pinter has treated a similar relationship in a fraction of the time"⁴⁶.

La reacció de la crítica de Madrid i Barcelona a partir del muntatge de *La carraca* posa damunt la taula un aspecte interessant de la recepció d'aquestes primeres obres comercials: els crítics coincideixen a remarcar que "el ambiente y el tema no ofrecen al público la menor novedad, pero si se lo ofrece el análisis meditado de los tipos"⁴⁷ – encara que alguns adverteixen que la trama és "lindera con lo pornográfico"⁴⁸ - i expressen els seus dubtes pel que fa al tractament del ritme a la primera part de l'obra. Però és Enrique Llovet des de l'ABC qui desenvolupa aquesta última idea sobre el *tempo* adequat per a la comèdia:

⁴³ Llovet, Enrique, "Estreno de *Dodo* en el Teatro Cómico", *ABC*, 23/02/1963.

⁴⁴ Hope-Wallace, Philip, "*Rattle of a Simple Man* at the Garrick", *Guardian*, 20/09/1962.

⁴⁵ Levin, Bernard, "Fine, but what happens when they are 90?", *Daily Mail*, 20/09/1962.

⁴⁶ ??, "Stamina and Skill for a Thin Theme", *The Times*, 20/09/1962.

⁴⁷ De Juanes, José, "*La carraca*, en el Reina Victoria", *Arriba*, 22/11/1963.

⁴⁸ Martínez, A., "*La carraca* de Charles Dyer y presentación de Analía Gadé y Vicente Parra", *La Vanguardia Española*, 24/01/1964.

La verdad es que nos están devolviendo los sajones – mucho peor empaquetados – algunos de los mayores envíos de nuestra tradición naturalista y realista. Nos los devuelven en un teatro que no tiene intriga, problema ni apenas movimiento. Teatro del “bla-bla-bla”, a ratos simpático, incluso conmovedor, y a ratos penoso. (...) La velocidad mental, la sed de acción del espectador español imponen a cualquier obra, entre nosotros, un “tempo” especial que no es el inglés ni el francés. Esa cronología de los efectos es la clave de muchísimos éxitos que no resisten el estudio artístico. Nuestro público es impaciente. Hay que saber “cogerle el compás”. Entre el ingenio y la realidad nuestro público prefiere el ingenio. *La carraca* es demasiado lenta para los oídos hispánicos⁴⁹.

Potser per això la reacció del públic, segons van recollir els crítics, revelava certa fredor dins el clima general d'acceptació, encara que el muntatge va complir uns no gens menyspreables dos mesos en cartell. En quasi totes les produccions ressenyades més amunt la crítica ha fet constar alguna referència sobre la ‘lentitud’ o ‘l’excés de paraula’ de la representació, tot atribuint-ho al text original i no a la posada en escena. Una altra de les propostes que es llancen per a futurs estudiosos seria un estudi detallat i comparatiu sobre la concepció del ritme i la distribució dels ‘efectes’ al teatre britànic i al teatre de l’Estat durant aquest període.

Com s’ha comentat abans, moltes d’aquestes obres no encaixen exactament amb el repertori de comèdies i melodrames que imperava al moment, però tampoc no trenquen amb la factura tradicional i establerta del producte teatral de postguerra: això és, un contingut no ‘perillós’ ideològicament (dramas familiars burgesos o dramas històrics que no cerquen una projecció en el present), una estructura reconexible en actes i quadres, i una interpretació i escenografia naturalistes. En definitiva, estan construïdes a partir dels trets bàsics del tradicional *well-made play* que imperava a l’àmbit del teatre comercial britànic i que, com ja es podia comprovar per l’exitosa recepció a l’Estat d’obres de Noel Coward, Somerset Maugham, J.B. Priestley o Graham Greene (London, 1997: 40-47, 63-71) i es pot comprovar amb aquestes més

⁴⁹ Llovet, Enrique, “En el Reina Victoria se estrenó *La carraca*, en versión de Claudio de la Torre”, *ABC*, 23/11/1963.

recents, remetia al prototip d'obra acceptada per la crítica del règim i la majoria del públic, tot i les apuntades diferències de ritme en el desenvolupament de l'acció.

6.1.1.2. Les limitacions del teatre de cambra i assaig

Durant la dictadura, tot i les inicials mesures d'autarquia i patriotisme i l'hegemonia d'un teatre d'evasió a l'àmbit privat, el relatiu relaxament i obertura del règim franquista durant el període que ens ocupa va propiciar que des del teatre públic sorgira la necessitat d'incorporar obres i corrents teatrals d'arreu del món que dotaren el teatre espanyol d'una certa "universalitat". Com recull London (1997: 2):

An anonymous article in *La Vanguardia Española* (25.iii.1939) emphasized the aim to 'buscar nivel europeo' in the new theatre of the Falange. Tomás Borrás, writing about the state-controlled Teatro María Guerrero and Teatro Español in 1942, stressed that 'comedias consideradas por su rango como universales' were being incorporated into the repertoire of the two theatres. Similarly, in 1949, Nicolás González Ruiz claimed that the state was helping Spanish theatre to keep up to date with general movements in world drama: 'Merced a los esfuerzos del Estado, el teatro en España se incorpora a una modalidad que caracteriza al tiempo presente en el teatro universal'. By 1955, Luis Escobar judged the post-Civil War productions in the Teatro María Guerrero to be 'dignas de competir con cualquiera otras [*sic*] del teatro mundial'.

Així doncs, el Teatro María Guerrero i l'Espanol des de finals dels anys 40 a finals dels 50 van produir obres de Priestley, Miller, Thornton Wilder, Coward, T.S. Eliot, Rattigan, Dürrenmatt, Ionesco... El teatre públic, per la seua major inversió en infraestructures i en temps d'assaig i la no necessitat de fer llargues gires esgotadores i d'actuar fins a tres vegades al dia, es trobava en condicions d'oferir un producte molt més elaborat i cuidat. De fet, fins i tot des dels àmbits aliens al règim, "los teatros nacionales – Español y María Guerrero, de Madrid – fueron saludados como una

conciliación entre el franquismo y la inteligencia, y Cayetano Luca de Tena y Luís Escobar pasaron a ser dos citas consoladoras” (Monleón, 2001: 19).

Al mateix temps que els teatres públics emprenien aquesta línia més renovadora, la mateixa administració també va afavorir el desenvolupament del teatre experimental des del moment que va fundar el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo l'any 1954. En consonància amb els “teatros íntimos” dels anys quaranta, “en general, la idea de estos grupos fue incorporar al repertorio de entonces autores extranjeros de difícil estreno en los teatros comerciales, y autores nacionales que se iniciaban en los escenarios. De los primeros, Sartre, Cocteau, Brecht, O'Neill, Wilder, Priestley, Miller, Williams, Moloudji, Pellerin, Strindberg, Camus, Lenormand, Anouilh, Salacrou, Claudel, Huxley, Ionesco, Beckett, Adamov, Ghelderode, Achard, llegaron a las carteleras” (Oliva, 1989: 188). A partir de l'exemple del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, van sorgir diverses agrupacions de teatre de cambra i assaig i molts dels TEUs de diferents universitats també s'uniren a l'intent renovador. Amb el temps molts d'aquests TEUs, a més de treballar per una renovació estètica al teatre es convertirien en alguns dels primers grups d'oposició al règim que no venien de la guerra i que agafaven força a les universitats.

Així doncs, el teatre de cambra i assaig constituïria precisament, durant aquest període, una de 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 censura imposava. Com recull Oliva (1989: 195):

la aparición, en 1955, de un Reglamento de Ayudas para los llamados teatros de cámara y ensayo encasilló con rotundidad todas esas iniciativas. (...) Para optar a subvención el Ministerio de Información y Turismo exigía, al menos, que los grupos estuvieran previamente en un Registro nacional, y que las funciones se dirigieran a socios o similares, ya que la venta de entradas para estos fines estaba prohibida.

Les obres més polèmiques eren limitades a una o dues representacions de teatre de cambra, sovint en sessions cedides per les companyies comercials en les nits de descans

setmanal, cosa que donava al règim aparences d'obertura i cosmopolitisme. També al Regne Unit, fins l'abolició de la censura l'any 1968, "the only way to stage a play that had been refused a license by the Lord Chamberlain was to produce it in an invariably small and financially constrained club theatre, which could only perform shows to its members" (Shellard, 2000: 9)⁵⁰. Tanmateix, el poder de la censura britànica no arribava a aquests *theatre clubs*, on el nombre de representacions no estava limitat i les facilitats per a ser-ne membre eren considerables, i les queixes públiques eren incessants (des de George Bernard Shaw fins a Kenneth Tynan o Laurence Olivier).

Tanmateix, tot i les ànsies de l'administració per donar una apariència d'obertura i de "europèïtat" i tot i les severes limitacions que patien els grups que apostaven per adequar-se al nivell dels corrents teatrals europeus contemporanis, com es veurà més endavant, bona part de les publicacions periòdiques afins al règim, en les seues crítiques a les produccions espanyoles d'obres d'autors estrangers, passen sempre pel lloc comú d'alarmar-se davant una suposada invasió de teatre estranger que desvirtuaria les qualitats de l'autòcton. Fins i tot ja fora de l'àmbit del Movimiento, London (1997: 148-149) cita a José Monleón tot queixant-se de la competència d'obres estrangeres, o també a Alfonso Sastre lamentant la servitud del teatre de cambra i assaig davant el teatre estranger o, fins i tot, recull la petició de mesures proteccionistes que demanaren els dramaturgs espanyols el 1959 per a establir una quota d'obres espanyoles. Com observa Shellard (2000: 20-21), els crítics londinencs també es queixaven del mateix a inicis de

⁵⁰ Com explica De Jongh (2001), des del 1737, el text de qualsevol obra de teatre que es volgués representar al Regne Unit havia de ser revisat pel Lord Chamberlain, un dels membres de més alt rang de la casa reial. El personal seleccionat pel Chamberlain per a ajudar-lo en la seua tasca, els Comptrollers, eren majoritàriament oficials retirats de l'exèrcit, d'alt rang i classe alta. Els continguts més susceptibles d'ésser prohibits tenien a veure amb la ridiculització de figures públiques i de determinades qüestions polítiques i el tractament de la sexualitat (seducció, prostitució, homosexualitat, nuesa) i del 'bon gust' (violència, paraulotes, misèria, escatologia). El 1965, hi va haver una forta polèmica a partir de la persecució legal que es va dur a terme contra el Royal Court per la representació de *Saved* d'Edward Bond, que incomplia totes les directrius de la censura pel que fa a sexualitat i 'bon gust'. Tot i que es va representar en règim de *theatre club*, l'oficina del Lord Chamberlain va al·legar irregularitats de forma i va dur els responsables a judici. Aquest va ser el detonant del procés d'abolició de la censura, que acabaria el 1968. Tanmateix, no va ser fins el 1991 que, finalment, es van desclassificar els informes del Lord Chamberlain i el seu equip de censors.

la dècada dels cinquanta davant la popularitat del teatre francès d'Anouilh, Giradoux, Genet, Cocteau o Sartre – de fet, Rebellato (1999a: 129) assenyala que Kenneth Tynan considerava que el fet de no tenir cap dramaturg britànic que s'hi pogués equiparar constituïa una humiliació nacional - i això que el seu teatre és veritablement proteccionista amb el producte autòcton.

Pel que fa als territoris de parla catalana, la representació d'obres en català havia tornat a estar autoritzada el 1946 però, pel que fa a les traduccions al català de teatre estranger, l'autorització arribaria més tard:

In 1957 the Ministry of Information and Tourism – headed by Gabriel Arias Salgado since its creation in 1951 – circulated a new set of norms for plays in Catalan. Although not official, they became as good as law. Amateur groups were expressly forbidden to perform foreign works in Catalan, whereas professional companies could stage them only two years after their original premiere, unless an authorization had been granted by the writer of the Castilian version. This authorization had to be given, if there was already a Castilian version, even after the two year period had elapsed (London, 1997: 13-14).

La prohibició expressa de representar obres estrangeres directament al català perduraria fins a finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta, encara que circulaven traduccions clandestines i es realitzaven lectures o representacions privades. Tot i això, si la primera traducció d'una obra de teatre al català des del final de la guerra civil es produeix en una data tan tardana com el 1951 - *El Misàntrop* de Moliere traduït per Joan Oliver (Gallén, 1985: 268) -, la primera obra d'un autor britànic contemporani que ens consta que va ser representada en català va ser *Les arrels* (*Roots*, 1959) d'Arnold Wesker pel Teatre Experimental Català: era ja l'any 1962.

Tot i aquestes limitacions afegides, poc a poc, com recull Coca (1978: 15), en referència a Barcelona,

paral·lelament als teatres comercial i d'aficionats van començar a sorgir, des de l'any 1941, unes iniciatives teatrals, primer en castellà, que hom anomena teatre experimental i que pretenien introduir formulacions noves i tècniques foranes que la dictadura, en el millor dels casos, tolerava. La consolidació d'aquests intents, però, era pràcticament impossible, ni tan sols a nivell estètic, per la correlació que Francastel defineix clarament, referint-se a les arts plàstiques: perquè hi hagi una creació veritable, un nou llenguatge plàstic, cal un progrés simultani del pensament i de les tècniques. I el país, conceptualment, estava desballestat. Tots els intents s'estavellaven contra aquesta realitat i contra la repressió directa.

I aquest va ser el cas dels grups Teatro de Arte, Teatro de Estudio, El Corral, Teatro de Cámara de Barcelona, Teatro Experimental de Barcelona, Teatre Viu i tants altres (Pérez d'Olaguer, 1970: 15-33). Finalment, però, la desitjada renovació va trobar un primer camí a través de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), creada el 1955 que, juntament amb l'objectiu d'entrar en contacte amb els corrents teatrals estrangers més rellevants (des dels clàssics Molière, Shakespeare, Goldoni o Shaw fins a Brecht, Rattigan, Ionesco o Dürrenmat), cercava també de configurar un repertori de teatre català (des dels escriptors de pre-guerra Maragall, Rusiñol, Carner o Soldevila fins a Espriu, Pedrolo, Brossa o Porcel), tot duent a terme una tasca similar, amb les òbvies diferències de tradició, formació i recursos, a la del contemporani National Theatre britànic. Els incessants problemes de l'ADB amb la censura la portaren finalment a la clausura forçosa però el camí de la innovació i el risc ja estava obert i, a poc a poc, més i més agrupacions de cambra i assaig l'anaven ampliant. L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), fundada el 1960, en seria l'exemple més destacat i el que iniciaria el moviment del teatre independent català que es consolidaria a Catalunya cap a la meitat dels anys 60 (Gallén, 1993: 17) i que rellevaria i ampliaria la tasca d'aquestes institucions, dels TEUs i dels teatres de cambra i assaig.

A València, apart de grups de teatre de cambra com el Teatro de Cámara de Valencia, El Paraíso o el Teatro de Cámara de las Juventudes Musicales, el paper del teatre universitari com a vehicle introductor de novetats es va començar a consolidar a la dècada dels 50 a partir de la tasca del Teatro Universitario de Ensayo (TUDE) i, uns

anys més tard, de la del Teatro Club Universitario (Sirera, 1993a: 29-33). Pel que fa a aquesta Tesi, com es veurà més avant, va ser especialment remarcable l'etapa d'Antonio Díaz Zamora com a director del Teatro Club Universitario, del 1966 al 1970 (Diago, 1993: 93-94; Herreras, 2001: 26-30). A València, però, al contrari que a Barcelona per la manca d'una tradició teatral estable que hagués ja conreat gèneres cultes en català, els grups de teatre de cambra i assaig, tant de la universitat com de fora, emprarien només el castellà en les seues representacions. Tot i això, no es poden menystenir els intents del Teatre Estudi de Lo Rat Penat (Felipe/Requena/Lacoba, 1993) o d'autors com Martí Domínguez, Francesc de Paula Burguera o Rafael Villar per renovar i dinamitzar el teatre en català al País Valencià en intentar connectar amb la realitat europea contemporània tant des de la traducció i representació d'autors estrangers com des de la creació individual (Carbó, 2000: 23).

Tanmateix, cal subratllar així com ho fa Alomar (2005: 16) pel que fa a Palma de Mallorca però es pot ampliar també a l'àmbit estatal, que “tota aquesta activitat no arriba a consolidar-se i no passa d'ésser una dedicació temporal per a una minoria estudiantil”. El públic assistent a les representacions del teatre universitari o de cambra i assaig arreu de l'Estat era també molt limitat: una minoria culta, majoritàriament universitària, que acudia tot cercant les innovacions que sabia que aquests teatres li oferirien (Monleón, 1970: 10). Però, al capdavall, si més no, aquests intents renovadors constituïen un primer pas cap a una voluntat de canvi que s'anava afermant a tots els nivells. Com assenyalava Leal (2000: 80), “la fórmula híbrida del *Teatro de Cámara* on es barregen TEUs i semiprofessionals seria probablement un dels punts de partida del posterior Teatre Independent”, això és, el següent pas cap a un teatre modern.

6.1.1.2.1. Sobre l'etiqueta “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), a què se li ha atribuït una importància que “dominates virtually everything written on modern

British theatre” (Rebellato, 1999a: 2). 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 Shaffer⁵¹. A tots aquests autors se’ls atribueix haver revolucionat un panorama teatral, el de la immediata segona postguerra mundial, 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 al Regne Unit i a la resta d’Europa - mostraven “images of dissent, instability, fracture and powerlessness” (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 which he was attacking”. Però aquesta reacció no sorgia del no res, sinó que Jimmy Porter s’alineava 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 havia afavorit el sorgiment d’un

⁵¹ Aquest autor desenvoluparia una llarga i fructífera carrera com a dramaturg amb títols tan recordats com *Equus* (1973) o *Amadeus* (1979) però sempre dins l’àmbit del teatre comercial i amb diversos celebrats muntatges de les seues obres pel National Theatre.

nou moviment literari, format a principis dels 50 per un grup de poetes i novel·listes, conegut com “The Movement”⁵². 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 moment⁵³. 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 1956⁵⁴.

Amb *Look Back in Anger* com a manifest, als dramaturgs adscrits al moviment dels *Angry Young Men* se’ls atribueixen, a grans trets, una sèrie de característiques definitòries com la joventut, la modernitat, la pertinença a la classe obrera⁵⁵, 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. Van 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

⁵² Els integrants de “The Movement” - Kingsley Amis, Philip Larkin, Donald Davie, D.J. Enright, John Wain, Elizabeth Jennings, Thom Gunn, etc – cultivaven un estil anti-retòric, enginyós i irònic, lligat a l’experiència quotidiana, sovint a partir de l’ús d’estructures poètiques tradicionals.

⁵³ El també anomenat Free Cinema, de fet, va comptar amb directors que havien treballat a l’àmbit teatral, com Lindsay Anderson i Tony Richardson.

⁵⁴ 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-ner-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.

⁵⁵ 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.

no centrat en l'àmbit econòmic o polític (Lacey, 1995: 34). I, finalment, el seu projecte de crear un teatre contemporani i no hegemònic es va basar en els discursos del realisme (Lacey, 1995: 39)⁵⁶. 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 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 mediàtic⁵⁷.

Tanmateix, si bé *Look Back* oferia una renovació a nivell de contingut, en introduir personatges i problemàtiques de classe obrera i mitjana, no va ocórrer 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.

⁵⁶ 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. És interessant constatar reaccions actuals com la de Claire Armistead, directora de la secció cultural del periòdic britànic *The Guardian*, que afirmava que els "critics still take *Look Back in Anger* as their benchmark. That's the aesthetic. We're still in the grip of the social realists". (Armistead, citada a Stephenson, Heidi i Natasha Langridge, 1997: xvii). També, la professora, directora i dramaturga britànica Mary Luckhurst (2002: 73), es queixava perquè el realisme social s'ha considerat al Regne Unit des de 1956 la quintaescència del teatre britànic i ha estat promogut com a el teatre nacional, en detriment d'altres llenguatges estètics. En aquesta línia s'expressa també el dramaturg Howard Barker (2002: 86) a l'hora de reivindicar la tragèdia com a gènere deliberadament marginat a partir de la "domination of English theatre by post-1956 semi-nationalist, semi-socialist critical values".

⁵⁷ Segons Shellard (2000: 37), però, 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.

L'heterogeneïtat de temàtiques, tècniques, estils i ideologies dels integrants de la promoció de dramaturgs sorgida durant la segona meitat dels anys 50 – amb l'estètica naturalista 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 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 l'evolució del teatre britànic del segle XX va ser l'apertura de l'escena londinenca al contacte creatiu amb París 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 britànica: la introducció del teatre de l'absurd (amb les estrenes de *The Lesson* de Ionesco i *Waiting*

for Godot de Beckett el 1955⁵⁸); l'emergència de la English Stage Company el 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 el 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, el Theatre Workshop 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*)⁵⁹, entre altres, van ser estrenades amb gran èxit pel Theatre Workshop tot 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 a la English Stage Company solien ser molt més quantioses que les atorgades al 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 posar els fonaments per al floriment del teatre

⁵⁸ Les dues obres van ser dirigides per Peter Hall i representades al Arts Theatre Club.

⁵⁹ 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, el 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.

èpic i del teatre document tan populars a la Gran Bretanya de finals dels 60 (Elsom, 1976: 103).

6.1.1.2.2. ... i el polifacètic concepte de “realisme”

Les primeres notícies sobre els esdeveniments teatrals britànics de la segona meitat dels anys 50 a l'Estat espanyol que trobem a les publicacions teatrals consultades provenen de les pàgines de *Primer Acto*⁶⁰. 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 del paper d'Osborne com a autor de *Look Back* i membre de la “joven escuela realista inglesa”. D'una altra banda, Santamaría dóna 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 estrenes.⁶¹ 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 què els grans construeixen les seues vides, decideixen contraatacar amb agressivitat i ràbia. Tot seguit, Patrick alinea els *Angry Young Men* amb altres moviments juvenils contemporanis a França, Itàlia, EEUU...⁶²

Si des de *Primer Acto* es feien aquestes observacions, és interessant també constatar que, des de *Teatro*, el corresponsal 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 1956.⁶³ De fet, l'autor es fa ressò de l'opinió de “críticos propios y extraños” que “lamentan que la

⁶⁰ De fet, com assenyala el seu director José Monleón, aquesta revista, que va eixir a la llum el 1957, “partió de un intento culturizador. Había una serie de fenómenos de los que en España nadie decía nada y nos creímos en el deber de darlos a conocer” (Monleón entrevistat a Isasi, 1974: 441-442).

⁶¹ Santamaría, Rafael (1957), “Carta de Londres”, *Primer Acto*, 2, p. 63.

⁶² Patrick, John (1957) “La juventud inglesa se queja en las tablas. Jovenes airados”, *Primer Acto*, 4, p.3-5

⁶³ Próspero (1957) “Por los escenarios de Londres”, *Teatro*, 21, p.44.

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".⁶⁴

Tot i aquesta estranya omisió, la idea d'una jove generació de dramaturgs britànics en rebel·lió contra el teatre establert anomenada *Angry Young Men* va anar estenent-se amb el temps. Segons les nostres fonts, una de les primeres produccions d'obres britàniques contemporànies a l'Estat espanyol és, precisament, la de *Look Back in Anger* de John Osborne a Madrid el març de 1959, traduïda com a *Mirando hacia atrás con ira* per Antonio Gobernado i Victoriano Fernández Asís.⁶⁵ La companyia Dido Pequeño Teatro de Madrid, agrupació dirigida per Josefina Sánchez Pedreño, presentava l'obra al Círculo de Bellas Artes de Madrid, sota 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)

A *Look Back in Anger*, el personatge enrabiat, acusador i vociferant de l'intel·lectual de classe treballadora Jimmy Porter abomina la societat en què viu personificada en el

⁶⁴ Próspero (1957) "Escenarios del mundo. El teatro en Londres", *Teatro* 22, p.42.

⁶⁵ 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 traduir-ne el títol - *Amb la ràbia al cos* - amb una estructura sintàctica més genuïna tot i que s'allunye del significat literal original.

personatge de la seua dona, provinent d'una família de classe alta a què va renunciar per ell. L'obra va causar una certa commoció quan es va estrenar no només pel to acusador i aparentment anti-burgés del jove protagonista, sinó perquè era la primera vegada que un ambient i una problemàtica de classe treballadora (amb una taula de planxar en primer terme, el seu vocabulari 'poc apropiat' i els monòlegs del protagonista en roba interior) es recreava a l'escenari d'un teatre: "the set was an act of semiotic vandalism, challenging the iconography of the bourgeois living-room and the country-house drawing-room." (Lacey, 1995: 29).

Els mentors de l'obra, la English Stage Company i el crític Kenneth Tynan, la van vendre tot argüint que era un producte modern, jove, vital i sincer nascut al si de la classe treballadora, en contrast amb l'esnobisme i la falsedat d'un burgés teatre establert, representat per un Noel Coward o un Terence Rattigan, i en consonància amb altres corrents artístics contemporanis al Regne Unit com el cinema o la novel·la. Les apreciacions del director de la versió espanyola, José María de Quinto, no es trobaven lluny de les que feren els seus primers promotors: "tenía ante mi un drama vital y soberbio, sin pretensiones formales de renovación, apoyado en la expresión de unos caracteres e ideas, pero, sin embargo, y a pesar de todo, un drama de nuestro tiempo, rebosando vida actual y verdadera". Però De Quinto també considerava, en línia amb la lectura més estesa de *Look Back in Anger* una vegada va passar l'entusiasme inicial, que la rebel·lia de la generació que representaria el protagonista 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 Porter (...) no siente repulsión ni asco, sino piedad, y ello porque sabe que tarde o temprano Jimmy Porter acabará convertido en un burgués más...

Tot i això, en opinió de De Quinto l'obra no deixa de, tot citant les paraules del mateix Osborne, “obligar a las gentes a darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor, cuando tanto empeño se pone en ocultarle esa verdad”⁶⁶.

Així doncs, tot i que De Quinto fa servir el mateix vocabulari que Tynan a l'hora de valorar *Look Back in Anger* - això és, en termes de ‘vitalitat’, ‘veracitat’ i, sobretot, ‘realisme’ - divergeix de la celebració de l'obra com un exemple de “anarchy, instinctive leftishness, (...) automatic rejection of official attitudes”⁶⁷ i nega la seua capacitat de renovació formal des del moment que

the play works within the kind of plot devices that were familiar from the genre of the 'well-made play', a particularly British variant of the general naturalist form; neatly arranged act-endings and character entrances, repetition (the position of both Alison and Helena at the ironing board), and even the use of a stock-device (the loss of a child) to develop the action, heighten the emotional impact and enable a reconciliation to occur between the two principal characters (Lacey, 1995: 28).

Així doncs, com que la forma n'era ben bé reconeixible i tradicional per al sistema teatral comercial espanyol que, com hem vist a l'apartat anterior, acceptava fàcilment les convencions del *well-made play* britànic, només restava posicionar-se quant als aspectes més polèmics del seu contingut. Bona part de la crítica britànica conservadora del moment desenvolupava els seus arguments al voltant de la neurosi del protagonista⁶⁸

⁶⁶ De Quinto, José María (1959) “Mirando hacia atrás con ira”, *Primer Acto*, 7, p.1-3: aquestes reflexions de De Quinto constitueixen, probablement, la primera aportació de la crítica espanyola a l'estudi de la nova promoció d'autors britànics de la segona postguerra mundial. A partir de 1961, a *Primer Acto* es recolliren els treballs de Felipe Lorda Alaiz sobre la jove dramaturgia britànica sorgida a partir de 1956, que després donarien lloc a un volum monogràfic (Lorda Alaiz, 1964). Aquest estudiós continuaria contribuint a l'estudi d'aquests autors a través de traduccions (Lorda Alaiz, 1966) i treballs diversos, molts publicats també a *Primer Acto*.

⁶⁷ Tynan, Kenneth, “The Voice of the Young”, *Observer*, 13/05/1956.

⁶⁸ Gibbs, Patrick, “A Study of an Exhibitionist”, *Daily Telegraph*, 09/05/1956.

i de la vacuïtat de les seues acusacions⁶⁹, tot negant el seu caràcter de portaveu d'un malestar generacional.

La premsa madrilenya afí al règim, tot i alguns crítics escandalitzats, sí que reconeix aquest malestar: els crítics coincidien en què l'obra mostrava “la desesperación real, la frustración y los sentimientos de una generación desplazada, fuera de su tiempo”⁷⁰, 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”⁷¹. Però des de la crítica conservadora en cap moment no s'anostra aquest malestar ni, naturalment, no es busquen paral·lelismes amb una suposada joventut espanyola en rebel·lió contra allò establert. En resum, com que en termes de forma l'obra no suposa cap innovació i en termes de contingut tampoc no sorprén ningú perquè també conté la possibilitat que ningú se senta al·ludit, també en línia amb les crítiques dels diaris britànics conservadors s'elogia el saber fer de l'autor i s'espera pacientment el moment en què l'autor, “cuando se le pase la erupción de la cólera y el sarpullido iconoclasta, dará a la escena obras impecables”⁷².

Mentrestant, a Londres les estrenes se 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 conèixer 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

⁶⁹ Wilson, Cecil, “This Actor Is a Great Writer”, *Daily Mail*, 09/05/1956; Shulman, Milton, “Mr. Osborne Builds a Wailing Wall”, *Evening Standard*, 09/05/1956; “At The Play: Look Back in Anger”, *Punch*, 16/05/1956.

⁷⁰ Bayona, José Antonio, “Estreno de *Mirando hacia atrás con ira*”, *La Vanguardia Española*, 14/03/1959.

⁷¹ Montaza, “Recoletos: *Mirando hacia atrás con ira*”, *Ya*, 31/03/1959.

⁷² Marqueríe, Alfredo, “Dido estrenó *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne”, *ABC*, 12/03/1959.

orgullosos porque ya tienen su Françoise Sagan.”⁷³. No és estrany que aquesta nova peça *angry*, en què s’assisteix a les misèries i desventures d’una jove filla d’una prostituta i que va tenir un èxit considerable tant a l’escenari del Theatre Royal del Workshop com al comercial West End, siga la següent obra britànica que Dido Pequeño Teatro va posar en escena l’any 1961, i només autoritzada per una nit, ara amb direcció de Miguel Narros. I que el mateix any 1961, també en representació única, Dido torne a muntar la primera obra de John Osborne *Epitafio para Jorge Dillon* (*Epitaph for George Dillon*, 1958), escrita junt amb Anthony Creighton. I tampoc no és coincidència que el director de *Epitafio para Jorge Dillon* fos José Gordón i que un dels participants en el muntatge de *Un sabor a miel*, ara com a adaptador del text, tornés a ser José María de Quinto⁷⁴.

Aquest últim havia format part de “Arte Nuevo”, el primer grup experimental de teatre sorgit després de la guerra civil, i havia fundat amb José Gordón el grup de cambra i assaig “La Carátula”, per passar el 1950 a formar l’intent frustrat del T.A.S. (Teatro de Agitación Social) junt amb el dramaturg Alfonso Sastre i altres figures de la

⁷³ Alonso, José Luis (1959) “Teatro en Londres”, *Primer Acto*, 7, p. 55-56. Així mateix, José Luis Alonso també va ressenyar l’estrena el 1958 de *The Hostage* de Brendan Behan pel Theatre Workshop, la interpretació de la qual va sorprendre’l per la seua aparença improvisada encara que considerava “el asunto demasiado local, sobre la revolución irlandesa”, 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”. 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, van començar a col·laborar amb *Primer Acto* amb articles diversos fins el 1962, Osborne, i fins el 1966, Wesker i Tynan. Finalment, també es van 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 Trilling als n° 14 i 16, el d’Irina Morduch al n° 27, el de Lorda Alaiz al n° 29 o el de José Monleón al n° 47.

⁷⁴ El text, traduït per Antonio Gobernado i adaptat per José María de Quinto, va ser publicat el 1960 al número 17 de *Primer Acto*, pàgines 24-47.

professió i, finalment, acabar creant junt amb Alfonso Sastre el G.T.R. (Grupo de Teatro Realista):

En aquel tiempo de desorientación tratábamos de llevar adelante una investigación, no sólo teórica sino también práctica, sobre el realismo, y era importante tener en cuenta que para esa investigación el G.T.R. convocaba a autores, directores, intérpretes y críticos y, de otra parte, se producía dentro de criterios abiertos, en absoluto dogmáticos, toda vez que su entendimiento del realismo era muy amplio, rebasando por supuesto el estrecho marco del naturalismo, aunque no desdeñaba experimentar dentro de ese supuesto. (De Quinto, 1999: 98).

Amb el G.T.R. es van portar a escena obres de Pirandello, Strindberg i Langston Hughes i també d'autors com Carlos Muñoz o el mateix Alfonso Sastre que, en aquells moments formaven part d'un moviment teatral que es començà a anomenar "realista".

“Ante el teatro poético-evasivo que presidía la escena española de los cuarenta, junto al astracán torradesco, el intento de contar verdades desde el escenario, realidades de la vida misma, se llamó inmediatamente *realista*” (Oliva, 1989: 222). Buero Vallejo, Sastre, Martín Recuerda, Olmo, Muñoz, Rodríguez Méndez o Gil Novales, entre d'altres, han estat adscrits a aquest nou llenguatge realista, també qualificat com a *compromés*, que va començar a impregnar l'escena estatal des de principis dels anys 50⁷⁵, encara que la seua producció es troba lluny de ser homogènia i unitària. “A estas alturas de la historia de nuestra escena no puede admitirse ni científica ni sociológicamente la existencia de dicha generación; sí la presencia de una nueva tendencia teatral, cuyo horizonte principal fue contestar realmente, más que *realistamente*, lo que veía en los escenarios” (Oliva, 1989: 224).

Sovint s'ha relacionat aquesta tendència realista amb altres tendències similars que tenien lloc més o menys al mateix moment: l'obra dels dramaturgs americans Tennessee Williams i Arthur Miller, l'existencialisme de Camus i Sartre, el neorealisme

⁷⁵ L'estrena de *Historia de una escalera* d'Antonio Buero Vallejo el 14 d'octubre de 1949 ha estat considerada el punt de partida del ressorgiment teatral que van propiciar aquests dramaturgs *realistes*.

cinematogràfic italià i, pel que a aquesta Tesi respecta, les aportacions dels *Angry Young Men*. En aquest sentit, Rodríguez Méndez (citada a Oliva, 1989: 224), a l'hora de definir què entenia ell per realisme, explicava: “Está claro que mi posición está en el realismo. En ese realismo crítico, minucioso, científico, que ha producido en Inglaterra la generación de los Osborne, los Wesker, los Delaney, Behan, los jóvenes airados ante la ambigüedad y la crisis”, això és, una generació unida no per un projecte artístic comú sinó per una voluntat de renovació d'un panorama teatral que consideraven alié, alienat i alienant.⁷⁶

Així doncs, aquest objectiu comú tant als *Angry Young Men* – i als directors, companyies i crítics que els van donar suport - com als integrants del moviment realista espanyol va propiciar l'acostament d'aquests darrers a l'obra dels primers. 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”⁷⁷. 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”⁷⁸. 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

⁷⁶ En aquest sentit, és revelador observar com un autor tan allunyat dels paràmetres naturalistes com Beckett va ser saludat amb entusiasme per part dels integrants de la tendència realista espanyola de postguerra ja que “nos pareció a muchos un lúcido y revolucionario camino para hacer del drama un factor de nuestra concienciación, una vía para encarar el mundo – y sus posibles transformaciones – con los ojos de la inteligencia abiertos” (Monleón, 1990: 78).

⁷⁷ Monleón, José (1962) “*El Portero*, de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 31, p.40.

⁷⁸ De Quinto, José María (1960) “Cinco notas al margen de *Un sabor a miel*”, *Primer Acto*, 17, p. 20-22.

económico”⁷⁹, consideració molt propera a la de Lacey (1995), que inclou les propostes de Joan Littlewood i el seu Theatre Workshop dins el seu estudi sobre el teatre realista britànic.

Aquestes consideracions es poden fer servir fàcilment a l’hora de descriure el drama realista espanyol dels 50 i 60. De fet, molts anys després Monleón remarca que

realismo no aludía a un estilo, según la acepción habitual de la palabra, sino a una posición frente a las relaciones entre el teatro y la sociedad, que podrían resumirse en la atribución al primero de un papel revelador, de un carácter de instrumento poético capaz de mostrar, mediante las alegorías poéticas propias del arte teatral, cuanto permanecía en la penumbra. El hecho de que la obra perteneciera formalmente al expresionismo, al surrealismo, al esperpento o al teatro épico debía ser encarado desde el análisis estético, pero, simultáneamente, se sometía a un pronunciamiento ético desde el cual las obras escritas en esos distintos estilos podían ser agrupadas bajo el concepto de “realismo”. (Monleón, 2001: 21)

No obstant, i com en el cas dels *Angry Young Men*, formalment, la posada en escena de les obres dels autors realistes espanyols no diferiria massa de les convencions estètiques de l’anterior. Ni les condicions tècniques dels teatres ni la formació dels directors del moment era l’adequada en un primer moment per a plasmar estèticament les innovacions que, des del punt de vista textual, oferien aquests nous autors realistes⁸⁰. Així doncs, a les primeres estrenes “encontraremos decorados convencionales, a veces próximos a los de sainetes y zarzuelas, los tópicos tres grandes cortes temporales correspondientes a los tres actos, y personajes inscritos en la galería de conocidos tipos de nuestro género menor” (Oliva, 1989: 228). Poc a poc, però, l’escena evolucionaria

⁷⁹ Monleón, José (1962) "*El Portero*, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 31, p.40.

⁸⁰ Al Regne Unit, en canvi, seguir les convencions naturalistes del *well-made play* en la posada en escena de l’obra dels autors adscrits al moviment *angry* o no va ser una qüestió d’elecció: així doncs, mentre la English Stage Company reforçava aquest estil naturalista, que encara avui és la seua línia estètica predominant, el Theatre Workshop treballava des dels paràmetres del teatre èpic, del melodrama i del music-hall.

per a dotar de complexitat l'espai escènic i trobar recursos interpretatius (és el moment de l'entrada del mètode Stanislavski) que permeteren profunditzar en els personatges, tot i que a l'escena espanyola va predominar l'aproximació naturalista al fet teatral.

Pel que fa a la posada en escena de Dido de *Mirando hacia atrás con ira*, *Un sabor a miel* i *Epitafio para Jorge Dillon*, es va recrear detalladament l'interior únic on es desenvolupa l'acció de les tres obres i es va cercar de “resaltar la calidad humana de los personajes”⁸¹. Tot i el precedent, conegut pels participants en la versió espanyola, del muntatge de *A Taste of Honey* per part del Theatre Workshop de Joan Littlewood - en què es va apostar per distanciar el públic de l'acció a través de la presència d'un trio de jazz, un decorat en blanc i negre i constants adreçaments al públic - el de Dido va seguir la seua línia realista naturalista. La crítica madrilenya no va prestar a aquestes dues obres tanta atenció com a *Mirando hacia atrás con ira*, encara que *Un sabor a miel* “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”⁸². Pel que fa a *Epitafio*, va tenir la mateixa sort que l'obra original i va rebre una acollida discreta amb elogis i crítiques poc entusiastes: entre el públic “se registraron algunas muestras de impaciencia y al terminar hubo muestras de disconformidad”⁸³ i hi va haver qui considerava que l'obra pecava de “poca enjundia y un verbalismo vacuo y en muchos instantes inaguantable”⁸⁴ 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”⁸⁵.

⁸¹ Gordón, José, “Autocrítica”, *ABC*, 01/03/1961.

⁸² Pick, “María Guerrero: Estreno de *Un sabor de miel*, por Dido, Pequeño Teatro de Madrid”, *Informaciones*, 25/01/1961.

⁸³ Marquerié, Alfredo, “Estreno de *Epitafio para Jorge Dillon*”, *ABC*, 02/03/1961.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Prego, Alfredo, “*Epitafio para Jorge Dillon*, de John Osborne y Anthony Creighton, en el Goya”, *Informaciones*, 02/03/1961.

Finalment, tot continuant la línia encetada de donar a conèixer els nous autors britànics, Dido estrena *El Portero* (*The Caretaker*, 1960) de Harold Pinter, traduïda i dirigida per Trino Martínez Trives⁸⁶, de nou en funció única al Teatro Goya de Madrid el 1962. Els titubejos de la crítica i l'acadèmia britànica a l'hora d'emplaçar l'obra del prompte reconegut i admirat Pinter o bé en el corrent del teatre de l'absurd (Esslin, 1961) o bé en dels *Angry Young Men* (Taylor, 1962) els va portar a, finalment, enquadrar Pinter dins d'un indefinit "group of 'anti-plays' now in vogue"⁸⁷ o del no més precís "avant-garde drama" (Tynan, 1984: 278). En aquesta primera trobada del públic espanyol - o millor, del reduït públic seleccionat que havia acudit a aquesta representació única - amb l'obra de Pinter, s'assistia a la inquietant interacció entre una parella de germans, un dels quals ha sofert danys cerebrals en una operació, i un vagabund que intenta que li donen feina com a porter de la casa.

L'obra va rebre elogis per part de la crítica madrilenya 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"⁸⁸, "tremendamente reiterativa"⁸⁹, "decididamente monótona"⁹⁰ o "soporífera"⁹¹, 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"⁹². Potser caldria plantejar-se si la traducció i la posada en escena de Trino Martínez Trives a Madrid no van acompanyar adequadament el text original ja que, com José Monleón⁹³ apuntava, la crítica que l'obra va rebre a Gran Bretanya i EEUU posava de manifest la idea general que "the dialogue was

⁸⁶ Martínez Trives, Trino (Trad.) (1961-1962), "El portero / Harold Pinter", *Primer Acto*, 29-30, p. 47-67. Trino Martínez Trives va ser l'introducció de l'obra de Beckett, Ionesco, i també Pinter, a l'Estat.

⁸⁷ Rosselli, John, "Between Farce and Madness", *Guardian*, 29/04/1960.

⁸⁸ Torrente, "Estreno de *El Portero*, por Dido, Pequeño Teatro", *Arriba*, 10/01/1962.

⁸⁹ N.G.R., "Función de Dido en el Goya", *Ya*, 09/01/1962.

⁹⁰ Pombo, Manuel, "Estreno de *El Portero* en el teatro Goya", *La Vanguardia Española*, 10/01/1962.

⁹¹ Prego, Adolfo, "*El Portero*, de Harold Pinter, en el Goya", *Informaciones*, 09/01/1962.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Monleón, José (1962) "*El Portero*, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 31, p.40.

continually absorbing and often amusing”⁹⁴ i que l’obra era una de les millors de Pinter. El cas és que Monleón mateix, com a crític informat i preparat, també admetia que li havia resultat menys estimulants que un Ionesco o un Beckett amb la seua “desencantada y desapasionada (...) versión del absurdo”.⁹⁵

La porta d’entrada del nou drama britànic es trobava, doncs, a Madrid, a les files de l’agrupació Dido Pequeño Teatro i en relació directa amb aquells que donaven suport a una nova manera d’escriure i representar que s’allunyava de l’escapisme imperant per tal de centrar-se en els problemes “reals” que els envoltaven, de manera “realista”. Després de l’exemple de Dido, les noves obres d’Osborne, Delaney i Pinter s’estengueren ràpidament pels grups de teatre universitari i de cambra i assaig d’arreu de l’Estat⁹⁶. Pel que fa als territoris catalanoparlants, segons les nostres fonts, la primera representació de *Un sabor a miel* hauria tingut lloc el 1961 al “Concurso de TEU de

⁹⁴ Gibbs, Patrick, “Mr. Pinter Returns to Enigma”, *Daily Telegraph*, 28/04/1960.

⁹⁵ Monleón, José (1962) “*El Portero*, de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 31, p.40. L’estudi comparatiu de les traduccions que es ressenyen des d’aquestes pàgines amb els originals britànics constitueix una de les línies de recerca més productives que tracta d’obrir aquesta Tesi, ja que tant el procés de documentació com el de contextualització i emplaçament crític que oferim esdevenen una útil introducció al tema.

⁹⁶ Cal destacar l’important paper de Dido en donar a conèixer aquestes obres, que van tenir 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 1963 per La Máscara de Gijón, el Club Universitario de Burgos, el Teatro de Cámara y Ensayo de Santander, el Teatro Insular de Cámara del “Museo Canario”, El Tinglado del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, la companyia Gorca de Sevilla, el Teatro Estudio del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao o el Teatro de Cámara “El Candil” de Talavera de la Reina, entre altres. *Un sabor a miel* i *El Portero* van 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, juntament amb alguna altra obra d’autor britànic contemporani menys conegut com *La cabeza de un traidor* de Robert Bolt per la Agrupación escénica “Alcaraz” (Huesca) la temporada 1963-64. Evidentment, els problemes amb la censura no van faltar encara que van ser més o menys ocasionals: al Certamen de Teatro Universitario d’Oviedo de 1961, el TEU d’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].

Cataluña y Baleares” per part del TEU de Aparejadores de Barcelona⁹⁷. També el 1961, concretament el divuit d’abril, la companyia Tramoya de la secció de teatre del Centre de Cultura Valenciana⁹⁸ estrenava, al Teatre Micalet de València i només per als seus socis, *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”⁹⁹ i que “mantiene inexorable su sentimiento sin base, como no la tiene la juventud a la que representa...”¹⁰⁰. El muntatge, tot i això o gràcies a això, va ser ben acceptat pel públic assistent. Finalment, *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 i amb el mateix repartiment de l’estrena madrilenya de Dido Pequeño Teatro.

En aquest mateix període, quan encara faltaven per aparèixer encara figures “irades” tan rellevants com Ann Jellicoe o Brendan Behan, es produïria l’entrada d’Arnold Wesker al panorama teatral de l’Estat, però ara de la mà del barceloní Teatre Experimental Català (T.E.C.). Així doncs, la primera obra d’un autor britànic

⁹⁷ Cal remarcar que, en aquesta Tesi, es fa referència només a aquells muntatges que apareixen a les publicacions consultades i dels quals, per tant, es té informació contrastada. Tant per les referències orals d’alguns dels protagonistes del moment com pels apunts d’alguns estudiosos posteriors es coneix l’existència d’agrupacions diverses a algunes ciutats i poblacions de l’Estat que duïen a terme representacions de les peces més rellevants del moment teatral europeu de manera encoberta o clandestina, sovint en algun domicili particular. Tanmateix, per necessitats evidents d’acotació, des d’aquestes pàgines no s’ha indagat sobre aquest fenomen i sobre el paper que hi va tenir el teatre britànic contemporani i només s’ha treballat sobre aquells muntatges que poden ser demostrats documentalment. Aquesta indagació, però, resta oberta com una futura línia de recerca.

⁹⁸ El Centre de Cultura Valenciana va ser fundat el 1915 per la Diputació Provincial de València i estava dedicat a l’estudi de la realitat física, social i cultural valenciana. La seua seu es va establir al Saló del Consulat de Mar de La Llotja de València. Durant la Transició, el Centre esdevindria una icona secessionista i seria rebatejat amb el nom de Real Acadèmia de Cultura Valenciana (RACV) (Climent, 2005: 12).

⁹⁹ A., “Mirando hacia atrás con ira”, *Levante*, 19/04/1961.

¹⁰⁰ Portillo, “Estreno de ‘Mirando hacia atrás con ira’, de John Osborne”, *Jornada*, 19/04/1961.

contemporani en català seria *Les Arrels* (*Roots*, 1959) d'Arnold Wesker que, traduïda per Enric Dachs i Raich¹⁰¹, es va estrenar per primera vegada a l'Estat el vint-i-set de maig de 1963 al Teatre Guimerà de Barcelona per la jove companyia Teatre Experimental Català (T.E.C.), fundada el mateix 1962 al si del Cercle Artístic de Sant Lluc per alguns membres de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), sota la direcció de Francesc Balagué. En aquesta obra, s'analitzava el procés d'autodescobriment d'una jove que tracta de conciliar les idees socialistes de la seua parella, sobretot pel que fa a la funció social de l'art, amb la senzillesa i duresa de la vida de la seua família al camp. Caldrà esbrinar com una obra en què els personatges parlen explícitament sobre socialisme i s'interroguen sobre el futur de la seua ideologia va poder passar les traves de la censura i, a més, en català. I caldrà esbrinar també si les condicions que van afavorir la recepció de l'obra dels integrants del ja famós moviment dels *Angry Young Men* a Madrid són les mateixes que l'afavoriran a Catalunya i al País Valencià.

6.1.2. 1963-1975: El paper del teatre independent

6.1.2.1. Cap al teatre independent

Com hem assenyalat més amunt, a l'Estat espanyol, la reactivació econòmica encetada a la segona meitat dels anys 50 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

¹⁰¹ L'Agrupació Dramàtica de Barcelona va publicar a la seua col·lecció "Quaderns de Teatre" la traducció d'Enric Dachs i Raich de *Roots* d'Arnold Wesker que, amb el títol de *Les arrels*, es va convertir en una de les obres estrangeres més representades pels grups de cambra i assaig del període a Catalunya: Dachs i Raich, Enric (Trad.) (1963), *Les arrels / Arnold Wesker*, Barcelona, Fontanella.

per la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (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 entrevisto 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 del règim anava minvant, el moviment del teatre independent arreu de l'Estat anava enfortint-se, amb especial èmfasi a Catalunya. I van 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.

El terme “teatre independent” va sorgir a l'Argentina al començament dels anys 30 i va crear un moviment tan ampli que es va arribar a crear la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) (Ciurans, 2003: 14-15; Salvat, 2003: 112). Arreu de l'Estat, aquest terme es va fer servir per anomenar “una cultura teatral paralela, con señas propias y reconocibles, sincrética y rica, que no dudaba a veces en recurrir a recursos teatrales tradicionales, buscando la eficacia dramática, entrando en otros momentos en el campo de la más pura investigación escénica” (Alonso, 1989). Els primers impulsos d'aquesta voluntat de formar un moviment que construís un nou concepte de professionalitat i un llenguatge teatral propi des de la independència econòmica, han estat situats al Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón de 1963 (Sanchis Sinisterra, 1970: 21). Però, en general, en l'àmbit estatal, com apunta Fernández (1987: 89), és a partir de 1968 que aquests impulsos es consolidaren en un projecte d'arrel comuna que va donar lloc a un ampli ventall de concrecions ben particulars.

L'heterogeneïtat d'aquest moviment no es pot expressar millor que amb les paraules d'un dels seus protagonistes:

En la actualidad existen en España unos 150 grupos de teatro de este tipo, de los que un 40 por 100 trabaja con cierta regularidad; sólo un número muy reducido pueden calificarse, a nuestro juicio, de teatro independiente, a pesar de que todos – o casi todos – reivindicuen este título para sí. Este número tan exiguo (Els Joglars, Goliardos, Teatro-Circo de la Coruña, Lebrijano, Aquelarre, Esperpento, Bululú, nosotros...) han producido normalmente espectáculos de cierta validez y calidad. Su dedicación al teatro sería total de no contar con los graves problemas con los que tropiezan, tropezamos, falta de protección o apoyo económico, censura, etc. Añade además La Cazuela de Alcoy, Aspasia de Santiago (...), y otras organizaciones que cuentan con su propia escuela, pensamos en la Escola Adrià Gual o el Grup d'Estudis Teatral de Horta. (...) Existen cinco o seis denominaciones para diferenciar a los distintos grupos de teatro de tipo formativo y cultural: "Teatro independiente", "Teatro amateur", "Teatro de cámara" y "Teatro universitario". Todos ellos se rigen por las mismas normas "establecidas" y padecen las mismas dificultades, que se acentúan en algunos casos según el tipo de obras y la problemática que éstas intentan abordar. Como te puedes imaginar, lo de independiente es muy relativo. (Tábano, entrevistats a Isasi, 1974: 422).

Com apunta Herreras (2000: 27), encara que precedents directes del teatre independent, els grups de teatre de cambra i assaig tenien uns repertoris innovadors però no ho era la seua concepció del teatre, que partia de la tria d'un text i la posada en escena quasi immediata d'aquest sense investigació prèvia. A més, la repercussió dels seus muntatges era mínima (només tenien autoritzades d'una a quatre representacions com a màxim de cada obra) i el públic a qui s'adreçaven estava restringit a l'àmbit acadèmic i intel·lectual, condicions que quedaven lluny del tipus de teatre a què aspiraven els nous grups 'independents'.

Pel que fa a Catalunya, el gèrmen del que seria el teatre independent es trobava ja a les files de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). Com assenyala Ricard Salvat (entrevistat a Isasi, 1974: 492) pel que fa al naixement del teatre independent, "el ADB sirvió de catalizador y ayudó a crear un repertorio en lengua vernácula. La EADAG amplió el mismo, puso en circulación nuevos métodos interpretativos y de

inteligencia del hecho teatral”. A partir d’aquests exemples, es va crear tota una xarxa de grups independents¹⁰² que, a més de treballar per la renovació estètica en favor d’una concepció del teatre com a eina de lluita social, cercaven col·laborar amb la normalització de la llengua catalana com a vehicle d’expressió artística. Tot i l’heterogeneïtat d’aquest moviment, els grups independents compartien els objectius d’adquirir un rigor estètic i muntar textos de qualitat, cosa que els diferenciava del teatre amateur, i de mantenir el caràcter no professional dels seus membres (i.e. no remunerat) i de la programació elegida (i.e. no necessàriament rendible econòmicament), cosa que els diferenciava del teatre comercial (Pérez d’Olager, 1970: 9).

Dins aquest moviment del teatre independent a Catalunya, el teatre èpic va tenir un ressò més fort que a la resta de l’Estat: l’EADAG seguia una marcada línia èpica en els seus muntatges, i diversos dels dramaturgs més coneguts del moment escrigueren des d’aquesta perspectiva (Baltasar Porcel, Jordi Teixidor, Alexandre Ballester, Maria Aurèlia Capmany i, en alguna ocasió, Josep M. Benet i Jornet). Però, en conjunt, la diversitat d’estils i aproximacions al text dramàtic dels autors catalans de la segona etapa de la postguerra mostra la inèxistència d’una línia estètica preestablerta: des del realisme del primer Benet i Jornet a l’existencialisme de Joan Soler i Antich, el teatre èpic, de l’absurd... (Gallén, 1993: 16-18).

Leal (1977: 132-147) afirma que si bé al Principat a partir de l’any 1960 apareix el moviment teatral denominat independent, que defineix com un teatre de combat a tots els àmbits (ideològic, estètic, social i polític), com un fenomen complex que es mou pels camins de la investigació i de la total inserció en la realitat social que l’envolta, al País Valencià, no es pot parlar de teatre independent fins l’any 1972. Molins (2003: 68-70), però, considera que al 1970 – quan el Grup 49 és convidat al Festival Cero de Sant Sebastià - ja es pot parlar d’un moviment de teatre independent valencià real, moviment

¹⁰² La nòmina és extensa i canviant però s’hi solen citar: La Pipironda, Grup de Teatre Popular Gil Vicente, Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual, Teatre Experimental Català, Els Joglars, Grup de Teatre Independent del CICF, Grup de Teatre Popular El Camaleó, Bambalinas, Gogo Teatro Experimental Independiente, El Paragua Groc, Grup d’Acció Teatral, Palestra d’Art Dramàtic, Teatro Popular Amateur, L’Òliba, Grup d’Estudis Teatral d’Horta, Pequeño Teatro, Alpha-66, A-71, Teatre de l’Escorpí, Roba Estesa, La Gàbia de Vic, Comediants, Dagoll Dagom (Ciurana, 2003: 18).

“que tindrà un gran esclat el 1975, abans de la mort del dictador, i s’acabarà, com a tal, el 1978 amb l’aprovació de la Constitució i l’arribada del PSOE a les institucions valencianes” (p.70). Tanmateix, a principis dels anys seixanta, concretament el 1962 per a alguns autors, es detecta un punt d’inflexió en el panorama cultural valencià pels fets següents: la incorporació d’una nova promoció d’escriptors i d’intel·lectuals joves, la publicació de quatre assajos de Joan Fuster (entre ells *Nosaltres els valencians*) que influïren en aquests joves i, finalment, la cloenda del Teatre Estudi i la seua valiosa aportació al desenvolupament d’un teatre culte en català a València (Carbó/Cortés, 1997: 15-16).

L’ambient cultural de la ciutat començava a canviar: el 1968 la coincidència d’una altra sèrie d’esdeveniments com la creació del Centre Experimental de Teatre (CET) o l’inici de les activitats de la societat cultural Studio (Rosselló, 2000: 11) va propiciar la gestació del teatre independent valencià. Aquest compartia amb els artistes i intel·lectuals valencians del moment els objectius de “creació, lluita i difusió [sic] teatral” per tal de sobreposar-se a “la dominació cultural, nacional i cívico-política” del País Valencià (*Manifest de l’Assemblea de Teatre Independent del País Valencià, 1977*) i va donar lloc a una multiplicitat d’agrupacions teatrals independents¹⁰³, molts dels integrants de les quals – dramaturgs com els germans Sirera o Manuel Molins, directors com Juli Leal, actors com Enric Benavent, Eduardo Zamanillo o Teresa Lozano - s’han convertit en referents del teatre valencià actual.

Molts dels grups de teatre independent d’arreu de l’Estat optaren per la creació col·lectiva, de fet a Catalunya els grups més recordats (Joglars, Comediants, Dagoll Dagom) s’allunyaren dràsticament de la pràctica tradicional de seleccionar un text d’autor i procedir a posar-lo en escena i privilegiaren el treball col·lectiu a partir de materials no específicament textuais i amb un component visual molt remarcable. Tot i això, el nombre de grups catalans de teatre independent que muntaren textos d’autor individual va ser considerable (encara que molts se centraren en rellegir els clàssics) i,

¹⁰³ Els grups independents valencians més representatius van ser: La Carátula d’Elx, Grup-49, Grup Rogle, Carnestoltes, Grupo Uevo, Teatre Estable del País Valencià, La Cazuela d’Alcoi, Pequeño Teatro de Valencia, Pluja Teatre, Ubu Blau, Actum (Ciurana, 2003: 18).

entre ells, molts dirigiren el seu interès cap al drama britànic contemporani. Però, mentre al País Valencià el treball col·lectiu del teatre independent va proporcionar l'escena dels anys 70 i principis dels 80 amb alguns dels dramaturgs més reconeguts, a Catalunya, aquests autors van ser bandejats dels escenaris en favor d'una dramaturgia visual i, amb el temps, cada vegada menys política (Batlle, 1994: 75).

Pel que fa a la repercussió d'aquesta nova manera d'acabar el fet teatral, un dels problemes principals a què es va haver d'enfrontar el teatre independent va ser la dificultat d'accedir a un públic ampli, cosa que a la vegada era un dels seus objectius principals:

3. Potenciar i recolzar el teatre que s'adreça a les classes populars, creant una xarxa de distribució per pobles, barris i ciutats que d'acord amb les finalitats de l'Assemblea porte el teatre a la realitat social i cultural que l'envolta, utilitzant tots els mitjans que puguen contribuir a tal finalitat. (*Manifest de l'Assemblea de Teatre Independent del País Valencià, 1977*)

Segons Sirera (citada a Herreras, 2000: 42), hi havia dos tipus d'espectadors en la València de finals dels seixanta i mitja dels setanta, i aquesta consideració es pot ampliar a la resta de l'Estat: aquells que seguien les novetats tant del teatre comercial com de l'independent i aquells que només acudien a allò ja conegut, sobretot si hi apareixien actors famosos. Així doncs, tot i les aspiracions del teatre independent, els espectadors de les representacions d'aquests grups no deixaven de ser "intel·lectuals, membres de les professions liberals i, en un percentatge molt apreciable, estudiants. Aquest públic espera i exigeix un teatre compromès que porti la denúncia social fins als límits on la censura ho permet, i quan manifesta la seva aprovació o el seu refús és d'acord amb aquesta escala de valorativa" (Fàbregas, citada a Gallén, 1993: 18).

Com observava Pérez d'Olaguer (1970: 10) al seu estudi sobre els inicis del teatre independent a Catalunya, aquesta situació no deixava de ser, en gran part, conseqüència de les traves que la censura exercia sobre els grups renovadors sobretot pel que fa al reduït nombre de representacions que se'ls permetien. Però, tot i això, la reacció del públic era contundent. El que ressenya Alomar (2005: 18) pel que fa a

Mallorca no deixa de ser un cas extrem però també il·lustratiu. Aquesta estudiosa descriu així la reacció del públic mallorquí davant les novetats que els grups i dramaturgs renovadors oferien a partir de la dècada dels 60: “sembla que a Mallorca tot intent de renovació cultural acabi en silenci reaccionari. La indiferència social és clara: la gran majoria del poble abandona els locals i n’ignora les obres”, i només un crític, Antoni Serra del diari *Ultima Hora*, recull el treball dels grups experimentals.

Pel que fa a la llengua emprada a l’hora de posar en escena obres estrangeres als territoris de parla catalana, ja s’ha apuntat més amunt que la prohibició ministerial de representar obres estrangeres en català perduraria fins a finals dels anys cinquanta i inicis dels seixanta. A Catalunya, l’existència d’una tradició de teatre culte en català prèvia a la guerra civil i d’una xarxa de centres culturals extraordinàriament actius a barris i poblacions de tot el territori, va facilitar la introducció i acceptació del català com a vehicle d’expressió dels personatges d’obres estrangeres. El fet que la gran majoria de representacions d’obres d’autors britànics contemporanis que s’han recollit arreu del Principat s’hagen dut a terme en llengua catalana així ho confirma. Al País Valencià, davant la manca d’aquestes condicions, el procés va ser més lent. A més, el teatre culte era:

el gènere amb una tradició més irregular a casa nostra, més bandejat de la cultura catalana d’aleshores i amb resultats més qüestionables i qüestionats des de les esferes nacionalistes i de l’àmbit culte. El teatre era el gènere més problemàtic, per la història recent, quant a text escrit; i també el més perillós, quant a representació i espectacle, en aquells moments especialment difícils.
(Carbó/Cortés, 1997: 107)

Tot això, si ja no encoratjava l’escriptura de nous textos, difícilment n’encoratjaria la traducció d’estrangers. Aquesta realitat es fa palesa des de les pàgines d’aquesta Tesi en observar que totes les (poques) obres d’autors britànics contemporanis que es posaren en escena durant aquest període a València empraren el castellà com a llengua de traducció i representació.

6.1.2.1.1. La desil·lusió dels *Angry Young Men*

La producció de *Les arrels* del Teatre Experimental Català (T.E.C.) que hem comentat més amunt, tal i com va ocórrer 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 van 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”¹⁰⁴, que es va reposar el 1969 degut a l'èxit obtingut. Però no només *Les arrels*, sinó també *Sopa de pollastre amb ordi* (*Chicken Soup With Barley*) i *Tot amb patates* (*Chips With Everything*)¹⁰⁵ van ser algunes de les estrenes a l'Estat de les obres d'Arnold Wesker dutes a terme per alguns dels grups de teatre independent més reconeguts de Catalunya.

Aquest és només un exemple de com les noves possibilitats socials i culturals van ser aprofitades ràpidament a l'àmbit teatral de Catalunya, de manera que es van anar consolidant 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 sota els paràmetres del “teatre independent”. 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

¹⁰⁴ Macià, J. "El 'Grup Esperit' en el Ateneo de San Gervasio", *Tele Exprés*, 09/12/1968.

¹⁰⁵ Segons Xavier Fàbregas, el Grup Teatre Independent del CICF, amb direcció de Ventura Pons, tindria l'objectiu d'estrenar *Les quatre estacions* (*The Four Seasons*, 1965) de Wesker, traduïda per Ramon Moix, el 1967. La manca d'altres referències a aquest muntatge a totes les publicacions periòdiques consultades fa entendre que aquest projecte segurament no va arribar a la seua fi [Fàbregas, Xavier (1967) "La temporada que aviat començarà", *Serra d'Or*, 9, p. 73-74].

de la sociedad y la elaboración de un mundo nuevo”¹⁰⁶ i era seguida periòdicament pels corresponsals de *Yorick* a Londres.

Durant el període anterior a Madrid, tot i certes prohibicions d’última hora i les inevitables limitacions quant a permanència en cartell per a les representacions dels grups de teatre de cambra i assaig, les obres d’Osborne i Delaney van ser presentades i acceptades, per part dels mitjans de comunicació afins al règim, com a exemples innocus i llunyans de les protestes d’una joventut ‘rebel sense causa’. Des de les pàgines de publicacions progressistes com *Primer Acto*, *Yorick* o *Serra d’Or*, no obstant, es remarcava que l’ira de tots aquells dramaturgs, companyies, directors i crítics que donaren cos a l’etiqueta *Angry Young Men* entroncava amb un moviment juvenil occidental, heterogeni en les seues manifestacions però unitari en la seua denúncia de la buidor i la injustícia de la nova societat de consum renascuda de les cendres de dues guerres mundials i construïda a cops de tensió internacional. Així doncs, els britànics Teddy Boys, caldo de cultiu dels *Angry*, eren alineats junt amb la Beat Generation i els moviments pels drets civils als E.U.A. i junt amb els moviments estudiantils revolucionaris que portaren fins al Maig del 68 a França, o foren influïts per aquest a Itàlia i Alemanya¹⁰⁷.

Per això, la decepció dels crítics de les publicacions progressistes davant l’estrena, el gener de 1967, de *Un sabor a miel* de Shelagh Delaney per la companyia independent Teatro Experimental Independiente Gogo, sota la direcció de Mario Gas, al Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona. Alguns d’ells, si bé reconeixien el saber fer de la companyia, qüestionaven l’eficàcia teatral d’una obra que “no se formula interrogantes como los ‘angry young men’ de su promoción, ni tampoco vocifera, ni acusa: se limita a testificar, a levantar acta de la existencia de unas lacras sociales”¹⁰⁸. 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

¹⁰⁶ Pedret Muntañola, J. (1965) “Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual”, *Yorick*, 2, p. 7

¹⁰⁷ R.N. (1957), “La queja de las juventudes”, *Primer Acto* 4, p. 4.

¹⁰⁸ Farreras, Martí, “*Un sabor a miel* de Selag Delaney”, *Tele Exprés*, 20/01/1967.

la protagonista (...) es demasiado particular para que el problema con el que se enfrenta pueda alcanzar visos de acusación social”¹⁰⁹. I, finalment, 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 hi havia tota 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”¹¹⁰, això és, que havia estat la direcció qui havia atenuat el potencial revulsiu d’aquesta obra icona del nou teatre de l’ira britànic.

Des de la conservadora *La Vanguardia Española*, en concordància amb les crítiques conservadores madrilenyes analitzades per al període anterior, es va emfasitzar la temàtica crua de l’obra però se’n minimitzaren les repercussions fora de l’escenari en assenyalar que la peça no té cap intenció o “propósito trascendente”, “acaso esta misma falta de intención constituya un revulsivo eficaz por lo que tiene de testimonio social. Pero podría decirse lo mismo de cualquier otro cuadro naturalista teñido, como éste, de los tintes más sombríos”¹¹¹. *Un sabor a miel* es representaria uns anys més tard a València, el 1969, només uns dies, i el 1973, quasi un mes, amb direcció d’Antonio Díaz Zamora primer per al Teatro Club Universitario i després per a la companyia que evolucionaria del Club, la independent Quart 23 al teatre València Cinema. I la reacció de la crítica conservadora seria molt semblant, tot i que n’elogiaren en gran mesura la posada en escena, més propera a la proposta original del Theatre Workshop, en què s’incloïen distanciadors números musicals amb música rock, en aquest cas, i un complex i canviant joc de llums. Al 1969 (i no parlem ja del 1973) ja feia més de deu anys que s’havia estrenat *A Taste of Honey* per primera vegada a Londres i, evidentment, “el público ya no se asombra de nada y ha visto otras situaciones más fuertes que las de *Sabor a miel*”¹¹². I l’obra plantejava un problema “que ha discurrido otras veces por la escena, llegándonos de la crónica negra, de las páginas de sucesos, del

¹⁰⁹ Cantieri, Giovanni (1967) "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 22, p.16.

¹¹⁰ Fàbregas, Xavier (1967) "*Un sabor a miel* de Shelagh Delaney", *Primer Acto*, 85, p.61.

¹¹¹ J.P.M., “Un sabor a miel’ de Shelagh Delaney”, *La Vanguardia Española*, 22/01/1967.

¹¹² Chavarri, E.L., “Estreno de *Un sabor a miel*, de S. Delaney, por Studio Teatro, en el Club Universitario”, *Las Provincias*, 29/04/1969.

simple relato de esa clase de vida, todo lo que puede plantearse en torno de una madre que corre de unos brazos a otros; de una hija que la desprecia, pero que seguirá, en parte, su camino, por una irremediable ley de circunstancias”¹¹³.

En definitiva, potser les limitacions de la censura i de l'autocensura a l'hora de posar en escena aquestes obres o potser la manipulació dels sectors conservadors que volien donar aparences d'obertura i cosmopolitisme el règim però sempre dins d'uns rígids límits van atenuar el poder revulsiu que des dels sectors teatrals progressistes de l'Estat s'atribuïa a aquestes obres. L'exemple de la primera recepció de les obres del dramaturg més explícit políticament dels agrupats com a *Angry*, Arnold Wesker, pot servir per tal de clarificar aquest assumpte. El 1969 s'estrenava *Tot amb patates* (*Chips with Everything*, 1962), pel Grup de Teatre Independent del CICF (Centre d'Influència Catòlica Femenina) amb direcció de Mario Gas, i *Sopa de pollastre amb ordi* (*Chicken Soup with Barley*, 1958), pel Grup Esperit sota la direcció de Josep M. Segarra. Uns anys més tard, el 1972, també un grup de teatre independent, Palestra de Sabadell amb direcció de Ramon Ribalta, muntaria de nou per primera vegada a l'Estat *La cuina* (*The Kitchen*, 1959).

Tot amb patates, traduïda per Jordi Bordas¹¹⁴, ja havia estat traduïda al castellà per F. M. Lorda Alaiz¹¹⁵ 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”¹¹⁶ – va oferir un muntatge sobre les lluites de poder dins les estructures neocapitalistes, que acaben per absorbir i integrar les mateixes forces anti-sistema, ambientat en les forces armades. Amb només cinc representacions al Casino l'Aliança

¹¹³ De Alcedo, J.A., “En el Club Universitario, *Un sabor a miel*”, *Levante*, 30/04/1969.

¹¹⁴ Bordas, Jordi (Trad.) (1969), “Tot amb patates / Arnold Wesker”, *Yorick*, 33, p. 5-15. Per conèixer de primera mà el procés i els problemes de traducció que es va trobar veieu: Bordas, Jordi (1969) “Traduciendo Wesker al catalán, *Yorick*, 33, p. 14-15.

¹¹⁵ Lorda Alaiz, Felipe M. (Trad.) (1964), “Patatas fritas a voluntad / Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 55, p. 30-53.

¹¹⁶ Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969), “Crítica Teatral de Barcelona”, *Yorick*, 33, p. 55-59.

de Poblenou¹¹⁷, encara que se'n preveien més en un futur, l'obra va ser saludada per la crítica progressista com un "muntatge d'una absoluta dignitat amb alguns moments realment brillants"¹¹⁸ i un exemple de a quins estàndards de qualitat havia d'aspirar el teatre independent. Uns anys abans, aquesta obra havia tingut també una bona acollida entre la crítica londinenca de tots els colors que elogiava la impecable reconstrucció d'aquest "study of the disillusion which betrays the nonconformist"¹¹⁹.

El mateix 1969 van ser els integrants del Grup Esperit sota la direcció de Josep M. Segarra que representaren *Sopa de pollastre amb ordi* de Wesker per primera vegada a l'Estat. Traduïda per Manuel de Pedrolo¹²⁰, 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", és a dir, de nou el fracàs de les seues aspiracions revolucionàries de canvi social. Al seu context original, Harold Hobson considerava que "the mood of gentle and affectionate despair in which it ends is not an end at all but a prelude to the emergent hope which breaks through so movingly in *Roots*"¹²¹. Tanmateix, si es segueix aquest mateix raonament, aquesta esperança es converteix de nou en desil·lusió quan, a *Roots*, finalment fracassa l'intent d'una família de posar en pràctica en la seua vida diària les teories del socialisme. Com afirma Tynan, la trilogia de Wesker aboca l'espectador a considerar que "one more disastrous adventure (...) and the path might well lead straight to Mr Pinter's room" (Tynan, 1984: 297).

¹¹⁷ Dins d'una curta experiència independent anomenada "Off-Barcelona" durant la temporada 1967-68, el teatre del Casino l'Aliança de Poblenou es va convertir en seu de les representacions d'una sèrie de grups de teatre independent (Grup de Teatre Independent del CICF, Grupo Teatral Bambalinas, Teatre Experimental Català, Gogo, El Camaleón, El Paragua Groc i els Goliardos, de Madrid) que abandonaven expressament els teatres de Barcelona com a locals de representació "perquè mai no es disposa de dates per les nostres actuacions i als elevats preus del lloguer de les sales" (Pérez d'Olager, 1970: 76).

¹¹⁸ Fàbregas, Xavier (1969) "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 116, p. 72-73.

¹¹⁹ Hope-Wallace, Philip, "Chips With Everything at the Royal Court Theatre", *Guardian*, 28/04/1962.

¹²⁰ Pedrolo, Manuel de (Trad.) (1986), *Sopa de pollastre amb ordi / Arnold Wesker*, Barcelona, Institut del Teatre.

¹²¹ Hobson, Harold, "Wesker's Ideas and Ideals", *The Sunday Times*, 12/06/1960.

En aquesta línia de desil·lusió Wesker va escriure també *The Kitchen* (1959), estrenada el 1972 en traducció de Jordi Bordas¹²² com *La cuina* pel grup Palestra de Sabadell sota la direcció de Ramon Ribalta 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 que, tot siga dit, va ser objecte del "nulo interés" de "la crítica de nuestros periódicos de gran tirada y nuestras emisoras de larga onda"¹²³, i el març de 1973 es va poder veure al teatre CAPSA¹²⁴. En aquesta cuina, microcosmos de la societat, es llança la pregunta retòrica de si hi ha alguna cosa més que unisca la humanitat que no siguen les necessitats de supervivència i les de poder. Fàbregas - que considerava que *La cuina* era "la gran obra realista del teatre de l'absurd; o, si ho preferim, l'exposició puntual i concreta de l'absurd de la nostra realitat" - lamentava que Palestra hagués desatés el contingut per centrar-se només en els requeriments rítmics i quasi gimnàstics que la peça demana: "el contrast era tan gran i penós, que Palestra ens va causar la impressió d'un grup d'aficionats de representació dominical, més que no un grup independent"¹²⁵.

A la pregunta que ens plantejàvem de com va ser que aquestes obres 'irades', especialment les de Wesker perquè tractaven explícitament d'una ideologia política determinada, van superar les traves de la censura i, a més, en català, se li podria respondre que gràcies a la desil·lusió. Interpretacions contemporànies com les de Sinfield (1989) i Rebellato (1999a), argumenten que la mirada nostàlgica al passat i l'actitud immobiliària de l'heroi de *Look Back in Anger*, el futur inevitable de l'heroïna de *A Taste of Honey* i la frustració i paràlisi dels personatges de Wesker reflecteixen el sentiment general d'apatia de l'esquerra britànica del moment. Com exposa Rebellato, (1999a: 13-14), la confiança de l'esquerra britànica havia arribat a unes cotes altes durant els anys 30 i els primers 40, ja que la pobresa i l'atur que patia la població als anys 30 es va considerar resultat de la política conservadora vigent i el model

¹²² Bordas, Jordi (Trad.) (1971), *La cuina / Arnold Wesker*, Barcelona, Ed. 62.

¹²³ Sans, Santiago (1973), "Teatro independiente. ¿Cosquilleo en el artificio?", *Yorick*, 57-58, p.39-41.

¹²⁴ *La cuina* seria poc després posada en escena pel grup Cooperativa de Teatre de Girona, sota la direcció de Jaume Coll.

¹²⁵ Fàbregas, Xavier (1972), "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 150, p.59.

col·lectivista soviètic es va començar a considerar una alternativa vàlida. El suport del govern britànic a la URSS després de ser atacada pels nazis el 1941 i creixent popularitat de les polítiques intervencionistes keynesianes portaren finalment a la victòria electoral dels laboristes en les eleccions de 1945. Tanmateix, el radicalisme d'aquesta esquerra prompte començaria a desaparèixer perquè els lligams econòmics amb els EUA després de la guerra exigien una contrapartida ideològica que va tenyir el govern laborista de mesures anti-comunistes. Les intervencions soviètiques en Alemanya de l'Est, Iugoslàvia i, sobretot, Hongria van acabar de minar les abans sòlides conviccions dels socialistes britànics i el 1951 els conservadors tornarien al poder.¹²⁶

Rebellato (1999a: 15-17) cita diversos exemples d'obres dels dramaturgs *Angry* que il·lustren la desil·lusió i estancament polític de l'esquerra fins al punt que “many of these plays pour scorn on the potentiality of collective action in favour of a retreat into the self”. Fins i tot les obres, com les de Wesker, que sí que aborden qüestions polítiques “use theatrical devices to evade making a direct political case” (Rebellato, 1999a: 17), especialment preguntes retòriques. Així doncs, la radicalitat del seu discurs radicava més aviat en la novetat de contemplar l'exasperació o desesperació que mostraven uns personatges de classe treballadora que pujaven per primera vegada com a herois als escenaris britànics que no en l'amenaça de la seua potencialitat

¹²⁶ Tot això es pot emmarcar dins el procés general de la història de la filosofia segons el qual el pensament occidental es troba dominat per la via de la deconstrucció oberta per Nietzsche, Marx i Freud i seguida per pensadors com Lacan, Foucault, Deleuze, Derrida... que, en intentar “desvelar, más allá de nuestra creencia en los ídolos, las lógicas ocultas, inconscientes, que nos determinan sin que lo sepamos”, ens ha portat a un món en què l'únic que roman com a sacre és la realitat mateixa i ja “no hay ningún movimiento que mueva el mundo, lo único que se aprecia es la necesidad absoluta de movimiento por el movimiento mismo” (Ferry, 2007: 249). Atrapats en una dinàmica de progrés pel progrés, sense projecte històric que el sustente, doncs, els famosos conceptes de “caiguda de les ideologies”, “post-Història” o “globalització” no fan més que il·lustrar un procés que “está a punto de traicionar una de las promesas más fundamentales de la democracia: esa según la cual podríamos hacer nuestra historia colectivamente, al menos participar y tener algo que decir respecto de nuestro destino, para intentar dirigirlo hacia lo mejor” (Ferry, 2007: 248). Un procés que va començar a consolidar-se, precisament, després de la segona postguerra mundial i que va afectar el futur de molts d'aquests joves que, a Londres, París, Roma..., mostraven el seu descontent davant la societat en què vivien i que acabaren com a cíncics *yuppies* desencantats amb la seua pròpia revolució.

revolucionària. De fet, com ja s'ha apuntat, tampoc la forma d'aquestes obres era novedosa o avantguardista. La majoria seguia els paràmetres tradicionals del *well-made play*, amb una estructura en actes que respecta les tres unitats aristotèliques, una estètica naturalista, un heroi amb qui el públic s'identifica i un moment de crisi que articula la peça (Elsom, 1976: 37).

En aquest sentit, és revelador observar que la major part de les obres més representatives de Wesker i dels seus companys de promoció – quasi totes estrenades als renovadors Royal Court Theatre o al Theatre Royal de Stratford East -, van ser transferides ràpidament al West End i, poc després, a Broadway. Potser un indicatiu d'aquest procés es pot observar als comentaris del crític Harold Hobson des del *Sunday Times* pel que fa a *Chips With Everything* d'Arnold Wesker: encara que manifestava obertament la seua discrepància respecte de les idees polítiques de Wesker, de la denúncia que vehiculava aquesta obra, considerava que era “the first anti-Establishment play of which the Establishment has cause to be afraid”, en la mesura que, segons ell, atacava “the centre of its strength and the heart of its goodness”¹²⁷. És curiós, de nou, que aquest atac a allò establert gaudís de l'aprovació entusiasta d'un dels seus membres. El director de la versió catalana de *Chips*, Mario Gas, des de les files del teatre independent, acusava aquest procés i relacionava el tema de l'obra, l'absorció de les forces de canvi per part de l'*establishment*, amb l'evolució experimentada per la promoció dels *Angry Young Men* al seu context d'origen des del moment que “en esta absorción han caído todos los ‘Angry’ en tanto se han institucionalizado; sólo queda gritar en el Hyde Park”¹²⁸.

Així doncs, la innocuïtat de les obres dels *Angry Young Men* com a amenaça directa a allò establert, que van detectar els crítics i empresaris teatrals britànics i que va facilitar el seu procés d'institucionalització al Regne Unit, va tenir un paper també en la seua recepció a l'Estat espanyol. Podria ser un dels diversos factors que facilitaren la seua acceptació per part de la censura, juntament amb una posada en escena que també

¹²⁷ Hobson, Harold, “The Most Deadly of Weapons”, *The Sunday Times*, 06/05/1962.

¹²⁸ Gas, Mario (1969) "Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el teatro independiente ", *Yorick*, 33, p. 9-12.

encaixés amb els criteris, sempre canviants i sovint arbitraris, delsensors. En aquest sentit, és així com també s'estrenaven obres d'autors considerats molt més subversius, com Brecht, al teatre privat o al públic de l'Estat: *Madre Coraje* de la Compañía Lope de Vega de José Tamayo el 1966 o *El círculo de tiza caucasi* per la companyia del Teatro María Guerrero el 1971, per exemple; però, és clar, sempre dins uns límits. Monleón (1971: 117-118) comentava precisament de Tamayo que “manejado por las circunstancias, ha sido el hombre puente, domesticado por el ámbito, entre obras como *Las brujas de Salem* o *Madre Coraje* y el público conservador español; es decir, entre unas ideas críticas y un sector que, ganado por la disposición espectacular de la representación, pasaba por alto la carga reveladora del drama”.

Però el més important és que es pot afirmar que, a grans trets, els *Angry* van experimentar un procés d'institucionalització similar al Regne Unit i a l'Estat espanyol ja més 'tolerant' de finals dels seixanta i principis dels setanta. De l'àmbit del teatre renovador o alternatiu, on la censura del Lord Chamberlain els obligava fins 1968 a representar en sessions privades per als membres d'un *theatre club*, la majoria de les obres més destacades d'aquests autors passaren a l'àmbit del teatre comercial i foren representades durant llargues temporades al West End i després a Broadway. Anys després, com es veurà a capítols posteriors, moltes d'elles es convertiran en clàssics contemporanis del teatre britànic i passaran a formar part del repertori de les companyies de teatre públic. Els processos d'institucionalització, hegemonització o canonització, àmpliament estudiats per figures com Foucault (1971) o Lefevre (1992), com s'ha vist, constitueixen una de les dinàmiques rectores dels sistemes culturals anomenada *transferència*¹²⁹ (Even-Zohar, 1990: 73-78). Donada la inexistència i impossibilitat imposada d'un teatre hegemònic o establert en català durant el període, a Catalunya la majoria d'aquestes obres no va seguir aquest procés de la perifèria cap al centre, de transferència, tan clarament com a l'àmbit del teatre madrileny i es mantingueren com a part del repertori dels grups de teatre independent. L'única excepció va ser *El Knack* (*The Knack*, 1961) d'Ann Jellicoe, l'obra més propensa a

¹²⁹ De fet, el verb anglés que es fa servir per tal de descriure el pas d'una obra d'un teatre a un altre que, sovint, forma part d'un sistema de producció diferent és *to transfer*.

convertir-se en una comèdia a l'ús i l'única en català que es va representar en règim comercial el 1969.

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 de teatre independent Akelarre de Bilbao, sota la direcció de José Andrés Zaldegui i en traducció d'Álvaro del Amo¹³⁰, 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 més, la versió cinematogràfica de *The Knack*¹³¹ ja havia estat estrenada a l'Estat i se li fa referència a totes les crítiques teatrals consultades. *El Knack* en versió castellana es va poder veure uns mesos després per primera vegada a Barcelona, de nou dins l'àmbit del teatre independent, amb el Grup de Teatre Experimental "Contrapunto" dirigit per Ramon B. Ivars amb alumnes de l'Institut del Teatre. Finalment, el desembre d'aquest mateix any 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 Pons¹³² i amb Rosa Maria Sardà en el paper de Nancy. L'obra va assolir les dues-centes representacions i exhauria les localitats del Teatre Windsor fins i tot en dies feiners.

A *The Knack*, tres joves que comparteixen casa – un que té gran èxit amb les dones, un altre que en vol aprendre i un tercer que es dedica a contemplar divertit els moviments dels altre dos – reben la visita d'una jove senzilla que es converteix en l'objecte d'una classe de seducció. El resultat, però, no és l'esperat i el to de l'obra esdevé molt diferent quan la jove amenaça d'acusar el seductor de violació i l'alumne es revolta contra el mestre per a protegir-la. L'atractiu de la temàtica i l'ambient còmic i distés de *The Knack* van provocar que la major part de la crítica londinenca de tots els colors ideològics no anés més enllà de considerar que "the thing is only a cartoon

¹³⁰ Amo, Álvaro del (Trad.) (1968), *El knack / Ann Jellicoe*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.

¹³¹ *The Knack and How To Get It* (1965), dirigida per Richard Lester i protagonitzada per Rita Tushingham, Ray Brooks, Michael Crawford i Donald Donnelly.

¹³² 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, el de Mario Gas.

drawing”¹³³ o “a study of the agonies and quick resentments of immaturity”¹³⁴. Encara que hi va haver excepcions notables com la de Hobson, que interpreta l’obra com una “analogy between sexual domination and public tyranny” en què s’analitza per què “slaves actually enjoy being enslaved”¹³⁵.

A Barcelona, també només des de les revistes especialitzades (*Yorick*, *Serra d’Or* i *Primer Acto*) es va dur a terme una valoració crítica de l’obra en profunditat. Aquesta obra, i la resta de la producció de l’autora, és emplaçada al si d’aquestes mostres juvenils de descontent de què hem parlat més amunt:

Ann Jellicoe plantea la problemática de buena parte de la burguesía joven actual que hace de esta situación una meta aunque en realidad no es sino un mero refugio para una juventud que hoy busca su liberación de muchas y muy “extrañas” formas – en sí todas vienen a ser enfrentamientos a viejas estructuras morales y sociales – de las que el fenómeno sexual es una.¹³⁶

Però lluny de reduir els possibles significats de l’obra a un estudi sobre les actituds sexuals de la joventut del moment i, com Hobson, conceben la peça com una anàlisi dels processos de “dominio del hombre por el hombre”¹³⁷, “d’anihilament del dèbil a mans del fort”¹³⁸. No obstant, la posada en escena de Ventura Pons, tot i constituir “un intento de dar buen teatro en un país cuya circunstancia teatral es reacia a ello”¹³⁹, hauria edulcorat el significat de la peça.

Si bé va ser ben acceptada per la crítica no especialitzada, des de *Primer Acto* i *Serra d’Or* es va transmetre 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

¹³³ Hope-Wallace, Philip, “The Knack”, *Guardian*, 28/03/1962.

¹³⁴ “Naive Plot with Elusive Undercurrents”, *The Times*, 28/03/1962.

¹³⁵ Hobson, Harold, “A Private Kind of Tyranny”, *The Sunday Times*, 01/04/1962.

¹³⁶ Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969), “Crítica teatral de Barcelona”, *Yorick*, 35, p. 65.

¹³⁷ Hernández, Santos (1970), “Knack de Jellicoe”, *Primer Acto*, 118, p. 63.

¹³⁸ Fàbregas, Xavier (1970), “Crònica de les estrenes”, *Serra d’Or*, 125, p. 75.

¹³⁹ Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969-1970), “Crítica teatral de Barcelona”, *Yorick*, 37, p. 64.

fos una obra arriscada i trencadora es convertia en “una obra divertida, picante, verbalment atrevida (...) que tiene casi todos los ingredientes que satisfacen al matrimonio acomodado cliente habitual del Teatro Windsor”¹⁴⁰ que, per cert, “aplaudió muy entusiasta y cordialmente”¹⁴¹. En la treballada opinió de Xavier Fàbregas el que, potser, no feria les classes benestants catalanes (i va acabar per convertir també aquesta obra en un clàssic contemporani britànic) era que a l’univers particular dels personatges de *El Knack*, suposadament regit només pel grau d’atractiu sexual,

l’autora no insinua en cap moment que la desigual repartició del carisma feta per la natura pressuposi un origen d’injustícia; ben al contrari, el que cal fer és respectar les diferències, arbitrar unes regles de joc – de *fair play*, per dir-ho amb els mots exactes – i sotmetre’s a la llei de l’oferta i la demanda. D’aquesta manera, sota el propòsit de fer taula rasa de tot el passat, suren en el món arquitecturat pels personatges d’Ann Jellicoe, potser fins i tot sense que ella 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’èsser una comèdia *tory*”¹⁴².

Com s’ha apuntat més amunt, és a l’escena madrilenya que el procés d’institucionalització dels *Angry Young Men* hi té un paral·lel relatiu - tot i les òbvies diferències d’impacte, permanència o rigor amb el context teatral britànic contemporani¹⁴³. De les funcions úniques de teatre de cambra i les limitacions dels

¹⁴⁰ Hernández, Santos (1970) "*Knack*, de Jellicoe", *Primer Acto*, 118, p.63.

¹⁴¹ Martínez Tomás, A., “*El Knack*, original de la escritora inglesa Ann Jellicoe”, *La Vanguardia Española*, 20/12/1969.

¹⁴² Fàbregas, Xavier (1970) "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 125, p.74-76.

¹⁴³ Si bé hem fet constar els muntatges més vists i de més repercussió mediàtica vists als escenaris madrilenys, 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 van representar obres dels autors que ens interessin en aquest estudi. No ens podem estar de comentar l’existència del "Ciclo de Teatro inglés de vanguardia" organitzat per ÀGORA del Club Guipúzcoa el 1965 a Donosti, en què es van posar en escena: *La habitación* (*The Room*, 1957) i *El dolorcillo* (*A Slight Ache*, 1959) de Harold Pinter i *El deporte de mi loca madre* (*The*

muntatges independents, aquestes obres van passar a l'escena comercial a través de companyies privades, moltes de les quals foren fins i tot seleccionades per a les Campañas Nacionales de difusió del teatre per l'Estat. Així doncs, per exemple, uns anys més tard de l'estrena de *Roots* (1959) d'Arnold Wesker en català a l'àmbit del teatre independent, el 1966, s'estrenava en règim comercial al Teatro Valle Inclán de Madrid *Raíces*, traduïda per Juan José de Arteche¹⁴⁴ 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. Tot salvant les considerables distàncies pel que fa a permanència en cartell i afluència de públic, també *Roots*, “did not catch on when it was in the West End”¹⁴⁵, si bé la crítica tant conservadora com progressista britànica acceptava amb entusiasme aquesta peça que indaga sobre “the personal side of socialism”¹⁴⁶.

Bàsicament, la crítica madrilenya va apreciar el treball de posada en escena però considerava que “una vez apagado el fogonazo de la novedad, en seguida cae uno en la cuenta de que seguimos dentro del patrón clásico de los viejos dramas sociales”¹⁴⁷ i “no tenemos, por lo tanto, nada que aprender del señor Wesker, y sus ‘Raíces’ no nos dan ni frío ni calor”¹⁴⁸ 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”¹⁴⁹. Com s'ha vist més amunt, aquesta mena d'apreciacions que

Sport of My Mad Mother, 1958) d'Ann Jellicoe, totes traduïdes per Carmen Azpiazu. També va ser remarcable l'estrena el 1968 de *Estoy hablando de Jerusalén (I'm Talking About Jerusalem)*, 1960) d'Arnold Wesker pel grup Tabanque de Sevilla, a partir de la traducció de José Monleón [Monleón, José (Trad.) (1968), “Estoy hablando de Jerusalén / Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 98, p. 22-57], o el muntatge de *¡Oh, qué bonita es la guerra! (Oh, What a Lovely War!)*, 1963) del Theatre Workshop, traduït per Carlos Rodríguez Sanz [Rodríguez Sanz, Carlos (Trad.) (1969), *Oh, qué bonita es la guerra! / Theatre Workshop*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.] i estrenat el 1972 pel grup Taular 12, que també va participar a la I Semana de Teatro Universitario de Madrid el 1973.

¹⁴⁴ Arteche, Juan José (Trad.) (1966), “Raíces / Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 79, p. 25-44.

¹⁴⁵ Fay, Gerard, “Wesker Down on the Farm”, *Guardian*, 30/06/1960.

¹⁴⁶ Darlington, W.A., “Personal Side of Socialism in *Roots*”, *Daily Telegraph*, 29/06/1960.

¹⁴⁷ García-Pavón, F., “Raíces, en el Valle Inclán”, *Arriba*, 15/09/1966.

¹⁴⁸ González Ruiz, N., “Raíces, estreno en el Valle Inclán”, *Ya*, 15/09/1966.

¹⁴⁹ Marqueríe, Alfredo, “Raíces, de Arnold Wesker, en el Teatro Valle Inclán”, *ABC*, 16/09/1966.

menystenien la rellevància i l'actualitat de les novetats del teatre estranger constituïa ja un tòpic de la crítica afí al règim a l'hora de valorar aquest tipus d'obres. Tanmateix, des del punt de vista oposat, Monleón apuntava que potser el que havia fallat en la recepció d'aquesta peça era que el públic d'esperit petitburgés 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?"¹⁵⁰. Tanmateix, tot i la manca d'èxit de públic d'aquesta producció, 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 Teatro¹⁵¹.

Més reveladora encara resulta la trajectòria de *El rehén*¹⁵² (*The Hostage*, 1958) de Brendan Behan a l'Estat espanyol. A la seua estrena londinenca, amb el Theatre Workshop, aquesta peça va aconseguir un gran èxit de públic i va desconcertar una part de la crítica i en va entusiasmar una altra. L'enfocament èpic – en cerca del distanciament crític a través de personatges-tipus grotescos, adreçaments directes al públic, presència de balls i cançons – a partir del qual el Workshop va posar en escena

¹⁵⁰ Monleón, José (1966) "Raíces o la oportunidad perdida", *Primer Acto*, 79, p. 18-22.

¹⁵¹ També participaria en una Campaña Nacional de Teatro, en aquest cas la segona (el 1969), *El último adiós de Armstrong* (*Armstrong's Last Goodnight*, 1965) del dramaturg que mancava a la nòmina dels 'irats', John Arden. La companyia de José Osuna va ser l'encarregada d'un muntatge a què la crítica consultada no ha fet esment i només des de *Primer Acto* s'han recollit alguns judicis crítics que testimonien la poca fortuna de la posada en escena [P.A. (1969), "Algunos juicios críticos de la segunda campaña nacional", *Primer Acto*, 114, p. 5]. D'Arden no es representaria cap obra més durant la dictadura però se'n publicarien unes quantes: el 1966 *La danza del sargento Musgrave* (*Serjeant Musgrave's Dance*), traduïda per Josefina Vidal es publicaria a Lorda Alaiz (1966). El 1968, la traducció d'Álvaro del Amo de *Vivir como cerdos* (*Live Like Pigs*) i, el 1974, la traducció de Maite Lorés de *El último adiós de Armstrong* (*Armstrong's Last Goodnight*) i *El burro del hospicio* (*The Workhouse Donkey*) serien publicades per l'editorial Edicusa.

¹⁵² La traducció es va publicar, sense que constés el nom del traductor (Juan José Arteche) el 1967 al n° 81 de *Primer Acto*, on ja s'havien dedicat diversos articles a Brendan Behan, així com un recordatori el 1964 amb motiu de la seua mort, que també va ser ressenyada emotivament a *Serra d'Or* [Carbonell, Jordi (1964), "Al marge de l'escena: Adéu a Brendan Behan", *Serra d'Or*, 5, p. 45-46]. Uns anys després, la traducció de *The Hostage* seria editada a: Antón-Pacheco, Ana i Arteche, Juan José (Trad.) (1972), *Víspera de ejecución y El rehén / Brendan Behan*, Madrid, Edicusa.

els últims moments de vida d'un hostatge de l'I.R.A. entre els seus captors va ser titllat per molts de "extravaganza"¹⁵³ en què "the shadow of drama has shrunk away, and with it any possibility of serious comment"¹⁵⁴, de "mad mixture of bad Brecht and Beckett with the worst bits of Osborne"¹⁵⁵. Pel contrari, altres crítics reconeguts com Hobson o Tynan, des de posicionaments ideològics molt diversos, elogiaren la "new amalgam" de llenguatges i gèneres de *The Hostage*, que havia produït "a biting popular drama"¹⁵⁶, i criticaren l'estretor de mires d'aquells que no havien acabat d'assimilar que "the author of such a play should show his own mind, his own personal view, and not a copy of the conventions, nor even of the anti-conventions"¹⁵⁷.

Tot seguint l'exemple èpic del Workshop, el grup independent Akelarre de Bilbao presentava *El rehén*, sota la direcció de Luis María Iturri, al II Festival de Teatro Nuevo el 1968. Sembla que, en general, tota la crítica consultada lamentava "la mayor preponderancia dada al espectáculo, con el peligro de trivializar un tanto la obra", i acusava la peça de "zarzuelera" o "Festival de la Canción". *Primer Acto*, en canvi, destacava 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"¹⁵⁸. De manera inversa, *El rehén* va ser muntat també el 1968 per la Compañía Moratín amb la direcció de Daniel Bohr i va participar en la I Campaña Nacional de Teatro i, aquesta vegada, va obtenir dures crítiques des de *Yorick* per les tergiversacions de sentits i intencions que impedièn "evidenciar la intención crítica que aquí emplea el autor" i per la tendència del director a crear "montajes falsamente espectaculares, a manera de juegos de artificio"¹⁵⁹.

¹⁵³ "Mr. Brendan Behan's Extravaganza", *The Times*, 15/10/1958.

¹⁵⁴ Hope-Wallace, Philip, "O'Casey-cum-Brecht", *Guardian*, 16/10/1958.

¹⁵⁵ Goring, Edward, "It's Screwy Says Behan and That Sums It Up", *Daily Mail*, 15/10/1958.

¹⁵⁶ Tynan, Kenneth, "New Amalgam", *Observer*, 19/10/1958.

¹⁵⁷ Hobson, Harold, "Triumph at Stratford East", *The Sunday Times*, 19/10/1958.

¹⁵⁸ Herrero, Fernando (1968), "El rehén de Brendan Behan", *Primer Acto*, 94, p. 72.

¹⁵⁹ ??? (1969), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 30, p. 75.

De nou, el 1971, el grup Akelarre representava l'obra en funció única al Teatro Cómico de Madrid dins el Ciclo Nacional de Cámara. De nou, la crítica madrilenya conservadora va remarcar que, en aquest muntatge, l'espectacle havia minimitzat el drama i va atacar especialment aquesta versió de la "famosa obra de Brendan Behan" perquè, segons ells, se li havia donat "un tono de farsa grotesca que mitiga el hondo lirismo del escritor irlandés"¹⁶⁰, cosa "francamente inaceptable e intolerable"¹⁶¹, "una auténtica mamarrachada"¹⁶². Finalment, el 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 entre l'elenc. En aquest cas, la crítica de la premsa madrilenya va aplaudir la funció sense reserves, mentre que, des de *Triunfo*, José Monleón lamentava que la producció s'hagués dut a terme "en unos moldes tradicionales, que pretenden divertir o conmovir al espectador de una manera primaria, hasta deformar los propios significados, incluso la contextura ideológica, de *The hostage*"¹⁶³.

Tant *Un sabor a miel* com *El Knack* van ser descobertes del teatre de cambra i assaig i universitari primer i de l'independent després. Però ja a la dècada dels setanta, les dues peces es convertiren en èxits comercials a Madrid. Amb tres mesos en cartell al Teatro Beatriz, la producció de Miguel Narros de *Un sabor a miel* el 1971, en traducció de Adolfo Lozano Borroy¹⁶⁴, va contribuir al llançament d'Ana Belén com a actriu i cantant. 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 de

¹⁶⁰ López Sancho, Lorenzo, "El rehén, de Brendan Behan, interpretado por el Grupo Akelarre de Bilbao", *ABC*, 31/03/1971.

¹⁶¹ Marqueríe, Alfredo, "El rehén, por Aquelarre", *Pueblo*, 30/03/1971.

¹⁶² Díaz Crespo, Manuel, "El grupo Akelarre, en el Cómico", *El Alcázar*, 30/03/1971.

¹⁶³ Monleón, José (1973), "Salom, Loperena y Cía., contra Behan", *Triunfo*, 587, p.69-71. Als territoris de parla catalana, hi va haver dos intents fallits de portar a escena *El rehén* de Behan: d'una banda, en una entrevista a *Serra d'Or* el 1966, Ricard Salvat comentava que tenia en projecte posar en escena *L'ostatge* de Behan [J.S. (1966), "Una conversa amb Ricard Salvat", *Serra d'Or*, 9, p. 79-80]; d'una altra banda, el 1970 el Teatro Club Universitario, ja com a companyia de la societat Studio, hagué de suspendre els assajos de *El rehén* per malaltia del director Díaz Zamora (Herrerías, 2001: 43).

¹⁶⁴ Lozano Borroy, Adolfo (Trad.) (1971), *Sabor a miel / Shelagh Delaney*, Madrid, Escelicer.

tots els posicionaments ideològics també es va voler constatar que “a la joven Delaney se le ha atribuido mucha más gloria de la que merece”¹⁶⁵, 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”¹⁶⁶, de manera que “esta, en su tiempo, agresiva obra se nos muestra ahora como un pastelillo, un pequeño drama blanco”¹⁶⁷. Només José Monleón, des de *Triunfo*, advertia sobre “la consecuencia, un tanto penosa” de:

ponernos a despoticar, con ánimo europeísta, sobre lo ‘pasados’ que están algunos aspectos de la obra – y, por tanto, del montaje e interpretación que solicita – y olvidar, desde la perspectiva española, que ha estado prohibida durante años. Problema éste, por lo demás, bastante frecuente en nuestro teatro y adscrito a esa especie de duplicidad cronológica que caracteriza nuestra vida cultural.¹⁶⁸

Així mateix, a *El knack* d’Ann Jellicoe - representat el 1972 al Teatro Valle Inclán, traduït per Ana Diosdado i dirigit per Francisco Abad –, segons la crítica, el públic va riure i aplaudir amb entusiasme una obra que, no obstant això, només es va mantenir menys d’un mes en cartell. Tanmateix, mentre alguns consideraven que era un espectacle destinat a la incomprensió per ser “una prolongación hasta el máximo de los recursos del teatro del absurdo”¹⁶⁹, la majoria menystenia aquest text (i no la posada en escena) per la seua simplicitat sainetesca. “En efecto, Arniches habría reconocido en estos jóvenes londinenses a los bisnietos de sus propios personajes, quizá emigrados allí en busca de trabajo”¹⁷⁰, ironitzava Adolfo Prego des de l’*ABC*, ja que “es inútil que se quiera elevar lo que ocurre en *Knack* a símbolo, como puede ser el ‘dominio del hombre

¹⁶⁵ López Sancho, Lorenzo, “Ana Belén triunfa en la protagonista de *Sabor a miel*, en el Teatro Beatriz”, *ABC*, 28/03/1971.

¹⁶⁶ Corbalán, Pablo, “*Sabor a miel*, de Shelagh Delaney”, *Informaciones*, 27/03/1971.

¹⁶⁷ Fernández-Santos, Ángel (1971), “*Un Sabor a Miel* de Selagh Delaney”, *Primer Acto*, 130, p.68.

¹⁶⁸ Monleón, José (1971), “Sabor a miel”, *Triunfo*, 463, p. 46.

¹⁶⁹ Pombo, Manuel, “*Knack* de Ann Jellicoe, en el Teatro Valle-Inclán”, *La Vanguardia Española*, 14/01/1972.

¹⁷⁰ Prego, Adolfo, “*Knack*, de A. Jellicoe, en el Valle Inclán, *ABC*, 14/01/1972.

sobre el hombre”¹⁷¹. Des de *Informaciones* i *Primer Acto*, tanmateix, es remarcava encara la vigència de l’obra perquè “el valor pequeño – pero nada desdeñable de ‘Knack’ – está justamente en haber renunciado a ese ‘filtro’ convencional que reduce la realidad a fábulas domesticadas”¹⁷², i que provoca que l’obra traspue vitalitat i realitat.

Les reflexions que va provocar *La cocina* (*The Kitchen*, 1959) d’Arnold Wesker – estrenada el 1973 al Teatro Goya per primera vegada en castellà, traduïda per Juan Caño Arecha¹⁷³ i dirigida per Miguel Narros – també apuntaven majoritàriament que el llenguatge de l’obra no havia aguantat bé el pas del temps. Tot i això, des de totes les publicacions consultades es lloava com el muntatge de Narros havia aconseguit modernitzar el text i dotar-lo d’actualitat amb un repartiment format majoritàriament per actors que procedien del teatre independent. Wesker mateix havia viatjat a Madrid per assistir a l’estrena i, des d’allí, descrivia aquest procés ‘d’envelliment’ - de *transferència* o d’institucionalització, a la fi - com una *ficció*:

WESKER. - Una de las formas con las que la clase dominante mantiene su control es perpetuando la ficción de que cada generación produce diferentes ideas, permitiéndose que alguien sobresalga por unos pocos años, para decir luego: “Pertenece a la vieja generación, no debemos prestarle atención”, y si ha conseguido algo importante, se destruye inmediatamente. Este es un truco que se aplica con todos, e incluso los afectados utilizan el mismo idioma. Así a los escritores como yo se nos han restado posibilidades. De hecho a todos nos conciernen los mismos problemas, pero hay una atmósfera que pretende negarlo y nos margina, y me apena que la izquierda pique en el anzuelo y caiga en la trampa que la clase dominante nos ha tendido. Tan pronto como alguien sobrepasa los treinta años se le considera parte del “stablishment” [*sic*]. Este es un grave problema para la izquierda: unirse aunque se discrepe en pequeños puntos.¹⁷⁴

¹⁷¹ Álvarez, Carlos Luis, “Valle Inclán: *Knack* de Ann Jellicoe”, *Arriba*, 14/01/1972.

¹⁷² Monleón, José (1972), “*El Knack*, de Ann Jellicoe”, *Primer Acto*, 142, p. 70-71.

¹⁷³ Caño Arecha, Juan (Trad.) (1973), *La cocina / Arnold Wesker*, Madrid, Fundamentos.

¹⁷⁴ Pérez Coterillo, Moisés (1973), “Con Wesker en *La cocina* de Narros”, *Primer Acto*, 162, p. 62.

Però les condicions que, a meitat dels anys cinquanta, havien causat l'aparició i la fortuna d'un nou i jove drama realista al Regne Unit, si ja havien estat suposadament superades al Londres dels *Angry Young Men*, continuaven ben vigents a l'Espanya de la dictadura:

era urgente y necesario ofrecer piezas como esta al público español, en las que los personajes tienen una historia, un oficio, unos comportamientos y unas relaciones. No se limitan a ser simples símbolos o abstracciones de ceremonial y abandonan el plácido reducto de la alta burguesía en donde todo es amable y los conflictos se reducen a esa crisis matrimonial por aburrimiento o pasar el rato, que siempre termina bien además.¹⁷⁵

Com s'advertia des de *Primer Acto*, davant el deplorable panorama teatral madrileny, el muntatge de *La cocina* era “doblemente bueno: por ser bueno y por ser una feliz excepción”¹⁷⁶. Una excepció que, a més, en consonància amb el teatre independent de què bevia, arrossegava menys públic, sobretot de classe popular, del que s'esperava (encara que va complir els quatre mesos en cartell):

WESKER. – (...) Y el propósito de esta obra es de dar un poco más de impulso a la conciencia de la gente. Claro que no se puede conseguir con una sola obra.

PRIMER ACTO. – Evidentemente, ni nadie puede pretender que se consiga. De todas formas me parece que la obra queda descompensada y tiene escaso impacto entre el público.

NARROS. – Quizás, para un público de mentalidad primaria...

PRIMER ACTO. – De mentalidad burguesa, que es el que viene al teatro.¹⁷⁷

Com s'ha vist, aquestes obres han seguit una trajectòria clara des dels àmbits renovadors i experimentals de les agrupacions de cambra i assaig i del teatre independent fins als escenaris comercials. Ara bé, les dades de permanència en cartell i

¹⁷⁵ Hormigón, Juan Antonio [1973], “¡Culturalmente un asco! Wesker, Narros y treinta actores más”, *Yorick*, 60, p. 67.

¹⁷⁶ Doménech, Ricardo (1973-1974), “*La cocina*, de Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 163-164, p. 97.

¹⁷⁷ Pérez Coterillo, Moisés (1973), “Con Wesker en *La cocina* de Narros”, *Primer Acto*, 162, p. 65.

d'aflluència de públic que s'han emprat a l'hora d'abordar la recepció de l'obra dels autors etiquetats com a *Angry* als escenaris madrilenys són bastant més irregulars. És més, com s'assenyalava des de *Yorick*¹⁷⁸, un vodevil també britànic com *Pato a la naranja* (*The Secretary Bird* de William Douglas-Home) aconseguiria en aquest mateix període, com veurem més avall, una de les recaptacions més altes de la història del teatre a l'Estat. En comparació, doncs, amb xifres com les dels èxits del teatre comercial (i no tan comercial: des de *Yorick* se citaven també alguns muntatges clàssics ben taquillers com *Sócrates* o *Tartufo*), les de les obres que s'han analitzat resulten quasi ridícules. El procés d'institucionalització dels *Angry Young Men* als escenaris madrilenys es trobava lluny, doncs, d'ésser una realitat contundent i es quedava en un simple esborrany.

6.1.2.1.2. La singularitat de Harold Pinter

Com assenyala Shellard (2000: 89), el principi de la carrera dramàtica de Harold Pinter al Regne Unit està marcat pel suport del jove productor Michael Codron, que el va acompanyar als seus inicis com a dramaturg, i del crític Harold Hobson, que va contrarrestar l'animadversió de la crítica londinenca cap a les seues primeres peces. També al principi, la seua obra va ser adscrita tant al teatre de l'absurd (Esslin, 1961) com al realisme dels *Angry Young Men* (Taylor, 1962), adscripcions de què prompte es desmarcaria. Aquesta contradicció sorgia del fet que Pinter fa servir els mateixos recursos que els seus contemporanis *Angry* - lloc i temps de l'acció en el present, personatges reconeixibles socialment, diàlegs que semblen extrets de la vida quotidiana - per després subvertir-los de manera inquietant. En paraules de Lacey (1995: 142):

Pinter's challenge of realism is a fundamental one, for it attacks the epistemological basis of the tradition (...), the premise that reality is knowable and that the objective of realism is to show how things really are and if our understanding of the world is incomplete it is because we simply do not yet

¹⁷⁸ Hormigón, Juan Antonio [1973], "¡Culturalmente un asco! Wesker, Narros y treinta actores más", *Yorick*, 60, p. 68.

have the analytical tools to master its complexities. These tools may be found within the disciplines of positivist science (the basis of much 19thC naturalism) or within an analysis of social and economic conditions (the bases for much Marxist-inspired realism in the 20thC). (...) For Pinter, at least at this time, reality is problematic and uncertain, and the meanings that can be deduced from it ambiguous and transitory.

La situació d'indefinió pel que fa la seua adscripció a un corrent estètic o un altre s'assembla a la que, a casa nostra, va experimentar el dramaturg Manuel de Pedrolo. Per exemple, Martin Esslin, al seu *The Theatre of the Absurd* (1961), a més de Pinter també va adscriure Pedrolo al corrent del teatre de l'absurd. Però altres com Ricard Salvat li van retreure que escrivís “peces de l'absurd polítics amb l'absurd raonament que els altres dramaturgs d'aquesta convenció no ho han fet” (Isasi, 1974: 204).

Des de *Primer Acto*, en un especial sobre l'obra de Pinter de 1967, la qüestió de les adscripcions a corrents o generacions s'abordava amb profunditat i coneixement de causa. Es proposava una anàlisi de les connexions del teatre de Pinter “con lo que se ha llamado ‘teatro de vanguardia’” - representat per figures com Beckett, Ionesco o Adamov - pel que fa a “el equilibrio entre sus elementos de absurdo, con la correspondiente dimensión metafísica, y una nueva metodología estética, especialmente apta para, no ya reflejar una serie de consecuencias estridentes del mundo contemporáneo, sino para indagar en sus bases institucionales y objetivas”. Des d'aquesta perspectiva, doncs, tot i no compartir els mateixos pressupòsits estètics, “los autores llamados ‘de vanguardia’ (Pinter, Ann Jellicoe y Norman Frederick Simpson) no forman un grupo alejado y extraño del resto de autores ingleses, sino que su diferenciación proviene del hecho de desarrollar en profundidad determinados problemas que se apuntan desde diferentes puntos de vista en las obras de los demás: Osborne, Wesker, Arden...”¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Pérez Estremera, Manuel i Del Amo, Álvaro (1967), “Introducción al teatro de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 83, p. 7. Des d'aquesta perspectiva, l'obra de Pinter deixaria obsoleta la polèmica entre Eugene Ionesco i Kenneth Tynan (la “London Controversy”) sobre el compromís social en el corrent del teatre realista i en el de l'absurd (Ionesco, 1964).

“En su regular labor de llevar a la escena un repertorio de obras fundamentales dentro del momento dramático actual”¹⁸⁰, el Teatre Experimental Català (T.E.C.), que va estrenar *Les arrels* de Wesker, tornava als escenaris a finals de maig de 1965 amb dues obres més d’un autor britànic contemporani: *L’habitació* (*The Room*, 1957) i *El cambrer mut* (*The Dumb Waiter*, 1960) de Harold Pinter¹⁸¹. En traducció, precisament, de Manuel de Pedrolo¹⁸², aquestes dues peces breus tornaven a constituir una estrena estatal, aquesta vegada al Teatre CAPSA. A la seua estrena a Londres el 1960, quan Pinter ja era conegut per *The Birthday Party* (1958), la figura de Harold Pinter tant al Regne Unit com a l’Estat espanyol s’associava ja exclusivament al teatre de l’absurd: les referències contínues a Beckett i a la influència d’una indefinida “Continental avantgarde”¹⁸³ així ho ratifiquen. Tanmateix, a la vegada, i després de les fugaces mostres d’hostilitat que va rebre *The Birthday Party*, Pinter començava a consolidar-se com una veu dramàtica personal, que escapava els encasellaments simplistes i començava a fer escola:

The Pinter vogue continues to spread. Not since Christopher Fry in the late forties has an English playwright so powerfully influenced the style of his contemporaries. Mr Pinter has a whole school of dramatists speaking in his very accents. (Tynan, 1984: 312)

A Barcelona, els directors Miguel Gimeno i Vicent L. Olivares aconseguiren, en opinió de la crítica, que aquestes peces breus de, novament, “uno de los autores más representativos del llamado teatro del absurdo” transmeteren “la tensión necesaria,

¹⁸⁰ Sordo, Enrique (1965) "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 4, p. 17.

¹⁸¹ Com s’ha comentat més amunt, el 1963 el T.E.C. havia estat responsable d’una altra estrena estatal, la de *Les arrels* d’Arnold Wesker, un autor amb una línia dramàtica ben diferent a la de Harold Pinter. La presència de dos autors tan diferents com Wesker i Pinter en el repertori del T.E.C. obeeix al projecte artístic de la mateixa companyia: “una proposta prou renovadora, eclèctica, dins d’una ferma voluntat d’omplir un buit existent dins el teatre no-professional amb aportacions de dues de les línies dramàtiques vigents, en voga, a inicis de la dècada: aquella que Martin Esslin havia etiquetat com a ‘teatre de l’absurd’ i una, més àmplia, de caràcter ‘social’, que ahora incloïa Arnold Wesker i Bertolt Brecht” (Gallén, 1990: 23).

¹⁸² Pedrolo, Manuel de (Trad.) (1994), *L’habitació, El muntaplats / Harold Pinter*, Barcelona, Ed. 62.

¹⁸³ “First Play By Mr. Pinter”, *The Times*, 09/03/1960.

marcando el contraste del absurdo intruso y de la realidad, entre quiebros que van de lo grotesco a lo levantadamente patético”¹⁸⁴. Al final de la representació, “el público no tan numeroso como hubiera sido deseable” – l’escàs públic que acudia a les propostes renovadores del T:E.C. - “aplaudió con calor”¹⁸⁵. Poques són les publicacions que ressenyaven la major part dels muntatges del T.E.C., però encara en són menys aquelles que ho feren dels seus muntatges de peces adscrites en aquell moment al corrent del “teatre de l’absurd” (Pinter, Beckett, Adamov, Pedrolo...). A Catalunya, “passa que entre 1962 i 1965 s’estaven assentant els fonaments, precisament, d’un model cultural que en l’àmbit teatral s’encarnà en la proposta del teatre èpic de Bertolt Brecht, i que, des d’aquesta perspectiva, manifestacions com les de Ionesco, Beckett eren justes de témer i, fins i tot, de combatre” (Gallén, 1990: 24-25).

Al País Valencià, el Teatro Club Universitario de València, sota la direcció d’Antonio Díaz Zamora, començava la seua trajectòria regular i fructífera amb l’estrena de *El portero* i *El amante* de Harold Pinter el desembre de 1966 i el gener de 1968 respectivament, que es van poder veure al Club Universitario de València durant una setmana. A finals dels 60, la Cazuela d’Alcoi va muntar, en aquesta població, *El amante*¹⁸⁶, i *El portero* seria també representat per l’agrupació Teatro-Club Sureste d’Alacant.

Com s’ha comentat més amunt, *El portero* portava ja una llarga trajectòria, des de 1962, als escenaris de l’Estat. *El amante* (*The Lover*, 1963) havia estat presentat per primera vegada per la companyia Nuevo Teatro Experimental, sota la direcció de Daniel Bohr, juntament amb *El montacargas* (*The Dumb Waiter*, 1960), en traducció de Manuel Barberá, el maig de 1966 al Teatro Beatriz, la seu del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo¹⁸⁷. Posteriorment, participarien al IX Ciclo de Teatro Latino celebrat

¹⁸⁴ Acerete, Julio (1965), "L'habitació y *El cambrer mut*, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 66, p. 52.

¹⁸⁵ Sordo, Enrique (1965), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 4, p. 17.

¹⁸⁶ La Cazuela també posaria en escena *Mirando hacia atrás con ira* d’Osborne el 1969, producció que seria retransmesa per Televisió Espanyola.

¹⁸⁷ Hi ha també notícia que la companyia del Teatro Estudio de Madrid (T.E.M.) sota la direcció de Miguel Narros va posar en escena també aquest programa doble de *El amante* i *El montacargas* el mateix any 1966, però no s’ha trobat cap més informació al respecte.

des de finals de novembre a principis d'octubre del mateix any a Barcelona, on ja s'havia vist *The Dumb Waiter* en traducció de Manuel de Pedrolo però no *The Lover*. En aquesta última obra – en què un matrimoni comparteix la fantasia d'esdevenir, de tant en tant, amants imaginaris -, estrenada juntament amb la versió teatral de *The Dwarfs* el 1963, la crítica londinenca analitzava el particular llenguatge artístic de Pinter tot assenyalant les constants més remarcables (“language as a barrier to perception”, “juxtaposing a trite and an intense statement”, “creation of a nihilistic terror-stricken atmosphere”¹⁸⁸), lluny ja de les comparacions amb el llenguatge de Beckett o Ionesco i de l'omnipresència de l'etiqueta “theatre of the absurd”. És així com les seues anàlisis s'anaven poblant, amb més o menys fortuna, de termes que feien referència al món particular de l'autor com *pinterismus* (“piece of pure Pinterismus”¹⁸⁹), *pinteresque* (“directed pinteresquely by the author”¹⁹⁰) o *pinterites* (“Pinterites working assiduously over the dead text”¹⁹¹).

A Madrid, encara amb múltiples referències a l'absurd però ja considerant que “Harold Pinter es uno de los autores modernos, contemporáneos, interesantes y avanzados”¹⁹², la crítica va aplaudir l'elecció d'aquestes obres, dues de les més accessibles de Pinter, amb entusiasme perquè aconseguen “crear una sensibilidad nueva y llevar los sentidos del espectador hacia un mundo que siempre quedó entre líneas de la literatura de tipo tradicional”¹⁹³. També hi havia quasi unanimitat en els elogis al treball de direcció i d'interpretació tant per la crítica madrilenya com per la catalana que assistia al IX Ciclo de Teatro Latino. Qui trencava aquesta unanimitat pel que fa a la posada en escena era Álvaro del Amo que, des de *Primer Acto*, criticava 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, que investiga sobre les relacions sexuals dins el matrimoni burgès, i el misteri i la

¹⁸⁸ Shulman, Milton, “The Private, Padded World of Mr. Pinter”, *Evening Standard*, 19/09/1963.

¹⁸⁹ Hope-Wallace, Philip, “Two Pinter Plays at the New Arts”, *Guardian*, 19/09/1963.

¹⁹⁰ Darlington, W.A., “Pinter at His Most Pinteresque”, *Daily Telegraph*, 19/09/1963.

¹⁹¹ Shulman, Milton, “The Private, Padded World of Mr. Pinter”, *Evening Standard*, 19/09/1963.

¹⁹² Pérez Fernández, “Nuevo Teatro Experimental presenta *El amante* y *El montacargas*, dos obras de Pinter, en el Beatriz”, *Informaciones*, 13/05/1966.

¹⁹³ García Pavón, F., “*El Amante* y *El Montacargas*, en el Beatriz”, *Arriba*, 13/05/1966.

vulnerabilitat dels dos personatges de la segona¹⁹⁴. Tanmateix, la repercussió d'aquestes suposades trivialitzacions només afectaren a un públic “escasísimo”¹⁹⁵ que va acudir al reduït nombre de representacions d'aquestes obres que només romangueren dues setmanes en cartell, com estava establert per al teatre experimental.

Pinter continuaria present als escenaris madrilenys gràcies, sobretot, a la tasca de Luis Escobar. El gener de 1967 s'estrenaven al Teatro Eslava de Madrid, traduïdes i dirigides per Luis Escobar, *El amante* (*The Lover*, 1963) i una altra peça breu més entonada amb la temàtica de *The Lover* ja que aborda d'una manera inquietant el tema de les sospites d'infidelitat: *La colección* (*The Collection*, 1962)¹⁹⁶. “La llegada de Harold Pinter a lo que hemos dado en llamar ‘teatro comercial’ español” provava, segons l'ABC, “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”¹⁹⁷. Apertura relativa, per la seua excepcionalitat lligada a la figura del “primer empresario particular que pone en la portada de su teatro unos carteles de la más pura vanguardia”¹⁹⁸, i per la seua poca durada en cartell (escassament un mes). Si bé la majoria va elogiar el muntatge, alguns consideraven que “careció del nervio con el que creo que fueron concebidas”¹⁹⁹ i altres discutien el caràcter d'alta comèdia que se li havia conferit a aquestes dues peces²⁰⁰.

Luis Escobar continuaria amb la seua tasca el 1970 amb l'estrena de *El regreso* (*The Homecoming*, 1965) al Teatro Marquina en dues sessions de cambra amb el Teatro de Cámara de Madrid. Aquesta obra va ser estrenada el 1965 a Londres ja per part del teatre públic, la *Royal Shakespeare Company* dirigida per Peter Hall, sense dubte perquè Pinter començava a ser considerat “the most important English playwright to have

¹⁹⁴ Del Amo, Álvaro (1966), “Teatro no profesional”, *Primer Acto*, 73, p. 57.

¹⁹⁵ García Pavón, F., “*El Amante* y *El Montacargas*, en el Beatriz”, *Arriba*, 13/05/1966.

¹⁹⁶ Escobar, Luis (Trad.) (1967), “*El amante*, *La colección* / Harold Pinter”, *Primer Acto*, 83, p. 23-32.

¹⁹⁷ López, Lorenzo, “*El amante* y *La colección*, de Harold Pinter, en Eslava”, *ABC*, 15/01/1967.

¹⁹⁸ García Pavón, F., “*El amante* y *La colección*, en el Eslava”, *Arriba*, 14/01/1967.

¹⁹⁹ López Delpecho, Luis, “*El amante* y *La colección*, en el Eslava”, *Ya*, 14/01/1967.

²⁰⁰ “Entrevista con Luis Escobar” (1967), *Primer Acto*, 83, p. 20.

emerged since way back before the last war”²⁰¹. A l’obra s’analitzen les reaccions d’una família anglesa de classe baixa que rep la visita d’un dels fills, professor a una universitat americana, i la seua dona; reaccions que s’endinsen dins el món de les pulsions ocultes i revelen les lluites de poder que subjauen a qualsevol tipus d’organització social. Inevitablement, l’explicitació de pràctiques d’adulteri i prostitució van aconsellar la censura franquista de permetre només la seua representació en sessió de cambra i assaig. “Se trata de fingir, ante complacencias administrativas, que somos un país incorporado?”²⁰², es preguntava Lorenzo López des de l’*ABC*. Certament, aquestes sessions de cambra ja el 1970 recordaven “las que fueron características generales del teatro de cámara madrileño de los años cuarenta y cincuenta: obra ‘fuerte’, localidades caras, sesión única, actores profesionales y un público que se acercaba a la representación escasamente preparado”²⁰³, cosa que ocasionaria encara que entre els aplaudiments “se mezclaran algunas protestas”²⁰⁴.

D’una altra banda, ja dins l’àmbit del teatre independent, el 1973 el Teatro Experimental Independiente (T.E.I) de Madrid estrenava *Un ligero dolor* (*A Slight Ache*, 1961) al seu local del carrer Magallanes, una peça radiofònica de Harold Pinter traduïda per Carla Matteini, que es va mantenir en cartell un mes i escaig. La representació, que dirigia William Layton, va ser apreciada, encara que es va apuntar majoritàriament que “quizá soporte mal el transplante desde los micrófonos al escenario”²⁰⁵. A la crítica d’aquesta representació, Monleón des de *Primer Acto* aportava una interessant reflexió sobre la recepció de Pinter:

... tanto la perspectiva sobre Pinter como la propia obra del autor han sufrido un claro proceso. Pienso, sin embargo, que la unidad de la obra pinteriana es innegable y que han sido sus espectadores y sus críticos quienes han evolucionado de un modo más aparatoso. De la visión de un Pinter perdido en

²⁰¹ Kingston, Jeremy, “The Homecoming”, *Punch*, 16/06/1965.

²⁰² López, Lorenzo, “*El regreso*, de Harold Pinter, por el Teatro de Cámara de Madrid”, *ABC*, 27/01/1970.

²⁰³ Monleón, José (1970), “*El Regreso*, de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 117, p. 67.

²⁰⁴ De Juanes, José, “Presentación del Teatro de Cámara de Madrid, con *El regreso* de Harold Pinter”, *Arriba*, 27/01/1970.

²⁰⁵ Prego, Adolfo, “*Un ligero dolor*, de Pinter, por el Pequeño Teatro”, *ABC*, 28/04/1973.

los modos del “teatro del absurdo” se ha pasado, primero, a reconsiderar el valor de una corriente que los esquemas más estrechos del realismo despreciaron y uniformaron; y, segundo, a descubrir en el autor inglés una tal carga crítica que, a veces, casi lo ha convertido en el más “sociológico” de su generación. En el fondo de esta nueva imagen de Pinter no deja de haber sus contradicciones, como si, de un lado, se renegara de la vieja miopía y, de otro, se intentara admirar a Pinter una vez despejadas todas las posibles significaciones críticas de su obra. Es decir, como si fuera necesario hacer de Pinter casi lo contrario de lo que antes se creía que era, y algunos aún creen que es, para quitarle al aplauso todo equívoco.²⁰⁶

L’última peça del període la va portar de nou a escena Luis Escobar: *Viejos tiempos* (*Old Times*, 1971) s’estrenava el 1974 al seu Teatre Eslava traduïda i dirigida pel mateix Escobar²⁰⁷ i amb Francisco Rabal i Irene Gutiérrez Caba al repartiment. De nou, una obra complexa i ambigua sobre l’amenaça que suposa per a un matrimoni el pes d’un succés que pot haver no succeït en un passat que pot ser el present. De nou, només va romandre un més en cartell. “El desconcierto de una parte del público nació de que en la noche del estreno muchos espectadores pretendían enterarse de datos fundamentales en una pieza realista”²⁰⁸, però “era imposible ‘tomar partido’, que es lo que el espectador normal de teatro desea más que nada”²⁰⁹. Tot i això, a *Primer Acto*, des d’una anàlisi més profunda del muntatge, s’assenyalaven les insuficiències interpretatives del ‘actor español’ a l’hora de sortir de l’àmbit naturalista i s’advertia que “tal vez un trabajo sobre Pinter y su *Old Times* requeriría un funcionamiento productivo muy diferente del que puede significar su adscripción a un teatro comercial”. És així com un teatre que es troba tan allunyat de les coordenades del sistema de recepció “no puede ser asumido en representaciones sueltas sino a través de una evolución estética producto del estudio y reflexión a largo plazo”²¹⁰.

²⁰⁶ Monleón, José (1973), "Un ligero dolor, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 156, p. 71.

²⁰⁷ Escobar, Luis (Trad.) (1972), *Viejos tiempos / Harold Pinter*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.

²⁰⁸ Prego, Adolfo, "Viejos tiempos, de Harold Pinter", *ABC*, 20/09/1974.

²⁰⁹ Álvarez, Carlos Luis, "Eslava: *Viejos tiempos*, de Harold Pinter", *Arriba*, 20/09/1974.

²¹⁰ Herrero, Fernando (1974), "Viejos tiempos, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 173, p. 72.

A Catalunya i el País Valencià, des del primer moment i durant tot aquest període, Pinter va ser patrimoni pràcticament únic dels grups de teatre de cambra i assaig i independents. A Madrid, a més dels grups de cambra i els independents, també des del teatre comercial, amb Luis Escobar i el seu Teatro Eslava, es va mostrar interès per l'obra de Pinter. Es va donar, així mateix, un progressiu procés de singularització de l'obra de Pinter, en què la crítica es va anar allunyant de les comparacions simplistes amb l'obra dels autors-símbol del teatre de l'absurd (Beckett, Ionesco) i va anar reconeixent les tècniques i el pensament que recorren la seua producció teatral. Tot i això, el nombre de representacions i el públic assistent a aquests espectacles - que no superaven mai, en el millor dels casos, un mes en cartell – mantenien l'obra de Pinter, encara que hagués entrat al circuit comercial, dins el reducte del teatre experimental.

6.1.2.2. La *Second Wave* que no va arribar

Com assenyala Hinchliffe (1974: 55), al Regne Unit “by 1963, the possibilities of 1956 seemed to have faded and achievement was mainly in the realm of acting and directing. In August 1964, John Russell Taylor asked in *Plays and Players* what had happened to new dramatists”. És curiós que, uns pocs anys després, el mateix John Russell Taylor, un dels promotors de la idea d'una “New Wave” de dramaturgs irats, tragués un nou llibre titulat *The Second Wave* (1971), en què ofería una nova nòmina de nous autors sorgits a partir de la meitat dels anys 60²¹¹. Aquesta nova etiqueta, però, no va tenir la fortuna de la primera. El criteri per a agrupar aquests nous dramaturgs tenia només a veure amb el període en què van començar a escriure ja que, com el mateix Taylor (1971: 15) observava, ni “they are not all young (...) nor do these writers fit neatly into groups, either according to their styles of writing – which range from the most conservative to the most advanced – or in their places of theatrical origin”. I, es

²¹¹ Alguns com David Mercer o Caryl Churchill escrivien per a la BBC des d'inicis dels anys 60 i, fins i tot, van escriure aleshores també obres per a l'escena, però el seu nom no va començar a ser conegut fins meitat dels anys 60, l'un, i principis dels 70, l'altra. També Alan Ayckbourn va començar a escriure per a la Studio Theatre Company a Scarborough el 1958 però va ser a partir de 1967 que les seues obres es van fer conegudes, populars i rendibles al West End.

podria afegir que tampoc no estrenaven les seues obres dins els mateixos sistemes de producció. Així doncs, d'entre “this grouping, never self-consciously a band even though the phenomenon was later termed 'the second wave' by John Russell Taylor” (Shellard, 2000: 119), es pot citar a: Edward Bond, David Mercer, Peter Nichols, Joe Orton, Tom Stoppard, Charles Wood, David Storey, Alan Ayckbourn, Howard Brenton, Christopher Hampton, Cecil P. Taylor, David Hare, Caryl Churchill... És notable, però, que molts d'aquests nous dramaturgs estigueren representats per la mateixa agent, Peggy Ramsay. Si no estaven units artísticament almenys sí que ho estaven en termes laborals.

Molts d'ells (David Mercer, David Storey, C.P. Taylor, Alan Ayckbourn, Christopher Hampton...) treballaven a partir de l'estètica naturalista a la majoria de les seues peçes, amb més o menys innovacions formals, en una època en què molts altres se n'apartaven. Joe Orton, per exemple, subvertia les convencions del *well-made play* a les seues farses per a atacar la hipocresia de la classe mitjana o al *Saved* d'Edward Bond l'hiperrealisme amb funcions distanciadores es relaciona amb les tècniques del teatre èpic de les primeres obres de Caryl Churchill, Howard Brenton o David Hare. Cal destacar també, però, que no només hi havia dramaturgs que optaven per explorar nous llenguatges estètics, sinó també companyies i directors, com Peter Brook. En aquest sentit, Elsom (1976: 141) marca els anys 1963-64, a partir de l'establiment del Traverse Theatre d'Edimburg i de les temporades de Teatre de la Crueltat a la London Academy of Music and Dramatic Art, com els anys en què es va inaugurar el que avui s'entén per teatre *fringe* o alternatiu. Altres com Hidalgo (1994: 31-64) i Prado (2000: 31-77) destaquen la importància del debat cultural i social britànic de finals de la dècada dels seixanta, arran de l'atmosfera que envoltava el Maig del 68, en la gestació i consolidació del teatre alternatiu britànic. Però es podria afegir també que l'increment de les subvencions públiques de l'Arts Council al teatre va constituir un factor ben important en els inicis d'aquest moviment alternatiu (Elsom, 1976: 157; Bull, 1984: 96).

A partir d'aquests anys, doncs, es va consolidar un seguit de companyies amb llenguatges molt diferents: algunes influïdes per Grotowski i per l'exemple de grups com el Living Theatre (Freehold Company, el London Theatre Group de Steven

Berkoff, Roy Hart's Company); altres per l'agit-prop (Red Ladder, 7:84, Joint Stock); altres per les tècniques de la performance i la improvisació (The People Show, Sal's Meat Market)... Així mateix, van començar a emergir nous espais teatrals (King's Head, The Bush, Soho-Poly) que, com el Traverse Theatre que va adaptar per al teatre un antic burdell, aprofitaven edificis diversos com pubs o magatzems per vehicular un nou concepte del que era el teatre.

El treball de moltes d'aquestes companyies, com ocorria amb les companyies de teatre independent de l'Estat espanyol, es basava sovint en creacions col·lectives on la improvisació i les tècniques del teatre físic i visual, de la performance o del teatre de carrer adquirien una forta rellevància. Tanmateix, aquestes opcions no deixaven de ser una excepció dins el sistema teatral britànic, ja que "on the whole written drama, verbal drama, as opposed to improvised and non-verbal theatre, is almost by definition, however outlandish its style, taken to be Establishment" (Taylor, 1971: 11). Aquesta situació s'ha mantingut fins avui en dia: el Regne Unit és un dels països europeus on més es promociona l'escriptura i els nous dramaturgs, sobretot els autòctons. Com assenyala Luckhurst (2002: 77), durant els últims vint anys s'han programat molts més espectacles no basats en un text dramàtic a l'ús, com els del Théâtre de Complicité, Right Size, Theatre of Brent, The David Glass Ensemble o Peter Brook. Però des de la dècada dels 60 no s'aturen les queixes sobre l'insuficient espai, temps i finançament que s'atorga a la reflexió intel·lectual i artística sobre aquest tipus d'espectacles.

Aquesta aproximació no textual al teatre, com s'ha comentat més amunt, seria la que acabaria per dominar l'àmbit del teatre independent a Catalunya des dels anys 70. En aquest sentit, l'interès per l'obra dels nous autors britànics sorgits a partir de la meitat dels anys 60 no va ser gens remarcable. Només *Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare?* (*When Did You Last See My Mother?*, 1966) de Christopher Hampton es va estrenar en aquest període i tan tard com el 1974. Era la primera obra de Hampton que, després del seu pas fugaç pel Royal Court Theatre, es va convertir en un èxit al West End. Procedents del teatre independent, Ventura Pons a la direcció i Fabià Puigserver a l'escenografia van portar al teatre comercial del Romea aquesta peça, traduïda per Manuel de Pedrolo, que s'hi va mantenir dos mesos. Fàbregas, a *Serra*

d'Or, considerava que el “realisme miserabilista” de la peça de Hampton era deutor del d’Osborne i Delaney, que “han centrat llur atenció envers les zones socials en penombra” tot fent servir una estructura formal que “restaria perfectament encaixada dins les normes de l’escena comercial”. Qüestionava Fàbregas que, per obtenir uns resultats econòmics més positius, s’hagués creat una aureòla d’escàndol al voltant de la temàtica de l’obra (l’homosexualitat) cosa que, al capdavant, podia “desorbitar-ne la significació, més que no pas beneficiar-la”²¹².

A Madrid, però, sí que hi hagueren intents dispersos de donar a conèixer la nova promoció d’autors britànics, tan dispersos i heterogenis com la nòmina mateixa d’aquests autors. Això sí, la gran majoria d’aquests intents provenia de l’àmbit del teatre comercial i els implicats, en general, escollien obres continuïstes tant estèticament com ideològicament i que havien estat grans èxits al West End. *Mañana te lo diré*²¹³ (*Next Time I’ll Sing To You*, 1962), l’obra que va donar a conèixer James Saunders, li va fer guanyar el premi *Evening Standard* al dramaturg revelació (1963) i va ser estrenada també a París el 1966. El 1968 la companyia Teatro 68, dirigida per José Osuna, la presentava al Teatro María Guerrero mentre la companyia nacional era de gira. La reflexió sobre la soledat i la incomunicació inherent a l’ésser humà que destil·la aquesta obra “no expresa su rechazo del ‘Establishment’ con la agresividad ‘airada’ que dio nombre al movimiento (...) es una obra que llama la atención más por la forma que por su materia”²¹⁴. Però l’escenari nu i els continus salts entre la realitat i la ficció que s’hi duen a terme a través del recurs del “teatre dins el teatre” van provocar més d’un desconcert – “el público español no ha comprendido la comedia de Saunders, y el público español está en lo cierto”²¹⁵. Potser per això no romangué ni un mes en cartell.

Més sort va tenir *La huella* (*Sleuth*, 1970) d’Anthony Shaffer, un gran èxit del West End que va estar tres anys en cartell al St Martin’s Theatre, amb diferents actors

²¹² Fàbregas, Xavier (1974), “Crònica de les estrenes”, *Serra d’Or*, 182, p. 71-72.

²¹³ La traducció era de Claudio de la Torre: De la Torre, Claudio (Trad.) (1968), “Mañana te lo diré / James Saunders”, *Primer Acto*, 97, p. 38-61.

²¹⁴ Monleón, José (1968), “Mañana te lo diré, de James Saunders”, *Primer Acto*, 96, p. 65-66.

²¹⁵ De Juanes, José, “Estreno de *Mañana te lo diré*, en el María Guerrero”, *Arriba*, 27/04/1968.

cada temporada i després encara es va transferir al Garrick Theatre, i que a finals del mateix 1970 arribava al Teatro Club de Madrid de la mà del director Ángel Fernández Montesinos²¹⁶, i traduïda per Vicente Balart²¹⁷. Aquest thriller policíac, que depèn en gran part de la perícia dels dos personatges principals, en aquest cas Luis Prendes i Pedro Osinaga, va rebre crítiques entusiastes a Londres i tan entusiastes a Madrid que Marqueríe afirmava que “ni Anthony Quayle ni Keith Baxter, protagonistas de la peça en el St. Martin’s de Londres, pueden superar la labor desarrollada por los intérpretes españoles. Ni tampoco la realización de Clifford Williams aventaja a la de Montesinos”²¹⁸. Tanmateix, de nou, les diferències amb el context teatral d’origen es fan paleses en comparar les dades de permanència en cartell a Madrid: quatre mesos. Dels thrillers britànics que es van importar durant aquest període, *La huella* en va ser el més reeixit quant a recepció tant de públic com de crítica, només comparable a l’èxit que uns anys abans, el 1967, va tenir *Sola en la oscuridad* (*Wait Until Dark*, 1966) de Frederick Knott. El muntatge d’aquesta peça - traduïda per Ignacio Artime i Jaime Azpilicueta²¹⁹ - el dirigia aquest últim i el protagonitzaven María Asquerino, Francisco Valladares i Ricardo Merino. Estigué quatre mesos en cartell al Teatro Marquina i després va fer una llarga gira²²⁰.

²¹⁶ *Sleuth* també va donar lloc a una pel·lícula amb el mateix títol el 1972, dirigida per Joseph L. Mankiewicz i protagonitzada per Lawrence Olivier i Michael Caine.

²¹⁷ Balart, Vicente (Trad.) (1972), *La huella / Anthony Shaffer*, Madrid, Escelicer.

²¹⁸ Marqueríe, Alfredo, "Estreno de *La huella*, en el Club", *Pueblo*, 09/10/1970.

²¹⁹ Artime, Ignacio i Azpilicueta, Jaime (Trads.) (1968), *Sola en la oscuridad / Frederick Knott*, Madrid, Escelicer.

²²⁰ Dins el gènere policíac, hi va haver algunes altres produccions de peces britàniques però menys reeixides, ja que no van superar en el millor dels casos els dos mesos en cartell. Són: *Hay tiempo para matar* (*Signpost To Murder*, 1962) de Monte Doyle, traduïda per Luis de Baeza i interpretada per la companyia de María Arias del Teatre Barcelona de Barcelona el 1964; *Descansa en paz, querida* (*Suddenly at Home*, 1971) de Francis Durbridge, traduïda per Manuel Pombo Angulo, dirigida per Jaime Azpilicueta per a la companyia de Carlos Larrañaga i estrenada al madrileny Teatro Reina Victoria el 1972; i *¿Quién mató a Papá Noel?* (*Who Killed Santa Claus?*, 1970) de Terence Feely, traduïda per I.H. Muñoz, dirigida per Aitor Goiricelaya i interpretada per la companyia de Jesús Puente, Maribel Hidalgo i Carlos Muñoz al Teatro Alcázar de Madrid el 1974.

Un altre autor que va rebre una relativament bona acollida va ser Alan Ayckbourn amb comèdies com *No entiendo a mi marido* (*Relatively Speaking*, 1965), estrenada al Teatro Marquina el 1968, *Cómo ama la otra mitad* (*How The Other Half Loves*, 1969), estrenada al Teatro Reina Victoria el 1971, i *Qué absurda es la gente absurda* (*Absurd Person Singular*, 1972), estrenada al Teatro Beatriz el 1974. Les tres van arribar als escenaris madrilenys molt poc de temps després de la seua estrena a Londres, la primera de la mà de la companyia d'Isabel Garcés dirigida per Pedro Amalio López, i les altres dues de la mà del director Jaime Azpilicueta que, en aquest període, també va portar a Madrid alguns dels vodevils britànics de més èxit.

La primera crítica britànica a la llarga i exitosa obra d'Ayckbourn es dividia entre aquells que consideraven que “with no message to deliver, he stands or falls entirely by his manipulation of incident”²²¹ i aquells que reconeixien que “his plays are only funny because they are about serious issues (...) about the precise interaction of sex and class in modern English society” (Tynan, 1984: 52-54). Nieva, des de *Primer Acto*, també apuntava que Ayckbourn aconsegueix mantenir un difícil equilibri entre les fòrmules convencionals de l'alta comèdia i certa innovació formal i matisos crítics per satisfer el públic burgès, ja que “un poquito más de irracionalidad poética o un poquito más de verde amargo y... se acabó Alan Ayckbourn”²²² i el seu atractiu comercial. Molts dels altres crítics subratllaven la perspectiva crítica d'algunes de les seues obres encara que, en general, aquestes eren reconegudes per bona part de la crítica madrilenya com a vodevils - “vodeviles de materiales usados pero jugados de manera nueva y deliciosa”²²³. Tot i això els Ayckbourns no aconseguien a Madrid, amb una duració mitjana d'uns tres mesos i mig en cartell, els èxits de taquilla dels vodevils britànics a l'ús.

Finalment, passaren amb un cert èxit de públic i crítica per l'escenari del Teatro Valle Inclán *Una entre mil mujeres* (*Alpha Beta*, 1972) de E.A.Whitehead amb direcció

²²¹ Wardle, Irving, “All the fun of the incident”, *The Times*, 06/08/1970.

²²² Nieva, Francisco (1975), “*Qué absurda es la gente absurda*, de Alan Ayckbourn”, *Primer Acto*, 176, p. 55.

²²³ López, Lorenzo, “*Cómo ama la otra mitad*, de Alan Ayckbourn, en el Reina Victoria”, *ABC*, 25/09/1971.

de José María Morera el 1973 i, per l'escenari del Teatro Arniches, *La más hermosa niña del mundo* (*A Day in the Death of Joe Egg*, 1967) de Peter Nichols amb direcció de Ricardo Lucía un any més tard. Els dos són drames familiars amb una repercussió notable als escenaris londinencs del West End. La bona acollida de la crítica i el públic madrileny – l'obra de Whitehead era un “trabajo verdaderamente notable”²²⁴ en què “las ovaciones que habían surgido en distintas escenas, alcanzaron su máximo al término de la representación”²²⁵ i que es va representar durant set mesos més la gira subsegüent; la de Nichols era un “¡espléndido drama de la vida vulgar!”²²⁶ que va obtindre un “cálido éxito”²²⁷ de quatre mesos – va ser analitzada des d'un altre punt de vista des de *Primer Acto*. Allí incidien sobre el caràcter burgès de dues obres, ja que en intentar “desenredar la madeja de la relación de pareja pequeño-burguesa desde una perspectiva (...) burguesa intelectual caeremos consecuentemente en una autojustificación ya que nuestra conciencia de clase nos impide el rechazo de lo que, a fin de cuentas, creemos desechar”²²⁸. Des del seu punt de vista, són obres escrites, i també muntades, “del modo más clásico, más corriente, casi más vulgar. Nada aportan en lo que hace a construcción teatral, a elaboración técnica, a creación artística”²²⁹.

Thrillers, comèdies elaborades i drames a l'ús van ser, doncs, les eleccions del teatre comercial madrileny d'entre les noves obres britàniques. En aquest context, l'obra d'un autor com Peter Shaffer, en expansió des del seu *Five Finger Exercise* (1958), continuava sent una font important de propostes per al teatre comercial londinenc i madrileny. El 1964, la companyia de Lina Rosales y Andrés Mejuto juntament amb el director Alberto González Vergel, que ja havien portat la primera obra de Shaffer a l'Estat, *Ejercicio para cinco dedos*, van estrenar dues peces breus *El oído privado* i *El ojo público* (*The Private Ear, The Public Eye*, 1962) al Teatro Club. Amb menys d'un mes en cartell, aquestes obres van ser apreciades sense massa èmfasi com a interessants

²²⁴ Álvarez, Carlos Luis, “Valle Inclán: *Una entre mil mujeres*, de E.A. Whitehead”, *Arriba*, 05/09/1973.

²²⁵ Prego, Adolfo, “*Una entre mil mujeres*, de E.A. Whitehead”, *ABC*, 05/09/1973.

²²⁶ Prego, Adolfo, “*La más hermosa niña del mundo*, de Peter Nichols”, *ABC*, 02/10/1974.

²²⁷ Álvarez, Carlos Luis, “Arniches: *La más hermosa niña del mundo*, de Peter Nichols”, *Arriba*, 02/10/1974.

²²⁸ González, Carlos Benito (1974), “*Una entre mil mujeres*, de Whitehead”, *Primer Acto*, 167, p. 57.

²²⁹ De la Hera, Alberto (1975), “*La más hermosa niña del mundo*, de P. Nichols”, *Primer Acto*, 177, p. 65.

estudis psicològics de personatges (trivial, segons Doménech a *Primer Acto*²³⁰). *Black Comedy* va ser portada a escena el 1965 per la National Theatre Company amb un èxit remarcable. És una “uproarious piece of slap-stick vaudeville”²³¹, de “happy, uncomplicated laughter”²³², que s’articula al voltant de la convenció que quan l’escenari està il·luminat els personatges es troben a les fosques i viceversa. La Compañía de Comedia de Paco Morán la va estrenar, amb el títol de *El apagón*, al Teatro Eslava només uns pocs anys després, el 1968, amb direcció de Juanjo Menéndez. Des de tots els fronts de la crítica es va valorar l’obra com un enginyós joguet còmic que, finalment, es va representar a diverses ciutats (a Barcelona va estar vuit mesos en cartell) fins el 1972.

Un altre gran èxit el va constituir el polèmic *Equus* (*Equus*, 1973) el 1975, polèmic perquè implicava uns nus integrals que la censura espanyola, després de llargues negociacions i ajornaments, no va consentir sense un decorós ‘slip’²³³. La propaganda, però, que aquest entrebanc va aportar al muntatge li va permetre de mantenir-se més de dos anys en actiu a Madrid i, amb un repartiment diferent, una llarga temporada també a Barcelona. Amb un escenari circular i una estètica onírica, el

²³⁰ Doménech, Ricardo (1964), “*El oído privado, El ojo público*, de Peter Shaffer”, *Primer Acto*, 52, p.57.

²³¹ Hope-Wallace, Philip, “*Black Comedy and Miss Julie* at Chichester”, *Guardian*, 28/07/1965.

²³² Hobson, Harold, “*Watchers in the Dark*”, *Sunday Times*, 01/08/1965.

²³³ Com assenyala Merino (2000: 141), “desde 1969, final del mandato de Fraga al frente del MIT, la involución política se hace notar en las resoluciones de los organismos encargados de tramitar las solicitudes de representación de espectáculos teatrales”; involució que va permetre l’autorització de peces tan polèmiques com *Equus*. Un exemple d’aquesta progressió es troba en el periple d’una altra de les obres més conegudes de Shaffer, *La cacería real del sol* (*The Royal Hunt of the Sun*), fins ser aprovada per la censura. El 1968, es va atorgar el permís a una productora nordamericana per a rodar a l’Estat una pel·lícula sobre *The Royal Hunt of the Sun*, encara que no se li va atorgar el permís d’exhibició. Tanmateix, la sol·licitud per a representar-la als escenaris de l’Estat el 1969, traduïda per Vicente Balart i dirigida per José Tamayo, es va trobar amb la rotunda oposició de la Junta de Censura, que va argüir que la peça “falsificava” la història de la conquesta d’Amèrica en abordar-la des de la perspectiva de la Leyenda Negra. El 1974, però, Manuel Collado sol·licitava de nou l’autorització per a representar *La cacería real del sol*, ara dirigida per Adolfo Marsillach, “habiéndose observado en el transcurso de estos años la evolución producida en los dictámenes del Alto Organismo Censor, con relación al carácter artístico, y dado el mayor nivel cultural conseguido en el país”, i el permís arribava d’immediat i sense supressions tot i que, a la fi, la representació no es va dur a terme (Merino, 2000: 140-141).

National Theatre havia muntat originalment aquesta peça que tracta del procés de ‘curació’ d’un jove que ha comés el crim d’haver cegat sis cavalls; procés durant el qual el psiquiatra anirà replantejant-se si la seua pròpia feina no és també criminal. Així doncs, “it is based on a direct confrontation between reason and instinct”,²³⁴ una reflexió que, unida a una sòlida construcció teatral, constituïria la base d’altres obres de l’autor (*The Royal Hunt of the Sun, Amadeus*), que prompte també passarien al cinema²³⁵. El director de la versió espanyola, Manuel Collado, va mantenir la disposició escènica i l’atmosfera de l’original en un muntatge “brillante y de una considerable originalidad”²³⁶ que alguns van arribar a considerar “un acontecimiento histórico para la escena española”²³⁷, i del qual tots dedicaven bona part de l’espai de la seua crítica a subratllar, amb gran insistència, la innocuïtat i pertinència de la famosa escena del nu.

Apart d’aquestes peces d’autors reconeguts i de llarga carrera com a dramaturgs, durant aquest període va arribar als escenaris madrilenys tot un seguit de comèdies lleugeres o drames burgesos d’autors menys coneguts actualment. És així com el 1966 es presentava al Teatro Valle-Inclán de Madrid un muntatge fallit, *Las tres bodas de Melania* d’una desconeguda Charlotte Frances, que va suposar la presentació d’Azpilicueta com a director de teatre comercial, ja que fins al moment només havia treballat a l’àmbit universitari. L’any següent, la companyia de Concha Velasco presentava *Una chica en mi sopa*²³⁸ (*There Is a Girl in My Soup*, 1966) de Terence Frisby, una peça que es va mantenir sis anys en cartell al West End, i tres mesos al Teatro Comedia de Madrid. Tampoc no va aconseguir un gran èxit, *A mitad de camino*²³⁹ (*Halfway Up The Tree*, 1967) de Peter Ustinov, actor i dramaturg

²³⁴ Billington, Michael, “Equus”, *Guardian*, 27/07/1973.

²³⁵ *Equus* es va portar al cinema el 1977 amb direcció de Sidney Lumet i amb Richard Burton i Peter Firth als papers protagonistes. *The Royal Hunt of the Sun* ja ho havia estat el 1969 (Director: Irving Lerner; Protagonistes: Robert Shaw, Christopher Plummer i Nigel Davenport) i *Amadeus*, que va guanyar vuit Òscars, ho estaria el 1984 (Director: Milos Forman; Protagonistes: F. Murray Abraham i Tom Hulce).

²³⁶ Martínez, A., “Equus de Peter Shaffer, en traducción de Vicente Balart”, *La Vanguardia Española*, 12/10/1976.

²³⁷ Trenas, Julio, “Equus, de Peter Shaffer”, *Arriba*, 17/10/1975.

²³⁸ Sáenz de Heredia, José Luis (Trad.) (1968), *Una chica en mi sopa / Terence Frisby*, Madrid, Escelicer.

²³⁹ Diosdado, Ana (Trad.) (1970), *A mitad de camino / Peter Ustinov*, Madrid, Escelicer.

especialment conegut a l'Estat per *El amor de los cuatro coroneles* (*The Love of Four Colonels*, 1951). La peça, representada el 1969 al Teatro Comedia de Madrid, sota la direcció de Ramón Ballesteros, va restar només un mes en cartell.

El 1970, el dramaturg José María Bellido presentava la seua versió lliure de l'obra d'un desconegut company dramaturg britànic: *El escaloncito* (*Semi-Detached*, 1962) de David Turner²⁴⁰. Aquesta comèdia lleugera es presentava al Teatro Maravillas durant tres mesos, dirigida per Antonio Amengual i protagonitzada per Florinda Chico i Rafaela Aparicio. Més èxit que les comèdies anteriors va tenir el drama *Abelardo y Eloísa*²⁴¹ (*Abelard and Heloise*, 1970) de Ronald Millar, una peça que adaptava la famosa història medieval d'amor entre el filòsof i teòleg Pierre Abélard i la seua alumna Héloïse. José Tamayo i la seua companyia Lope de Vega l'estrenaren el 1972 al Teatro Bellas Artes i el muntatge va aconseguir una de les permanències en cartell més destacades del període: nou mesos. Aquest també va ser el cas, el 1973, d'una comèdia complaent, *Mi amiga, la gorda* (*My Fat Friend*, 1972) de Charles Laurence, que va romandre un any en cartell entre el Teatro Comedia i l'Arniches, on va ser transferida de manera immediata. L'elenc del muntatge incloïa figures com Emilio Laguna, Mara Goyanes, Joaquín Kremel i Roberto Caballero i la direcció era d'Ángel Fernández Montesinos, sempre atent a les novetats més recents i rendibles. Finalment, durant aquest període també es va poder veure *El día después de la feria* (*The Day After the Fair*, 1972), una reescriptura teatral del conte *On The Western Circuit* de Thomas Hardy duta a terme per Frank Harvey. Luis Escobar presentava aquesta comèdia amorosa d'època al Teatro Eslava amb la companyia d'Irene Gutiérrez Caba i el muntatge arribava a complir els set mesos en cartell.

Mentre el teatre comercial ofería aquestes mostres del teatre britànic del moment, des de *Primer Acto* el 1971 s'abordava la qüestió "Después de Osborne, ¿qué?". Al número 136 s'ofereix un resum dels articles que John Russell Taylor va escriure a la revista *Plays and Players* en què descrivia la producció i trajectòria dels dramaturgs que anaven sorgint des de mitjan anys 60 i que després serien recopilats al

²⁴⁰ Bellido, José María (Trad.) (1971), *El escaloncito / David Turner*, Madrid, Escelicer.

²⁴¹ Alonso, José Luis (Trad.) (1973), *Abelardo y Eloísa / Ronald Millar*, Madrid, Escelicer.

llibre *The Second Wave*. José Monleón, després d'una estada al Regne Unit, descrivia així l'atmosfera teatral britànica en què s'han gestat l'obra d'aquests nous dramaturgs després dels Osborne, Wesker, Delaney, Littlewood i etc:

En mi viaje anterior percibí un optimismo combativo, un sentimiento de que a la vieja Inglaterra del Imperio y los gobiernos conservadores podía suceder una Inglaterra internacional y nacionalmente más justa (...). En el teatro, las voces de los nuevos dramaturgos recién llegados, las propuestas populares de Joan Littlewood y el ensayismo artaudiano de Brook, encarnaban, con prestigio y resonancia, los caminos de la transformación. (...)

Ahora, por lo que he podido ver, la resignación es una práctica general. (...) Muchos de los que hace diez años parecían animados a la lucha se resignan, cegada su voluntad y su capacidad de proyección mayoritaria sobre la sociedad inglesa. Tynan, Wesker y Mercer, cada uno con su personalidad diferenciada - con los tres hablé -, encarnan la misma decepción, alimentada tanto por las regresiones que detectan en la vida política de Inglaterra como por las contradicciones y escisiones de la izquierda mundial.²⁴²

Cal precisar que Monleón detecta aquesta resignació a l'obra dels autors britànics d'aquesta nova promoció que mantienien una voluntat crítica i compromesa, que són aquells a què es refereix i no els que es mouen exclusivament dins l'àmbit comercial. A partir de l'anàlisi de les obres dels autors 'irats' i la seua recepció, als epígrafs anteriors, es pot afirmar, no obstant, que aquesta desil·lusió a què fa esment Monleón ja era present a l'obra dels anomenats *Angry Young Men*, però és més evident en uns textos que han perdut l'energia (vitalitat, sinceritat i joventut eren els trets definitoris de la *New Wave*) dels seus precursors 'irats'.

Les entrevistes a David Mercer, al número 136 de *Primer Acto*, i a Wesker i Tynan al 140, traspuen aquesta sensació d'impotència del teatre britànic escrit des de l'esquerra a l'hora de poder canviar l'estat de les coses i fins i tot s'arriben a plantejar aquesta funció social del teatre com una utopia. Des de *Primer Acto*, es contribueix a

²⁴² Monleón, José (1971), "Teatro en Londres", *Primer Acto*, 136, p. 20-21.

donar a conèixer l'obra dels nous dramaturgs a través d'entrevistes i traduccions²⁴³. Però l'únic muntatge d'un nou autor trencador durant el període de la dictadura per part de l'àmbit del teatre independent va ser el de *El realquilado* (*Entertainig Mr Sloane*, 1964) de Joe Orton, que s'estrenava el 1975 al Teatro Alfil per la Compañía Morgan sota la direcció d'Ángel García Moreno i aconseguia mantenir-se uns no gens menyspreables cinc mesos en cartell.

Les peces de la breu carrera dramàtica d'Orton, paròdies farsesques del *well-made play* en què es descriuen sarcàsticament les misèries més truculentes de l'ésser humà, van assolir un èxit considerable al West End londinenc. Allí, la crítica de tots els colors les elogiava com a divertiments amb “no hint of depth”²⁴⁴, com “an exercise to create comedy from the most intractable material” gràcies a “Mr Orton's use of language – a poised, artificial dialect (...) which neutralizes the events it refers to”²⁴⁵. És curiós que a *El realquilado*, des d'una opció dramàtica i de traducció que sacrificava l'element còmic que proporcionava la interpretació i el llenguatge grotesc i anti-naturalista del muntatge londinenc, la crítica opinés que es trobava davant d'un text de gran “potencia trágica y sarcástica”²⁴⁶, “un drama sórdido, entre personajes terriblemente solos”²⁴⁷. Què hauria ocorregut a l'estrena londinenca de *Entertainig Mr. Sloane* si la peça s'hagués tractat des d'una perspectiva naturalista?

És remarcable que aquestes hagen estat les úniques mostres del nou teatre britànic d'arrel crítica post-1956 a l'Estat. Potser la resignació que la seua obra palesava es trobava lluny de les necessitats de models teatrals de resistència activa contra les imposicions de la dictadura. Més endavant, alguns dels autors que començaren a escriure a mitjan dècada dels 60 van evolucionar juntament amb autors posteriors cap a un teatre polític, sovint amb una estètica avantguardista, que va tenir una especial rellevància als anys 70 (David Hare, Howard Brenton, David Edgar, John McGrath...).

²⁴³ Estruch, José (Trad.) (1971), “*Después de Haggerty* de David Mercer”, *Primer Acto*, 136, p. 36-67.

Estruch, José (Trad.) (1972), “*Los amigos de Arnold Wesker*”, *Primer Acto*, 140, p. 45-67.

²⁴⁴ Mortimer, John, “Mr. Sutton Is So Horribly Agreeable”, *Evening Standard*, 07/05/1964.

²⁴⁵ ??, “An Exercise in Black Comedy”, *The Times*, 30/06/1964.

²⁴⁶ Prego, Adolfo, “*El realquilado*, de Joe Orton, *ABC*, 22/01/1975.

²⁴⁷ Monleón, José, “Presentación, tardía, de Joe Orton en España”, *Triunfo*, 01/02/1975.

Però, tot i que l'ambient més generalitzat d'inquietud pel canvi que es respirava a l'Estat - alimentat pels diversos moviments socials (universitaris, eclesiàstics, feministes, obrers...) sorgits als anys seixanta (Nicolás, 2005: 363-394) - podria haver facilitat la recepció del teatre que, des de posicionaments socialistes, es començava a conrear al Regne Unit, la via de comunicació amb les novetats teatrals britàniques es va trencar des de finals de la dictadura i durant el període de la Transició. De les possibles raons d'aquest trencament, tractarà el següent capítol.

6.1.2.3. El 'destape' del vodevil britànic

Los ingleses nos invaden... ¡Acudid a salvarnos!
¿Cuántas piezas de firma sajona han llegado a
nuestros escenarios en los dos últimos años? Y
sólo unas pocas merecían su adaptación.

Adolfo Prego a l'ABC²⁴⁸

En efecte, durant els anys 1972 i 1973 els escenaris comercials madrilenys es van omplir amb les últimes novetats en vodevils d'autors britànics d'èxit tan prolífics, i que escriuien sovint en col·laboració, com William Douglas-Home, Ray Cooney i John Chapman, o Alistair Foot i Anthony Marriot. La manufactura d'aquests vodevils, sobretot els de temàtica picant, encaixava amb facilitat amb la tradició del teatre d'humor madrileny, especialment a la dècada dels 70, quan el relaxament pel que fa a temes sexuals a l'Estat els feia enormement atractius i, per tant, rendibles. Constatava Bull (1994: 55-56), pel que fa al Regne Unit, que els "commercial well-made plays, along with the formulaic thriller, continued to dominate British theatre despite all the words generated by the old, and now the new, avant-garde" durant tot aquest període. No cal dir que la realitat teatral de l'Estat era ben similar.

²⁴⁸ Prego, Adolfo, "Cada oveja sin su pareja, de Harris y Darbon", ABC, 07/09/1973.

Com s'ha exposat al començament d'aquest capítol, oposat al teatre “realista” espanyol i en confrontació amb aquest – encara que “no se trata de una confrontación de circunstancias, circunscrita a un periodo histórico determinado, sino de un pleito que cruza por toda la historia del teatro, aunque es evidente que la Dictadura contribuyera, en contra de su propósito, a reactivarlo” (Monleón, 2001: 21) - hi havia el teatre d'evasió. Monleón (2001: 23) fa servir els conceptes d'imaginació i de fantasia segons Stanislavski que, al seu torn, bevia de la distinció entre *fancy* i *imagination* segons Coleridge, per a remarcar les diferències entre aquests dos tipus de teatre:

Frente al carácter activo de la imaginación, vinculada sustancialmente al concepto mismo de libertad, de proyecto personal o colectivo, de manera de vivir y recrear la realidad, la fantasía supondría la ensoñación de una realidad paralela y, por lo común, confortable, generalmente propuesta en bloque y desde fuera de nosotros. Según esto, en el primer caso, el espectador ha de “re-crear” e implicarse desde su imaginario – y la representación es el estímulo -, los dramas y los personajes, mientras que, en la fantasía, sólo ha de aceptarlos provisionalmente, incluso cuando se produce el fenómeno de identificación.

Dins aquest teatre d'evasió, o de fantasia, Oliva (1989: 104-105) hi distingeix durant la postguerra espanyola molts corrents diferenciats: comèdia burgesa, melodrama torradesc, revista i teatre d'humor. Allò que la crítica anomenava “vodevil anglès” s'assemblava molt al teatre d'humor de factura espanyola (partim dels trets establerts per Oliva, 2001: 41-44):

- S'empra, en general, una estructura tradicional en tres actes en què es plantegen situacions escèniques arriscades i un joc d'intriga original.
- Sol començar amb un cop d'efecte, una situació connectada amb el conflicte principal, que s'anava repetint durant l'obra, sobretot al final de cada quadre o acte.
- El mecanisme escènic per excel·lència és la sorpresa.
- La majoria tenen decorat únic o fan coincidir els canvis de decorat amb els actes.
- La caracterització de rols i de personatges confirma sempre la dominància de la classe burgesa, element ideològic propi de la comèdia de postguerra espanyola i de la “West End comedy”.

- Sol haver-hi un o dos personatges principals en què descansa el pes còmic de la peça, els anomenats actors o actrius “d’humor”, per a qui sovint els autors escriuen les obres.

D’una manera menys acadèmica, si reunim diversos extractes de la crítica dels vodevils britànics representats a l’Estat durant aquest període es pot obtenir un resum eloqüent de les seues característiques:

- “El vodevil, que tuvo su época dorada por la última década del siglo pasado y la primera del actual, con cultivadores tan afortunados como Eugene Labiche, Marc Michel, Edmond Martin, Georges Feydeau o Maurice Desvallieres, ha resurgido en nuestro tiempo sobre las mismas bases del pasado pero con una nueva fuerza de atracción, porque la ligereza de vestuario, el atrevimiento de las incitaciones, la desenvoltura del lenguaje, la libertad de los enredos, la fantasía y las audacias de todo tipo, pueden ir más allá de lo que fueron nunca”²⁴⁹.

- “Es una comedia de situación en la que la fuerza cómica surge irresistiblemente de las situaciones y no del diálogo, que es directo, al servicio de aquellas (...), que en ningún momento dificulta o frena el ritmo vertiginoso de una acción rica en cómicas repeticiones (...) y en imprevistas modificaciones de la dinámica general por medio de pequeñas sorpresas lo suficientemente esperadas por el espectador como para satisfacer otra de las grandes reglas del juego, la de las sorpresas previstas”²⁵⁰.

- “Estas comedias de entradas y salidas constantes, de chicas guapas que se desnudan en escena todo lo posible y con un presunto afeminado, no son ninguna novedad en los días que corren para el teatro español importado del extranjero. Todas tienen el mismo corte, y de todas se puede decir lo mismo aproximadamente”²⁵¹.

- “Toda la comedia está encaminada al lucimiento de un solo personaje”²⁵².

- “Los personajes femeninos (...) cumplen a la perfección esta exigencia: máximo de belleza, mínimo de ropa”²⁵³.

²⁴⁹ Pérez Fernández, “Estreno de *Sé infiel y no mires con quién*, en el Maravillas”, *ABC*, 15/08/1972.

²⁵⁰ López, Lorenzo, “*El visón volador*, vodevil perfecto, en el Teatro Cómico”, *ABC*, 09/09/1969.

²⁵¹ Romero, Eduardo, “Cada oveja sin su pareja”, *Arriba*, 28/08/1973.

²⁵² García Pavón, F., “*Vengan corriendo que les tengo un muerto*, en el Infanta Isabel”, *Arriba*, 07/09/1966.

²⁵³ Prego, Adolfo, “*Cada oveja sin su pareja*, de Harris y Darbon”, *ABC*, 07/09/1973.

- “La adaptación al castellano de la obra inglesa, queda matizada con la incorporación de giros y dichos de toda actualidad, que provocan fácilmente la risa del espectador”²⁵⁴.
- “Es la apetencia de un público fácil que va al teatro por el solo hecho de reírse, de divertirse”²⁵⁵.
- “Si a estas comedias se le buscan más pretensiones, que el espectador no espere encontrarlas”²⁵⁶.

El vodevil còmico-policíac *Busybody* (1964) de Jack Popplewell, amb el sorprenent títol *¡¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!!*²⁵⁷, va ser un dels primers que sorgiren dels escenaris comercials madrilenys durant aquest període, concretament el 1966. El reclam més notable de l’obra el constituïa el carisma i la comicitat de l’actriu protagonista: Irene Handl a Londres i Isabel Garcés a Madrid. El 1969, el director Jaime Azpilicueta, introductor també de l’obra d’Alan Ayckbourn a l’Estat, presentava *El visón volador (Not Now Darling, 1968)* del prolífic Ray Cooney en associació amb John Chapman, que va constituir el primer dels grans èxits de taquilla i de permanència en cartell d’aquests vodevils britànics. Entre les temporades a diversos teatres madrilenys i barcelonins i la gira per altres ciutats de l’Estat, l’obra va romandre en actiu uns tres anys. De nou, “el sesenta por ciento del éxito de que va a gozar esta comedia corresponde al trabajo de Joham, en el caso de que no corresponda a los atractivos personales de Barbara Lys y María Paz Pondal”²⁵⁸.

L’estiu de 1970 es presentava *No despiertes a la mujer de tu prójimo (Let Sleeping Wives Lie, 1966)* de Harold Brooke i Kay Bannerman, traduït com la majoria d’aquests vodevils per Ignacio Artime i Jaime Azpilicueta i dirigida per aquest últim. El muntatge passava l’estiu del 70 entre el Teatro Alcázar i Teatro Beatriz i l’estiu del 71 es presentava al Teatro Fígaro un altre nou vodevil a Madrid: *Salsa picante*²⁵⁹ (*The Man*

²⁵⁴ Interino, “Estreno de *Una noche de strip-tease* en el Martin”, *ABC*, 04/09/1973.

²⁵⁵ Romero, Eduardo, “Cada oveja sin su pareja”, *Arriba*, 28/08/1973.

²⁵⁶ Romero, Eduardo, “Una noche de strip-tease”, *Arriba*, 04/09/1973.

²⁵⁷ Balart, Vicente (Trad.) (1967), *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! / Jack Popplewell*, Madrid, Alfíl.

²⁵⁸ López, Lorenzo, “*El visón volador*, vodevil perfecto, en el Teatro Cómico”, *ABC*, 09/09/1969

²⁵⁹ Darbón, Carlos (Trad.) (1974), *Salsa picante / Jayce Rayburn*, Madrid, Escelicer.

Most Likely To..., 1968) de Joyce Rayburn. Dirigit per Ricardo Lucía, el muntatge faria un recorregut de més de dos anys per diverses ciutats de l'Estat: a Madrid amb una companyia que incloïa Luis Prendes i Amparo Baró entre el repartiment i, de gira, amb la companyia de Pepe Rubio. També va gaudir de bona acceptació *Los viernes...amor* (*Say Who You Are*, 1965) de Keith Waterhouse i Willis Hall, un muntatge estrenat el 1971 al Teatro Club, dirigit per Manuel Collado amb a la companyia d'Irene i Julia Gutiérrez Caba, que va superar els sis mesos en cartell.

El 1972, dels incombustibles Alistair Foot i Anthony Marriot es van poder veure *Ruidos en la casa* (*Uproar in the House*, 1967), amb l'actor còmic Manuel Codeso, i *¡No más sexo por favor!*, la versió de José Luis Alonso del gran èxit *No Sex Please, We're British* (1971), que va romandre al West End una dècada. Però la peça més recordada del període va ser *Sé infiel y no mires con quién*, la versió de la prolífica parella de Ignacio Artime i Jaime Azpilicueta de *Move Over Mrs Markham* (1971) de Ray Cooney i John Chapman. La companyia de Pedro Osinaga, sota la direcció de Víctor Catena, es va lucrar amb un projecte que va romandre més d'una dècada en cartell a diverses ciutats de l'Estat, a més de les múltiples reposicions posteriors, i del que també s'ha rodat una pel·lícula²⁶⁰. També és un clàssic de la companyia d'Arturo Fernández, *Pato a la naranja*, que parteix de la versió francesa de Marc-Gilbert Sauvajon (*Le Canard à l'Orange*) de l'obra de William Douglas-Home *The Secretary Bird* (1968). La crítica londinenca i la madrilenya remarcaven unànimament la importància, a l'hora d'assegurar l'èxit d'aquest tipus de peces, d'elegir un actor principal amb carisma per al gran públic, que en aquests casos van ser Kenneth More i Arturo Fernández. Gràcies a això, Arturo Fernández i el seu equip han pogut reposar l'obra diverses vegades.

L'any 1973 començava a baixar la febre del vodevil britànic i, segons la crítica, també la qualitat dels que es presentaven, com *El salto de cama* (*Birthday Suite*, ??) de Robin Hawdon, una peça traduïda i dirigida per Jaime Azpilicueta que s'estrenava al Teatre Poliorama de Barcelona amb crítiques que destacaven la "absoluta falta de gracia

²⁶⁰ Fernando Trueba va dirigir *Sé infiel y no mires con quién* (1985) amb Ana Belén, Carmen Maura, Antonio Resines, Santiago Ramos i Verónica Forqué, entre d'altres, al repartiment.

del autor”²⁶¹. Tot i això, *Cada oveja sin su pareja* (*Two and Two Make Sex*, 1973) de Richard Harris i Leslie Darbon, que comptava amb l’atractiu còmic de Paco Morán i la direcció d’Ángel Fernández Montesinos, va romandre vora vuit mesos en cartell. I no es pot oblidar tampoc el gran èxit de *Una noche de striptease* (*Don't Just Lie There, Say Something!*, 1971) de Michael Pertwee, que es va poder veure durant quasi dos anys al Teatro Martín, amb José Sazatornil i Antonio Ozores al repartiment i Víctor Andrés Catena, “que se ha acreditado en el género como uno de los mejores”²⁶², a la direcció. Jaime Azpilicueta presentava també a finals de 1973 *Quédate a desayunar* (*Why Not Stay For Breakfast?*, 1973) de Ray Cooney i Gene Stone, que es va fer famosa per constituir el debut teatral de l’arxi-famosa Marisol, amb música de Camilo Sexto. Tot i les bones perspectives, la temporada va limitar-se a uns pocs mesos pels compromisos cinematogràfics de la protagonista. Finalment, aquest període es tancava amb un muntatge de 1975 que anunciava un èxit segur, ja que hi participaven actors còmics reconeguts com José Sazatornil i Gracita Morales i presentava tots els requeriments del gènere, *Extraños en mi cama* (*A Bedfull of Foreigners*, 1973) de Dave Freeman. Tanmateix, el muntatge ja no va superar els quatre mesos en cartell a diversos teatres de Madrid. Mentre des de *Primer Acto*, per exemple, s’apuntava que aquest tipus d’obres “posee la visión ideológica que la parte más reaccionaria de la sociedad quisiera imponer a toda ésta”²⁶³, no es pot oblidar que van ser aquestes, i no altres, les peces que van constituir alguns dels èxits de taquilla més recordats de la història recent del teatre a l’Estat.

²⁶¹ Martínez Tomás, A., "Estreno del vodevil *El salto de cama* de Robin Hawdon, con dirección de J. Azpilicueta", *La Vanguardia Española*, 25/07/1973.

²⁶² Romero, Eduardo, “Una noche de strip-tease”, *Arriba*, 04/09/1973.

²⁶³ Enrique, D. (1974), “*Quédate a desayunar*, de R. Cooney y G. Stone”, *Primer Acto*, 165, p.55.

6.1.3. Taula resum

Muntatges i lectures dramatitzades d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol des de 1956 a 2004

Títol i any d'estrena original	Autor	Traducció del títol	Traductor	Data d'estrena	Espai	Ciutat	Companyia i/o Producció	Direcció
Not In The Book (1958)	Arthur Watkyn	Asesinar no es tan fàcil	José Luis Alonso	28/01/1959	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Arturo Serrano-Teatro Infanta Isabel	Arturo Serrano
Five Finger Exercise (1958)	Peter Shaffer	Ejercicio para cinco dedos	Alberto Martínez Adell	19/02/1959	Teatro Beatriz	Madrid	Compañía de Andrés Mejuto	Alberto González Vergel
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, Victoriano Fernández Asís	11/03/1959	Círculo de Bellas Artes	Madrid	Dido Pequeño Teatro	José María de Quinto
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	23/01/1961	Teatro María Guerrero	Madrid	Dido Pequeño Teatro	Miguel Narros
Epitaph for George Dillon (1958)	John Osborne i Anthony Creighton	Epitafio para Jorge Dillon	Antonio Gobernado, José Gordón	01/03/1961	Teatro Goya	Madrid	Dido Pequeño Teatro	José Gordón
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, Victoriano Fernández Asís	18/04/1961	Teatre Micalet	València	Tramoya	Andrés Mori
The Night of the Fourth (1956)	Jack Roffey, Gordon Harbord	La noche del 5 de marzo	José Luis Alonso	03/05/1961	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Arturo Serrano - Teatro Infanta Isabel	Arturo Serrano

Double Image (1956)	Roger MacDougall, Ted Allen	Doble imagen	José López Rubio	10/05/1961	Teatro Alcázar	Madrid	No consta	José Osuna
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	1961	No consta	Barcelona	TEU de Aparejadores de Barcelona	V. Llombart
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	Trino Martínez Trives	08/01/1962	Teatro Goya	Madrid	Dido Pequeño Teatro	Trino Martínez Trives
Write Me a Murder (1962)	Frederick Knott	Premio para un asesinato	José Luis Alonso	28/02/1962	Teatro Eslava	Madrid	No consta	José Osuna
A Man for All Seasons (1960)	Robert Bolt	La cabeza de un traidor	Luis Escobar, Santiago Martínez Caro	31/10/1962	Teatro Eslava	Madrid	Teatro Eslava	Luis Escobar
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	Trino Martínez Trives	1962	Teatre Calderón	Barcelona	EADAG	Ricard Salvat
The Amorous Prawn (1959)	Anthony Kimmins	Dodo	Juan José Arteche, Francisco Abril	22/02/1963	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de Lili Murati	No consta
Roots (1959)	Arnold Wesker	Les arrels	Enric Dachs	27/05/1963	Teatre Guimerà	Barcelona	Teatre Experimental Català de Cambra (T.E.C.)	Francesc Balagué
Rattle Of A Simple Man (1962)	Charles Dyer	La carraca	Claudio de la Torre	21/11/1963	Teatro Reina Victoria	Madrid	Compañía de Analía Gadé y Vicente Parra	José Osuna
The Private Ear/ The Public Eye (1962)	Peter Shaffer	El oído privado/ El ojo público	Miguel Rubio	29/03/1964	Teatro Club	Madrid	Compañía de Lina Rosales y Andrés Mejuto	Alberto González Vergel
Signpost To Murder (1962)	Monte Doyle	Hay tiempo para matar	Luis de Baeza	07/07/1964	Teatre Barcelona	Barcelona	Compañía de Comedia de María Arias	No consta
Roots (1959)	Arnold Wesker	Les arrels	Enric Dachs	10/1964	Orfeo Gracienc	Barcelona	Orfeo Gracienc	No consta

The Room (1957) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	L'habitació/ El cambrer mut	Manuel de Pedrolo	28/05/1965	Teatre de la C.A.P.S.A	Barcelona	Teatre Experimental Català (T.E.C.)	Miguel Gimeno/ Vicent Olivares
The Lover (1963) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El amante/ El montacargas	Manuel Barberá	12/05/1966	Teatro Beatriz	Madrid	Nuevo Teatro Experimental	Daniel Bohr
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, Victoriano Fernández Asís	05/08/1966	Teatre Calderón	Barcelona	Compañía de José Marzo	José Marzo
Busybody (1964)	Jack Poplewell	¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!	Vicente Balart	06/09/1966	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Arturo Serrano- Teatro Infanta Isabel	Arturo Serrano
Roots (1959)	Arnold Wesker	Raíces	Juan José de Arteche	14/09/1966	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	José María Morera
No consta	Charlotte Frances	Las tres bodas de Melania	Vicente Sangiovanni	20/10/1966	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	Trino Martínez Trives	16/12/1966	Club Universitario	València	Teatro Club Universitario	Antonio Díaz Zamora
The Lover (1963) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El amante/ El montacargas	No consta	1966	No consta	Madrid	Compañía Teatro Estudio de Madrid.	Miguel Narros
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	01/1967	Instituto de Estudios Norteamer- icanos	Barcelona	Teatro Experimental Independiente Gogo	Mario Gas
The Lover (1963) The Collection (1962)	Harold Pinter	El amante/ La colección	Luis Escobar	13/01/1967	Teatro Eslava	Madrid	Teatro Eslava	Luis Escobar

There Is a Girl in My Soup (1966)	Terence Frisby	Una chica en mi sopa	José Luis Sáenz de Heredia	29/03/1967	Teatro Comedia	Madrid	Compañía de Concha Velasco	José Luis Sáenz de Heredia
Wait Until Dark (1966)	Frederick Knott	Sola en la oscuridad	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	10/05/1967	Teatro Marquina	Madrid	Compañía de Ángel Aranda	Jaime Azpilicueta
Black Comedy (1965)	Peter Shaffer	El apagón	Vicente Balart	10/01/1968	Teatro Eslava	Madrid	Compañía de Paco Morán	Juanjo Menéndez
The Lover (1963)	Harold Pinter	El amante	Luis Escobar	17/01/1968	Club Universitario	València	Teatro Club Universitario	Antonio Díaz Zamora
How's The World Treating You? (1965)	Roger Milner	¿Cómo va la vida?	Rafael Azcona	29/02/1968	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
Next Time I'll Sing To You (1962)	James Saunders	Mañana te lo diré	Claudio de la Torre	24/04/1968	Teatro María Guerrero	Madrid	Teatro 68	José Osuna
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	No entiendo a mi marido	A. Arín Gisbert	18/10/1968	Teatro Marquina	Madrid	Compañía de Isabel Garcés	Pedro Amalio López
The Hostage (1958)	Brendan Behan	El rehén	Juan José Arteche	03/12/1968	Teatre Español	Barcelona	Compañía Moratín	Daniel Bohr
Roots (1959)	Arnold Wesker	Les arrels	Enric Dachs	08/12/1968	l'Ateneu de Sant Gervasi	Barcelona	Grup Esperit	R. Vidal i Folch
Chips With Everything (1962)	Arnold Wesker	Tot amb patates	Jordi Bordas	22/03/1969	Teatre de l'Aliança de Poble Nou	Barcelona	Grup de Teatre Independent del CICF	Mario Gas
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	23/04/1969	Club Universitario	València	Teatro Club Universitario, Studio Teatro	Antonio Díaz Zamora
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Álvaro del Amo	05/07/1969	l'Ateneu de Sant Just Desvern	Barcelona	Grup de Teatre Experimental 'Contrapunto'	Ramon B. Ivars
Halfway Up The Tree (1967)	Peter Ustinov	A mitad de camino	Ana Diosdado	29/08/1969	Teatro Comedia	Madrid	No consta	Ramón Ballesteros

Not Now Darling (1967)	Ray Cooney i John Chapman	El visón volador	Luis Tejedor	05/09/1969	Teatro Cómico	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollastre amb ordi	Manuel de Pedrolo	18/10/1969	Teatre de la Penya Cultural Barcelonesa	Barcelona	Grup Esperit	Josep M. Segarra
The Lover (1963) The Collection (1962)	Harold Pinter	El amante/ La colección	Luis Escobar	14/11/1969	Teatre Poliorama	Barcelona	Compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén	Luis Escobar
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Terenci Moix	18/12/1969	Teatre Windsor	Barcelona	No consta	Ventura Pons
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, José María de Quinto	1969	No consta	Alcoi (País Valencià)	La Cazuela (Alcoi)	Moisés Hidalgo
The Lover (1963)	Harold Pinter	El amante	No consta	No consta	No consta	Alcoi (País Valencià)	La Cazuela (Alcoi)	Moisés Hidalgo
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Álvaro del Amo	1969	Colegio Mayor San Juan Evangelista	Madrid	Akelarre (Bilbao)	José Andrés Zaldegui
Armstrong's Last Goodnight (1965)	John Arden	El último adiós de Armstrong	Maite Lorés	1969	II Campaña Nacional de Teatro	Gira	Compañía de José Osuna	José Osuna
The Homecoming (1965)	Harold Pinter	El regreso	Luis Escobar	25/01/1970	Teatro Marquina	Madrid	Teatro de Cámara de Madrid	Luis Escobar
Let Sleeping Wives Lie (1966)	Harold Brooke i Kay Bannerman	No despiertes a la mujer de tu prójimo	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	12/06/1970	Teatro Alcázar	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
Let Sleeping Wives Lie (1966)	Harold Brooke i Kay Bannerman	No despiertes a la mujer de tu prójimo	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	15/09/1970	Teatre Español	Barcelona	Manuel Collado	Manuel Collado
Sleuth (1970)	Anthony Shaffer	La huella	Vicente Balart	08/10/1970	Teatro Club	Madrid	No consta	Ángel Fernández Montesinos

Woman In A Dressing Gown (1956)	Ted Willis	La mujer del domingo	Juan José Arteche	19/10/1970	Teatre Calderón	Barcelona	Compañía de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado	No consta
Semi-Detached (1962)	David Turner	El escaloncito	José María Bellido	18/12/1970	Teatro Maravillas	Madrid	No consta	Antonio Amengual
Roots (1959)	Arnold Wesker	Raíces	Juan José de Arteche	1970	III Campaña Nacional de Teatro	Gira	Compañía de María José Goyanes	José María Morera
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Adolfo Lozano Borroy	26/03/1971	Teatro Beatriz	Madrid	No consta	Miguel Narros
The Hostage (1958)	Brendan Behan	El rehén	Juan José Arteche	29/03/1971	Teatro Cómico	Madrid	Akelarre (Bilbao)	Luis María Iturri
The Man Most Likely To... (1968)	Joyce Rayburn	Salsa picante	Carlos Darbón	09/06/1971	Teatro Fígaro	Madrid	No consta	Ricardo Lucía
Say Who You Are (1965)	Keith Waterhouse, Willis Hall	Los viernes...amor	Vicente Sangiovanni	18/09/1971	Teatro Club	Madrid	Compañía de Irene y Julia Gutiérrez Caba	Manuel Collado
How The Other Half Loves (1969)	Alan Ayckbourn	Cómo ama la otra mitad	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	23/09/1971	Teatro Reina Victoria	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Ana Diosdado	12/01/1972	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	Francisco Abad
Uproar in the House (1967)	Alistair Foot, Anthony Marriot	Ruidos en la casa	Vicente Balart	16/01/1972	Teatro Maravillas	Madrid	No consta	Cayetano Luca de Tena
Suddenly at Home (1971)	Francis Durbridge	Descansa en paz, querida	Manuel Pombo Angulo	26/01/1972	Teatro Reina Victoria	Madrid	Compañía de Carlos Larrañaga	Jaime Azpilicueta
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cuina	Jordi Bordas	30/01/1972	l'Auditori de la Caixa d'Estalvi	Sabadell (Catalunya)	Palestra (Sabadell)	Ramon Ribalta

More Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney, John Chapman	Sé infiel y no mires con quién	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	11/08/1972	Teatro Maravillas	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Víctor Catena
The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc-Gilbert Sauvajon/ Vicente Balart	08/09/1972	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Compañía de Arturo Fernández, Arturo Serrano	Ángel Fernández Montesinos
No Sex Please - We're British (1971)	Alistair Foot, Anthony Marriot	¡No más sexo por favor!	José Luis Alonso	22/09/1972	Teatro Marquina	Madrid	No consta	William Redmon
Abelard and Heloise (1970)	Ronald Millar	Abelardo y Eloísa	José Luis Alonso	29/09/1972	Teatro Bellas Artes	Madrid	Compañía Lope de Vega	José Tamayo
No Sex Please, We're British (1971)	Alistair Foot i Anthony Marriot	Sexo a domicilio	José Luis Alonso	21/04/1973	Teatre Poliorama	Barcelona	No consta	José Mª Loperena
A Slight Ache (1961)	Harold Pinter	Un ligero dolor	Carla Matteini	26/04/1973	Pequeño Teatro Experimental	Madrid	Teatro Experimental Independiente (T.E.I.)	William Layton
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Adolfo Lozano Borroy	08/05/1973	València Cinema	València	Quart 23	Antonio Díaz Zamora
My Fat Friend (1972)	Charles Laurence	Mi amiga, la gorda	Roberto Estévez	24/05/1973	Teatro Comedia	Madrid	No consta	Ángel Fernández Montesinos
No consta	Stanley Price	Un yogour para dos	Enrique Ortenbach	15/06/1973	Teatre Moratín	Barcelona	No consta	José Mª Loperena
Birthday Suite (??)	Robin Hawdon	El salto de cama	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	23/07/1973	Teatre Poliorama	Barcelona	No consta	Jaime Azpilicueta
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	La zapatilla	Ana Diosdado	02/08/1973	Teatre Moratín	Barcelona	No consta	José Mª Loperena
Two and Two Make Sex (1973)	Richard Harris, Leslie Darbon	Cada oveja sin su pareja	Luis Tejedor	24/08/1973	Teatro Arlequín	Madrid	Compañía de Paco Morán	Ángel J. Montesinos

Don't Just Lie There, Say Something! (1971)	Michael Pertwee	Una noche de striptease	Víctor Andrés Catena	31/08/1973	Teatro Martín	Madrid	No consta	Víctor Andrés Catena
Alpha Beta (1972)	E.A.Whitehead	Una entre mil mujeres	No consta	03/09/1973	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	José M ^a Morera
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cocina	Juan Caño Arecha	07/09/1973	Teatro Goya	Madrid	Corral de Comedias, Manuel Collado	Miguel Narros
Why Not Stay For Breakfast? (1970)	Ray Cooney i Gene Stone	Quédate a desayunar	Jaime Azpilicueta, Ignacio Artime	15/11/1973	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
The Hostage (1958)	Brendan Behan	El rehén	Jaime Salom	14/12/1973	Teatro Bellas Artes	Madrid	No consta	José María Loperena
Oh, What a Lovely War! (1963)	Joan Littlewood, Theatre Workshop	¡Oh, qué bonita es la guerra!	Carlos Rodríguez Sanz	1973	Colegio Mayor Chino	Madrid	Taular 12	No consta
Who Killed Santa Claus? (1970)	Terence Feely	¿Quién mató a Papá Noel?	I.H. Muñoz	06/06/1974	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Jesús Puente, Maribel Hidalgo y Carlos Muñoz	Aitor Goiricelaya
Not Now, Darling (1967)	Ray Cooney i John Chapman	El visón volador	Luis Tejedor	11/06/1974	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
More Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney i John Chapman	Sé infiel y no mires con quien	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	09/08/1974	Teatre Poliorama	Barcelona	Compañía de Paco Morán	Jaime Azpilicueta
Old Times (1971)	Harold Pinter	Viejos tiempos	Luis Escobar	18/09/1974	Teatro Eslava	Madrid	Teatro Eslava	Luis Escobar
A Day in the Life of Joe Egg (1967)	Peter Nichols	La más hermosa niña del mundo	Roberto Estévez	28/09/1974	Teatro Arniches	Madrid	No consta	Ricardo Lucía
When Did You Last See My Mother? (1966)	Christopher Hampton	Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare?	Manuel de Pedrolo	10/10/1974	Teatre Romea	Barcelona	No consta	Ventura Pons

The Day After the Fair (1972)	Frank Harvey	El día después de la feria	Juan José Arteche	26/10/1974	Teatro Eslava	Madrid	Compañía de Irene Gutiérrez Caba, Teatro Eslava	Luis Escobar
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cocina	Juan Caño Arecha	28/11/1974	Teatre Calderón	Barcelona	Producciones Justo Alonso	Miguel Narros
Absurd Person Singular (1972)	Alan Ayckbourn	Qué absurda es la gente absurda	Jaime Azpilicueta, Ignacio Artime	27/12/1974	Teatro Beatriz	Madrid	Manuel Collado	Jaime Azpilicueta
Entertaining Mr Sloane (1964)	Joe Orton	El realquilado	Natividad Zaro	20/01/1975	Teatro Alfil	Madrid	Compañía Morgan	Ángel García Moreno
A Bedfull of Foreigners (1973)	Dave Freeman	Extraños en mi cama	Emilio Laguna	29/03/1975	Teatro Martín	Madrid	No consta	Adrián Ortega
The Rocky Horror Show (1973)	Richard O'Brien	The Rocky Horror Show	Juan José Plans, Roberto Estévez	01/08/1975	Teatro Valle-Inclán	Madrid	No consta	No consta
Equus (1973)	Peter Shaffer	Equus	Vicente Balart	15/10/1975	Teatro de la Comedia	Madrid	Manuel Collado	Manuel Collado
The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc Gilbert Sauvajon / Juan José Arteche	30/10/1975	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de M ^a Luisa Merlo y Carlos Larrañaga	No consta

6.2. 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. Historiadors com Marimon i Serra (1998: 7), Cucó (2002: 9-10) o Bagur i Díez (2005: 15-17) subratllen la manca de rigor de les interpretacions que contempen aquest procés cap a la democràcia com un procés de caràcter exemplar o paradigmàtic, resultat exclusiu de la intervenció d'uns pocs agents específics. Com qualsevol altre fet social, el canvi que va suposar la transició consisteix de tot un extens conjunt de factors que l'explica, entre ells: "l'accentuació de la lenta descomposició de les bases sobre les quals s'havia recolzat històricament el franquisme – fruit de les transformacions de tota mena que es deriven de la modernització econòmica i social –, de la progressiva vertebració (tot i això sempre precària) de les forces de l'oposició, i, en fi, de l'emergència creixent de les reivindicacions nacionalitàries, singularment a Catalunya i Euskadi, que tanta influència política varen arribar a assolir" (Cucó, 2002: 9-10).

Dins l'àmbit cultural, Fusi (2003: 563) assenyala tres fets determinants que van modificar el funcionament de la vida artística i cultural de l'Estat durant aquest període:

- la cristalización de un régimen de libertades en el ámbito de la edición, prensa, teatro, cinematografía y bellas artes.
- la intensificación de la acción del Estado al servicio de la difusión social de la cultura.
- el resurgimiento de las culturas de las comunidades autónomas.

En aquest nou ambient, també algunes de les reclamacions laborals dels professionals del teatre, sobretot dels actors, presents ja als últims anys de la dictadura, van començar a tenir resposta (Oliva, 1989: 339). Tot i això, els passos cap a la normalitat democràtica eren lents: a l'àmbit del teatre no es pot oblidar, per exemple, que el 1977 es va obrir un consell de guerra contra Els Joglars sota l'acusació d'haver injuriat l'exèrcit a l'espectacle *La Torna* (Aznar, 1996: 9).

Com s'ha apuntat al capítol anterior, durant l'etapa de la dictadura i els primers anys de la Transició,

el Teatro Público resumía su actividad a pocos y puntuales eventos que se centralizaban en los Festivales de España y la labor del Teatro Español y los teatros nacionales (...). El Teatro Comercial se organizaba bajo un marco empresarial definido – empresario de local o bien sujeto a la figura del “actor-empresario” responsable de una compañía – en estructuras creadas para cada ocasión y cada proyecto. A su vez, el Teatro Independiente cumplía su inestimable función de experimentación y crecimiento del teatro español sin adoptar una legalidad o fórmula organizativa exacta o válida para el cambio que se avecinaba (Cimarro, 1997: 19-20).

Però, progressivament, durant el procés d'adaptació a les noves condicions polítiques, socials i culturals de l'Estat, el teatre públic va rebre un fort impuls d'acord amb criteris de modernització, europeïtzació i descentralització, i molts dels grups de teatre independent o van desaparèixer o es van reformular d'acord amb les noves necessitats, tot entrant a formar part del panorama cada vegada més heterogeni i complex del teatre privat.

Dins d'aquesta activitat de reorganització i reformulació del sistema teatral arreu de l'Estat, la programació teatral també va ser objecte de modificacions necessàries: la cartellera de la Transició constitueix un exemple eloqüent de l'estrena d'un repertori teatral censurat durant el franquisme, que va tenir una especial incidència als escenaris dels teatres públics. La resposta de públic, però, no acompanyava l'entusiasme de la crítica cap a aquest repertori rescatat i “seguía triunfando comercialmente el teatro de consumo de siempre, la revista de variedades o el teatro musical – hecho que provocó un temprano desencanto” (Aznar, 1996: 9-10).

6.2.1. Un nou camí per al teatre independent

Ja a l'any 1970, Pérez d'Olaguer (1970: 95) apuntava que, per tal d'aconseguir els objectius de renovació ideològica i estètica i de conscienciació social que eren a la base del teatre independent, potser caldria plantejar-se la professionalització per tal de superar les mancances artístiques i tècniques d'aquests grups i crear uns repertoris coherents. D'aquesta manera, a més, milloraria el principal problema dels grups independents: la seua dificultat d'accedir a un públic ampli. Tant Pérez d'Olaguer com moltes altres figures implicades en el moviment del teatre independent a l'Estat, com Xavier Fàbregas i Feliu Formosa (1987: 243) o Guillermo Heras (1987: 254), reivindicaven ja des dels últims anys de la dictadura el pas a la professionalització dels col·lectius independents. Destacaven sempre, però, la necessitat de redefinir el terme *professional* per tal de no repetir els esquemes mercantilistes del teatre comercial contra què s'havien posicionat.

Tanmateix, davant un panorama de grups tan heterogeni, era complicat establir les fórmules econòmiques, d'infraestructura i finançament que permetessen fer aquest pas, i ho va ser més encara des del moment que aquests hagueren de trobar el seu camí dins l'ambient d'incertesa i canvi que la mort del dictador havia propiciat. Davant la creació d'ajudes a grups o companyies estables que va promoure la UCD, en aquest període es va donar progressivament "la casi absoluta desaparición de los teatros independientes, al menos en el sentido que tenían en la década anterior"²⁶⁴ (Oliva, 1989: 428) ja que, com assenyala Sirera (1981: 68-70), la majoria d'aquests van fer el pas cap a la professionalització a partir de la creació de companyies estables, tot i que alguns optaren per raons ideològiques per mantenir-se al marge de qualsevol circuit establert. Tanmateix, la majoria d'aquests intents d'estabilització només va poder sobreviure uns

²⁶⁴ Hi ha opinions molt diverses sobre quan va acabar el moviment del teatre independent: Pérez d'Olaguer el considera acabat el 1970, arran de les lluites internes i de l'acord de reivindicar la professionalització dels grups de teatre independent que es produí al Festival Cero de Sant Sebastià (Pérez d'Olaguer, 2003: 47); altres assenyalen el seu crepuscle a partir del 1977 i durant els anys vuitanta arran del procés d'institucionalització del teatre i, fins i tot, s'ha reflexionat sobre fins a quin punt l'esperit del teatre independent sobreviu encara a les sales alternatives actuals (Col·loqui de la primera sessió, 2003: 42-43).

pocs anys, i el futur dels grups que mantingueren les estructures fundacionals tampoc no va ser molt diferent.

Pel que fa a l'orientació estètica del teatre d'aquest període, Bérenguer i Pérez (1998: 21) afirmen, i l'anàlisi de la recepció de les obres d'autors britànics contemporanis tant per part del teatre públic com privat o independent ho confirma, que:

la escena *naturalista erosionada* y sus ramificaciones en los diversos realismos siguen proporcionando la base sobre la que se asienta buena parte del teatro europeo y, por lo tanto, español de los años 70. En efecto, el criterio de verosimilitud de los universos dramáticos, en tanto que reconocibles y asimilables a la experiencia externa, constituye el fundamental principio estético que recorre la creación de buena parte de los autores que, a través de la mayoría de tendencias y subtendencias del teatro de la Transición Política, hacen de sus obras instrumentos de referencia a la realidad exterior al individuo, bien sea para manifestar su aquiescencia ante dicha realidad, bien sea para cuestionarla.

Així doncs, sobre una base realista-naturalista, com exposa Oliva (1989: 338), cap a finals dels anys 60 havia començat a sorgir també una nova promoció d'autors espanyols que, tot mantenint l'esperit contestatari dels seus predecessors 'realistes', s'apartava d'aquest llenguatge teatral i explorava "el absurdo – procedimiento dramaturgico enmascarador de situaciones que la censura no permitía -, la farsa esperpéntica y el drama postbrechtiano" (José María Bellido, José Ruibal, Jerónimo López Mozo, Antonio Martínez Ballesteros, Alberto Miralles...). D'una altra banda, a Catalunya, com ja s'ha comentat, el pes de l'obra de Bertolt Brecht i el teatre èpic havia superat sovint el del 'realisme' espanyol, britànic i nord-americà dels anys 50 i 60 als muntatges dels grups de teatre independent (Orduña, 1988; Gallén, 2005: 117).

Pel que fa al teatre independent durant la Transició, sobretot a Catalunya, a poc a poc es va anar fent evident que "la crisi del teatre independent era indestruïble de la del moviment del realisme històric de la primera meitat dels seixanta, que l'havia acotxat i que se n'havia servit. La reacció antivalors engatjats dels seixanta havia començat tot

just de forma encoberta. La Imaginació accedí al poder en detriment d'una Raó qüestionada i aviat escometé contra determinades propostes: les relacionables amb el realisme i amb Brecht o el teatre èpic” (Gallén, 1993: 20). Des dels incipients paràmetres del postmodernisme es qüestionava la concepció clàssica de la Història i de la Raó, tot revelant un panorama incert que va portar molts dels autors i dels grups provinents del teatre independent a continuar la seua recerca dramàtica a partir de noves dramaturgies, predominantment no textuals.

Així doncs, a l'Estat, els nous grups sorgits del teatre independent “siguen optando, en general, por formas de creación no autorales: hay en la actualidad, un auge del teatro-danza, creaciones colectivas, espectáculos visuales, ‘performances’, aunque en ocasiones recurran a los nuevos autores, con frecuencia procedentes de los propios grupos, o a versiones de obras de repertorio” (Alonso, 1989). A Barcelona en concret, però, el teatre no textual es convertia en el corrent dominant durant aquest període (Gallén, 1993: 21; Batlle, 1994: 75-76), tot i que va ser en aquesta època que dramaturgs com Jordi Teixidor, Benet i Jornet o Jaume Melendres escrigueren algunes de les seues obres més representatives i una companyia tan rellevant com el Teatre Lliure, creada el 1976, tenia l'objectiu de convertir-se en una companyia de repertori clàssic i contemporani (Bru de Sala, 1994: 54). També a València, si més no, els dramaturgs sorgits del teatre independent, tot i la tendència general a arraconar els autors dramàtics en favor de la figura del director o del concepte de la creació col·lectiva, començaven la seua llarga carrera (Rodolf i Josep Lluís Sirera, Manuel Molins i, des de Barcelona, José Sanchis Sinisterra), com també ho van fer altres a l'àmbit estatal (Fermín Cabal, Domingo Miras o José Luis Alonso de Santos).

Davant la predominança del teatre no textual, no és estrany que des de l'àmbit de l'últim teatre independent es desatengueren les novetats de la dramaturgia britànica alternativa dels anys 70. Com exposa Rabey (2003: 62-63), aquesta es desenvolupava dins l'ambient conflictiu d'un Regne Unit en què “the remaining vestiges of post-war consensus were engulfed by a wider sense of disintegration”, manifest en les contínues vagues, disputes sindicals, atur, reinflamació de la lluita armada a Irlanda del Nord i en la creixent polarització política. El govern laborista de Harold Wilson, reelegit el 1974,

no va poder ni satisfer ni contenir el malestar de la societat britànica que, el 1979, va optar com a solució última per la política fèrria i repressiva de Margaret Thatcher. En aquest context, Bull (1984: 2-3) definia els trets generals del teatre britànic alternatiu de la dècada dels setanta:

Like the previous dramatic revival of 1956-60, the new drama developed as a part of a period of cultural crisis; but, unlike it, the challenge to mainstream theatre was far more widespread, far more sustained.

Where the major new writing of 1956-60 had been largely contained by two London theatres (Royal Court and Theatre Royal in Stratford East), the work of the new writers was rapidly disseminated throughout the country because the potential immediacy of the new drama (springing from contemporary events) and its mobility (no longer needing conventional venues, costly sets...). (...)

Traditional arenas were passed over in favour of the new 'arts lab', community centres, working-men's clubs, university and college studios; anywhere which facilitated a readily accessible and, above all, cheap performance, outside what were regarded as the institutions of official cultural excellence. (...)

The new writers of the 1956-60 generation, and in particular Wesker and Osborne, offered no real threat to the traditional format of the well-made play. Their political protest was contained within existing theatrical modes. But the class of '68 adopted a self-consciously avant-garde framework.

Aquest teatre alternatiu dels anys setanta seguirà, no obstant, línies dramàtiques ben diferents. Bull (1984: 16-25) considerava que les principals eren: el teatre d'agitació i propaganda – constituït per companyies estables itinerants d'orientació marxista que es dirigien específicament a la classe treballadora amb una clara voluntat de canvi i sempre en oposició amb el teatre establert (7:84 amb John McGrath, Agit-Prop, CAST...) - i el teatre d'avantguarda – que, tot i les seues incursions en el camp del teatre èpic i de l'agit-prop, continuava en gran part bevent de l'estètica naturalista (i en aquesta línia s'ha desenvolupat l'obra posterior de la majoria dels seus integrants) i el seu missatge crític entroncava amb la narració de la desil·lusió davant qualsevol possibilitat de canvi social que es cultivava des dels *Angry Young Men* (Portable Theatre amb David Hare,

Howard Brenton o Trevor Griffiths, *The Joint Stock Company*...). Posteriorment, altres autors com Hidalgo (1994: 105-195), Peacock (1999) o Shellard (2000: 150) han ampliat l'espectre per tal d'incloure-hi principalment, donada la seua especificitat dramaturgica, el teatre feminista, el gay i el de les diferents comunitats ètniques residents al Regne Unit. De totes les peces representades per aquests grups, però, només n'arribarà alguna de la branca del sector feminista, com veurem, a l'àmbit del teatre comercial madrileny.

Així doncs, es pot comprovar que les característiques generals del teatre britànic alternatiu de la dècada dels setanta, de fet, l'apropen molt més als ideals i, fins i tot, al convuls context sociopolític i cultural en què va emergir el teatre independent però, tot i això, la producció dels nous dramaturgs i companyies alternatius rebrà una escassa acollida arreu de l'Estat. Això sí: tot i que no van incorporar el treball dels dramaturgs britànics més recents durant la Transició, alguns dels principals grups de teatre independent van continuar oferint obres dels autors britànics de la promoció de 1956, que havien format part de l'auge d'aquests grups, especialment a Catalunya.

Així doncs, el novembre de 1976, Palestra (Sabadell) va estrenar la primera obra de John Arden en català: *Viure com porcs* (*Live Like Pigs*, 1958), 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 tenir 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"²⁶⁵.

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 les reposicions de *Sopa de*

²⁶⁵ Fàbregas, Xavier (1977), "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 208, p. 54.

pollastre amb ordi (*Chicken Soup With Barley*, 1958) pel Grup d'estudis teatrals d'Horta (GETH) i de *Les arrels* (*Roots*, 1959) pel grup La Persiana. *Sopa de pollastre amb ordi*, en la traducció de Manuel de Pedrolo²⁶⁶, va ser estrenada el 1978 al Centre Parroquial d'Horta de Barcelona, dirigida per Josep M^a Segarra i Josep Montanyés i amb un elenc que comptava, entre d'altres, amb Rosa M^a Sardà i Joan Vallès. 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. Tot i això, "construyen un espectáculo sólido", deia la crítica, "pero el público no acude"²⁶⁷: de fet, el muntatge romangué poc més d'un mes en cartell. L'elecció d'aquesta peça suposava per al GETH un viratge en la seua línia estètica, ja que fins al moment havien estat treballant a partir dels pressupòsits del teatre èpic.

Però "l'excel·lent versió" d'aquesta obra, "que regalima humanitat per tots els seus porus"²⁶⁸, arribava al públic d'una manera diferent a quan es va estrenar en català a les acaballes dels anys 60. Des de *l'Avui*, Vilà i Folch exposava com, aleshores, la fidelitat del personatge de Sarah a uns ideals socialistes que s'esfondraven al seu voltant

conectava (*sic*) d'una manera molt directa amb el despertar apassionat dels seixanta, amb la necessitat de canvi i de sotrac (...). I tot això, repeteixo, des d'unes estructures teatrals molt familiars. (...) Si abans era, sobretot, un estímul, ara és un avís. La lliçó arriba, doncs, al públic de manera diferent. Com també és molt diferent la disposició del públic respecte a les estructures teatrals de Wesker. L'estètica del nou teatre català s'ha allunyat molt de la proposta de Wesker i l'espectador es pot decantar cap a dos camins possibles: o troba l'antiga vena realista amb un agradable descobriment, o li rellisca del tot i es desinteressa d'unes formes que menysvalora o no aconsegueix de situar adequadament"²⁶⁹.

²⁶⁶ Pedrolo, Manuel de (Trad.) (1986), *Sopa de pollastre amb ordi / Arnold Wesker*, Barcelona, Institut del Teatre.

²⁶⁷ Abellan, Joan (1978), "El fracaso de *Sopa de pollastre amb ordi*. O el público no siempre tiene razón", *Pipirijaina*, 8-9, p. 23.

²⁶⁸ Farreras, Martí, "Sopa de pollastre amb ordi", *Tele Exprés*, 14/03/1978.

²⁶⁹ Vilà i Folch, Joaquim, "La sopa d'Horta", *Avui*, 12/03/1978.

D'aquesta manera, l'avís final de Sarah (*Si no lluites, et moriràs!*) als derrotats membres de la seua família es percep com la manera en què l'únic personatge que es manté fidel a la seua ideologia "ahoga en ella las iras de su impotencia, de su amargura, de su fracaso"²⁷⁰.

També l'any següent, al Teatre Romea de Barcelona, hi ha notícia que el grup La Persiana tornava a muntar *Les arrels* de Wesker després de més de quinze anys des de la primera estrena del Teatre Experimental Català (T.E.C.), dins la Campanya de Teatre promoguda per La Caixa del 4 al 30 d'abril de 1979, en què els grups participants – entre els quals hi havia també Teatro Fronterizo o La Gàbia de Vic – eren seleccionats per un jurat per a participar al I Cicle de Teatre de l'Obra Cultural de La Caixa²⁷¹.

El teatre independent madrileny es va interessar per Wesker per primera vegada el 1976 ja que, com s'ha pogut comprovar al capítol anterior, durant l'etapa de la dictadura havia estat muntat només des de la iniciativa comercial. *Cuatro Estaciones* (*The Four Seasons*, 1965), traduïda per Juan Caño Arecha, va ser la peça elegida per la cooperativa teatral Retablo - integrada per Carmen de la Maza i Juan Sala com a intèrprets i José Díez com a director – i que es va poder veure al Teatro Alfil el 1976. Al Regne Unit, aquesta obra havia causat una gran sorpresa entre la crítica britànica per tractar-se de la primera obra de Wesker que abordava una temàtica només íntima, amorosa (quasi autobiogràfica): l'evolució d'una nova relació de parella d'acord amb el pas de les estacions de l'any. Però la peça va provocar també una reacció quasi unànime de decepció davant les "so many ludicrous protestations and such over-heated

²⁷⁰ C.P., "*Sopa de pollastre amb ordi*, por el Grup d'estudis teatrals, de Horta", *La Vanguardia*, 14/03/1978.

²⁷¹ Vilà i Folch, Joaquim (1979), "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 237, p. 59. Una altra obra de la qual també només s'ha trobat una breu referència a les publicacions consultades és *After Liverpool* (1971) de James Saunders, representada el març de 1978 a l'Institut Britànic de Barcelona per la companyia Mar i Cel, traduïda, adaptada i dirigida per Eduard Delgado. Aquesta companyia va ser dirigida també en alguna ocasió per Joan Lluís Bozzo, que el 1979 esdevindria director de Dagoll Dagom [Vilà Folch, Joaquim (1978), "Teatre: Espectacles estrenats entre l'1 de gener i el 15 de juliol", *Serra d'Or*, 228, p. 51-53.]

language”²⁷² d’una obra que, per a molts, no passava de ser una “distinguished failure”²⁷³.

A Madrid, en canvi, des de la premsa conservadora, es va considerar *Cuatro estaciones* com “una comedia de una calidad literaria indudable”²⁷⁴ en què els intèrprets havien donat “todo el vigor y la belleza precisos a un diálogo que oscila entre el grito que zahiere y la poesía que entristece”²⁷⁵, de manera que “el público aplaudió largamente y los gritos de ‘bravo’ premiaron el trabajo del director”²⁷⁶. Tot i les bones crítiques des de tots els fronts, cal remarcar que la peça només va durar un mes en cartell. Des del progressista *Informaciones*, també s’elogiava el muntatge i el crític Pablo Corbalán s’esforçava a dotar la peça d’una dimensió ideològica concorde amb la producció anterior de l’autor que des dels altres mitjans, tampoc els londinencs, mai no s’havia apuntat:

La proyección ideológica se encuentra en este caso disuelta en una situación sociológica y sentimental. (...) Son dos personajes social y sentimentalmente frustrados. Tras ellos queda o parece quedar el fracaso de su formación pequeño burguesa, de los mitos y las costumbres en las que han vivido. (...) El mundo del que vienen ha castrado en ellos toda posibilidad de salvación.²⁷⁷

Un repàs ràpid a l’obra anterior de Wesker – tota una crònica de la desil·lusió de l’esquerra de la segona postguerra mundial – explicaria fàcilment el moviment cap a l’anàlisi de les contradiccions internes de diversos tipus socials de la seua producció posterior (*The Friends*, 1970; *Four Portraits of Mothers*, 1982; *Break My Heart*, 1997; o *Groupie*, 2001).

²⁷² Shulman, Milton, “Symbolism is a poor substitute, Mr. Wesker”, *Evening Standard*, 22/09/1965.

²⁷³ Hobson, Harold, *Sunday Times*, 26/09/1965.

²⁷⁴ Amorós, Andrés, “Los gestos del amor”, *Ya*, 02/04/1976.

²⁷⁵ H.P.F., “Estreno de *Cuatro estaciones*, en el Teatro Alfil, *ABC*, 03/04/1976.

²⁷⁶ Trenas, Julio, “Cuatro estaciones”, *Arriba*, 02/04/1976.

²⁷⁷ Corbalán, Pablo, “*Cuatro estaciones*, de Arnold Wesker”, *Informaciones*, 07/04/1976.

També del fracàs i la hipocresia subjacent a la unitat familiar burgesa, dins l'àmbit del drama sentimental, tracta *Un soplo de pasión* (*Chez Nous*, 1974) de Peter Nichols. Traduïda pel cercador de novetats Juan José de Arteche i estrenada el 1977 per la Compañía Morgan de Teatro al seu, aleshores, Teatro Alfil, sota la direcció d'Ángel García Moreno, l'obra també es va poder veure només un mes i escaig en aquest escenari. En concret, la peça “takes a rueful and resigned look at the impossibility and inevitability of marriage (...) sounding sometimes like a garrulous, intellectual matrimonial advice bureau”²⁷⁸. Des de *The Times* es va comparar l'obra de Nichols amb els drames burgesos d'Arthur Pinero a finals del segle XIX i principis del XX, drames que van gaudir d'una alta popularitat a la societat britànica del dèneu però que, al final de la vida de Pinero, ja començaven a decaure i actualment és estrany veure'ls revisitats sobre un escenari²⁷⁹.

Sembla una curiosa elecció, doncs, per a una companyia espanyola de teatre independent durant la Transició, la Compañía Morgan, que va posar en escena obres de Joe Orton, Martínez Mediero o Rodríguez Méndez, va produir i hostatjar obres d'altres grups independents com Ditirambo o Caterva i va organitzar dos Festivals Internacionales de Teatro Independiente de Madrid. Però una revisió al conjunt de la producció d'aquesta companyia revela que també va muntar obres d'autors viables comercialment com Germán Bueno o Robert Patrick i que, sovint, escollia actors ben coneguts de l'escena comercial com José Sazatornil, Mari Carmen Prendes o Lili Murati perquè participassen als seus muntatges (Pérez, 1993: 75-213). Tot això ajudava a què, sobretot des de les publicacions conservadores però també a *El País* o *Informaciones*, s'elogiés l'elecció de la peça i el saber fer de l'autor i la companyia i s'augurés que una obra com la de Nichols “por su tratamiento, interpretación y temática, puede llevar mucho público al Alfil”²⁸⁰. Només Ángel Fernández-Santos, des de *Diario 16*, expressava amb contundència el seu rebuig a un drama “convencionalísimo, abiertamente tópico, pero hipócrita, porque camufla – o al menos lo intenta – su

²⁷⁸ Shulman, Milton, “Chez Nous”, *Evening Standard*, 07/02/1974.

²⁷⁹ Wardle, Irving, “Old Passions”, *The Times*, 07/02/1974.

²⁸⁰ Trenas, Julio, “Un soplo de pasión, de Peter Nichols”, *Arriba*, 17/09/1977.

enjuague de situaciones y tipos trillados, con un aire de moderno alegato contra la hipocresía. (...) El teatro, el auténtico teatro es algo más”²⁸¹.

Com ja s’ha apuntat més amunt, molts dels grups de teatre independent d’arreu de l’Estat van acabar, o bé per dissoldre’s, o bé per adaptar-se a les noves possibilitats de professionalització que ofería l’incipient sistema democràtic. A més a més, com és natural, començaren a sorgir noves companyies que s’allunyaven dels pressupòsits i objectius del teatre independent. Cal destacar, en aquest sentit, la creació el 1982 de la companyia valenciana Moma Teatre, animada per un Carles Alfaro que

es farà portaveu d’un sentiment prou estés al començament dels huitanta entre els qui estaven formant-se teatralment a València: la manca de companyies i espectacles propis que anaren més enllà dels plantejaments de l’estètica del teatre independent (amb la seua càrrega política i el seu voluntarisme que justificava els resultats estètics segons les intencions ideològiques) que havia marcat el teatre valencià durant la dècada anterior (Sirera, 2003: 25).

És rellevant per a aquesta Tesi que la primera obra que va representar Moma Teatre fos, precisament, *El knack* (*The Knack*, 1961) d’Ann Jellicoe, una obra que requeria un control estricte del ritme i d’altres factors formals i que “era més o menys susceptible de ser traslladada al context sociocultural de la joventut postfranquista” (Sirera, 2003: 25).

L’obra es va estrenar el 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”²⁸². A més, també se li va recriminar les “burdas referencias ramoncinianas a la ‘juventud’ española, madrileña diría, de hoy” i el fet que aquesta versió de *The Knack* hagués alterat el final de manera que la inquietant

²⁸¹ Fernández-Santos, Ángel, “Drama hipócrita sobre la hipocresía”, *Diario 16*, 20/09/1977. L’obra de Peter Nichols també va inspirar, *No te n’oblidis mai*, un muntatge barceloní de 1977, dirigit per Josep M^a Loperena, que partia de l’esquema de l’obra *Forget-Me-Not-Lane* (1971) de Nichols però amb textos de Jaume Nadal.

²⁸² R.Ll., “Presentación del grupo La Moma-Teatre”, *Levante*, 26/12/1982.

acusació final de violació que sotragava l'espectador després del to de comèdia imperant a la peça es transformava en un assassinat "que supone un cambio de registro brusco, gratuito, insensato"²⁸³. Tot i això, el públic va acollir bé la peça durant el mes que va romandre en cartell. Finalment, també es pot ressenyar breument l'estrena de *L'amant* (*The Lover*, 1963) de Harold Pinter, en la traducció de Marta Pessarrodona i dirigit per Eugènia Casanovas, al XV Festival Internacional de Sitges de 1982 per la companyia Ad Hoc de Barcelona, un muntatge en què alguns consideraren que "la desencertada interpretació reduí el text a una simple trama"²⁸⁴.

Aquests muntatges, més o menys contestats, constituïen les primeres mostres de l'explosió de noves companyies arreu de l'Estat que van optar per treballar la dramàtúrgia britànica contemporània durant els anys de la democràcia. El muntatge de 1982 de *Duet per a un sol violí* (*Duet For One*, 1980) de Tom Kempinski, traduït per Emili Teixidor i Miquel Martí i Pol, i dirigit i protagonitzat al Teatre Poliorama per figures nascudes a l'àmbit del teatre independent com Lluís Pasqual i Rosa M^a Sardà respectivament, anunciava, al seu torn, l'eclosió del nou teatre comercial de la Barcelona de la democràcia.

6.2.2. Institucionalització i rescat

D'acord amb els objectius d'institucionalització cultural del nou govern estatal, el 1978 es crea a Madrid el Centro Dramático Nacional (CDN), que depén del Ministeri de Cultura i que tenia com a seus el Teatro María Guerrero, el Bellas Artes i, un any després, el Teatro Español. Així mateix, el 1979, s'inauguraria també el Centro de Documentación Teatral. Als territoris de parla catalana, cal esperar fins el 1981 perquè es cree el Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG) a Catalunya, i la marca "Teatres de

²⁸³ A.C. (1982-1983), "*The Knack*, de Ann Jellicoe, por Moma Teatre", *Turia*, 986, p.21; també comparteix aquesta opinió Sanchis, Vicente, "También los débiles seducen, ¿eh, Colin?", dossier de crítiques de Moma Teatre.

²⁸⁴ Fàbregas, Maria Rosa i Delgado, Josep Francesc (1982), "El XV Festival Internacional de Sitges", *Serra d'Or*, 279, p.97.

la Diputació”, que incloïa el Teatre Principal i la Sala Escalante de València, al País Valencià. Aquests nous centres de producció pública, en paraules de Rodolf Sirera en la seua etapa com a Cap del Servei de Teatre, Música i Cinematografia de la Generalitat Valenciana, tenien l’objectiu de:

esdevenir terreny d’encontre i de reflexió sobre la creació artística (...), que accomplisca una missió important, al si de la nostra societat, però sense excloure ni tancar camins a la iniciativa privada, i sense constituir-se en el model únic i indefugible de pràctica escènica, d’entre els molts que encara considerem possibles a la nostra societat. (Sirera, 1987: 160)

Arnold Wesker, un dels autors més representats dels anomenats *Angry Young Men*, sobretot a Catalunya, i un dels que més havia mantingut el contacte amb la realitat estatal de la dictadura, a través de les pàgines de *Primer Acto* i també a través de la seua assistència a alguna de les estrenes madrilenyes de les seues obres, va ser reconegut oficialment el 1979. Aquest reconeixement es podria situar dins les operacions de política cultural que Francisco Ruiz Ramón va anomenar “operación rescate” i “operación restitución” (Ruiz Ramón, citat a Aznar, 1996: 9-10), tot un “saludable proyecto de recuperación colectiva, a través de la escena, de una tradición silenciada” que inclouria des de clàssics contemporanis com Valle-Inclán fins al teatre de l’exili republicà i d’autors ‘prohibits’ com Sastre, Nieva, Arrabal... Així doncs, *Sopa de pollo con cebada* (*Chicken Soup With Barley*, 1958), traduïda per Ramón Gil Novales, s’estrenava per fi en castellà per la companyia del Centro Dramático Nacional el maig de 1979 al Teatro Bellas Artes de Madrid i hi romania durant dos mesos, fins al final de temporada. 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 (GETH) a Barcelona.

Wesker mateix va assistir a la preestrena de l’obra i, en declaracions als diaris madrilenys, posava en qüestió l’etiqueta de generació dels *Angry Young Men*, ja que afirmava que aquesta “respondía más al interés periodístico por poner etiquetas que a la propia significación del mencionado movimiento”²⁸⁵. A l’àmbit estètic, la qualitat

²⁸⁵ Cruz, Juan, “Arnold Wesker: ‘No éramos tan jóvenes ni tan airados’”, *El País*, 01/05/1979.

trencadora d'aquesta suposada generació es relativitzava ja des d'algunes veus de la crítica, com ja havia ocorregut durant la reposició de *Sopa de pollastre amb ordi* per part del GETH:

Osborne, Wesker, Kops, Behan, junto con otros autores de su grupo generacional han revitalizado la escena inglesa, pero no han hecho ninguna revolución teatral. Ionesco, Beckett, Artaud, han ejercido mayor influencia sobre las formas escénicas.²⁸⁶

A l'àmbit ideològic, altres, en canvi, consideraven que aquesta peça:

pese al tiempo, nos llega en la hora justa, en el momento más apropiado. Porque la situación vivida por Europa en los años 50-60, es un fiel reflejo de la España actual. Muerto el enemigo común, el incierto porvenir espera.²⁸⁷

Així doncs, en consonància amb Joaquim Vilà i Folch des de l'*Avui*²⁸⁸, des de *Triunfo* s'afirmava que aquesta *Sopa* constituïa un toc d'avís perquè els sectors progressistes i renovadors no deixassen de prendre part en la construcció del nou futur que el final del règim havia tret a la llum i que, sobretot, no deixassen de prendre-hi part sense traïr els ideals que els havien acompanyat durant la llarga etapa dictatorial.

En definitiva, tota la crítica va elogiar el treball de direcció i d'interpretació d'aquest muntatge sense pal·liatius però es va encarregar de recordar que “es un drama de exacerbado realismo, de estructura absolutamente tradicional”²⁸⁹, d'un naturalisme realista que la direcció “a veces exagera la tendencia, cae en el teatro antiguo”²⁹⁰ 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”²⁹¹. El

²⁸⁶ López, Lorenzo, "Wesker, in person, con su *Sopa de pollo con cebada*", *ABC*, 04/05/1979.

²⁸⁷ Medina, Miguel, "Sopa de pollo con cebada", *Triunfo*, 12/05/1979.

²⁸⁸ Vilà i Folch, Joaquim, "La sopa d'Horta", *Avui*, 12/03/1978.

²⁸⁹ López, Lorenzo, "Wesker, in person, con su *Sopa de pollo con cebada*", *ABC*, 04/05/1979.

²⁹⁰ Haro Tecglen, "*Sopa de pollo con cebada. La lucha y la muerte*", *El País*, 04/05/1979.

²⁹¹ ??, "*Sopa de pollo con cebada, de Arnold Wesker*", *Arriba*, 04/05/1979.

realisme d'aquest Wesker constitueix una de les últimes cuades d'uns *Angry* que, juntament amb l'abans mencionat *Knack* de Moma Teatre, desapareixerien dels escenaris de l'Estat fins a finals dels anys 80.

6.2.3. El teatre comercial a Madrid: un pont amb el West End

Com observa Merino (2001), i s'ha pogut comprovar al capítol anterior, “ya en 1960 era habitual contar con el teatro norteamericano de autores como Arthur Miller y Tennessee Williams y era una tradición importar éxitos de taquilla británicos y americanos. El teatro comercial de origen americano, británico o francés seguía siendo el rey de las programaciones y ocupaba buena parte de las producciones de cada temporada”. Davant els bons resultats de taquilla d'aquestes peces d'importació, no és estrany que el teatre comercial de l'època de la Transició, amb epicentre a Madrid, continue apostant pels últims èxits del West End o de Broadway a l'hora d'establir la seua programació anual.

El gust pels vodevils de factura britànica als escenaris comercials madrilenys especialment a principis dels anys setanta va anar remetent durant els anys de la Transició. La peça que va iniciar Marisol en el món del teatre, *Quédate a desayunar* (*Why Not Stay For Breakfast?*, 1973) de Cooney i Stone, es va reposar el 1976 amb María Jesús Sirvent i Paco Morán com a protagonistes i romangué un any de gira per l'Estat. D'una altra banda, el rècord de taquilla *Sé infiel y no mires con quien* (*Move Over Mrs Markham*, 1971) de Cooney i Chapman va continuar omplint teatres fins el 1982, deu anys després de la primera estrena – això sí, amb canvis substancials al repartiment, excepte en el cas de Pedro Osinaga. De nous vodevils, se'n van estrenar uns quants, però la permanència en cartell de cadascun d'ells va ser bastant curta, d'un màxim de dos mesos: *Chicas para el amor* (*Sextet*, ?) de Michael Pertwee, dirigit per Víctor Andrés Catena; *Contacto peculiar* (*Funny Peculiar*, 1976) de Mike Stott, dirigit per Adolfo Marsillach per a la companyia de Rocío Durcal i *Piensa mal y... ¡acertarás!* (*Don't Start Without Me*, 1970) de Joyce Rayburn, dirigit de nou per Víctor Andrés Catena. El 1980, amb un discret èxit de tres mesos cadascun al Teatro Alcázar es

presentaven els vodevils de més èxit del període: *Antes de entrar, dejen salir* (*Who Goes Bare?*, 1974) de Richard Harris i Leslie Darbon, dirigit per Eugenio García Toledano per als actors Tomás Zori i Fernando Santos, i *Con las tres en la cama estás* (*Darling Mr London*, 1974) d'Anthony Marriot i Bob Grand, dirigit per Víctor Andrés Catena.

El cansament davant la repetició d'aquestes estructures vodevilesques s'anava fent palés amb el temps. Continuaven els temes atrevits i la cerca constant del riure i la complicitat del públic – alguns arribaren a afirmar, de manera certament tendenciosa i alarmista, que avançaven “lo que podrá suceder en cualquier gran ciudad de España cuando además de autonomía haya divorcio y el adulterio se considere uno de sus motivos utilizables”²⁹². Però hi havia la sensació que es trobaven bastits segons “una vieja fórmula, muchas veces probada, que probablemente empieza a cansar ya”²⁹³ i que s'integrava dins l'anomenat “teatro de verano, es decir, teatro fresco, teatro menor, teatro sin más pretensiones que las de divertir a un público sencillo”²⁹⁴. A poc a poc, a més, es multiplicaven els espectacles musicals importats de Broadway i del West End a la capital madrilenya (*Evita*, *Annie*, *Sonrisas y lágrimas*, *My Fair Lady*...), que començaven a superar en espectadors i en duració en cartell alguns d'aquests vodevils. El *Rocky Horror Show* (1973) de Richard O'Brien, estrenat a Madrid el 1975 i a Barcelona el 1977²⁹⁵; *¡Oh, Calcuta!* (*Oh, Calcutta!*, 1969) de Kenneth Tynan, un espectacle que estigué nou mesos en cartell a més de les reposicions subsegüents, dirigit per Juan José Alonso Millán; i *Elvis* (*Elvis*, 1977) de Jack Good, dirigit per Vicente Sáinz de la Peña, són alguns dels exemples de musicals britànics d'èxit.

Al mateix temps que molts d'aquests vodevils encara constituïen una part fonamental del teatre comercial madrileny (i del de la resta de l'Estat gràcies a les

²⁹² López, Lorenzo, “Zori y Santos crean el vodevil circense *Antes de entrar dejen salir*”, *ABC*, 12/01/1980. Aprofitem per recordar que la llei del divorci es va aprovar finalment el 1981, un any després d'aquest comentari del crític de l'*ABC*.

²⁹³ Haro Tecglen, Eduardo, “La vieja fórmula”, *El País*, 15/01/1980.

²⁹⁴ Díez-Crespo, M., “Un vodevil, en el Alcázar”, *El Alcázar*, 07/06/1980.

²⁹⁵ *The Rocky Horror Show* s'havia representat amb anterioritat a l'Estat però a clubs nocturns i no a teatres.

llargues gires d'algunes d'aquestes peces) i el gènere del musical es reforçava, des d'altres sectors d'aquest àmbit es continuava recorrent a algunes de les obres de més èxit de la nova dramaturgia britànica. *El Filàntropo* (*The Philanthropist*, 1970) de Christopher Hampton, representada al Teatro Valle Inclán el 1976 i durant dos mesos, va ser la peça escollida pel director d'escena operística Rafael Pérez Sierra per a presentar-se com a director de teatre. Hampton va ser un dels dramaturgs nascuts al si del Royal Court i un dels que més èxit van obtenir dins l'àmbit del teatre comercial del West End. *The Philanthropist*, en paraules del mateix Hampton, “es una comedia para los burgueses, sobre los burgueses y por los burgueses”²⁹⁶ que reflexiona sobre les hipocresies de la comunitat universitària, d'on l'autor mateix prové. Va romandre més d'un any en cartell al Royal Court i va ser acollida per la majoria de la crítica londinenca com una *pièce bien faite*, enginyosa i incisiva en la tradició d'un Coward o d'un Rattigan.

Pablo Corbalán, des d'*Informaciones* - com també havia fet amb *Un soplo de pasión* de Peter Nichols - s'entestava a connectar Hampton amb el corrent dels *Angry Young Men* pel seu objectiu de “mostrarnos a la burguesía en el período de su declive (...), el derrumbe moral de una clase”²⁹⁷. Però la crítica madrilenya conservadora, lluny de sentir les estocades d'aquesta feroç crítica que identificava Corbalán, manifestava la seua admiració per la peça i l'autor amb quasi les mateixes paraules que els crítics londinencs. En una entrevista per a *Primer Acto*, de fet, Hampton es desmarcava amb eloqüent resignació de qualsevol pretensió realment crítica amb el teatre establert:

CHRISTOPHER HAMPTON: De algún modo intenté ya hacer una cierta política en *The Philanthropist*, y esto fue decir que (...) en la sociedad académica, creo que el hecho político más aplastante es que a nadie le interesa la política sino porque está de moda. (...)

MAITE LORÉS: ¿Crees que el teatro puede ejercer una misión política?

²⁹⁶ Lores, Maite (1972), “Nuevo teatro inglés: Chistopher Hampton”, *Primer Acto*, 146-147, p. 101.

²⁹⁷ Corbalán, Pablo, “*El Filàntropo*, de Chistopher Hampton”, *Informaciones*, 23/04/1976.

CHRISTOPHER HAMPTON: Creo que vale la pena que lo intente pero no tengo mucha fe en ello. (...) Es muy triste, pero creo que el teatro es una invención de los intelectuales burgueses, por ellos y para ellos. Naturalmente, uno simpatiza con todo intento de cambiar el teatro, de llevarlo a más gente, de popularizarlo, pero, desgraciadamente, creo que el teatro más popular es muy a menudo el peor. Esto es lo que toda esa gente no quiere aceptar, que al público al que quieren llegar solo le interesa ir a ver *Oh, Calcutta!* o *Pyjama Tops*. (...) Es difícil aceptar que el teatro no pueda ser más que el juguete de una minoría.²⁹⁸

Fidel a aquestes conviccions, Hampton va conrear un teatre dirigit a les classes acomodades i amb vel·leïtats intel·lectuals del West End, al mateix temps que autors com John McGrath i la seua companyia 7:84 recorrien els pobles, les mines i els pubs d'Escòcia i de la resta del Regne Unit i també amb gran èxit de públic, per cert.

Un procés en certa manera invers es pot detectar a *Lo que vio el mayordomo* (*What The Butler Saw*, 1969) de Joe Orton estrenada el 1979 al Teatro Príncipe sota la direcció de Ventura Pons. Estrenada pòstumament a Londres dins l'àmbit del teatre comercial, aquesta obra és l'última que Orton va escriure abans de morir i una de les més irreverents. Tot seguint les convencions de la farsa i el vodevil, aquesta peça “has a field day abusing and ridiculing doctors, psychiatry and sex (...), Orton has spiced the formula with incest, rape, lesbianism, homosexuality, fetishism, lunacy and violence”²⁹⁹. Mentre que altres de les seues obres, com en el cas de *Entertaining Mr. Sloane* que hem vist al capítol anterior, eren tractades per la crítica londinenca i pel públic del West End com a *divertimentos*, àcids però inofensius, *What The Butler Saw* va provocar que “the gallery provided the latter part of the entertainment with a rowdy and opprobrious accompaniment”³⁰⁰ que a penes permetia escoltar els actors.

Deu anys després, “en el frívolo escenario del teatro Príncipe”, es presentava aquesta “sátira contra la psiquiatría y la obsesión sexual en forma de vodevil”³⁰¹.

²⁹⁸ Lores, Maite (1972), “Nuevo teatro inglés: Chistopher Hampton”, *Primer Acto*, 146-147, p. 101.

²⁹⁹ Shulman, Milton, “Funny peculiar or funny ha-ha?”, *Evening Standard*, 06/03/1969.

³⁰⁰ ??, “What The Butler Saw”, *Sunday Times*, 09/03/1969.

³⁰¹ López, Lorenzo, “Vodevil a la inglesa: *Lo que vio el mayordomo*, en el Príncipe”, *ABC*, 16/03/1979.

Alguns consideraven que es trobava “encasillada por estilo y generación entre las de los llamados ‘angry’ británicos”, que amb la distància dels anys definien com “una supuesta estirpe de airados ingleses que, a principios de la pasada década, se propuso inútilmente renovar el teatro de la isla fusta en mano”³⁰². El director mateix, Ventura Pons, descrivia aquesta obra d’Orton al programa de mà com una peça “agresiva hacia esa moral judeo-cristiana plenamente vigente en el mundo occidental”³⁰³. Però la crítica de totes les tendències, contràriament amb el que va ocórrer amb *El realquilado* (*Entertaining Mr. Sloane*) d’uns anys abans, trobava que aquest muntatge, i per extensió el text original d’Orton, era només un joguet còmic com tants altres que programava el teatro Príncipe, on només hi va romandre un mes i mig. Tanmateix, des de diverses de les publicacions consultades s’insinuava, amb no massa èmfasi tampoc, “que en la lectura subtextual se pueda hallar enclaustrada una crítica del abuso de poder”³⁰⁴ i que l’estil “demasiado arrevistado que impide sacar posibles matices”³⁰⁵ feia pensar que “quizá en la obra original hubiera más mordiente; quizá una dirección menos libre y un texto más británico le diesen otra crueldad”³⁰⁶.

No va tenir tampoc un gran èxit a l’escenari del Teatro Muñoz Seca, *Piaf* (*Piaf*, 1978) de Pam Gems, estrenada el 1980 amb Natalia Silva - que, juntament amb Andrés Magdaleno, formava part de la companyia que gestionava el Teatro Muñoz Seca durant la Transició - com a directora i protagonista. Pam Gems va començar a escriure sobre qüestions d’identitat, gènere i classe social a principis dels anys setanta dins l’ambient polititzat i compromés del teatre britànic alternatiu d’aquell moment. Durant el període de la Transició és l’única dramaturga sorgida de l’àmbit del teatre alternatiu britànic que arribarà als escenaris de l’Estat. *Piaf*, però, va ser muntada originalment per la Royal Shakespeare Company i, tot i les deficiències estructurals que la crítica trobava al text de Gems, va gaudir d’una gran acceptació: l’actriu que representava el personatge de Edith Piaf - Jane Lapotaire - va rebre un premi Tony a la millor actriu i l’obra ha estat a

³⁰² Fernández-Santos, Ángel, “Sobre la anatomía de Winston Churchill”, *Diario 16*, 17/03/1979.

³⁰³ Ventura Pons citat a: Haro, Eduardo, “Sólo un juguete cómico”, *El País*, 15/03/1979.

³⁰⁴ López, Lorenzo, “Vodevil a la inglesa: *Lo que vio el mayordomo*, en el Príncipe”, *ABC*, 16/03/1979.

³⁰⁵ Fernández-Santos, Ángel, “Sobre la anatomía de Winston Churchill”, *Diario 16*, 17/03/1979.

³⁰⁶ Haro, Eduardo, “Sólo un juguete cómico”, *El País*, 15/03/1979.

bastament programada al West End, a Broadway i arreu del món. La reacció de la crítica madrilenya passava de l'elogi de l'actriu-cantant Natalia Silva com a camí per a elogiar la mateixa Edith Piaf, encara que tot subratllant certa tendència al “retrato caricaturizado” dels personatges³⁰⁷, a l'atac directe contra la “caricatura soez” que s'havia operat sobre el personatge d'Edith Piaf i el de “los pánfilos muñecos que corean esa imbecilidad central”³⁰⁸. La peça es va retirar de cartell a les tres setmanes “por compromisos de programación” amb la revista d'èxit *Sin bragas y a lo loco*.

Una altre èxit que va sortir dels escenaris londinencs durant la dècada dels setanta va ser *Amadeus* (1979) de Peter Shaffer. Aquesta ficcionalització de la relació entre els compositors Salieri i Mozart, muntada per la National Theatre Company i dirigida per Peter Hall, va omplir l'Olivier Theatre durant més de tres anys. A més, el text de Shaffer va guanyar el “Evening Standard Drama Award” i el “Theatre Critics Award” a Londres, el muntatge a Broadway va guanyar cinc premis Tony i va ser portada al cinema per Milos Forman el 1984. La crítica londinenca, tanmateix, es trobava dividida pel que fa a la valoració artística del text, ja que l'espectacularitat de la direcció, la interpretació, l'escenografia i la música eren valorades molt positivament sense excepció. A més d'algunes crítiques inflamades contra el retrat de Mozart com un jove malcriat i amant dels plaers terrenals, les reserves més elaborades se centraven majoritàriament al voltant d'un “repetitive and overblown second act built around a single joke about the constancy of mediocrity”³⁰⁹. En aquest segon acte, a més, Shaffer intenta ampliar el conflicte entre els dos compositors a un conflicte entre la “Envious Mediocrity” i un “Harassed God”, cosa que “shows a strain in the writing which, having been tight and precise becomes extremely flatulent”³¹⁰.

La recepció del públic i la crítica madrilenya davant l'estrena d'*Amadeus*³¹¹ el 1982 al Teatro Marquina, sota la direcció de Santiago Paredes, va ser similar. Des de

³⁰⁷ López, Lorenzo, “Piaf, gran atrevimiento de Natalia Silva en el Muñoz Seca”, *ABC*, 13/11/1980.

³⁰⁸ J.M.U., “La vida apócrifa de Edith Piaf”, *El País*, 12/11/1980.

³⁰⁹ Morley, Sheridan, “Face the Music”, *Punch*, 14/11/1979.

³¹⁰ Billington, Michael, “Divining for a Theme”, *Guardian*, 05/11/1979.

³¹¹ Salsó, Pilar (Trad.) (1982), *Amadeus / Peter Shaffer*, Madrid, MK.

totes les publicacions consultades es va elogiar la tasca interpretativa dels protagonistes i l'efectivitat de la música i de l'escenografia. Molts assenyalaven, tanmateix, les mancances d'una "historia muy lineal y anecdótica"³¹² contada a través de "un flash-back sencillo y lineal, para que lo comprenda perfectamente hasta esa señora distraídísima que se acaba de tomar con su amiga un té en Riofrío"³¹³. Però, "todo ello no afectó al público; aplaudió en algunos momentos, siguió la intriga y ovacionó a todos al final"³¹⁴, i així durant quatre mesos i mig. Domingo Miras, des de *Primer Acto*, observava que

se da la paradójica circunstancia que la crítica nunca ha tomado a Shaffer demasiado en serio, aunque tampoco se ha molestado en lanzarle virulentos ataques. Instalado en el cómodo espacio de los autores de un teatro de consumo de decoroso nivel, su dorada mediocridad le permitió ir pasando más o menos inadvertido por el campo de batalla, mientras el gran público, ignorando su nombre por completo, llenaba los locales en los que se representaban los frutos de su ingenio³¹⁵

A partir d'aquest fet, Miras traçava amb malícia una correspondència entre el personatge de Salieri i la figura de Shaffer mateix a partir la confessió del turmentat Salieri, en què demana que se l'absolga de la seua mediocritat i expressa el seu desig de ser reconegut i recordat al mateix nivell que tots aquells 'Amadeus' que puga trobar-se pel camí³¹⁶.

Un altre dramaturg britànic contemporani, Willy Russell, va veure una de les seues obres més conegudes, *Educating Rita*, estrenada per la Royal Shakespeare Company a la seua Warehouse el 1980. Aquesta reelaboració del mite de Pigmalíon i Galatea a través del *Pygmalion* de Shaw, que va guanyar el premi a la millor comèdia atorgat per la Society of West End Theatres el 1980, "is an eminently commercial two-

³¹² García Pavón, F., "Amadeus, biografía de un hombre mediocre", *Ya*, 29/01/1982.

³¹³ Amestoy, Ignacio, "Amadeus", *Diario 16*, 29/01/1982.

³¹⁴ Haro, Eduardo, "El triunfo del 'mensajero gris'", *El País*, 29/01/1982.

³¹⁵ Miras, Domingo (1982), "Amadeus, la confesión de Peter Shaffer", *Primer Acto*, 193, p. 31.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

character comedy (...), which has nothing at all to do with the RSC and still less to do with the experimental nature of the Warehouse”³¹⁷. Des de la crítica londinenca, la peça s’apreciava com un - més o menys ben travat o compromés - conflicte entre el cànon cultural burgés i la cultura popular, en què aquesta última havia d’èsser sacrificada per tal d’avançar dins el sistema educatiu establert. Aquesta lectura, tanmateix, no es va desprendre del muntatge de *Educando a Rita* el 1982 al Teatro Bellas Artes, amb direcció de Manuel Collado.

Sembla que el personatge de Rita sí que es va caracteritzar com algú “de escasos recursos económicos” i que hi havia un treball “de observación referida a dos mundos habitualmente alejados, el de los saberes cultural y popular”³¹⁸. Però la conclusió dels crítics davant aquest muntatge va consistir a identificar el procés d’aprenentatge de Rita, que “va adquiriendo cultura, profundidad en sus estudios, una manera nueva de ver la vida”³¹⁹, fins que el professor acaba derrotat davant els progressos de l’alumna. Potser “los toques latinizados” que va afegir el traductor Enrique Llovet³²⁰ - “mediante los cuales el espectador poco ducho en las diferencias educativas o de comportamiento entre los sistemas británico y español se compenetra con la peripecia de los dos personajes”³²¹ - no eren suficients per traslladar les connotacions exactes del conflicte cultural que la crítica londinenca considerava que constituïa el nucli de la peça. En consonància amb la majoria de les peces britàniques estrenades als escenaris del teatre comercial madrileny durant aquest període, *Educando a Rita* va ser rebuda discretament: va passar quasi tres mesos al Teatro Bellas Artes i al setembre va ser reposada durant una breu temporada al Maravillas.

Com s’ha pogut observar, les companyies madrilenyes van tenir un paper líder en la introducció a l’Estat dels últims èxits del teatre públic o del West End britànic durant la dictadura i la Transició, tot i que la majoria d’aquests no reberen la mateixa

³¹⁷ Morley, Sheridan, “Class Struggle”, *Punch*, 22/06/1980.

³¹⁸ López, Lorenzo, “*Educando a Rita*, actualísima a la sombra de Bernard Shaw”, *ABC*, 20/03/1982.

³¹⁹ Haro, Eduardo, “Profesor y alumna”, *El País*, 20/03/1982.

³²⁰ Llovet, Enrique (Trad.) (1982), *Educando a Rita / Willy Russell*, Madrid, MK.

³²¹ López, Lorenzo, “*Educando a Rita*, actualísima a la sombra de Bernard Shaw”, *ABC*, 20/03/1982.

acollida per part del públic i, també de vegades, de la crítica. Aquesta situació, tanmateix, canviarà amb la consolidació de la democràcia, quan el teatre a Catalunya adoptarà també aquest rol a partir de la normalització d'un circuit català d'exhibició comercial.

6.2.4. Taula resum

Muntatges i lectures dramatitzades d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol des de 1976-1982

Títol i any d'estrena original	Autor	Traducció del títol	Traductor	Data d'estrena	Espai	Ciutat	Companyia o Producció	Direcció
No consta	Michael Pertwee	Chicas para el amor	No consta	29/03/1976	Teatro Arlequín	Madrid	No consta	Víctor Andrés Catena
The Four Seasons (1965)	Arnold Wesker	Cuatro estaciones	Juan Caño	31/03/1976	Teatro Alfil	Madrid	Retablo	José Díez
The Philanthropist (1970)	Christopher Hampton	El filántropo	Rafael Pérez Sierra	17/04/1976	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	Rafael Pérez Sierra
Live Like Pigs (1958)	John Arden	Viure com porcs	Jordi Voltas	28/11/1976	Casa Parroquial de Corró Avall-Les Franqueses	Granollers (Catalunya)	Palestra (Sabadell)	Ramon Ribalta, Eugeni Cabanes, Tomàs Vila
The Family Dance (1976)	Felicity Browne	La familia, baila	Mayte Villanueva, Alberto González Vergel	03/02/1977	Teatro Benavente	Madrid	Godelabor	Alberto González Vergel
The Rocky Horror Show (1973)	Richard O'Brien	Rocky Horror Show	Narcís Comadira	03/03/1977	Teatre Romea	Barcelona	Jordi Morell	Ventura Pons
Oh, Calcutta! (1969)	Kenneth Tynan	¡Oh, Calcuta!	Juan José Alonso Millán	09/09/1977	Teatro Príncipe	Madrid	No consta	Juan José Alonso Millán
Chez Nous (1974)	Peter Nichols	Un soplo de pasión	Juan José de Arteche	16/09/1977	Teatro Alfil	Madrid	Compañía Morgan de Teatro	Ángel García Moreno

Forget-Me-Not-Lane (1971)	Peter Nichols	No te n'oblidis mai	Jaume Nadal, Josep M ^a Loperena	30/09/1977	Teatre Romea	Barcelona	No consta	Josep M ^a Loperena
Funny Peculiar (1976)	Mike Stott	Contacto peculiar	Enrique Llovet	11/11/1977	Teatro Reina Victoria	Madrid	Compañía de Rocío Durcal, Manuel Collado	Adolfo Marsillach
Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollastre amb ordi	Manuel de Pedrolo	09/03/1978	Centre Parroquial d'Horta	Barcelona	GETH (Grup d'estudis teatrals d'Horta)	Josep M ^a Segarra, Josep Montanyés
After Liverpool (1972)	James Saunders	After Liverpool	Eduard Delgado	30/03/1978	Institut Britànic	Barcelona	Mar i Cel	Eduard Delgado
Elvis (1977)	Jack Good	Elvis	No consta	08/06/1978	Teatro Barceló	Madrid	No consta	Vicente Sáinz de la Peña, Tony Luz
What The Butler Saw (1969)	Joe Orton	Lo que vio el mayordomo	Roberto Estévez	12/03/1979	Teatro Príncipe	Madrid	Producciones A.G.	Ventura Pons
Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollo con cebada	Ramón Gil Novales	02/05/1979	Teatro Bellas Artes	Madrid	Centro Dramático Nacional	Josep M ^a Segarra, Josep Montanyés
Who Goes Bare? (1974)	Richard Harris, Leslie Darbon	Antes de entrar, dejen salir	Juan José de Arteche	10/01/1980	Teatro Alcázar	Madrid	No consta	Eugenio García Toledano
Darling Mr London (1974)	Anthony Marriot, Bob Grand	Con las tres en la cama estés	Víctor Andrés Catena	04/06/1980	Teatro Alcázar	Madrid	Verano 80	Víctor Andrés Catena
Piaf (1978)	Pam Gems	Piaf	Dolores Bermúdez de Castro	06/11/1980	Teatro Muñoz Seca	Madrid	Andrés Magdaleno	Natalia Silva
Don't Start Without Me (1970)	Joyce Rayburn	Piensa mal y...¡acertarás!	Víctor Andrés Catena	10/06/1981	Teatro Maravillas	Madrid	Enrique Cornejo, Víctor Andrés Catena	Víctor Andrés Catena
Black Comedy (1965)	Peter Shaffer	El apagón	Vicente Balart	23/07/1981	Teatre Talia	Barcelona	Compañía de Paco Morán	Jaime Azpilicueta

Amadeus (1979)	Peter Shaffer	Amadeus	Pilar Salsó, Santiago Paredes	27/01/1982	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Santiago Paredes
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Educando a Rita	Enrique Llovet	17/03/1982	Teatro Bellas Artes	Madrid	No consta	Manuel Collado
Duet For One (1980)	Tom Kempinski	Duet per a un sol violí	Emili Teixidor, Miquel Martí i Pol	10/04/1982	Teatre Poliorama	Barcelona	No consta	Lluís Pasqual
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	Knack	Martín Adjemián	17/12/1982	Teatre El Micalet	València	Teatre a Banda, La Moma Teatre	Martín Adjemián
The Lover (1963)	Harold Pinter	L'amant	Marta Pessarrodona	17/01/1983	Teatre Regina	Barcelona	Ad Hoc	Eugènia Casanovas

6.3. 1982-2004: Els anys de democràcia

6.3.1. 1982-1996 o el govern socialista

El 1982 se celebraren les eleccions generals que portaren el PSOE al govern central i que donaven suport a un programa polític que “tendría como objetivos prioritarios la consolidación de la democracia, la defensa de las libertades y de la seguridad ciudadana, la modernización de la sociedad, la superación de la crisis económica, la definición clara de un proyecto de política exterior y la construcción del Estado de las Autonomías” (Juliá, 1999: 259). Aquest projecte es va revestir, a més, d’una aura de moderació i d’una imatge de partit compacta i ferma que va mantenir el PSOE al govern durant catorze anys. Si la Constitució del 1978 va modificar la geografia de l’Estat en establir la creació de les Comunitats Autònomes i els diferents governs que les regien, el govern del PSOE els hi va donar l’empenta definitiva. En aquest nou context més descentralitzat, les institucions culturals dels nous governs autònoms també gaudiren d’aquesta certa independència del poder central. És així com, pel que fa al teatre, el fort impuls que el govern socialista va donar al teatre públic va partir d’aquesta descentralització per tal de promoure l’interés per les arts escèniques arreu de l’Estat espanyol a través de l’estabilització de la xarxa de centres dramàtics i institucions similars que els governs autonòmics havien començat a establir des de la Transició.

A mesura que les troballes i la filosofia de treball del teatre independent s’anaven diluint poc a poc dins el nou context polític i social, durant els anys 80 es produirà “un rechazo de la tradición experimental y vanguardista anterior (...) a la que se achaca su hermetismo, su lenguaje elíptico y su utilización de una simbología conceptual excesivamente intelectualista que, desaparecida la censura franquista, carece de vigencia en la situación democrática actual” (Aznar, 1996: 14). En unes altres paraules, Oliva (1989: 427) constata com, davant el rebuig a les formes dramaturgiques més avantguardistes o trencadores després de la desaparició del teatre independent, “los recientes éxitos del teatro español de los ochenta se inscriben, en efecto, en fórmulas evolucionadas del naturalismo”. Així doncs, es va produir una certa revalorització del

realisme social i del costumisme amb voluntat crítica (només cal recordar èxits com *Bajarse al moro* d'Alonso de Santos o *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez). Tanmateix, a la Catalunya de finals dels vuitanta i començaments dels noranta, s'identificava com a hegemònica la dramaturgia no textual que, gràcies a les aportacions de La Fura dels Baus, Comediants o Els Joglars entre d'altres, havia transcendit les fronteres cap a Europa (Gallén, 1993: 25; Batlle, 1994: 75-76).

No obstant, des de la segona meitat dels anys vuitanta ençà, des de Catalunya també es començava a parlar de l'inici d'un "retorn" del teatre de text que, juntament amb aquells autors veterans com Josep M. Benet i Jornet o Jordi Teixidor, conreaven autors novells com Sergi Belbel, Josep Pere Peyró, Lluïsa Cunillé o Jordi Galceran (Sirera, 1993b: 31-48; Batlle, 1997: 50-55). Efectivament, aquest nou interès per la paraula al teatre també prenia força arreu de l'Estat. A València, durant aquests anys, junt a dramaturgs provinents de l'àmbit del teatre independent com Rodolf i Josep Lluís Sirera, Manuel Molins o Juli Leal, s'han consolidat figures com Paco Zarzoso, Carles Alberola o Chema Cardeña³²². Des de Madrid, dramaturgs com Fermín Cabal, Ernesto Caballero, Juan Mayorga o Rodrigo García, entre molts altres³²³, obrien camins des de moments i amb llenguatges diferents. En definitiva, com comenta Aznar (1996: 14), la característica principal del teatre a l'Estat durant tot aquest període és el seu eclecticisme, amb autors, companyies i directors amb llenguatges tan diferents com Fermín Cabal i Lluïsa Cunillé, el Teatre Lliure i La Zaranda, o Mario Gas i Rodrigo García.

6.3.1.1. L'impuls del teatre públic

L'impuls al teatre de producció pública que ja s'havia iniciat durant els anys de la Transició, va arribar a les cotes més altes amb l'arribada del PSOE al govern central.

³²² A Puchades, Xavier (2003), "Supervivència en la nova escriptura dramàtica valenciana", *Serra d'Or*, 520, p. 44-48, el també dramaturg Xavier Puchades ofereix una succinta però detallada panoràmica sobre la dramaturgia valenciana dels anys noranta. Veieu també: Sirera (1994) o Tortosa (2000).

³²³ Veieu, per exemple, Floeck i De Toro (1995) o Berenguer i Pérez (1996).

Recuperar la normalitat democràtica després de quaranta anys de dictadura no va ser un camí fàcil i, en aquest sentit, “la puesta en práctica de la planificación cultural proporciona cohesión socio-semiótica a una entidad real o potencial, al generar un espíritu de solidaridad entre aquellos que se adhieren al repertorio introducido por dicha puesta en práctica. Esta cohesión puede convertirse en una condición necesaria para la constitución de una nueva entidad” (Even-Zohar, 1999b: 72). Seguint Oliva (1989: 431), durant els primers anys de govern socialista es van promoure una sèrie de mesures pel que fa al teatre a l'àmbit estatal entre què es pot destacar:

- Potenciación del teatro público
 - Reestructuración del Centro Dramático Nacional
 - Creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas
 - Creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico
- Reconversión del Centro de Documentación Teatral en un órgano de difusión de la cultura escénica, a través de un servicio periódico de publicaciones (revista *El Público*)
- Política de concertación con empresas que dispongan de local en donde desarrollar una programación constante y con reconocido interés artístico
- Política de subvención a profesionales teatrales en general

A més a més, es van anar consolidant una sèrie de festivals de teatre, tant clàssic (el Festival d'Almagro, per exemple, que data del 1978) com contemporani (com el Festival de Otoño a Madrid, que se celebra des de 1984), que han adquirit gran renom. Els governs de les diverses comunitats autònomes van emprendre polítiques teatrals similars, més o menys reeixides segons els casos: mentre que a Catalunya, el País Valencià, Galícia o Andalusia es van desenvolupar sengles Centres Dramàtics, de documentació i de formació, a les Illes Balears, al País Basc o a Extremadura, per exemple, aquestes experiències han estat o bé fracassades o bé irregulars (Oliva, 2002a: 312-314).

A Catalunya, durant aquest període es va consolidar la trajectòria del Centre Dramàtic de la Generalitat (CDG), creat el 1981 fins el 1998; l'Ajuntament de Barcelona va obrir el 1985 el primer projecte municipal dedicat a les arts escèniques, el

Mercat de les Flors; i, a més, el 1986 es van inaugurar els centres dramàtics del Vallès i d'Osona. Un altre dels projectes públics d'aquest període va ser la Companyia Flotats, fundada el 1984 per Josep Maria Flotats amb el finançament total del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i amb l'objectiu de cobrir el compàs d'espera fins la inauguració oficial del Teatre Nacional de Catalunya el 1997, de què Flotats en va ser el primer i polèmic director. D'una altra banda, el Teatre Lliure, concertat amb la Generalitat de Catalunya des del 1989, va aconseguir un nivell de suport equiparable al dels teatres públics de la Generalitat i va esdevenir un dels exemples més representatius d'un model de gestió privada i finançament públic a l'Estat. A més, tots aquests canvis anaven acompanyats de la creació i consolidació de diversos festivals de teatre com el Festival Grec de Barcelona, actiu des de 1976, el Sitges Teatre Internacional, des de 1967, o el Temporada Alta de Girona, des de 1992, entre d'altres.

Al País Valencià, arran de les primeres eleccions municipals del 1979, la Diputació de València s'havia encarregat de la gestió del Teatre Principal i de l'antic teatre del Patronat de la Joventut Obrera, que s'anomenaria Sala Escalante; espais que donarien lloc a la marca "Teatres de la Diputació". Com exposa Rosselló (1999: 42-44), des de la Generalitat Valenciana, el 1985 s'inaugurava oficialment el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV), amb seu al nou Teatre Rialto i integrat un any després al l'Institut Valencià de les Arts Escèniques, Cinematografia i Música (IVAECM). Finalment, el 1993 aquesta estructura del teatre públic va experimentar una dràstica reorganització mitjançant la qual es creava l'ens "Teatres de la Generalitat Valenciana", que substituïa l'IVAECM i passava a encarregar-se, durant aquest període, de totes les produccions i coproduccions de teatre i dansa i de la programació dels teatres Principal, Rialto, Sala Moratín i, més recentment, el Talia, a València, la Sala Arniches, a Alacant. A més, es van engegar festivals de teatre diversos com el festival d'estiu Sagunt a Escena des de 1982, la Mostra Internacional de Mim a Sueca des de 1989 o la Mostra de Teatre Valencià a Alcoi des de 1990, entre d'altres.

En línies generals, cavant un panorama propici – el primer govern democràtic, la reestructuració del sector teatral, la política de subvencions -, el teatre públic d'aquest període, ara dirigit per un gran nombre dels antics integrants del teatre independent, va

deixar de banda l'esperit crític d'èpoques anteriors per tal de centrar-se en la millora dels aspectes més formals de la posada en escena que fins al moment havien estat forçosament menys atesos. Aquesta tendència va provocar finalment que, des d'un gran sector de la professió teatral del moment, es titllessen les produccions públiques de "teatro totalitario" o "teatro faraónico" d'un govern que, en les seues ànsies per elevar el teatre estatal a nivell europeu mitjançant costoses produccions que van tenir el seu apogeu durant el 1992 - any de les Olimpíades de Barcelona, del Cinqué Centenari del descobriment d'Amèrica i de l'Expo de Sevilla -, margina, segons els implicats, als autors i companyies de l'Estat "no acreditados" (Oliva, 1989: 432; Aznar, 1996: 12). A Catalunya, "els pressupostos milionaris per dur a terme aquests projectes es van produir paral·lelament a les queixes per part del sector alternatiu relacionades amb les deficiències econòmiques dedicades a les sales alternatives, i a les crítiques per part d'ADETCA de la monopolització teatral duta a terme pel sector públic" (Orozco, 2005: 513).

Del 1983 al 1996, la relació d'aquests centres de producció pública amb el teatre britànic contemporani ha estat esporàdica, excepte en el cas del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, i s'ha caracteritzat per la reposició de peces de renom (de John Osborne o Joe Orton) i la incorporació d'algunes novetats més o menys recents (de Brian Clark, Nigel Williams o Steven Berkoff), amb objectius diversos segons l'estètica i els objectius de cada centre.

6.3.1.1.1. La Companyia Flotats

La primera peça d'origen britànic que va presentar una companyia pública en aquest període va ser *El dret d'escollir*³²⁴ (*Whose Life Is It Anyway?*, 1978) de Brian Clark, un guionista de televisió que va escriure aquesta peça originalment per a aquest mitjà. Josep Maria Flotats, a l'espera de la construcció del Teatre Nacional de Catalunya, de què n'havia d'assumir la direcció, posava en escena el 1987 al Teatre

³²⁴ Serrallonga, Carme (Trad.) (1987), *El dret d'escollir* / Brian Clark, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

Poliorama aquesta obra que ell mateix ja havia estrenat al Théâtre Antoine de París el 1980 i que li havia permès guanyar el premi al millor actor de l'any. *El dret d'escollir* planteja la problemàtica de l'eutanàsia amb un llenguatge i una estètica tradicionals i accessibles perquè així aquesta peça, “sin dejar el público que ha conseguido hasta ahora, le permite buscar otros sectores de espectadores de una exigencia más relajada”³²⁵. A l'estrena original, al Mermaid Theatre amb Tom Conti com a protagonista, s'elogiava la capacitat del muntatge “to stir the heart and activate the mind like almost nothing else in London”³²⁶. Però, quasi deu anys després, al Teatre Poliorama, alguns subratllaven la “ancianidad” de l'obra pel que fa “al lenguaje y a su capacidad de impacto y no, obviamente, a la superación de un asunto o de un problema que sigue vigente” i es preguntaven amb preocupació “si *El dret d'escollir* es lo que corresponde a un teatro oficial y/o algo premonitorio de lo que pueda programar el futuro Teatro Nacional de Catalunya”³²⁷. En aquest sentit es pronunciaven Joan-Anton Benach, des de *La Vanguardia*, i Joan de Sagarra, des de *El País*; cosa que només feia que encetar una agra polèmica entre aquest últim i el mateix Flotats sobre la funció i els límits de la crítica teatral en què es va involucrar gran part de la professió teatral catalana³²⁸.

6.3.1.1.2. El Centre Dramàtic del Vallès

El Centre Dramàtic del Vallès va optar pel teatre britànic contemporani el 1989, en estrenar en català *El botí* (*Loot*, 1965), una de les obres emblemàtiques de Joe Orton. El 1984, dins l'àmbit del teatre privat, Teatro Cu ja l'havia estrenat en castellà al Teatro

³²⁵ Vilà i Folch, Joaquim, "Josep Maria Flotats trae otra vez un magnífico montaje teatral", *Avui*, 08/06/1987.

³²⁶ Billington, Michael, “Whose Life Is It Anyway?”, *Guardian*, 07/03/1978.

³²⁷ Benach, Joan-Anton, "*El dret d'escollir* y el riesgo de equivocarse", *La Vanguardia*, 07/06/1987.

³²⁸ Veieu: Flotats, Josep Maria, “A Joan de Sagarra, en defensa del teatre”, *Avui*, 26/11/1987; “La Generalitat afirma que Flotats no puede negar la entrada de ningún crítico a un teatro”, *El País.Cataluña*, 27/11/1987; Sagarra, Joan de, “Los agradecimientos de Flotats”, *El País.Cataluña*, 28/11/1987; Joglars, Comediants, Tricicle et alii, “Enemigos del teatro”, *El País.Cataluña*, 05/12/1987; Carandell, Josep Maria, “Una cita de Shakespeare”, *El País.Cataluña*, 08/12/1987.

Martín de Madrid el 1984 i havia rebut la reacció més comuna davant d'una reestrena d'una obra d'Orton: una part dels crítics considerava que els valors de sàtira social de la peça continuaven intactes i, l'altra part, que el pas del temps els havia atenuat, si no eliminat del tot. De Londres a Madrid i després a Barcelona, i sense clares distincions ideològiques, hi havia qui opinava que:

Orton's irreverence about such respected concepts as the Catholic Church, the police and funerals can still scandalise the pious and unsettle the conventionally minded.³²⁹

Mentre que altres consideraven que:

The play is in fact a lot closer to Ben Travers than was appreciated in the shock-horror of its original and scandalised reception eighteen years ago, and it has rightly now turned up in the Cooney camp as just another missing-body romp.³³⁰

En aquest mateix sentit es pronunciaven els crítics catalans davant el muntatge que Josep Minguell havia traduït³³¹, dirigit i protagonitzat per al Centre Dramàtic del Vallès. O bé:

En el éxito de público que tuvo la obra en su país se mezclaron diferentes tipos de espectadores: los que se quedaban en lo cómico y los que accedían a su segunda lectura. (...) Para un amplio sector de público, esta producción del Centre Dramàtic del Vallès no pasará de ser una invitación a la risa y al disparate escénico; para otros será eso y algo más: la diatriba de un autor cáustico contra un orden establecido.³³²

³²⁹ Shulman, Milton, *Evening Standard*, 14/03/1984.

³³⁰ Morley, Sheridan, *Punch*, 21/03/1984.

³³¹ Minguell, Josep (Trad.) (1989), *El botí / Joe Orton*, Terrassa, Centre Dramàtic del Vallès.

³³² Pérez de Olaguer, Gonzalo, *El Periódico*, 03/03/1989.

O bé:

La palabra de Joe Orton brota con una gran frescura en medio de la desaforada farsa policiaco-funeraria (...) sin que, no obstante, la pieza pueda desprenderse del carácter de ‘documento’ comediográfico – perfectamente plausible, por otro lado -, cuya munición no puede alcanzar la eficacia mortífera que sin duda tuvo veinte años atrás.³³³

Tot i aquesta diversitat de percepcions, on sí que hi va haver unitat va ser en l’apreciació de la lectura de Minguell d’aquesta obra d’Orton i en la consideració que aquest va ser un “espectáculo (...) idóneo – pienso – para una normalización de nuestro teatro”³³⁴.

John Osborne va morir el 1994 als 65 anys i les notes de premsa a tots els diaris el dia següent repetien la mateixa informació: tots els comentaris el consagraven com l’artífex del “teatro airado”, que amb el seu *Look Back in Anger* (1956) “cerraba décadas de apatía e inauguraba el nuevo teatro británico”³³⁵. Aquesta qualitat de símbol que arriba fins els nostres dies es trobava també sota el muntatge del Centre Dramàtic del Vallès de *Amb la ràbia al cos* el 1990. L’obra, sempre amb la traducció de Joaquim Mallafrè³³⁶, ja havia estat revisitada uns anys abans per part de dues petites companyies privades. El primer muntatge el duia a terme la Cooperativa de Teatre La Moderna (Tarragona) sota la direcció de Ramon Simó i es va estrenar el 1986 al Teatre Metropol de Tarragona. En opinió de la crítica, “treinta años después la obra aparece desfasada”, també es parlava de que resultava llarga i avorrida (de fet aquest muntatge, 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

³³³ Benach, Joan-Anton, “La ‘vieja’ cólera de Joe Orton”, *La Vanguardia*, 03/03/1989.

³³⁴ Pérez de Olaguer, Gonzalo, *El Periódico*, 03/03/1989.

³³⁵ Gómez, Lourdes, “El dramaturgo John Osborne, artífice del ‘teatro airado’, muere a causa de un fallo cardiaco”, *El País*, 27/12/1994.

³³⁶ Mallafré, Joaquim (Trad.) (1974), *Amb la ràbia al cos*, Reus, Revista del Centre de Lectura de Reus. El 1986 l’Institut del Teatre tornà a aditar aquesta traducció.

transformó en insípido”³³⁷. Un any després, El Rusc Teatre (Manlleu) - una agrupació nascuda feia dotze anys en el teatre independent i que es va professionalitzar després – l’estrenava de nou al Teatre Centre de Manlleu amb direcció de Josep Colomer.

Amb aquests precedents immediats, *Amb la ràbia al cos* va ser estrenada l’abril de 1990 al Centre Cultural de Terrassa per 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”³³⁸ 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. Així doncs, es va canviar el temps dramàtic del text original per tal de centrar-se en “situacions aïllades entre les quals pot haver passat molt de temps o molt poc”, que permeten “entrar més en el món dels personatges”³³⁹. De fet, un dels personatges originals va ser eliminat per tal de dirigir l’atenció als quatre principals. Altres modificacions suposaven canviar l’àtic on es desenvolupa l’acció per un soterrani i abandonar les referències directes a la situació social del moment per fer-la palesa a través de l’acció dels personatges i de l’escenografia. L’actualització de l’obra va provocar que la crítica assenyales que “la vigència d’aquell clàssic que va crear la generació dels ‘joves irats’ (...) és indiscutible”³⁴⁰ i que “aquella rebeldía (...) puede conectar de nuevo con un público joven”³⁴¹ ara que l’obra s’havia després del llast del temps i de la mitificació a què havia estat sotmesa des de l’estrena original.

³³⁷ G.H., “*Amb la ràbia al cos*, el riesgo de apostar fuerte con cartas bajas”, *Diari de Tarragona*, 15/11/1986.

³³⁸ “El Centre Dramàtic del Vallès estrena *Amb la ràbia al cos*”, *Diari de Sabadell*, 04/04/1990.

³³⁹ El director Jorge Vera citat a De Sa, Olga, “El Centre Dramàtic del Vallès ha estrenat *Amb la ràbia al cos* a Sabadell”, *Avui*, 21/04/1990.

³⁴⁰ V.C., “A la recerca del realisme més cru”, *Diari de Sabadell*, 24/04/1990.

³⁴¹ “Rabia en el cuerpo”, *Guia de El Pais*, 27/04/1990.

6.3.1.1.3. El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE)

Pel que fa a la incorporació de nous valors de l'escriptura dramàtica britànica del moment, el teatre públic, en concret el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), dirigit per Guillermo Heras, va optar pel risc i la controvèrsia de Steven Berkoff a través de l'obra *Como los griegos* (*Greek*, 1980) el 1992. El perfil d'aquest actor i dramaturg, format a l'escola Jacques Lecoq de París i un dels pocs que conreen un teatre físic, no encaixa dins l'hegemonia del teatre de text de tall naturalista al Regne Unit, tot i que amb el temps ha aconseguit crear-se un nom, a partir de la creació d'una estètica i d'una personalitat singulars³⁴², que ha traspassat les fronteres del seu país. A l'Estat, doncs, molts consideraven que

representar *Greek* en España, a los 12 años de su estreno británico y después de su paso por el Théâtre National de la Colline de París es, simplemente, ponerse al día, como es la obligación de una institución pública consagrada al 'nuevo teatro'³⁴³.

Dotze anys després de l'estrena original de *Greek* al petit Half Moon Theatre de Londres amb la companyia que liderava Berkoff, el London Theatre Group, l'obra ja s'havia arribat a estrenar al Wyndham's Theatre del West End i Berkoff era conegut per les seues adaptacions de *The Metamorphosis* (1969), *In the Penal Colony* (1969) and *The Trial* (1971) de Kafka i per peces pròpies com *East* (1975).

Sense negar-li la potència visual i lingüística, molts dels primers crítics de *Greek* consideraven que aquesta revisió del mite d'Èdip – en què un jove de classe baixa en un Londres contemporani arrasat per una plaga social i moral rebutja treure's els ulls quan coneix el seu destí i reivindica l'amor que sent cap a la seua mare-esposa - “is really a pallid and eventually tiresome excuse for more stream-of-consciousness Cockney

³⁴² Des dels inicis com a actor, Berkoff ha anat creant un personatge amb una aura de marginalitat, de vitalitat espasmòdica, de malícia, que explota a les seues obres, aparicions públiques i papers de “malvat” a diverses pel·lícules d'acció (Cross, 2004: 1-6).

³⁴³ Sagarra, Joan de, "Matar de aburrimiento", *El País*, 25/07/1992.

clichés, heavy with spunk, urine and testicles”³⁴⁴. Entre aquells que reivindicaven la funcionalitat d’aquest llenguatge explícit a l’hora de crear un univers artístic autònom, també es matisava que, mentre que amb aquest recurs Berkoff “can express violence, rage, disgust and sexual energy”, “when he tries to handle love and tenderness he goes all gooey and sentimental”³⁴⁵. Cap d’aquestes consideracions apareix als comentaris dels crítics que assistiren a l’estrena de *Como los griegos*, traduïda per Carla Matteini i dirigida per Heras, a l’Expo-92 o a la Sala Olímpica del CNNTE. Si el muntatge de Berkoff a Londres havia provocat una allau de precisions estilístiques per part dels crítics londinencs, tot deixant de banda la recerca de significacions profundes, el muntatge del CNNTE va provocar un allau d’interpretacions de la composició general i molt escasses reticències cap al registre lingüístic emprat. Però mentre alguns consideraven que la peça un clar paral·lelisme amb la realitat actual a partir de la negativa de l’heroi a ésser castigat per haver pogut prosperar socialment:

El protagonista, rebelde que pasa por los estadios de chulo callejero, por el desprecio, la aceptación, la soberbia y la ambición claudicadora para conseguir el poder, es decir, el dinero. Es el tránsito más común de la generación anterior y de la actual. Una obra de testimonio.³⁴⁶

Altres hi llegien:

La visión desgarrada y dura de un Edipo que se rebela contra el destino de los dioses y pone boca abajo la teoría de que el autocastigo conduce a la expiación purificadora.³⁴⁷

O que la reticència a arrencar-se els ulls és la metàfora que:

Serían los viejos tabúes los que convendría barrer dentro de nosotros para evitar la peste.³⁴⁸

³⁴⁴ Coveney, Michael, “Greek”, *Financial Times*, 14/02/1980.

³⁴⁵ Billington, Michael, “Greek”, *Guardian*, 15/02/1980.

³⁴⁶ Centeno, Enrique, "Edipo, de rebelde a 'yuppy'", *Diario 16*, 31/10/1992.

³⁴⁷ Villán, Javier, "Un Edipo para el siglo XX", *El Mundo*, 02/11/1992.

El text de Berkoff, doncs, segons el muntatge que se'n fes o segons idiosincràcies personals, acceptava una gran varietat d'interpretacions, fins i tot contradictòries entre si.

6.3.1.1.4. El Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV)

El 1991, essent-ne director Antoni Tordera, el CDGV va escollir una de les obres menys vistes a l'Estat de Joe Orton per a presentar-la a la seua Sala Moratín: *El rufià en l'escala* (*The Ruffian on the Stair*, 1966), la primera obra que va escriure, encara que es va estrenar després de *Entertaining Mr Sloane* (1964). Originalment destinada per a la ràdio però adaptada per al seu pas pel Royal Court Theatre, els crítics londinencs li reconeixien la potència lingüística però apuntaven que l'adaptació a l'escena "lacks the theatrical grip of Joe Orton's full-length comedies"³⁴⁹. Pel que fa al muntatge del CDGV d'aquest text d'Orton – que seguia la versió valenciana de Lluís Fornés a partir de la traducció de Juan V. Martínez Luciano i Ana Gimeno³⁵⁰ -, la majoria de la crítica introduïa els seus comentaris amb la referència a la pel·lícula de Stephen Frears sobre la vida de Joe Orton (*Prick Up Your Ears*, 1987), tot afirmant que "poco sabíamos en este país de la existencia de este autor"³⁵¹. El muntatge, dirigit per Rafael Calatayud, es va considerar que lligava perfectament amb la "marginalidad trágica" que demanava la peça. Des del *Levante*, però, Josep Lluís Sirera subratllava, com ja ho havien fet els crítics londinencs a finals dels seixanta, les mancances d'un text primerenc en la producció d'Orton i es preguntava quines havien estat "las razones que pueden haber movido al Centro Dramático (o al director, Rafa Calatayud, en su caso) a escoger ésta y no otra obra de Orton, o a este autor y no – son simples sugerencias espontáneas – a Wesker i Genet..."³⁵².

³⁴⁸ Haro, Eduardo, "Nuestra peste", *El País*, 01/11/1992.

³⁴⁹ Wardle, Irving, "As much anarchy as anyone wants", *The Times*, 07/06/1967.

³⁵⁰ Martínez Luciano, Juan V.; Gimeno, Ana; Fornés, Lluís (Trads.) (1992), *El rufià en l'escala / Joe Orton*, València, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.

³⁵¹ Talens, Jose M., "Una tragedia marginal", *Turia*, 4-10/11/1991.

³⁵² Sirera, Josep Lluís, "Mucho ruido y pocas nueces", *Levante*, 22/10/1991.

El mateix 1991, el CDGV coproduïa amb la companyia La Pavana un dels èxits de públic i crítica més considerables de què ha gaudit un muntatge valencià recent: *La dona de negre* (*The Woman in Black*, 1987), una novel·la de terror de Susan Hill adaptada per a l'escena per Stephen Mallatratt. La peça, que des de 1989 encara no ha deixat de representar-se al Fortune Theatre del West End londinenc, s'estrenava al Teatre Talia a partir de la traducció de Juan V. Martínez Luciano i Ana Gimeno³⁵³, sota la direcció de Rafael Calatayud i interpretada per Francesc Balcells i Juli Cantó. Tots els elements del muntatge, des de l'adaptació dramàtica de Mallatratt fins a les tasques de direcció i interpretació o l'escenografia i els efectes sonors, portaren a la crítica a concloure que “esta *Mujer de negro* muestra todo lo que vale al comprobar cómo una historia que sólo es una más se ha transformado en una auténtica lección – en diversos planos – de buen teatro”³⁵⁴. “Ante ciertos alaridos del personal”, al pas de *La dona de negre* pel Teatre Borràs de Barcelona el 1993, “se comprendía todo el bombo y platillo que acompaña la exitosa gira de esa obra (...) que pasea la compañía valenciana Pavana”³⁵⁵.

En un intent d'acostar el teatre al públic que normalment no acudeix al teatre, específicament un públic juvenil, el CDGV va produir el 1993: *El enemigo de la clase* (*Class Enemy*, 1978) de Nigel Williams i *Gorilas* (*Bouncers*, 1984) de John Godber, traduïdes per Juan V. Martínez Luciano i Ana Gimeno³⁵⁶, i dirigides per Paul Weibel i Rafael Rodríguez respectivament. L'obra de Williams s'havia gestat al si del Royal Court Theatre i oferia “a scathing study of one of the dark corners of our social system”³⁵⁷, això és, d'un grup d'adolescents problemàtics abandonats per la seua família, primer, i pels seus professors, després. La força de les interpretacions dins un text “bruisingly eloquent”³⁵⁸ que permetia que els diferents personatges emergiren de

³⁵³ Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1993), *La mujer de negro / Susan Hill i Stephen Mallatratt*, València, Universitat de València.

³⁵⁴ Talens, Jose M., “Los fantasmas de la representación”, *Turia*, 30/12/1991-05/01/1992.

³⁵⁵ Benach, Joan Anton, “Fantasmas y double stereo”, *La Vanguardia*, 09/05/1993.

³⁵⁶ Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1993), *El enemigo de la clase / Nigel Williams*, València, Universitat de València.

³⁵⁷ Billington, Michael, “Class Enemy”, *Guardian*, 07/04/1978.

³⁵⁸ Ibid.

“the barricades of four-letter words into distinct identities”³⁵⁹, van aconseguir l’unànime suport de la crítica londinenca. A l’Estat, aquesta peça, traduïda per Federico Castillo, ja s’havia pogut veure el 1984 en la versió de la companyia Carteci de Donosti, dirigida per Miguel Ponce. Uns anys després, dins la secció Fringe del Festival d’Edimburg, on guanyava el premi a la millor comèdia, John Godber radiografiava el món de les discoteques a *Bouncers*. Aquests dos textos eren seleccionats pel CDGV, doncs, tot obeint un propòsit ben concret. En paraules d’Antoni Tordera, l’aleshores director de l’ens:

El enemigo de la clase junto a *Gorilas* y otro previsto para otoño (título provisional: *La sala de professors*) son una parte específica del proyecto de espectáculos del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, para tratar de problemas actuales y ofrecerlos como un aparente entretenimiento, a un público que normalmente no venía al teatro, pero que, como los hechos nos están mostrando, están viniendo. Sobre esto, por cierto, me parece más interesante no el número de espectadores, sino su procedencia.³⁶⁰

La totalitat dels crítics valencians donaven suport incondicional a l’objectiu que perseguïen aquestes dues obres. Tot i apuntar certs defectes del text de *El enemigo de la clase* – “texto esquemático, repetitivo, plano y obvio”³⁶¹ que “tiene un serio problema de ritmo”³⁶² – i de la tendència del muntatge *Gorilas* a simplificar el contingut de la peça perquè “se provoque la risa fácil a cualquier precio”³⁶³, tots conclouïen que “es posible que consiga un público identificado de entre un colectivo al que el teatro ya no suele decirle nada. Sólo por eso habrá valido la pena equivocarse”³⁶⁴.

³⁵⁹ “First class – at last”, *Sunday Telegraph*, 09/04/1978.

³⁶⁰ Tordera, Antoni, “La miseria del ocio”, *Levante*, 24/04/1993.

³⁶¹ Pérez, Rafael, “Por el público joven”, *Levante*, 08/02/1993.

³⁶² Talens, José M., “Los olvidados”, *Turia*, 15-21/02/1993.

³⁶³ Sirera, Josep Lluís, “Especies protegidas”, *Levante*, 25/04/1993.

³⁶⁴ Talens, José M., “La fauna de la disco”, *Turia*, 3-9/05/1993.

En resum, les produccions d'obres d'autors britànics contemporanis dutes a terme pel CDGV dibuixen una línia d'actuació caracteritzada per l'elecció de peces recents i poc conegudes, moltes de les quals obeeixen a l'objectiu de popularitzar el teatre, tot oferint una mirada entretinguda sobre certs temes d'actualitat.

6.3.1.2. Teatre concertat: el Teatre Lliure

A la seua primera incursió en la dramaturgia britànica contemporània, el 1987, el Teatre Lliure va escollir dues peces curtes de Harold Pinter: una de les primeres, ja representada en català als anys seixanta, *El muntaplats* (*The Dumb Waiter*, 1960), dirigida per Carme Portaceli; i l'última obra del dramaturg londinenc en aquell moment, *L'última copa* (*One For The Road*, 1984), dirigida per Xicu Masó³⁶⁵. Deslligades ja completament de les adscripcions al teatre de l'absurd, aquestes peces eren muntades, i rebudes, com reflexions sobre l'opressió totalitària. Als anys seixanta, *El muntaplats* "comportava un to de paràbola que assumia de ple la situació política del moment; ara (...) es torna més universal"³⁶⁶. *L'última copa*, en canvi, empenia el camí de la concreció i plantejava:

Un durísimo alegato contra la tortura (...), una de las más directas y brutales reflexiones que creo que se han visto sobre esta vesanía.³⁶⁷

It is the most terrible play, at times nearly unbearable to sit through. (...) it floods the mind with despair, the eyes with tears, the stomach with sickness, the heart with dread.³⁶⁸

Tant a Londres com a Barcelona es va subratllar la potència i efectivitat d'aquest últim text de Pinter, que provocava la mateixa resposta en el públic assistent (que, per cert, no

³⁶⁵ Balanyà, Josep M. (Trad.) (1987), *El muntaplats, L'última copa / Harold Pinter*, Barcelona, Teatre Lliure.

³⁶⁶ Vilà i Folch, Joaquim (1987), "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 334, p. 90.

³⁶⁷ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Dos Pinter en el Lliure", *El Periódico*, 29/05/1987.

³⁶⁸ Gordon, Giles, *Spectator*, 24/03/1984.

era tan abundant com aquell que acudia a veure les propostes del nou teatre comercial català, o el madrileny que hi anava de gira):

L'espectacle colpeja en obligar a formular-se la pregunta: Per què?³⁶⁹

'Why?' was exactly what the play, so terrifyingly, asks.³⁷⁰

Després d'aquest muntatge, no obstant, l'interés del Lliure pel teatre britànic contemporani desapareixeria durant aquest període fins el 1998.

6.3.1.3. L'eclecticisme del teatre privat

Davant la nova situació política, en què el teatre públic rep una forta empenta, el teatre privat es va veure sobtadament debilitat i va continuar apostant "por títulos de reconocido prestigio, con el fin de no arriesgar en el negocio teatral" (Oliva, 2002a: 259). Així mateix, les empreses de teatre acabaren per necessitar certes subvencions estatals com a reforç financer abans de dur a terme qualsevol projecte. Aquests condicionaments van provocar que el nombre d'empreses dedicades a la producció teatral disminuís en nombre, en comparació amb èpoques anteriors. Les acusacions de competència deslleial des del sector privat, que fins al moment havia monopolitzat la producció teatral, cap al teatre públic es feren oir ben prompte³⁷¹.

A Madrid, les empreses de local o les companyies de renom dins l'àmbit del teatre privat van continuar amb la línia establerta des dels anys de la dictadura, tot programant grans èxits de taquilla d'entre els vodevils i les comèdies britàniques més recents, junt amb alguns drames de factura tradicional tant en la forma, que seguia els preceptes del *well-made play*, com en el contingut, que plantejava o bé conflictes familiars o bé tractava alguna problemàtica social però enfocada des de l'àmbit privat.

³⁶⁹ Vilà i Folch, Joaquim (1987), "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 334, p. 91.

³⁷⁰ Carne, Rosalind, *New Statesman*, 23/03/1984.

³⁷¹ Per a una crònica detallada de les relacions entre el teatre públic i el teatre privat des del començament de la democràcia a l'Estat espanyol fins a l'actualitat, veieu: Pérez Rasilla (2004).

A Barcelona, en canvi, Oliva (2002a: 309) remarca que, al contrari que a Madrid, on un gran nombre dels teatres de tradició comercial va haver de tancar durant aquest període, es va aconseguir mantenir un ferm circuit teatral privat amb unes característiques singulars:

Se ha producido un curioso flujo de los antiguos conceptos de comercialidad hacia otros que, manteniendo la natural búsqueda del espectador de taquilla, lo hace manejando criterios artísticos superiores. Colectivos en principio ligados al teatro independiente se han hecho cargo de locales en otro tiempo destinados exclusivamente al teatro convencional.

Des de la segona meitat dels vuitanta, a Barcelona el teatre privat d'expressió catalana s'ha desenvolupat fins al punt de reduir l'espanyol a uns pocs teatres com el Teatre Goya, mentre que el Teatre Victòria, el Villarroel, Teatreneu o el Sant Andreu Teatre (SAT) "optaven per formes menys convencionals de teatre comercial amb predomini del conreat en llengua catalana" (Gallén, 1993: 26). Efectivament, aquest període:

ha suposat l'emergència i consolidació a Barcelona, i en català, del teatre comercial, un fenomen nou i sense precedents que ha estat possible gràcies a la creació d'empreses privades de producció i exhibició teatral i a la bona resposta d'un públic molt diversificat (Massip, 2002: 177).

Amb els anys, el nombre de productores i distribuïdores teatrals que s'han format a Catalunya, i que gestionen bona part dels teatres de la ciutat, és més que notable. Com exposa Massip (2002: 177), el 1986 naixia l'empresa Focus que, amb el temps, ha passat a gestionar cinc teatres a Barcelona (Borràs, Condal, Tívoli, Principal i Romea) i un a l'Hospitalet de Llobregat (Joventut), a més de produir i fer girar arreu de l'Estat un gran nombre d'espectacles d'èxit. També la temporada 1986-87 es va crear l'empresa Tresxtr3s, que agrupa la productora Anexa i les companyies El Tricicle i Dagoll Dagom, amb la finalitat de fer-se càrrec del Teatre Victòria, i que actualment gestiona i programa també el Poliorama i l'Arnau. Posteriorment, l'empresa Fila 7 ha passat a gestionar el Club Capitol i el Teatreneu, i fora de Barcelona han sorgit també les

productores Bitò Produccions, creada al voltant de la companyia El Talleret de Salt, o Vania Produccions...

Però la veritable explosió del període, quant a quantitat i diversitat, es detecta entre les companyies de mitjà i petit format, creades amb l'arribada de la democràcia, arrelades al si de les diferents comunitats autònomes, i que dibuixen un panorama eclèctic, sovint amb aires de renovació. Tot i això, és innegable que la capacitat de convocatòria d'aquestes companyies era molt menor, en general, que la de les empreses de local o les productores i companyies de teatre de més gran format. El panorama del teatre privat durant la democràcia, com es pot observar, és d'una gran complexitat. Per tal de clarificar les referències durant l'anàlisi que es desprèn d'aquestes pàgines les empreses de local o les grans productores teatrals formaran part del que a partir d'ara s'anomenarà "teatre comercial", mentre que les productores i companyies de mitjà i petit format formaran part del "teatre privat".

6.3.1.3.1. El teatre comercial a Madrid

• L'aposta contínua per la comèdia i el vodevil: Ray Cooney o la garantia de l'èxit

El 1983 es va portar a escena un altre dels vodevils del prolífic Ray Cooney, l'autor de peces tan celebrades en anys anteriors com *El visón volador* o *Sé infiel y no mires con quién*. Més de dos anys en cartell per diferents ciutats de l'Estat es va mantenir *¡Sálvese quien pueda!* (*Run For Your Wife*, 1982), traduït per Juan José de Arteche i dirigit pel també actor Juanjo Menéndez per a la companyia de Pedro Osinaga. L'obra adquiria certa repercussió, a més de pel renom d'actors i director i actors, perquè amb ella s'obria un nou teatre comercial a Madrid, l'antic cinema Fuencarral, "en un momento de acentuada crisis y cierre de teatros"³⁷². És curiós que *Run For Your Wife* fos també la peça escollida per la companyia de Cooney, Theatre of Laughter, per a la reobertura del Shaftesbury Theatre, de què passava a fer-se càrrec el

³⁷² López, Lorenzo, "¡Sálvese quien pueda!, un magistral 'vodevil' de Cooney, en el Fuencarral", *ABC*, 21/12/1983.

1982. Els “cheap cracks at the expense of the gay community”³⁷³ - “everything from hands on hips to camp voices”³⁷⁴ - que poblen la peça, van rebre les crítiques de les publicacions progressistes consultades i de bona part de les conservadores, tot i les notables excepcions de diaris tan venuts com el *Daily Telegraph* o el *Daily Mail*. Els crítics de tots els colors a Madrid i Barcelona, no obstant, no veieren més ofensa en “el inevitable tipo de mariquita”³⁷⁵ de què es fa burla a l’obra.

El gust per Ray Cooney - “un favorito del público español”³⁷⁶ - continuava més viu que mai al Madrid dels anys vuitanta. El 1985 s’estrenava *Dos igual a uno* (*Two Into One*, 1984) al Teatro Fuencarral, de nou en traducció de Juan José Arce, un dels principals traductors de les comèdies de Cooney al castellà. Producciones Justo Alonso, que s’encarregava del muntatge, comptava amb noms tan coneguts com el d’Ángel Fernández Montesinos a la direcció i Ana M^a Vidal o Pepe Rubio entre el repartiment. No cal dir que el muntatge va ser tot un èxit que va aconseguir superar les 700 funcions a Madrid. El reclam d’una història d’adulteri entre polítics de diferents partits no deixava de ser atractiu, fins i tot el “rather distasteful amount of emphasis on ridiculing the gay life (...) [was] hardly likely to deter its audiences”³⁷⁷. La fórmula del vodevil, de les múltiples portes i les trobades inesperades, continuava donant excel·lents resultats als seus escenaris de sempre, encara que algú assenyalés que els actors espanyols, en “intentar afirmar una conciencia de la comicidad de sus personajes y de las situaciones en que se encuentran (...) transforman la naturaleza misma del vodevil, sustituye la agresividad de su fatalismo por un chiste a la española”³⁷⁸.

Richard Harris és un altre autor britànic conegut per haver escrit “uno de estos éxitos comerciales con vocación millonaria”³⁷⁹: la comèdia musical *Stepping Out* (1984) va romandre més de tres anys en cartell al West End i va ser exportat arreu del món. El

³⁷³ Nightingale, Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / Mar 26 – Apr 8 1983).

³⁷⁴ Shulman, Milton, *Evening Standard* (*London Theatre Record* / Mar 26 – Apr 8 1983).

³⁷⁵ Haro, Eduardo, "Mentiras de vodevil", *El País*, 23/12/1983.

³⁷⁶ Haro, Eduardo, "Apuros y ridículo", *El País*, 09/08/1985.

³⁷⁷ Shulman, Milton, *Evening Standard* (*London Theatre Record* / Oct 22 – Nov 4 1984).

³⁷⁸ Monleón, José, "Del vodevil al sainete cómico", *Diario 16*, 12/10/1985.

³⁷⁹ Benach, Joan Anton, "Clases de claqué para corazones solitarios", *La Vanguardia*, 18/04/1987.

1986, Producciones Ángel García Moreno, en traducció d'Ignacio Artime, la va presentar al Teatro Marquina de Madrid durant sis mesos i després va fer una llarga gira estatal. El reclam del tòpic – molt explotat al cinema i a la televisió per influència nordamericana – de la consecució de l'èxit per part d'aquells de qui ningú no espera res funcionava molt bé entre el públic. En aquesta peça, doncs, s'assistia al progrés d'un grup de dones (i un home) que s'inicien en classes de claqué per tal d'omplir les vesprades i acaben oferint un digne espectacle en públic.

En conjunt, constituïa un espectacle “pleasant and innocuous enough, moderately amusing, plotless and a sort of soft comic contemporary *Lysistrata*”³⁸⁰, segons la majoria de la crítica londinenca. Però aquesta innocuïtat no arribava de la mateixa manera a alguns sectors de la crítica (i de la societat) espanyola del moment. Des de l'*ABC*, tot i elogiar la peça, es feia la següent reflexió:

En el trasplante a nuestro escenario, Artime, autor de una traducción precisa y muy bien traída a nuestro diálogo más coloquial y actual, no ha modificado ni las psicologías, ni los comportamientos sociales que siguen siendo ingleses. (...) tienen algo en común: la impronta del medio urbano moderno en el que la familia está disociada y la mujer demasiado libre no por concesión, sino por ajeno desdén, en un grado hacia el que avanza la sociedad española, especialmente en sus ciudades mayores.³⁸¹

La resta de crítiques, tant de Madrid com de Barcelona, no van percebre aquest “perill” i, tot i reconèixer les limitacions del text, respectaven sense excepció el treball del repartiment, format per actrius tan conegudes com Aurora Bautista, Encarna Paso, Julia Martínez o Gemma Cuervo.

Com ja s'ha analitzat als capítols anteriors, el carisma dels intèrprets a l'hora d'assegurar la bona acollida d'una producció era un factor decisiu sobretot en el gènere

³⁸⁰ Coveney, Michael, *Financial Times*, 27/09/1984.

³⁸¹ López, Lorenzo, "*Paso a paso*, acertada transcripción de una comedia londinense con música", *ABC*, 19/09/1986.

de la comèdia i el vodevil. És així com, amb els anys, Arturo Fernández havia aconseguit

ese público fiel (...) integrado mayormente por señoras de edad madura, que no se cansa de ver en el escenario las mismas chimeneas, los tresillos estampados, los horribles cuadros, las espléndidas chaquetas del galán, los sugerentes vestidos de noche de las damas y, sobre todo, al director y protagonista dominando la escena con sus golpes de efecto, sus improvisaciones verbales y, en definitiva, su gracia ajustada.³⁸²

L'entrega del seu públic li permetia reposar èxits de la seua carrera com *Pato a la naranja* (*The Secretary Bird*, 1968) de William Douglas-Home, a partir de la versió francesa de Marc Gilbert Sauvajon, que havia estrenat ja el 1972. Així doncs, aquesta obra passaria novament per la cartellera el 1986 al Teatro Infanta Isabel de Madrid amb gira posterior i ara en versió de Juan José Arteche, encara que “puede decirse que esta versión es mucho más suya que del señor Douglas y que del señor Arteche. (...) Lleva ya bastante tiempo reinventando las comedias que parece interpretar”³⁸³.

I de nou apareixia en cartell el 1986 al Teatro Fígaro una obra de Ray Cooney, en aquest cas una de les més antigues, que va formar part del que aleshores s'anomenava les “Whitehall Farces”³⁸⁴: *Bailar con la más fea* (*Chase Me, Comrade!*, 1964). Com és la tradició, el protagonista principal - Brian Rix a l'original o el seu homòleg madrileny Pedro Osinaga - “gets himself into situations where only great virtuosity can save him”, situacions desbaratades amb resolucions inversemblants que

³⁸² Parra, Javier, "Arturo Fernández, un año más", *Ya*, 18/10/1986.

³⁸³ López-Sancho, Lorenzo, "Un *Pato a la Naranja* cargado de especias en el Infanta Isabel", *ABC*, 25/10/1986.

³⁸⁴ S'anomenava “Whitehall Farces” una sèrie de comèdies a l'estil del vodevil britànic que va produir i protagonitzar Lord Brian Rix durant més de vint anys - als anys cinquanta i seixanta - a l'escenari del Whitehall Theatre del West End londinenc. La bona resposta del públic permetia fer llargues temporades de cadascuna d'aquestes comèdies i moltes serien també televisades. Ray Cooney va treballar com a actor al Whitehall Theatre a la companyia de Brian Rix i, durant aquesta experiència, va ser quan va començar a escriure.

provoquen “squeals of laughter”³⁸⁵. La conjunció d’Ignacio Artime (traducció), Víctor Andrés Catena (direcció) i Pedro Osinaga (producció i interpretació) presentaven:

una obra para ingleses; por la caricatura de personajes familiares, por los trucos de su idioma. Pero carreras, equívocos y desapariciones por sus seis puertas, disfraces y la adaptación de Artime, y la especialidad expresiva de Pedro Osinaga como primer actor cómico, sacan carcajadas de los espectadores españoles. Sobre todo de los que van con la voluntad floja de reírse...³⁸⁶

Entre aquests espectadors predisposats a deixar-se seduir per aquest tipus de comèdies, es trobaven els crítics dels antic diaris del règim franquista, *El Alcázar* i *Ya*, que consideraven que un espectacle com aquest “en estos años de teatro generalmente aburridito (...) es más digno de respeto que una de esas obras pedantes que nos producen el más dramático de los aburrimientos”³⁸⁷.

Les crítiques de José Monleón des de *Diario 16* a aquestes versions madrilenyes de vodevils britànics desenvolupaven progressivament la idea que a l’arrel del gènere del vodevil, des de Feydeau, hi ha un to crític en el seu rigor matemàtic, una “refinada e inteligente crueldad, en la medida que reducen las historias sentimentales a teoremas de fatal cumplimiento”. Tanmateix, segons Monleón, les adaptacions ‘a la española’ propicien que “las comedias, sobre todo de origen anglosajón, se degraden entre nosotros por perder el equilibrio entre el disparate y el reconocimiento subyacente de cierta realidad, entre la mecánica de la carcajada y el sentido del humor”³⁸⁸. Aquesta reducció de les possibilitats del gènere a només l’objectiu de provocar un riure mecanitzat, però, va continuar donant els seus fruits durant aquest període.

Així doncs, després d’una llarga temporada amb *Bailar con la más fea*, el 1988 Pedro Osinaga tornava a fer fortuna amb una altra obra de Ray Cooney escrita en col·laboració amb Arne Sultan i Earl Barret: *¡Ahora sí puedo, cariño!* (*Wife Begins At Forty*, 1985) i traduïda, com no, per Juan José Arteche. En aquesta ocasió, tanmateix, la

³⁸⁵ Hope-Wallace, Philip, “Chase Me, Comrade at the Whitehall”, *Guardian*, 16/07/1964.

³⁸⁶ Haro, Eduardo, “Risa para predispuestos”, *El País*, 21/12/1986.

³⁸⁷ Díez-Crespo, M., “Divertido vodevil en el Fígaro”, *El Alcázar*, 23/12/1986.

³⁸⁸ Monleón, José, “Bailar con la más fea”, *Diario 16*, 20/12/1986.

crítica va detectar una major debilitat argumental i la manca de les característiques pròpies del teatre de Cooney, ja tan familiars:

Se basa éste, en sus grandes creaciones, en el equívoco, la situación falsa, las personalidades desdobladas o confundidas y ese truco rey del vodevil que son las muchas puertas, con sus personajes inesperados y las citas interpretadas al revés. Aquí la situación es lineal: el espectador sabe desde el primer momento todo lo que va a suceder y no se plantea una sola sorpresa.³⁸⁹

Així doncs, “parece obligado deducir que en el texto (...) preponderan las aportaciones de seres oscuros llamados Sultan, Barret y otros”³⁹⁰. De totes maneres, el reclam i el treball d’Osinaga com a actor principal asseguraren un altre èxit de tres mesos al Teatre Fígaro, una gira estatal i tres mesos més a l’Alcázar. Després de tot, “otro rasgo común a estos actores de fuerte atractivo es que suelen elegir comedias endebles, meros pretextos para el ejercicio de sus habilidades. No podrían lucirlas con obras que requieran servicio y sumisión al personaje”³⁹¹.

Com es pot observar, des del 1982, pràcticament cada any hi va haver una estrena a l’Estat d’un d’aquests anomenats ‘vodevils angleses’ per part de companyies madrilenyes com la de Pepe Rubio, la de Pedro Osinaga o la d’Arturo Fernández. Entre 1989 i 1992, n’hi va haver fins a cinc. *¿Dónde están mis pantalones? (When Did You Last See Your Trousers?)*, 1986) de John Antrobus i Ray Galton, era representada el 1989 per la companyia de Pepe Rubio amb direcció de Ángel Fernández Montesinos. Uns mesos més tard, de nou Ángel Fernández Montesinos per a Producciones Justo Alonso portava la direcció de *Batas blancas... no ofenden (It Runs in the Family)*, 1987) de Ray Cooney, amb José Sazatornil i Valeriano Andrés com a figures principals. La peça, a més, tenia l’atractiu d’estrenar-se a Madrid abans que a Londres, ja que el mateix Cooney l’havia cedit per a la reobertura del fins aleshores cinema Alcalá Palace com a teatre. El 1990, la companyia de Pedro Osinaga i Ana M^a Vidal presentava *Entren sin llamar (Home is Where Your Clothes Are)*, 198?) d’Anthony Marriot i Bob

³⁸⁹ De la Hera, Alberto, "Ni una sola sorpresa", *Ya*, 13/03/1988.

³⁹⁰ López, Lorenzo, "El sexo inglés a la española, en el Fígaro", *ABC*, 07/03/1988.

³⁹¹ Lázaro Carreter, Fernando, "¡Ahora sí puedo, cariño!", de Sultan, Barret y Cooney", *ABC*, 07/05/1989.

Grant. I, finalment, el 1992, Pedro Osinaga estrenava una de les últimes de Ray Cooney, *Demasiado para una noche* (*Out of Order*, 1990) i la companyia de Pepe Rubio reposava l'èxit de la dictadura *El visón volador* (*Not Now Darling*, 1967) de Ray Cooney i John Chapman.

L'estructura d'aquests nous muntatges seguia les convencions del gènere que s'han analitzat fins al moment. Tanmateix, aquestes tres estrenes constitueixen un bon exemple d'un fenomen cada vegada més evident. Una ullada a la recepció crítica per part dels crítics madrilenys i els d'alguna de les ciutats on la peça anava de gira mostra una diferència considerable de criteri a l'hora de valorar aquests treballs. De *¿Dónde están mis pantalones?*, per exemple, des del rotatiu valencià *Levante*, se subratllava la perversitat de “las bromas ultraconservadoras que se hacen sobre la política o la actualidad de la sociedad española”³⁹², en especial pel que fa al col·lectiu homosexual. Una denúncia així, com s'ha comentat més amunt, no era usual a l'hora d'abordar críticament aquest tipus d'obres. Sobretot des dels diaris progressistes, però també des d'alguns conservadors, valencians o mallorquins s'evidenciava el cansament davant de “la versión castellana” del vodevil d'importació, que acaba “amorcollándolo demasiado, buscando excesivos lugares comunes y dándole un aire suavemente asainetado, con evidentes pinceladas de espectáculo revisteril barato”³⁹³.

A l'àmbit madrileny, des de l'*ABC* o el *Ya*, en canvi, una estrena d'aquest tipus es considerava invariablement una font de “diversión, entretenimiento y alegría” que “es de esperar (...) suponga un nuevo éxito de público y se haga milenaria en los escenarios”³⁹⁴. És més, des de la seua perspectiva:

Tiene, además, el inmenso mérito de mantener abiertos algunos teatros, en su temporada madrileña y en sus giras, con su trabajo y su riesgo. Que no es poco, pueden contarse con los dedos de una mano quienes lo afrontan; sin ellos, el arte escénico quedaría definitivamente convertido en una ceremonia oficial.³⁹⁵

³⁹² Mánuez, Julio, "Divertimento pueril", *Levante*, 29/10/1988.

³⁹³ Domingo, Biel, "Reírse por obligación", *La Última Hora*, 08/11/1991.

³⁹⁴ De la Hera, Alberto, "Invitación a la carcajada", *Ya*, 22/01/1992.

³⁹⁵ Lázaro Carreter, Fernando, "Demasiado para una noche", *ABC*, 19/04/1992.

Des dels progressistes *El País* o *Diario 16*, sense massa èmfasi, - a l'estrena de *Demasiado para una noche*, per exemple - s'oscil·lava entre titllar la peça de promotora de una "risa tonta"³⁹⁶ a considerar que "se ve con cierto agrado"³⁹⁷. Tot i això, el públic de tot l'Estat que acudia a veure aquests vodevils, però, responia amb la mateixa fidelitat fos la ciutat que fos; al cap i a la fi, "la razón tanto de la existencia del género como de la asistencia del público es porque uno y otro se buscan mutuamente para reencontrarse y pasar un rato agradable"³⁹⁸. A partir del 1992, però, les estrenes de vodevils s'espaien. Fins el 1996, només es posaran en escena *Una cartera de ida y vuelta* (*Funny Money*, 1994) de Ray Cooney, a mans de la companyia de Pedro Osinaga, i *Cuando el gato no está* (*When the Cat's Away*, 1977) de John Mortimer i Brian Cooke, per part de Producciones Justo Alonso i amb Pedro Valentín i Marisol Ayuso com a actors principals. Gaudiran, com fins aleshores, de la mateixa reacció del públic i crítica que li són fidels i d'aquells que no ho són, encara que el temps en cartell a Madrid (un màxim de tres mesos) és bastant més curt que en anys anteriors.

● Els grans èxits del West End

Que l'obra d'un autor suposadament corrosiu com Joe Orton constituís un espectacle adient per ser representat a alguns dels teatres privats més coneguts de Madrid, no és cap sorpresa, sobretot si recordem, com ja s'ha apuntat, la trajectòria d'Orton al Regne Unit, on els muntatges de les seues obres van aconseguir l'aplaudiment del públic del West End. Així doncs, el 1984 Teatro Cu presentava al Teatro Martín una de les obres més famoses de Joe Orton; autor que, com s'ha observat en capítols anteriors, ja havia pujat als escenaris madrilenys de mà tant del teatre comercial com de l'independent. De ser rebuda amb rebuig per part de públic i crítica a les seues primeres posades en escena, *Loot* (1965) va passar a constituir un èxit del West End el 1966 a partir del muntatge que en va fer Charles Marowitz per a la London Traverse Company i va acabar guanyant el prestigiós premi a la millor obra de l'any

³⁹⁶ Haro, Eduardo, "Una risa tonta", *El País*, 20/01/1992.

³⁹⁷ Centeno, Enrique, "Un sólido vodevil", *Diario 16*, 18/01/1992.

³⁹⁸ González, Rafael, "Una noche dentro de los cánones", *Levante*, 25/10/1991.

1966 que atorga el rotatiu *Evening Standard*. El mateix 1984, uns mesos abans de l'estrena madrilenya (encara que el muntatge ja havia recorregut altres ciutats de l'Estat), *Loot* havia estat reposada al West End per la Theatre of Comedy Company. Amb el títol de *El botín*, Domingo Lo Giudice dirigia i Manuel Coronado i José Echevarría traduïen una peça que, al seu moment, es va considerar que:

It outrages two fundamentals of British life, reverence for the recently departed and respect for the police. A coffin and/or corpse are on the stage most of the evening, and unmentionable things are done to and in them. But all is achieved with such logical consistency, with such a straight, bland imperception of its enormity that it becomes the source of a highly unusual delight.³⁹⁹

Els crítics madrilenys remarcaven també “la burla acerada del topico social sin ninguna contención ni ningún límite de toda la trama de la organización burguesa”⁴⁰⁰ present en l’obra d’un autor que alineaven dins aquella “generación airada”. Tanmateix, molts es plantejaven que “la provocación pretendida no tiene hoy la mordiente de hace veinte años”⁴⁰¹, i altres reflexionaven sobre si la peça estava ja “históricamente desfasada u oportuna en estos gloriosos tiempos de la señora Thatcher”⁴⁰². Aquest debat desapareixia, tanmateix, dels comentaris crítics a *El realquilado* (*Entertaining Mr Sloane*, 1964), reposició de Ángel García Moreno d’aquesta obra que ja va presentar el 1975 al Teatro Alfil i que el 1988 tornava a l’escenari del Teatro Marquina. García Moreno recuperava el to naturalista i dramàtic amb que s’havia aproximat a aquesta peça tretze anys abans i l’efecte era el mateix: l’obra d’Orton ara “se inscribe dentro de ese realismo específico que caracterizó a los, un día, ‘jóvenes airados’”⁴⁰³, tot reflectint “una actitud crítica y protestataria que ha sido superada en la calle, no en la escena”⁴⁰⁴. El públic, aliè a aquests debats, només va mantenir en cartell *El botín* i *El realquilado* durant un mes i escaig.

³⁹⁹ ??, *Sunday Times*, 06/11/1966.

⁴⁰⁰ Haro, Eduardo, "Una brillante amoralidad", *El País*, 31/05/1984.

⁴⁰¹ García Garzón, Juan, "El botín, vodevil macabro en el cuarto de estar", *ABC*, 31/05/1984.

⁴⁰² Monleón, José, "La ira inglesa", *Diario 16*, 30/06/1984.

⁴⁰³ Monleón, José, "El realquilado", *Diario 16*, 15/04/1988.

⁴⁰⁴ López, Lorenzo, "El realquilado, revisión airada y melodramática, en el Marquina", *ABC*, 14/04/1988.

Els problemes econòmics a què s'havia d'enfrontar l'empresa teatral privada durant aquest període podien arribar a enderrocar un muntatge ja construït. El 1985, el Teatro Pavón es tornava a obrir en règim de concertació després de cinc anys d'inactivitat amb *Buenos* (*Good*, 1981) de Cecil Philip Taylor, una obra traduïda per Manuel Collado i Manuel Coronado per a la companyia del primer, de què també n'era el director. *Good* havia estat muntada per la Royal Shakespeare Company uns anys abans, amb direcció de Howard Davies, i presentava, amb música en directe i freqüents salts temporals, “one man’s stream of consciousness in theatrical terms”⁴⁰⁵: el d'un pacífic intel·lectual alemany que s'acaba convertint en un oficial nazi. L'obra i el muntatge van ser tan recordats que va entrar a formar part del llistat de les cent millors obres del segle en llengua anglesa que el National Theatre va construir a partir d'una enquesta a professionals i acadèmics britànics. La reacció a Madrid va ser ben diferent, sembla que hi havia problemes d'acústica, alguns apuntaren també possibles errors o omissions en el text, ja que la transformació del protagonista resultava sovint inexplicable, etc. En conjunt,

La obra gustó poco. Hubo aplausos y también protestas: unas, contra la falta de vocalización de los actores; otras, contra la totalidad, y algunas, contra el despilfarro del Ministerio de Cultura que ha concertado este teatro y ha subvencionado esta producción.⁴⁰⁶

Aquestes ajudes, tanmateix, s'arribaren a retardar tant que els actors, sense haver cobrat res encara, decidiren suspendre la funció només sis dies després de l'estrena⁴⁰⁷.

En canvi, *El manifiesto* (*The Petition*, 1986), l'última obra de Brian Clark, que es va presentar al Teatro Marquina de Madrid només uns mesos després de l'estrena a Londres, va aconseguir l'aprovació (quasi) unànime de la crítica i el favor d'un públic que la va mantenir en cartell més d'un any entre gires i reposicions. *The Petition* va ser una aposta del National Theatre, dirigida per Peter Hall, en un moment que, segons

⁴⁰⁵ De Jongh, Nicholas, *Guardian (London Theatre Record)* / April 22 – May 5 1982).

⁴⁰⁶ Haro, Eduardo, "Malos", *El País*, 17/01/1985.

⁴⁰⁷ Parra, Javier, "Terminan las funciones de *Buenos* a los seis días del estreno", *Ya*, 22/01/1985.

molts crítics, “the National needs a success”, encara que aquest fóra “too obvious an attempt to court one”⁴⁰⁸. L’obra presenta un conflicte de parella amb ramificacions polítiques en què l’esposa d’un militar retirat s’enfronta a aquest en signar un manifest antinuclear. Tot i la discussió d’aquest tema d’actualitat “*The Petition* becomes a play about the past of a marriage rather than a future nuclear holocaust” que la majoria dels crítics consideraven que “it might have been better to open it at a small theatre there [*al West End*] in the first place, rather than give a National blessing it scarcely deserves”⁴⁰⁹.

El muntatge madrileny de *El Manifiesto*, traduït per Ignacio Artime⁴¹⁰ i dirigit i produït per Ángel García Moreno, va suscitar els elogis incondicionals de tota la professió crítica pel que fa al treball dels dos actors: Julia Gutiérrez Caba i José Luis López Vázquez, que es va considerar que constituïen els veritables puntals de l’obra. Del text, els crítics de totes les ideologies coincidien a subratllar la factura tradicional de la peça:

es una pequeña comedia de un estilo tradicional londinense; un intimismo medido, una revelación gradual que los personajes hacen de sí mismos, una polémica que nunca llega demasiado lejos y una situación aguda (pero tratada siempre con el algodón del buen gusto) que provoca la confesión. Más algún material de actualidad. Priestley o Coward fueron los maestros; el primero llegó bastante más allá, el segundo un poco más acá de la trascendencia. Brian Clark se queda en la artesanía, en el comercio del sentimentalismo. Dentro, muy dentro de los límites.⁴¹¹

De nou, l’estructura del *well-made play*, doncs, continuava donant bons resultats ja no només al l’àmbit del teatre madrileny, sinó arreu de l’Estat. Tanmateix, molts crítics apuntaven que:

⁴⁰⁸ Barber, John, *Daily Telegraph*, 02/08/1986.

⁴⁰⁹ Morley, Sheridan, *Punch*, 13/08/1986.

⁴¹⁰ Artime, Ignacio (Trad.) (1987), “El manifiesto / Brian Clark”, *Primer Acto*, 218, p.82-107.

⁴¹¹ Haro, Eduardo, “Dentro de los límites”, *El País*, 20/03/1987.

a estas alturas de la evolución escénica, y siendo Brian Clark un autor contemporáneo – tan contemporáneo, por otra parte, como las personas responsables de su presente puesta en escena -, quizás resulte algo repetitiva esa estructura de tresillo que las fórmulas tradicionales de cierto teatro de procedencia madrileña persiste en mantener, y que se basa en el eterno sistema de levantar a unos intérpretes de un asiento para sentarlos en otro.⁴¹²

És curiós que dos crítics progressistes com José Monleón, des de *Diario 16*, i Michael Billington, des de *The Guardian*, coincidiren a reivindicar l'alt interés d'aquesta obra de Clark, tot adduint que l'autor "has found a way of popularising major moral concerns"⁴¹³ en un "reencuentro con esa corriente crítica del teatro inglés que parecía muerta durante los últimos años"⁴¹⁴. Potser la urgent vigència del conflicte sobre l'armament nuclear els va obligar a subratllar-lo per damunt dels altres valors de la peça però és estrany que no advertiren que entre el públic madur i acomodat a qui anava dirigit aquest muntatge "del tema no en parla ningú, ni a l'entreacte ni al final. Les converses del públic són (i no malinterpreteu la comparació) com les d'un enterrament, on ningú parla del mort, sinó de qualsevol altra cosa"⁴¹⁵.

Producciones Ángel García Moreno certament va trobar una mina inesgotable de possibilitats en el teatre britànic del West End. Uns mesos després de l'estrena de *El manifiesto*, el 1987, optava per una altra obra d'un autor britànic format principalment a l'àmbit de la televisió: Hugh Whitmore i el seu *Pack of Lies* (1983), traduït com a *Materia reservada*⁴¹⁶. Produïda originalment per noms tan sonors com Michael

⁴¹² Rotger, Francisco, "El discreto encanto de lo británico", *El Día de Baleares*, 17/01/1988. A més d'Eduardo Haro, des de *El País*, com hem vist, aquesta opinió és similar a la de Joan-Anton Benach ("*El manifiesto* de dos eminentes intérpretes", *La Vanguardia*, 27/11/1987) i Joan Casas, ("La barricada", *Diario de Barcelona*, 07/12/1987).

⁴¹³ Billington, Michael, *Guardian*, 01/08/1986.

⁴¹⁴ Monleón, José, "El manifiesto", *Diario 16*, 21/03/1987.

⁴¹⁵ Casas, Joan, "La barricada", *Diario de Barcelona*, 07/12/1987. Casas fa referència a la reacció del públic durant les representacions de *El manifiesto* al Teatre Goya de Barcelona el novembre de 1987. Justament en aquestes dates, coincidien a la cartellera barcelonina dues obres de Brian Clark, ja que Josep Maria Flotats presentava al Teatre Poliorama *El dret d'escollir*.

⁴¹⁶ Pou, Josep Maria (Trad.) (1987), *Materia reservada / Hugh Whitmore*, Madrid, MK.

Redington i Eddie Kulukundis, dirigida per Clifford Williams i amb Judi Dench al repartiment, l'obra, tanmateix, va passar sense massa repercussió pel West End. A l'escenari del Teatro Marquina, no obstant, on la defensaven noms, de nou, tan coneguts com Amparo Baró o Jaime Blanch, l'obra va complir quasi set mesos en cartell a Madrid. Novament emmarcada en una línia estètica naturalista de tradició britànica, la peça presenta els problemes de consciència d'un matrimoni britànic, en plena guerra freda, que és informat que els seus veïns i amics són espies comunistes i se li demana col·laboració. Tot i reconèixer els mèrits d'interpretació i direcció, des de publicacions conservadores *Ya* i *ABC*, es va deixar palés el seu malestar davant el muntatge però des de punts de vista oposats, a la vegada que ben propers. Alberto de la Hera criticava el significat literal del text:

A partir de aquí la crisis de conciencia de los habitantes de la casa: el poder los está utilizando. El hecho de que los esté utilizando – les pida que colaboren – en bien de una comunidad y en contra de unos criminales no parece contar. (...) el autor nos está colocando un discurso político, descaradamente político, envuelto en un excipiente dulzón y sentimentaloidé.⁴¹⁷

Fernando Lázaro Carreter, d'una manera més elaborada, n'aprofitava la seua qualitat "alegórica" per atacar altres realitats més properes:

El autor ha puesto la peripecia al servicio de una idea: el Estado es inclemente opresor de los ciudadanos. El sistema, para protegerse y alcanzar sus fines, carece de piedad y doblega y humilla al individuo. (...) La idea no es nueva en el teatro ni, por desgracia, falsa en la vida, y resulta potente y hasta necesaria en tiempos, como el actual, de estatismo invasor.⁴¹⁸

Des dels anys 70, Alan Ayckbourn es perfilava als escenaris de l'Estat com una aposta rendible per un teatre comercial elaborat i intel·ligent. El 1987, després d'uns anys sense muntar cap obra seua, la companyia madrilenya Teatro del Sol, dirigida per Joaquín Vida, escollia una de les seues últimes obres *Abejas en diciembre* (*A Woman in*

⁴¹⁷ De la Hera, Alberto, "Lectura falsa de un argumento político", *Ya*, 22/09/1987.

⁴¹⁸ Lázaro Carreter, Fernando, "*Materia reservada*, de Hugh Whitmore", *ABC*, 13/03/1988.

Mind, 1985) per a presentar-la al Centro Cultural de la Villa. La fórmula de l'èxit continuava sent la mateixa: una “comedia que se sigue con gusto”⁴¹⁹ emmarcada en l'àmbit domèstic, amb algun toc formal original – típic d'Ayckbourn, com les juxtaposicions d'espais, de temps o de realitat i fantasia, com en aquest cas – i representada per un elenc de renom. Novament, l'actriu Irene Gutiérrez Caba s'emportava els aplaudiments de públic i crítica com a protagonista d'una peça que:

Para un público de ingleses de buena fe es una comedia amable con un humor un poco triste. Para los españoles, el director Joaquín Vida ha recalcado mucho la acción y la interpretación, ha reiterado con lo que parece que ha de ser más tenue; entre él y los actores hacen que todo sea un poco caricaturesco.⁴²⁰

Aquests comentaris, reiterats a moltes de les crítiques de muntatges d'autors britànics contemporanis fets a Madrid, subratllen la diferència entre les dues escoles interpretatives: la tradicional londinenca basada en la recerca del matís i de l'enginy verbal i la tradicional madrilenya, més física i expansiva.

Després d'una llarga temporada sense muntar cap obra britànica, el director Jaime Azpilicueta, en associació amb Producciones Justo Alonso, va portar el 1988 al Centro Cultural de la Villa durant dos mesos la primera peça d'una dramaturga novella, l'escocesa Sharman MacDonald: *Cuando yo era niña solía gritar y chillar* (*When I Was A Girl, I Used To Scream And Shout*, 1984), una de les peces britàniques més renovadores formalment i temàticament que es van muntar durant aquest període dins l'àmbit del teatre comercial madrileny. L'obra havia estat saludada com “a remarkable”, “promising”, “little gem of a play”⁴²¹ a la seua estrena al londinenc Bush Theatre, reconegut junt al Royal Court per la seua tasca de promoció de la nova escriptura teatral, i pocs mesos després ja s'havia transferit amb èxit al West End. Traduïda al castellà per Rosa Montero la peça presenta, amb continus canvis temporals, al conflicte ple de retrets entre una mare i una filla, en què adquireix una forta preponderància la

⁴¹⁹ De la Hera, Alberto, “Un cúmulo de aciertos”, *Ya*, 15/12/1987.

⁴²⁰ Haro, Eduardo, “Vida doble”, *El País*, 11/12/1987.

⁴²¹ Coveney, Michael, *Financial Times*, 13/11/1984; Billington, Michael, *Guardian*, 13/11/1984; Hudson, Christopher, *Standard*, 13/11/1984.

temàtica sexual. Excepte algun comentari negatiu sobre la suposada banalitat del text⁴²², i tot i que el llenguatge “no elude lo escabroso”⁴²³, en general es va valorar el muntatge positivament: com una fidedigna aproximació a unes vides que han anat fluint “entre coerciones morales y sociales, con remolinos a veces de pasiones menores pronto erosionadas por la acomodación y el desencanto”⁴²⁴ o, més explícitament, “por los viejos persuasores del sexo como mal y de una educación tradicional”⁴²⁵.

Un dels recursos més rendibles per tal de convertir una peça teatral en un èxit comercial sense alts riscos, com s’ha estat veient, consistia a contractar actors de reconegut prestigi que, amb la seua sola presència, justificaren l’elecció de l’obra escollida. La majoria d’aquests muntatges comptaven amb un elenc reduït o, és més, “asistimos, por estas últimas, a una proliferación de obras con dos personajes que se enzarzan en un pleito. Bastante gastado ya el de personajes convivientes (marido y mujer, hetero u homoamantes)”⁴²⁶. *Eclipse Total* (*Total Eclipse*, 1968), una de les primeres obres de Christopher Hampton, i *Separados* (*Separation*, 1987), una de les més conegudes de l’actor i dramaturg Tom Kempinski⁴²⁷, s’inscriuen clarament en aquesta dinàmica. *Eclipse Total* es presentava a l’Estat el 1988 a mans de la companyia de l’actor Juan Ribó vint anys després de la seua estrena original al Royal Court Theatre. La peça versava sobre la relació personal entre els poetes Rimbaud i Verlaine i, sense massa èmfasi, era considerada “by no means a bad play”, sinó un anunci de què “Mr Hampton is clearly going to write a very good play indeed one day”⁴²⁸.

⁴²² De la Hera, Alberto, "Pasiones tontas, vacío, sexo y aburrimiento", *Ya*, 11/04/1988.

⁴²³ Lázaro Carreter, Fernando, "*Cuando yo era niña, solía gritar y chillar*, de Sharman MacDonald", *ABC*, 15/05/1988.

⁴²⁴ López, Lorenzo, "*Cuando yo era niña*, o unas vidas en do menor, en el Centro de la Villa", *ABC*, 07/04/1988.

⁴²⁵ Haro, Eduardo, "Manual de educación sexual", *El País*, 08/04/1988.

⁴²⁶ Lázaro Carreter, Fernando, "*Separados*, de Tom Kempinski", *ABC*, 11/09/1989.

⁴²⁷ Kempinski és més conegut per l’obra *Duet for One* (1980), protagonitzada per Frances de la Tour, que va donar lloc a una pel·lícula el 1986, dirigida per Andrei Konchalovsky, i amb Julie Andrews, Alan Bates, Rupert Everett i Liam Neeson entre el repartiment.

⁴²⁸ Malcolm, Derek, "*Total Eclipse at the Royal Court*", *Guardian*, 12/09/1968.

La versió de Miguel Sierra per a la companyia de Juan Ribó s'estrenava al Teatre Principal de València el 1988 per, després d'una breu gira, mostrar-se al madrileny Bellas Artes. Els actors principals, Juan Ribó i Fernando Guillén Cuervo, constituïen el reclam principal d'una obra que a la seua estrena a València no va aconseguir els resultats esperats: "un texto interesante irremediabilmente arruinado por una puesta en escena sin ideas y por una interpretación que nunca escapa a esa variante del melodrama que confía en la histerización"⁴²⁹. Quan va arribar a Madrid, en canvi, segurament el rodatge de l'obra va permetre que les crítiques se centraren en el text i no tant en la posada en escena:

No aparece por ningún sitio el verdadero chispazo de lenguaje y de literatura que brotó entonces.⁴³⁰

La obra no es teatral, la mayor parte de cuanto sucede nos lo cuentan.⁴³¹

El que *Eclipse Total* deba ser considerada o no una obra seria está (...) en saber si su razón de ser radica en la presentación inusual de una pasión entre dos hombres, o en la aproximación a dos grandes poetas que incluyeron esa relación en su desafío radical a las reglas de su sociedad.⁴³²

Tampoc no va gaudir de grans elogis el text de Kempinski, "a sympathetic minor work"⁴³³ en què s'estableix una relació telefònica entre una actriu novaiorquesa i un dramaturg londinenc, l'una discapacitada físicament i l'altre psicològicament. La posada en escena al Hampstead Theatre de Michael Attenborough i les interpretacions de David Suchet i Saskia Reeves va ser el que va catapultar aquesta peça a l'èxit comercial al West End i a Broadway. Exactament el mateix va ocórrer amb *Separados*, dirigida per Ángel García Moreno i protagonitzada per José Luis López Vázquez i Ana Marzoa per al públic fidel que García Moreno havia consolidat al Teatro Marquina. El "diálogo sentimental"⁴³⁴ d'una "pieza menor, pero inteligente"⁴³⁵ servia per encimbellar

⁴²⁹ Mániz, Julio, "El infierno del teatro", *Levante*, 16/11/1988.

⁴³⁰ Haro, Eduardo, "Parte de una gran historia", *El País*, 15/01/1989.

⁴³¹ De la Hera, Alberto, "Verlaine y Rimbaud se merecían otra cosa", *Ya*, 19/01/1989.

⁴³² Monleón, José, "Eclipse total", *Diario 16*, 10/09/1989.

⁴³³ Osborne, Charles, *Daily Telegraph*, 16/10/1987.

⁴³⁴ Haro, Eduardo, "Tercera clase", *El País*, 03/04/1989.

de nou i sense pal·liatius el treball dels dos actors. Només Haro Tecglen, des de *El País*, s'atrevia a lamentar la tendència de López Vázquez a retornar al personatge “nervioso tartamudeante de sus trabajos cómicos”⁴³⁶.

La tendència de l'àmbit del teatre privat més tradicional, especialment madrileny, d'escollir textos accessibles, d'estructura convencional i reconeixible, la potència dels quals descansés en alt grau en la popularitat dels intèrprets i que arribaren amb la l'etiqueta d'haver constituït un èxit al West End, és especialment remarcable durant aquest període. El 1991, *Leticia o el perejil del amor*⁴³⁷ (*Lettice And Lovage*, 1987) de Peter Shaffer n'era un nou exemple i aconseguia una permanència de sis mesos i mig en cartell al Teatro Marquina. Esee Producciones i el director Manuel Collado encomanaren a Amparo Baró i a María Fernanda d'Ocón els papers principals d'aquesta obra que es va estrenar el 1987 al Globe Theatre de Londres sota els auspicis de productors de renom com Robert Fox i The Shubert Organization i amb la direcció de Michael Blakemore de dues protagonistes tan conegudes com Maggie Smith i Margaret Tyzack.

L'obra presentava el conflicte, resolt amb final feliç, entre dues dones que encarnaven dues maneres diferents d'enfrontar-se al món: una guia turística que recarregava d'imaginació les seues explicacions, tot cercant de retornar al món gris de la modernitat la pàtina de sumptuositat d'un passat que enyora, i una buròcrata que la despatxa per aquest motiu. El conflicte, però, es resolva ràpidament quan la buròcrata es contaminava per fi per “la creencia común de que lo nuevo es feo, de que el mundo ideal quedó atrás para siempre y de que nos aplasta la comercialidad”, tot fent gala de “un libertarismo, una anarquía de las que tanto gusta la burguesía bien ordenada”⁴³⁸. Un dels temes que articula bona part de la producció de Shaffer, precisament, és aquest “conflict between calculating reason and Dionysiac ecstasy”⁴³⁹, sovint amb càrregues

⁴³⁵ López, Lorenzo, "*Separados*, poema de la soledad telefonista de nuestro tiempo, en el Marquina", *ABC*, 07/04/1989.

⁴³⁶ Haro, Eduardo, "Tercera clase", *El País*, 03/04/1989.

⁴³⁷ Alonso, Concha (Trad.) (1992), *Leticia o el perejil del amor / Peter Shaffer*, Madrid, MK.

⁴³⁸ Haro, Eduardo, "Anarquía doméstica", *El País*, 08/11/1991.

⁴³⁹ Billington, Michael, *Guardian*, 29/10/1987.

iròniques cap a certs sectors i pràctiques socials, encara que “in the prevailing atmosphere of chortling quaintness, though, attempts at satiric onslaught carry about impact as a blow from a lavender bag”⁴⁴⁰.

El monòleg de *Shirley Valentine* (1986), un dels textos més representatius de Willy Russell, va aconseguir triomfar al West End, a Broadway i a Hollywood⁴⁴¹ amb un muntatge dirigit per Simon Callow i interpretat per Pauline Collins; a més, d’obtenir el premi Olivier a la millor comèdia de l’any el 1988 i ser nominat als premis Tony, entre d’altres. L’emotiu monòleg d’una anul·lada mestressa de casa que emprén el camí de l’auto-afirmació prenia cos el 1992 a l’escenari del Teatro Bellas Artes a través de la interpretació d’Esperanza Roy i la direcció de Javier Aguirre amb el títol *Yo amo a Shirley Valentine*. La major part dels elogis se’ls va emportar la interpretació de l’actriu, però també es va destacar com “el británico Willy Russell ha conseguido algo tan poco común como construir un monólogo en clave de comedia manteniendo la chispa, la amargura y, en cierto modo, una pizca de subversión”⁴⁴². Però aquesta “pizca” d’auto-reivindicació d’una dona que abandona la seua família per començar una vida pròpia, que no havia causat cap tipus de commoció de Londres a Nova York, era considerada al Madrid de 1992 per alguns com la “lección de amoralidad” d’una “frígida”, “las acusaciones [de la cual], descontenta del comportamiento no sólo sexual del marido, quedan al pie por la falta de posibilidad de éste de justificarse”⁴⁴³. No obstant, el públic va respondre positivament durant els tres mesos que l’obra es va mantenir en cartell al Bellas Artes i durant la gira subsegüent.

El director i productor Ángel García Moreno, caçador de grans èxits del West End, acompanyat quasi sempre pels traductors Juan José Arteche o Ignacio Artime, va tornar a preveure un bon resultat amb *Algo especial (The Rise And Fall Of Little Voice,*

⁴⁴⁰ Kemp, Peter, *Independent*, 29/10/1987.

⁴⁴¹ La versió cinematogràfica de 1989, dirigida per Lewis Gilbert i protagonitzada també per Pauline Collinses, va poder veure als cinemes de l’Estat abans que Esperanza Roy l’interpretés per primera vegada al madrileny Teatro Bellas Artes.

⁴⁴² Centeno, Enrique, "Tragicomedia de una maruja", *Diario 16*, 05/10/1992.

⁴⁴³ López, Lorenzo, "Esperanza Roy, una mujer muy de hoy, en *Yo amo a Shirley Valentine*", *ABC*, 07/10/1992.

1992) de Jim Cartwright el 1993. L'obra, acabada d'estrenar al National Theatre, amb direcció de Sam Mendes, "is a mixture – oddly reminiscent of the north-country comedy of an earlier era – of romantic whimsy and ebullient cartoon, sentimentality and brash observation"⁴⁴⁴. Presenta la història d'una jove amb un do per al cant que és explotada per la seua mare i l'amant d'aquesta fins que aconseguix, amb l'ajuda d'un jove que se n'enamora i que actua com a fada padrina, deixar enrere aquest ambient i desenvolupar el seu talent. Per a molts, la peça va ser "somewhat over-rated"⁴⁴⁵ ja que consideraven que l'èxit aconseguït es devia als encerts d'una direcció i una interpretació (amb Alison Steadman i Jane Horrocks al capdavant) que brillava en aquesta barreja de melodrama i conte de fades, amb números musicals i, fins i tot, efectes especials. És així com el muntatge va rebre els premis Olivier i Evening Standard a la millor comèdia de l'any. Al seu pas pel Teatro Fígaro, García Moreno va confiar a Lola Herrera i a Arabia Martín els papers de la mare i la filla respectivament. I la crítica madrilenya no va reaccionar tan unànimement com la londinenca: des de *El País* i *El Mundo* lamentaven que s'hagués incidit tant en la qualitat de "sainete de folletín y algo de cuento infantil"⁴⁴⁶ i en una "desaforada gestualidad"⁴⁴⁷ a què podia derivar el text original. Altres, en canvi, opinaven tot el contrari i hi veïen "un retrato lleno de verdad de un posible barrio obrero"⁴⁴⁸ "porque esta amarga comedia se encuadra en el nuevo realismo británico, ocupado en recrear y mostrar una cara poco amable, la de las clases sociales marginadas y empobrecidas"⁴⁴⁹. Caldria preguntar-se si aquest realisme britànic era realment ja tan "nuevo" a principis dels anys noranta i si "la denuncia social que la pieza contiene"⁴⁵⁰ hi era realment.

⁴⁴⁴ Nightingale, Benedict, *The Times*, 18/06/1992.

⁴⁴⁵ Morley, Sheridan, *Spectator*, 27/06/1992.

⁴⁴⁶ Haro, Eduardo, "Llore después de haber reído", *El País*, 03/10/1993.

⁴⁴⁷ Villán, Javier, "Purificación por el fuego", *El Mundo*, 04/10/1993.

⁴⁴⁸ López, Lorenzo, "Algo especial, fuerte muestra de un neoexpresionismo inglés, en el Fígaro", *ABC*, 03/10/1993.

⁴⁴⁹ Centeno, Enrique, "El otro lado del mundo", *Diario 16*, 04/10/1993.

⁴⁵⁰ Ibid.

La manca de profunditat de bona part dels textos que el teatre privat estatal més comercial importava del West End feia expressar-se amb contundència algun dels més reconeguts crítics conservadors, Fernando Lázaro Carreter des de l'ABC:

No hay duda de que nuestra escena cuenta con artistas y técnicos bastantes para que pudiera alcanzar esplendor. Lo único que le falta son textos u oportunidades para los textos. Como ocurre, al parecer, en todas partes. Lo revela el hecho de que Peter Shaffer, mejor inventor de efectos que de causas, ocupe una cima del teatro mundial. No sería justo discutir sus merecimientos: es inculpable de la planicie que lo rodea.⁴⁵¹

Aquesta generalització suposem que feia referència a la “planicie” del teatre representat al circuit comercial de la ciutat de Madrid, si no, i només fent referència a la dramaturgia britànica contemporània, no s'explicaria haver passat per alt representacions estatals d'èxit per part de les companyies públiques, del teatre comercial català i del teatre alternatiu durant aquest període com les que s'analitzen als epígrafs següents.

6.3.1.3.2. El nou teatre comercial a Barcelona

• On va començar tot: *Pel davant i pel darrera* de Michael Frayn

Una de les primeres mostres d'aquesta nova mentalitat es remunta al 1985, quan es va estrenar per primera vegada en català, produïda pel Teatre Regina de Barcelona, una comèdia que el 1982 havia passat discretament pels escenaris madrilenys: *Tot educant Rita* (*Educating Rita*, 1980). Aquesta coneguda peça de Willy Russell, com ja es va apuntar, havia estat portada a escena per la Royal Shakespeare Company. El muntatge madrileny havia diferit de l'original en el tractament del nucli temàtic de l'obra, segons havia estat identificat per la gran majoria dels crítics londinencs: el conflicte entre els dos protagonistes, professor i alumna, com a equivalent del conflicte

⁴⁵¹ Lázaro Carreter, Fernando, "Leticia", ABC, 09/11/1991.

entre el cànon cultural burgés i la cultura popular dins el sistema educatiu establert. En aquest sentit, a la roda de premsa a Barcelona, el director del muntatge, Francesc Nel·lo, afirmava que:

Tot educant Rita es una pieza que, bajo su apariencia de teatro de bulevar, recoge la tradición del teatro social inglés partiendo de los ‘jóvenes airados’ de los años cincuenta, sin llegar al panfleto, pero ofreciendo una visión de la problemática social.⁴⁵²

Alguns sí que reconegueren la voluntat de l'autor per “adoptar posturas críticas frente a la educación institucional”⁴⁵³; i altres, fins i tot analitzaren el muntatge com:

el certificat amarg d'una lluita perduda contra les estructures culturals que dicten les seves pròpies normes i que ofeguen qualsevol intent de transgressió. La Rita de Willy Russell és la filla directa de la protagonista de *Les arrels* de Wesker, amb el mateix afany i els mateixos problemes...⁴⁵⁴

Tanmateix, la majoria de crítics no trobaren que l'obra anés més enllà d'un “entretenimiento costumbrista”⁴⁵⁵, “alta comedia o teatro de bulevar con clase”⁴⁵⁶ amb “una sólida consistencia dramática, apoyada casi exclusivamente en un diálogo brillante, muy inglés, en el que se dicen muchas cosas (...) sin necesidad de subrayarlas, que es lo que hacen los autores de bulevar franceses, los saineteros madrileños y los improvisados autores de la TV-3”⁴⁵⁷. El sonor repartiment, Alfred Luchetti i Teresa Soler, i l'evident atractiu comercial de la peça, però, només van mantenir el muntatge al Regina durant dos mesos.

⁴⁵² ??, *El País*.Barcelona, 06/09/1985.

⁴⁵³ Fondevilla, Santiago, "Una agradable comedia", *La Vanguardia*, 19/09/1985.

⁴⁵⁴ Vilà i Folch, Joaquim, "Una Rita que resulta difícil d'educar", *Avui*, 19/09/1985.

⁴⁵⁵ Fondevilla, Santiago, "Una agradable comedia", *La Vanguardia*, 19/09/1985.

⁴⁵⁶ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Tot educant Rita", *El Periódico*, 19/09/1985.

⁴⁵⁷ Sagarra, Joan de, ??, *El País*.Barcelona, 19/09/1985.

Però el veritable exemple de l'eclosió del teatre comercial en català, pel gran èxit de crítica i públic que va aconseguir, va ser la producció d'Anexa i El Tricicle (abans de formar l'empresa Tresxtr3s) el 1985 de *Pel davant i... pel darrera!* (*Noises Off*, 1982) de Michael Frayn, una comèdia emblemàtica del teatre britànic contemporani, guanyadora del premi *Evening Standard* a la millor comèdia del 1982, que forma part de les 100 obres en anglés més representatives del segle XX segons l'enquesta del National Theatre londinenc⁴⁵⁸. Es va estrenar al teatre de l'Off-West End Lyric de Hammersmith però va ser transferida en només un mes al comercial Savoy Theatre on va romandre fins el 1987. La novetat de la peça consistia en què l'espectador assistia, en el primer acte, als assajos d'una companyia de teatre; al segon acte, giraven els decorats i contemplava la representació de l'obra assajada pel darrere (entre bastidors); i, al tercer acte, veia la representació de nou però pel davant. Encara que totes les crítiques de l'estrena original consideraven que el tercer acte de *Noises Off* no estava a l'altura dels dos anteriors, també la gran majoria definia la peça com “a pulverisingly funny play”⁴⁵⁹, “by far the funniest on offer in London”⁴⁶⁰, “the best theatre joke of the decade”⁴⁶¹, tot elogiant la precisió de ritme i efectes del director Michael Blakemore.

L'estrena de *Noises Off* a l'Estat, però, no va ser la d'Anexa i El Tricicle. *Al derecho y al revés* havia estat estrenada un any abans al madrileny Teatro Alcázar, en versió de Juan José Arteche, direcció d'Alexander Herold i amb Amparo Baró, Joaquín Kremel i Josep Maria Pou entre el repartiment. Tot i la bona acollida de la crítica (“es un desarrollo contemporáneo y audaz del teatro comercial”⁴⁶², “una joya del malabarismo cómico teatral”⁴⁶³, encara que “como suele ocurrir en este tipo de

⁴⁵⁸ A més a més, després del seu pas pels escenaris d'arreu dels E.U.A. i de ser nominada als premis Tony, se'n va fer una pel·lícula el 1992 amb Carol Burnett, Michael Caine i John Ritter al repartiment i Peter Bogdanovich a la direcció.

⁴⁵⁹ Billington, Michael, *Guardian* (*London Theatre Record* / February 11-24 1982).

⁴⁶⁰ Nightingale Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / February 11-24 1982).

⁴⁶¹ Tinker, Jack, *Daily Mail* (*London Theatre Record* / February 11-24 1982).

⁴⁶² Haro, Eduardo, "Un caos de relojería", *El País*, 13/11/1984.

⁴⁶³ López, Lorenzo, "Al derecho y al revés, delicioso malabarismo teatral", *ABC*, 14/11/1984.

empeños, el ingenio acaba siendo un fin en si mismo”⁴⁶⁴) no va romandre massa temps en cartell. A Barcelona, però, la seua fortuna va canviar. Alexander Herold va continuar endavant amb el projecte a Barcelona, ara en versió bilingüe de Lluís Ferraz⁴⁶⁵, que feia servir el castellà per a la representació del teatre dins el teatre i el català per als intercanvis entre els personatges-actors. La tasca de Ferraz va constituir un dels punts dèbils de l’obra segons la crítica, ja que “en el original inglés hay una riqueza, una maestría que Lluís Ferraz dista mucho de alcanzar”⁴⁶⁶ i “el català té prou riquesa de matisos i suficients nivells de llengua per permetre un divertit joc lingüístic que el traductor no ha sabut aprofitar”⁴⁶⁷. L’obra s’estrenava l’octubre de 1985 al Teatre Condal i, com a Madrid, es recorria a actors ben coneguts com Mario Gas, Juanjo Puigcorbé o Montse Guallar per a reforçar publicitàriament el muntatge. I de nou el text de Frayn tornava a funcionar, aquesta vegada acompanyat no només per l’elogi de la crítica a la professionalitat i eficàcia de director i elenc, sinó també pel suport del públic que el va mantenir vuit mesos en cartell al Teatre Condal més la gira posterior.

Davant l’èxit aconseguit, el 1987 el Teatre Condal de Barcelona es va associar amb el reobert Teatre Princesa de València per tal de reposar aquesta obra, ara en versió bilingüe castellà-valencià de Juli Leal i amb actors diferents com Queta Claver, Rafael Calatayud o Ana Duato. Alexander Herold seguia a la direcció d’aquest nou *Per davant i per darrere*, que aconseguia novament l’acceptació general,

excelente espectáculo⁴⁶⁸

el público que casi llenaba la sala rió mucho, aplaudió (incluso a la vieja usanza varios mutis) más y al final hizo saludar una y otra vez a la compañía que con tan experta soltura y habilidad dirige Alexander Herold.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Monleón, José, "Mucho ingenio y pocas nueces", *Diario 16*, 17/11/1984.

⁴⁶⁵ Ferraz, Lluís (Trad.) (1987), *Pel davant... i pel darrera!* / *Michael Frayn*, Barcelona, Antoni Picazo.

⁴⁶⁶ Sagarra, Joan de, "Todo en su sitio", *El País.Barcelona*, 23/10/1985.

⁴⁶⁷ Vilà i Folch, Joaquim, ??, *Avui*, 23/10/1985.

⁴⁶⁸ Máñez, Julio, "El teatro se mete dentro del teatro", *Levante*, 16/04/1987.

⁴⁶⁹ Chavarrí, E.L., "Estreno de *Pel davant i pel darrera*, en el Princesa", *Las Provincias*, 16/04/1987.

i que, dins el panorama teatral valencià del moment i la “lànguida existència” del teatre Princesa, constituïa “una nova experiència teatral que si aconsegueix el suport del públic i de les institucions (la Generalitat participa en la producció) pot ser molt important per al teatre valencià”⁴⁷⁰. Tot i les expectatives, però, el muntatge només va romandre mes i mig al Princesa. Després de la reposició a València, Alexander Herold va continuar muntant l’obra a altres indrets (a Buenos Aires, per exemple) i, finalment, el 1996 seria instat per les productores Tresxtr3s i Focus, a tornar-la a muntar al Teatre Victòria de Barcelona, ara versionada per Paco Mir. Totes les crítiques a aquest muntatge anaven encapçalades per un recordatori al muntatge del 1985:

Aquél fue un éxito de los que difícilmente se olvidan. Era, más o menos, el encuentro entre un teatro comercial ingenioso e inteligente, planteado inequívocamente desde y para la diversión, y unos profesionales que, en buena parte, buscaban una alternativa al teatro comercial al uso. Se habló mucho de la obra y del justo y apabullante éxito de público obtenido.⁴⁷¹

La situació del teatre comercial en català havia canviat des d’aleshores però *Pel davant i pel darrere* continuava sent, amb més d’un any en actiu, “un montaje que prácticamente está condenado al aplauso del gran público”⁴⁷². Amb intèrprets diferents, la versió castellana d’aquest muntatge del 1996 s’estrenaria el març de 1997 al Teatro Lara de Madrid, per després emprendre una gira estatal. No cal dir que el públic va reaccionar amb el mateix entusiasme que a Catalunya.

● Naixen nous teatres: el Teatreneu i el Teatre de l’Eixample

El 1988 s’obria un nou teatre al barri de Gràcia de Barcelona, el Centre Cultural Teixidors a mà-Teatreneu, que actualment s’ha convertit en un dels referents del teatre comercial en català de mitjà i petit format. Fins aleshores hi operava la companyia

⁴⁷⁰ Diago, Nel, "Sardines mon amour", *Turia*, 27/04-03/05-1987.

⁴⁷¹ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Una pura diversión", *El Periódico*, 29/01/1996.

⁴⁷² Olivares, Juan Carlos, "Cobayas en periodo de prueba", *ABC.Cataluña*, 27/01/1996.

amateur Teatreneu dirigida per Carlos Lasarte que, per exemple, el 1983 havia posat en escena per primera vegada a l'Estat *El facinerós és al replà* (*The Ruffian on the Stair*, 1966) de Joe Orton, traduïda per Jaume Melendres⁴⁷³. Per a l'obertura del nou teatre, la companyia Teatreneu va escollir un altre text britànic: *Mitjanit al Starlit* (*Midnite at the Starlite*, 1981) de Michael Hastings. La peça, que analitza les relacions entre dues parelles que participen en un concurs de ball de saló, era especialment apreciada entre els grups de teatre amateur. En aquest sentit, segons tota la crítica assistent, era lògica l'elecció d'aquesta obra, ja que tots van considerar que aquesta posada en escena encara pertanyia a l'àmbit del "teatro de aficionados – buenos aficionados, lo admito"⁴⁷⁴. Aquest intent fallit va portar alguns a plantejar que el nou teatre:

habría que abrirlo y que no fuera la casa de una única compañía que, hoy por hoy y tal como está concebida, no tiene el nivel profesional suficiente para justificar esa operación.⁴⁷⁵

Això és precisament el que es va dur a terme uns mesos després al Teatreneu. Els membres de la companyia Teatre Set, Jordi Mesalles i Joan Ollé, s'integraven a la cooperativa gestora del Teatreneu i hi presentaven *Això és autènic* (*The Real Thing*, 1982) de Tom Stoppard. Les primeres referències sobre aquest autor britànic, d'origen txecoslovac, a l'Estat apareixen cap a finals de la dècada dels seixanta, quan es va poder veure *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1966) en diversos muntatges universitaris. Des que va començar a escriure, Stoppard s'havia guanyat la fama, al Regne Unit, d'escriure obres intel·lectuals, riques en referències cultes i intensament enginyoses. La crítica londinenca en ple feia manifesta la seua sorpresa davant *The Real Thing*, presentada pel productor Michael Codron al Strand Theatre del West End sota la direcció de Peter Wood: "until this moment, if Stoppard ever moved his audience, it was inevitably towards the Oxford Dictionary of Quotations, or perhaps just the Oxford Dictionary"⁴⁷⁶. En aquesta ocasió, l'autor s'endinsava en la temàtica de les relacions amoroses tot mostrant les experiències del

⁴⁷³ Melendres, Jaume (Trad.) (1985), *El facinerós és al replà / Joe Orton*, Barcelona, Institut del Teatre.

⁴⁷⁴ Sagarra, Joan de, *El País*. Barcelona, 26/02/1988.

⁴⁷⁵ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Nace un teatro en Gràcia", *El Periódico*, 25/02/1988.

⁴⁷⁶ Tinker, Jack, *Daily Mail (London Theatre Record / November 4-17, 1982)*.

personatge principal, un dramaturg que experimenta la complexitat d'aquest tipus de relacions i hi reflexiona. "The result is that rare thing in the West End (or anywhere else for that matter): an intelligent play about love"⁴⁷⁷. De fet, la majoria dels crítics comentaven l'obra amb un nivell de complexitat que paragonava la del text i el muntatge original.

L'únic però que se li va posar a la peça, per part dels crítics progressistes, tenia a veure amb "the unspoken assumption that impassioned political drama is irreconcilable with irony and finesse"⁴⁷⁸ i amb la idea que "political attitudes reflect purely private motives"⁴⁷⁹, que es desprenien de la relació entre el protagonista i un jove dramaturg activista. Cap d'aquestes reflexions, però, va aparèixer a les crítiques al muntatge del Teatreneu. L'obra arribava a Barcelona el 1988 com:

La práctica tradicional, regular, inquebrantable de un teatro formalmente 'boulevardero' pero que se deja penetrar por la conciencia crítica de unos autores que no hacen cuestión del naturalismo escénico. Un 'boulevard' inteligente y mordaz.⁴⁸⁰

Però, tot i l'elogi de la ironia i la profunditat del text, també es va assenyalar que, tant el pes de les referències a realitats culturals i literàries angleses, com la duració de l'obra (dues hores i mitja) i les deficiències interpretatives i de ritme del muntatge, no auguraven una gran afluència de públic (a penes va durar un mes en cartell).

El 1995, contràriament a la tendència general de tancament de teatres, s'obria a Barcelona el Teatre de l'Eixample (actualment Guasch Teatre) amb, precisament, una comèdia britànica: *El misteri de l'assassinat (Farndale Avenue Housing Estate Townswomen's Guild Dramatic Society Murder Mystery*, 1981) de David McGillibray i Walter Zerlin. Aquesta obra forma part d'un conjunt de nou peces en què una imaginària i amateur "Farndale Avenue Housing Estate Townswomen's Guild Dramatic Society" (convenientment traduïda al català com "Agrupació Dramàtica de Dones

⁴⁷⁷ Billington, Michael, *Guardian (London Theatre Record / November 4-17, 1982)*.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Nightingale, Benedict, *New Statesman (London Theatre Record / November 4-17, 1982)*.

⁴⁸⁰ Benach, Joan Anton, "Tom Stoppard y sus 'escenas de la pareja'", *La Vanguardia*, 05/06/1988.

Mestresses de Casa”) representa desastrosament una sèrie d’obres ben reconeixibles dins la tradició del West End londinenc, com les històries detectivesques en aquest cas. Encara que alguns remarcaren que el text, tot i ser similar quant a contingut, era lluny de la qualitat de *Pel davant i pel darrera* de Michael Frayn⁴⁸¹, tots subratllaren també el seu bon funcionament. A més, la directora anglesa establerta a Barcelona Tamzin Townsend - “que está dotando nuestro panorama teatral de una forma inteligente, elegante y de cuidada artesanía de hacer comedia”⁴⁸² - “no cae en el error de ‘catalanizar’ la función, las referencias siguen siendo muy británicas (...), perfectamente reconocibles para los espectadores nativos”⁴⁸³. La interpretació de les veteranes Mercè Bruquetas, Carme Molina i Nadala Batiste va aconseguir l’elogi unànime de la crítica. L’opinió del públic va quedar clara durant els set mesos que el muntatge es va mantenir en cartell.

● La recepta d’Alan Ayckbourn

La popularitat del recentment creat Teatreneu es va començar a disparar des del moment que van incorporar Alan Ayckbourn al seu repertori. La directora Tamzin Townsend, bona coneixedora de l’obra d’aquest dramaturg, va interessar al Teatreneu amb la proposta de muntar un Ayckbourn – fins al moment només estrenat en castellà (*Cómo ama la otra mitad*, 1971; *Que absurda es la gente absurda*, 1974; *Abejas en diciembre*, 1987). Aquesta iniciativa finalment veuria la llum el 1992 amb el muntatge de *Bones Festes* (*Absurd Person Singular*, 1972), traduït per Josep Maria Carreras, interpretat per actors com Alfred Luchetti o Mingo Ràfols, entre d’altres, i amb Townsend com a directora. La crítica catalana va donar la benvinguda amb èmfasi a “una comèdia sobre el poder i la humiliació (...), dotada d’un corrosiu i implacable sentit de l’humor”⁴⁸⁴ i, a la vegada, “una diversión franca, francamente

⁴⁸¹ Ordóñez, Marcos, "La mirada de l'engripat", *Avui*, 18/12/1995; Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Teatre de l'Eixample abre con jolgorio", *El Periódico*, 12/12/1995.

⁴⁸² Ley, Pablo, "El Eixample está loco, loco, loco", *El País.Cataluña*, 03/12/1995.

⁴⁸³ Olivares, Juan Carlos, "Miss Marple visita el Eixample", *ABC.Cataluña*, 03/12/1995.

⁴⁸⁴ Pérez, Xavier, "Tres Nadals, tres cuines", *Avui*, 10/12/1992.

recomendable”⁴⁸⁵. Tot i els comentaris sobre la dificultat de traduir les varietats diatòpiques i diastràtiques de l’anglès, altament significatives a la producció d’Ayckbourn⁴⁸⁶, la conclusió unànime era vaticinar que “hay *Bones festes* para rato y que el género de la comedia está aquí absolutamente dignificado”⁴⁸⁷.

Davant aquest èxit, l’any següent es presentava al Teatre Villarroel una producció de *Promoacting* d’una altra de les obres més famoses d’Ayckbourn: *Amor a mitges* (*How the Other Half Loves*, 1969), traduïda per Ricard Reguant i dirigida per Jaume Villanueva que, no obstant, rebia una acollida més tèbia per part del públic. Des de la crítica, de nou, se subratllava el valor d’Ayckbourn com a mestre de “l’observació cruel d’un univers social hàbilment satiritzat” que, “sense trair la diversió, ni negar l’abundant esclat de rialles entre el públic, ens ofereix alguna cosa més del que un embolic vodevilesc podia fer sospitar”⁴⁸⁸. El gust per Ayckbourn va portar el 1995 la companyia Sansacabat a estrenar al Teatreneu, i amb Tamzin Townsend, de nou, com a directora, la primera obra amb què aquest dramaturg va aconseguir un “tear-away success”⁴⁸⁹ al West End: *De què parlàvem?* (*Relatively Speaking*, 1965). Arran d’aquest muntatge, la crítica va continuar elogiant la perfecció formal i el contingut incisiu de les obres d’Ayckbourn, que:

...fa pensar en un encreuament entre Wodehouse i Pinter: el tema de la comunicació, l’engany i el desamor servit amb la lleugeresa d’una bombolla de sabó flotant en l’aire d’un assolellat matí de diumenge, però sostinguda per una invisible estructura de ferro colat.⁴⁹⁰

A més, apreciava el treball de la directora “porque ha impedido los excesos, la gesticulación desmedida” d’uns actors, com Mercè Comes o Jordi Dauder, que van ser aplaudits amb entusiasme. Tanmateix, la peça només va romandre uns escassos dos

⁴⁸⁵ Benach, Joan-Anton, "Una diversión bien cocinada", *La Vanguardia*, 04/12/1992.

⁴⁸⁶ Sagarra, Joan de, "Bienvenido, Mr. Ayckbourn", *El País*, 11/12/1992.

⁴⁸⁷ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "En el Teatreneu hay *Bones Festes* para rato", *El Periódico*, 06/12/1992.

⁴⁸⁸ Pérez, Xavier, "L'embolic més vell del món", *Avui*, 19/05/1993.

⁴⁸⁹ Hope-Wallace, Philip, "*Relatively Speaking* at the Duke of York's", *Guardian*, 31/03/1967.

⁴⁹⁰ Ordóñez, Marcos, "So Bye Bye Miss Catalanian Pie", *Avui*, 08/05/1995.

mesos en cartell. Per això, el 1998 la tornaven a reposar, només amb la variació de part de l'elenc. L'obra aconseguia fer temporada a Barcelona durant més de vuit mesos. Però aquesta vegada, una sèrie de factors havien coincidit: a l'atractiu de l'obra d'Ayckbourn se li afegia el fet que la producció del muntatge la portava ara Tresxtr3s - que s'encarregava de la gestió del Teatre Arnau, on es va representar – i els actors havien aconseguit una gran popularitat en aquests anys gràcies a la seua aparició a la televisió.

Sovint, però, aquests factors podien actuar precisament en contra del muntatge. *Portes comunicades* (*Communicating Doors*, 1994), una obra més recent d'Ayckbourn, es va representar durant tres mesos del 1996 al Teatre Arnau, produïda per la productora de l'actriu Amparo Moreno, Histriònic, i protagonitzada per ella mateixa. La direcció escènica havia de ser de Josep Maria Mestres però per desavinences amb ell, l'elenc se'n va acabar encarregant. El resultat va ser que “una obra menor en la trajectòria del més que prolífic autor anglès” però que, tot i això, “era, és, una bona comèdia”⁴⁹¹, “no tiene el rigor ni la profesionalidad que se pudo ver en Londres”⁴⁹² per haver-la interpretat amb “una manera de actuar absolutamente vieja y estereotipada pese a la calidad de sus intérpretes”⁴⁹³. Però tot i algun cas fallit com aquest, és indubtable que Ayckbourn s'havia revelat ja a Catalunya com un exemple del model de teatre comercial que se cercava: rendible però intel·ligent, de factura impecable però amb una capacitat fresca de sorprendre.

● La gestació de l'imperi Focus

L'empresa teatral Focus va oferir alguns dels més grans èxits còmics britànics durant aquest període, però no sempre va aconseguir la mateixa bona resposta per part de públic i crítica. Al teatre Condal, de què Focus finalment n'assumiria la gestió el 1992, es presentava el 1987: *Ai, doctor, quina neurosi!* (*What The Butler Saw*, 1969) de Joe Orton, sota la direcció de Mario Gas. Aquesta obra, com ja s'ha comentat, s'havia

⁴⁹¹ Ordóñez, Marcos, "Pinter, 3. Ayckbourn 0", *Avui*, 02/12/1996.

⁴⁹² Ragué, María José, "El desmadre del tiempo", *El Mundo*, 03/12/1996.

⁴⁹³ Ley, Pablo, "Comercialidad al buen tuntún", *El País*, 28/12/1996.

pogut veure també dins de l'àmbit del teatre comercial a Madrid el 1979 en un muntatge dirigit per Ventura Pons, que va rebre unes crítiques similars a les del muntatge de Focus. "Orton utilizaba la estructura del vodevil para ejercer una crítica corrosiva, cáustica, demoledora e incordiante de la sociedad acomodada de su época"⁴⁹⁴ però, a la posada en escena al Teatre Condal:

las 'tesis' de Orton están, ciertamente, ahí, pero, entretanto, el travestismo y el endiablado juego del escondite que practican todos frente a todos, no es la metáfora de una ocultación de identidades, sino el mero pasatiempo picante, pretendidamente jocoso y... fatalmente aburrido. (...) causaba estragos soñolientos la otra noche en el Condal.⁴⁹⁵

Just al contrari que el que va ocórrer amb *El Knack* (*The Knack*, 1962) d'Ann Jellicoe que va produir Focus el 1988 al Villarroel Teatre - amb direcció de Ricard Reguant i amb intèrprets tan coneguts com Pere Ponce o Carles Sabater - que després d'una llarga temporada per diverses ciutats catalanes va ser televisat a TV3. Si a les crítiques del muntatge del 1969 al Teatre Windsor, dirigit per Ventura Pons, es va insinuar que potser s'havia edulcorat massa l'agra ironia de la peça, la reposició de Focus es convertia ara en "un conte blanc per a adolescents"⁴⁹⁶:

The Knack es – o fue en el 62 – una crítica de pretensiones sociológicas. Una obra de desenmascaramiento, muy bien elaborada a caballo de una anécdota trivial. Ello, sin embargo, pesa poco en la nueva versión...⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Una sufrida decepción", *El Periódico*, 06/03/1987. A aquesta afirmació, com ja s'ha comentat, se li podria oposar el fet que l'èxit de Joe Orton al Regne Unit es va deure fonamentalment a la bona acollida que van rebre les seues obres al West End londinenc davant el públic de classe burgesa a qui Orton satiritzava a les seues obres. La crítica 'demoledora' de les peces d'Orton no va ser percebuda com a tal. Ja hem apuntat a capítols anteriors que una de les possibles raons d'aquest fet tindria a veure amb la utilització d'un llenguatge no naturalista dins el gènere de la farsa i el vodevil, un llenguatge molt marcat que no s'associava amb els objectius de crítica social que eren patrimoni de la tradició del teatre obrer naturalista iniciada amb els anomenats 'Angry Young Men'.

⁴⁹⁵ Benach, Joan-Anton, "De la pólvora mojada al puro error", *La Vanguardia*, 05/03/1987.

⁴⁹⁶ Vilà i Folch, Joaquim (1989) "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 350, p.72.

⁴⁹⁷ Benach, Joan-Anton, "La perenne lozanía del 'knack'", *La Vanguardia*, 02/12/1988.

Contar aquesta anècdota trivial - un joc de seducció - passava a convertir-se en l'únic objectiu del muntatge, segons la crítica; tot allunyant-se així dels objectius de la “generació irada” a què Jellicoe era i és sempre adscrita. Es convertia, en fi, en “un buen éxito comercial”⁴⁹⁸.

Uns anys més tard, s'esperava amb ànsia l'estrena de la producció de Focus de *Les amistats perilloses* (*Les liaisons dangereuses*, 1985), la versió teatral de Christopher Hampton de la novel·la de Choderlos de Laclos. Focus l'estrenava el 1993, quan la història ja havia adquirit una certa popularitat gràcies, sobretot, a les versions cinematogràfiques de Stephen Frears i Milos Forman⁴⁹⁹. Al Regne Unit, l'obra de Hampton va pujar als escenaris de la mà de la Royal Shakespeare Company, dirigida per Howard Davies, i va suposar un èxit immediat i sense pal·liatius:

It displays the classical virtues of lucidity, grace and proportion while dealing with the systematic destruction of virtue by vice. It also sets new standards in adaptation by retaining the incidents described in Laclos's epistolary 1782 novel while existing as a work of art in its own right.⁵⁰⁰

La producció de la Royal Shakespeare Company, amb “stylish, ultra-confident brilliance”⁵⁰¹, “keeps one in a constant state of conflicting emotion” (Billington, 1994: 243) i es perfilava com “a likely candidate for the West End”⁵⁰² on, efectivament, va arribar uns mesos després per quedar-s'hi durant cinc anys. La Royal Shakespeare Company va mantenir en repertori *Les liaisons dangereuses* durant uns anys: de fet, l'obra, dirigida en aquest cas per David Leveaux i amb un repartiment diferent, es va poder veure al Festival de Otoño de Madrid de 1990.

⁴⁹⁸ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Ligar, tema de una graciosa comedia", *El Periódico*, 02/12/1988.

⁴⁹⁹ La versió de Stephen Frears, que partia de la de Hampton, es titulava *Dangerous Liaisons* (1988) i estava protagonitzada per John Malkovich, Glenn Close i Michelle Pfeiffer. La de Milos Forman, *Valmont* (1989), interpretada per Colin Firth, Annette Bening i Meg Tilly, partia directament del text de Choderlos de Laclos i no va tenir tanta repercussió.

⁵⁰⁰ Billington, Michael, *Guardian*, 10/01/1986.

⁵⁰¹ Morley, Sheridan, *Punch*, 22/01/1986.

⁵⁰² Edwards, Christopher, *Spectator*, 25/01/1986.

La producció de Focus, dirigida per Pilar Miró i amb Juanjo Puigcorbé, Mercedes Sampietro i Marta Calvó en els papers principals, també cercava aconseguir una posada en escena memorable. Per a aconseguir-ho, la directora havia potenciat la lectura que el text de Hampton, traduït per Joan Sellent i Ferran Toutain, proposava: la de Valmont com un “héroe romántico, un Don Juan confeso, redimido *in extremis* por su amor hacia la honesta dama que acaba entregándosele”⁵⁰³. Val a dir que aquesta lectura – amb “uns tints romàntics situats a les antípodes del sibil·lí i despietat contrastat intel·lectual propi de la Il·lustració”⁵⁰⁴ -, i les interpretacions que l’acompanyaven, no van gaudir de l’aprovació general. Tot i això, “la espectacular y costosa producción de Focus”⁵⁰⁵ i els molts encerts de direcció i interpretació, feien concloure a molts que “el espectáculo puede competir con el de la Royal Shakespeare que se presentó hace tres años en el Festival de Otoño de Madrid”⁵⁰⁶. Si més no, aquest muntatge que “sigue las reglas del teatro comercial con un cierto nivel cultural”⁵⁰⁷ es va convertir en una de les estrenes més esperades de l’any a Barcelona i una de les que van congregar més personalitats del món de l’espectacle i de la política.

Amb un format totalment diferent, Focus presentava el 1994 el famós text de Willy Russell - *Shirley Valentine* (1986), traduït de nou per Joan Sellent i Ferran Toutain - en associació amb la productora de l’actriu Amparo Moreno, Histriònic. Com la crítica i el públic en ple van demostrar, Amparo Moreno, com una anys abans Esperanza Roy, era l’actriu ideal per al paper de Shirley donada la seua popularitat i capacitat de crear un personatge entranyable que “traspasa la batería con ese tono que se asocia a la tertulia de vecinas (...) y en esa capacidad de expresar y transmitir emociones sin que el artificio de una excesiva técnica enturbie una cara radiante”⁵⁰⁸. Per aquesta línia l’havia portada la directora Rosa M^a Sardà, conscient del fet que “Amparo Moreno (...) tenía ya el público en el bolsillo antes de empezar la función. (...) el 80% del

⁵⁰³ Sagarra, Joan de, "Vencer o morir", *El País*, 30/12/1993.

⁵⁰⁴ Massip, Francesc, "Radiografía del vici", *Avui*, 29/12/1993.

⁵⁰⁵ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Miró apostó por las 'amistades' románticas", *El Periódico*, 29/12/1993.

⁵⁰⁶ Benach, Joan-Anton, "El vizconde y sus mujeres", *La Vanguardia*, 29/12/1993.

⁵⁰⁷ Ragué, María José, "Las amistades peligrosas de Miró", *El Mundo.Cataluña*, 28/12/1993.

⁵⁰⁸ Olivares, Juan Carlos, "Merecidas vacaciones", *ABC.Cataluña*, 10/04/1994.

público iba a disfrutar con la actriz, y se moría de ganas de aplaudirla”⁵⁰⁹. És així com “el text de Willy Russell (...), sovint massa ple de tòpics, dissimulats en bona mesura per la destresa de la direcció i la planera convicció interpretativa de l’actriu”⁵¹⁰, aconseguia mantenir-se més de dos mesos en cartell al Villarroel Teatre.

Durant aquest període, Focus també va contribuir al que el director Ricard Reguant reclamava feia un temps: la normalització del teatre musical a Catalunya. L’opció escollida per a atènyer aquest objectiu va ser una altra peça de Willy Russell, *Germans de sang* (*Blood Brothers*, 1983), amb text i música del mateix Russell, traduïda al català per Albert Mas-Griera⁵¹¹. A l’estrena original, al Liverpool Playhouse, els crítics remarcaven el caràcter atípic d’un musical que es va acollir com un efectiu i “rather strange hybrid of operatic melodrama, sentimental romance and ebullient social comment”⁵¹² sobre dos germans bessons separats en nàixer, criats en classes socials diferents, i que comparteixen un final tràgic. Alguns, fins i tot, assenyalaven: “personally, I don’t think it would work in the West End – it’s much too good for that”⁵¹³. Però el transferiment al West End va acabar sent un èxit – premi *Olivier* al millor musical de l’any 1983 i un dels que més temps s’han mantingut en cartell al West End - i el muntatge va arribar a ser considerat “a folk opera, a Liverpoolian *West Side Story*”⁵¹⁴.

El 1994, a la roda de premsa prèvia a l’estrena de *Germans de sang* – dirigida per Ricard Reguant i amb Àngels Gonyalons, Joan Pera i Sergi Zamora com a protagonistes – se subratllava amb èmfasi la brillant trajectòria del muntatge original. Aquestes credencials, junt a la popularitat dels intèrprets, molts dels quals havien participat a populars serials de la televisió catalana, auguraven un sonor èxit, confirmat per “las ovaciones y las muestras de aprobación de un público puesto en pie registradas

⁵⁰⁹ Sagarra, Joan de, "My fatty Valentine", *El País.Barcelona*, 10/04/1994.

⁵¹⁰ Massip, Francesc, "Un cant a la felicitat", *Avui*, 11/04/1994.

⁵¹¹ Mas-Griera, Albert (Trad.) (1995), *Germans de sang / Willy Russell*, Barcelona, Dindi.

⁵¹² Coveney, Michael, *Financial Times (London Theatre Record / January 1-28, 1983)*.

⁵¹³ Thornber, Robin, *Guardian (London Theatre Record / January 1-28, 1983)*.

⁵¹⁴ Morley, Sheridan, *Punch, (London Theatre Record / April 9-22, 1983)*.

prácticamente en todas las representaciones”⁵¹⁵. Aquest “musical popular destinado al gran público”⁵¹⁶ del “heredero en almíbar de aquellos *angry young men*”⁵¹⁷ era considerat per alguns “la millor i més cuidada producció de Focus al llarg de la seua història”⁵¹⁸ i tornava a funcionar sobre l’escenari: romania sis mesos al Teatre Condal i, després empenia una gira per tot l’Estat en versió catalana i castellana.

Tant Focus com altres empreses de producció van recórrer al teatre britànic contemporani en moltes ocasions en cerca de textos adients per als seus objectius. En conjunt, van seleccionar textos provinents del West End londinenc, amb un cert nivell cultural, eficàcia provada i prestigi internacional. Aquesta base l’acompanyaven de directors i intèrprets catalans de renom amb qui cuinaven l’èxit que els ha situat al capdavant de les productores teatrals de l’Estat.

6.3.1.3.3. De descentralitzacions i altres autonomies

• Els *Angry Young Men* de la democràcia

El 1991 tornava als escenaris de l’Estat, *Sabor a miel* (*A Taste of Honey*, 1958) de Shelagh Delaney, que no s’havia reposat des del 1973. La jove companyia madrilenya Primer Paso, formada pels actors Paula Sebastián i Tomás Gayo, buscava amb aquest muntatge “devolver a la escena una dramaturgia basada en la palabra, un tipo de teatro cuidado, pero también comprometido; que sea una especie de puñetazo en el estómago de las conciencias tranquilas”⁵¹⁹. Amb aquesta fi, partiren d’una nova versió del text realitzada pel dramaturg Fermín Cabal i incorporaren Beatriz Carvajal, entre altres, al repartiment i María Ruiz a la direcció dins una dramaturgia que apostava

⁵¹⁵ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Un musical sólido, brillante y pegadizo", *El Periódico*, 29/12/1994.

⁵¹⁶ Ragué, María José, "Sabor azucarado", *El Mundo.Cataluña*, 28/12/1994.

⁵¹⁷ Olivares, Juan Carlos, "El musical con sangre entra", *ABC.Cataluña*, 29/12/1994.

⁵¹⁸ Ordóñez, Marcos, "De la lluna a la terra", *Avui*, 09/01/1995.

⁵¹⁹ Tomás Gayo citat a R.A., "Un dulce revulsivo. La compañía Primer Paso reestrena *Sabor a miel*", *El País*, 23/08/1991.

per reforçar el dramatisme de la història des d'una perspectiva naturalista, lluny ja de la proposta distanciadora del Theatre Workshop. Així doncs, el muntatge portava el conflicte entre els personatges a l'àmbit privat i eliminava "el sentido de época y de irrupción social", cosa que, segons Haro, "probablemente, adaptador y directora, si estaban obligados por algo a hacer esta obra, no tendrían más escapatoria que reducirla así"⁵²⁰. Aquesta perspectiva provocava, evidentment, una reducció del conflicte a l'anècdota de l'experiència vital d'uns éssers marginals que habiten una "casa pobre hasta la miseria que explica los sórdidos comportamientos de sus habitantes"⁵²¹. En general, doncs, se subratllava com el pas del temps havia atenuat el potencial revulsiu de la peça. I des del conservador *Ya* ho aprofitaven per desacreditar el moviment del teatre social-realista en general - "teatro de la marginación", segons De la Hera -, en afirmar que "no nos llevó a ninguna parte"⁵²².

Val a dir que aquesta peça emblemàtica de Delaney, *A Taste of Honey* (1958), no s'havia estrenat en català fins el 1993, traduïda per Josep Costa com a *Gust de mel*. La producció era a càrrec de la companyia Teatre de Barcelona que, juntament amb el Teatre Urbà de Barcelona, gestionava el Sant Andreu Teatre (SAT), on es va representar. La directora Lurdes Barba, que va conèixer el text teatral a partir de la versió cinematogràfica de Tony Richardson (1961), el va proposar per al primer muntatge que realitzava aquesta companyia, creada el 1987, d'un autor estranger, ja que fins al moment s'havien dedicat a muntar textos catalans contemporanis. Les actrius Carme Sansa i Sílvia Sabaté interpretaven els personatges principals en un muntatge en què es va optar per respectar el lloc i el temps de l'acció establerts al text original: un soterrani d'un edifici de Lancashire a finals dels cinquanta.

⁵²⁰ Haro Tecglen, "De la tragedia al sainete", *El País*, 11/09/1991.

⁵²¹ López, Lorenzo, "Triste actualidad de *Sabor a miel* en el Teatro Cómico", *ABC*, 22/09/1991.

⁵²² De la Hera, Alberto, "Sabor a rancio", *Ya*, 17/09/1991. Sembla, però, que la sensació general de trobar-se davant una peça dura però no feridora, amb cert regust de passat, no era tan general. Al Palacio de Festivales de Santander, en una representació per a estudiants d'institut, un institut religiós va treure tots els seus estudiants del teatre a meitat funció en protesta pel que consideraven un espectacle poc edificant ["Incidentes en la representación de *Sabor a Miel*", *El Diario Montañés*, 05/12/1991].

Tot emplaçant la peça dins el context de creació dels “Angry Young Men”, la crítica reflexionava sobre com el pas del temps havia causat que “estética e ideológicamente la obra no suponga en estos momentos ninguna aportación”⁵²³. És per això que “sólo la calidad original de los conflictos, las relaciones que se exponen, y el valor añadido aportado por actores y directores, justifican su periódica revisitación”⁵²⁴. A més, “entraña avanzar en la práctica de un naturalismo para el cual algunas generaciones de intérpretes no tuvieron oportunidad de adiestrarse debidamente”⁵²⁵. La revisició del Teatre de Barcelona va ser considerada, en general, acurada i efectiva, encara que alguns lamentaren l’excessiva fidelitat al text: que “no s’hagi arriscat a fer-ne una actualització més adequada”⁵²⁶ o que no s’hagués aprofundit més en els personatges per a “salir de un principio de estereotipo que los aleja de la realidad del espectador”⁵²⁷.

El cas d’Arnold Wesker és ben similar al de Shelagh Delaney: des del 1979 amb el muntatge de *Sopa de pollo con cebada* del Centro Dramático Nacional, no es va representar cap obra de Wesker fins el 1994, quan al País Valencià es va estrenar *Madres (Four Portraits of Mothers)*, 1982), una peça escrita per encàrrec per al Festival de Tokio de 1982. El muntatge valencià – en traducció de Juan V. Martínez Luciano i Ana Gimeno, dirigit per Rafael Rodríguez i interpretat per Empar Ferrer - no va gaudir del favor de la major part de la crítica, que considerava que el text “no rebasa nunca ese tedioso nivel de costumbrismo que pretende describir las cosas tal como son en realidad”⁵²⁸ i que, “con esos presupuestos, la interpretación de Empar Ferrer sólo puede hacer que abundar en el tópico”⁵²⁹. *Four Portraits of Mothers* tornaria a escena el 1996 al Teatre Adrià Gual de Barcelona, traduïda per Marta Pessarrodona com a *Quatre retrats de mares*, dirigida per Mercè Managuerra i interpretada per Dolors Colell. En aquest cas, no es van fer referències a què l’obra destil·lés un costumisme tòpic, encara

⁵²³ Benach, Joan-Anton, "La vieja ira de Shelagh Delaney", *La Vanguardia*, 15/11/1993.

⁵²⁴ Olivares, Juan Carlos, "Sólo gente de barrio", *ABC*, 13/11/1993.

⁵²⁵ Benach, Joan-Anton, "La vieja ira de Shelagh Delaney", *La Vanguardia*, 15/11/1993.

⁵²⁶ Massip, Francesc, "Una comèdia amargant", *Avui*, 13/11/1993.

⁵²⁷ Olivares, Juan Carlos, "Sólo gente de barrio", *ABC*, 13/11/1993.

⁵²⁸ Mániz, Julio, "La polilla del costumbrismo", *El País*, 01/12/1994.

⁵²⁹ Talens, José M., "Madres no hay más que cuatro", *Turia*, 5-11/12/1994.

que es va considerar que era una “obra menor, gacetilla de un autor importante”⁵³⁰. El que es va destacar sobretot va ser el treball de l’actriu Dolors Colell en un text que “permite el lucimiento de una actriz sin obligarla a vencer grandes dificultades en su interpretación”⁵³¹.

● El recorregut de Harold Pinter

El recorregut de Harold Pinter a l’Estat, tot i les freqüents omissions i alts i baixos, ha sigut molt més estable que el d’altres autors de la mateixa promoció, els *Angry Osborne*, *Delaney* o *Wesker*, amb qui el mateix Pinter havia estat alineat en els seus primers moments. El 1985, dins el Cicle de Teatre Obert que el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya presentava al Casino l’Aliança de Poblenou “to encourage the writing of new works and the rediscovery of the avant-garde” (Gallén, 1996: 32), s’estrenava *Altres Llocs* (*Other Places*, 1982) de Harold Pinter, que inclou tres peces breus: *Veus de família* (*Family Voices*, 1981), *Una mena d’Alaska* (*A Kind of Alaska*, 1982) i *L’estació de França* (*Victoria Station*, 1982). Estrenada com a obra conjunta originalment al National Theatre de Londres, sota la direcció de Peter Hall, *Other Places* va constituir un esglaió més en la popular carrera de Pinter al Regne Unit:

he writes so rarely for the stage these days that he would only have to squiggle a couple of lines of dialogue across a steamed-up bathroom for the world’s theatrical scholars to roar with fingerprint powder and class-cutting equipment; and *Other Places* gives the burgeoning Pinter-industry rather more reason for excitement than that.⁵³²

La traducció i posada en escena de Víctor Batallé⁵³³, un jove director acabat de retornar del Regne Unit va ser elogiada com un encomiable i ben aconseguit intent de fer arribar

⁵³⁰ Roda, Frederic, "Madre sólo hay una", *La Vanguardia*, 06/05/1996.

⁵³¹ Ragué, María José, "Un supermercado de maternidades", *El Mundo.Cataluña*, 01/05/1996.

⁵³² Nightingale, Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / October 7-20 1982).

⁵³³ Batallè, Víctor; Garín, Imma; Balanyà, Josep M. (Trads.) (1988), *Altres llocs, La traïció, L’última copa/ Harold Pinter*, Barcelona, Ed. 62.

el “incentivo poco común”⁵³⁴ que constituïen els textos de Pinter. És evident que la popularitat de Harold Pinter a l’Estat no es podia comparar amb la que gaudia al seu país d’origen: de la meitat dels anys setanta daten els últims muntatge de certa repercussió d’obres de Pinter, i en català l’exemple més recent és de 1982 (*L’amant de la companyia Ad Hoc*) però amb escàs ressò. Per això, molts consideraven que “teniendo en cuenta las dificultades del texto y la total falta de hábito que aquí tenemos respecto a este tipo de teatro, los resultados me parecen aceptables”⁵³⁵, i això ho afirmava tant pel que feia a la resposta del públic com a l’espectacle en si.

Un any després, el 1986, Pinter reapareixia a mans del Teatro Estudio de San Sebastián que, amb direcció de Manuel Gómez, estrenava al Teatro Príncipe de Donosti *A Pinter le gusta Ionesco*; un muntatge compostat per dues peces: *Un ligero dolor* (*A Slight Ache*, 1961) de Harold Pinter i *La cantante calva* de Ionesco. També a València, la encara jove companyia Moma Teatre dirigida per Carles Alfaro, que el 1982 havia muntat *El Knack* d’Ann Jellicoe, escollia el 1985 Harold Pinter per a reprendre el seu camí després del retorn d’Alfaro de Londres, on havia ampliat els seus coneixements a The British Theatre Association for Directors and Drama Instructors. El ja clàssic *El montaplatos* (*The Dumb Waiter*, 1960) es convertia, així, en el muntatge amb què “Alfaro iniciarà realment la seua trajectòria com a director i Moma assolirà un dels seus dos eixos fonamentals: la conformació d’una poètica i un mètode de treball propis i inconfusibles” (Sirera, 2003: 27). Amb canvis en el repartiment i modificacions en la dramaturgia, *El montaplatos* es reposaria el 1987 dins el cicle de Teatre Obert presentat a la Sala Moratín. El 1993, ja com a *El muntaplats*, tornaria al seu escenari d’Atelier 24 i, de nou, el 1996 s’alçaria una altra vegada per a presentar-se al cicle "Tardor Pinter" celebrat a la Sala Beckett. Des del primer muntatge fins a l’últim, la (poca) crítica va considerar que s’havia aconseguit “recrear con exactitud el clima agobiant, la

⁵³⁴ Fàbregas, Xavier, "Inquietante", *La Vanguardia*, 25/04/1985.

⁵³⁵ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Altres llocs", *El Periódico*, 26/04/1985.

atmosfera inquietante del texto de Pinter”⁵³⁶ com a “un ejemplo más del buen hacer que caracteriza todos los trabajos de Moma Teatre”⁵³⁷.

Després de vint anys sense reaparèixer pels escenaris madrilenys, el 1994 s’hi presentava una obra de Harold Pinter al Teatro Príncipe: *Traición (Betrayal, 1978)*, que ja s’havia estrenat a l’Estat en català dins l’àmbit del teatre alternatiu uns anys abans. L’estrena original de *Betrayal*, dirigida per Peter Hall per a la National Theatre Company, va crear perplexitat entre la crítica per mostrar, en contrast amb la seua producció anterior, el que consideraven “a high-class soap-opera” (Billington, 1994: 128), “a blank endorsement of the obvious”⁵³⁸. Però les produccions subsegüents - com el muntatge de 1991 a l’Almeida Theatre, dirigit per David Leveaux -, portaren a la crítica a considerar que la peça havia estat “disgracefully undervalued when it appeared 13 years ago”⁵³⁹. El mateix Billington reformulava la seua crítica el 1991: “I find it a much better play: a wry Cowardesque comedy weighing the power of friendship against the transience of sexual passion”⁵⁴⁰ (i es retractaria totalment el 1998: “twenty years ago, I signally failed to get the point of Pinter’s *Betrayal* (...) this is a complex play about the corrosiveness of treachery rather than a lightweight study of metropolitan adultery”⁵⁴¹). A l’estrena madrilenya, va ser la companyia murciana Teatro del Laberinto que, dirigida per Francisco Vidal i tot fent servir una traducció d’Álvaro del Amo⁵⁴², mostrava - en el que allí es va considerar “una apuesta al margen de modas o frivolidades”⁵⁴³ - “tres seres morales sometidos al escalpelo, al cruel y frío bisturí teatral

⁵³⁶ Diago, Nel, “*El Montaplatos*, de H. Pinter, por Moma Teatre, en Teatro a Banda”, *Turia*, 18-25/11/1985.

⁵³⁷ Sàbat, Núria, “Los largos silencios de Pinter”, *El Periódico*, 15/10/1996.

⁵³⁸ Wardle, Irving, “Pinter, master of ambiguity, offers a blank endorsement of the obvious”, *The Times*, 16/11/1978.

⁵³⁹ Nightingale, Benedict, *The Times*, 23/01/1991.

⁵⁴⁰ Billington, Michael, *Guardian*, 23/01/1991.

⁵⁴¹ Billington, Michael, *Guardian*, 25/11/1998.

⁵⁴² Amo, Álvaro del (Trad.) (1976), *La habitación y otras piezas / Harold Pinter*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

⁵⁴³ Centeno, Enrique, “Evocación sentimental realizada con enorme sensibilidad”, *Diario 16*, 22/04/1994.

de un autor dramático extraordinario”⁵⁴⁴. La figura de Pinter era valorada amb admiració des de la crítica, així com també es reconeixia el treball de Teatro del Laberinto. Tanmateix, Haro Tecglen des de *El País*, tot reflexionant sobre per què Pinter havia estat tan escassament representat a l'Estat, apuntava les dificultats de traductors i intèrprets a l'hora d'enfrontar-se a l'essència de l'escriptura de Pinter: a mantenir la “precisión del lenguaje que es la base del misterio que está en todo lo que sucede”⁵⁴⁵ i que, segons ell, era una tasca difícil per a la professió teatral espanyola.

L'any següent un altre Pinter: *Retorno al hogar* (*The Homecoming*, 1965), que no havia tornat als escenaris des de la representació en sessió doble del Teatro de Cámara de Madrid, dirigida per Luis Escobar, el 1970. Producciones Teatrales Contemporáneas rescatava una peça de Pinter que, davant la reposició de Peter Hall el 1991 al Comedy Theatre, la crítica londinenca considerava que estava ja institucionalitzada “as that deathly thing, a modern classic”. “Thus the task facing Peter Hall, now as then the play’s director, is almost more challenging than in 1965”⁵⁴⁶: es tractava aleshores de tornar a la peça tot el poder de sorprendre i colpir l'espectador. Segons la crítica, Peter Hall ho va aconseguir de nou el 1991. El 1994, la directora María Ruiz, “muy enterada de esa crueldad y ese sentido del humor” que caracteritzen la peça sembla que aconseguia per a alguns que l'espectador “se encuentre en la situación que quiere el autor: no saber en qué momento debe reírse, y no saber si su risa es nerviosa, avergonzada. Y cuando aplaude, al final, lo hace un poco sobrecogido”⁵⁴⁷. Des de *Primer Acto*, en canvi, Eduardo Pérez Rasilla dubtava de l'efectivitat del muntatge a l'hora de situar-se en la “encrucijada de caminos” on se situa l'obra de Pinter: “desde el naturalismo al teatro de la crueldad, o desde el teatro social al humor delirante de las vanguardias”. La disposició dels actors, segons Pérez Rasilla, “es más propia de una antigua comedia de tresillo que de una pieza que se pretende incómoda e

⁵⁴⁴ López, Lorenzo, "Traición, el Pinter más penetrante del amor y la condición humana", *ABC*, 19/04/1994.

⁵⁴⁵ Haro, Eduardo, "Otra cultura", *El País*, 10/04/1994.

⁵⁴⁶ Nightingale, Benedict, *The Times*, 11/01/1991.

⁵⁴⁷ Haro, Eduardo, "Terror cotidiano", *El País*, 31/10/1994.

inquietante”, l’escenografia “no contribue a crear la atmósfera moral” de la peça i la interpretació, sobretot de Juanjo Menéndez, era “propia de la comedia convencional”⁵⁴⁸.

• Dramaturgues britàniques contemporànies

Durant la dècada dels setanta i vuitanta, durant l’eclosió i desenvolupament del teatre alternatiu britànic, la veu dels col·lectius minoritzats per raons de gènere, ètnia o orientació sexual va començar a prendre cos. Pel que fa al col·lectiu femení:

By the end of the 60s there were less women having drama produced than ten years previously and the eras of Agatha Christie and Dodie Smith seemed like halcyon days. It would take the development of the Women's Liberation Movement, the creation of more radical theatre groups after the removal of censorship and the confidence derived from political empowerment to move drama by women into the spotlight (Shellard, 2000: 134).

La majoria de les dramaturgues britàniques sorgides durant aquest període - Pam Gems, Timberlake Wertenbaker, Sharman MacDonald, Charlotte Keatley... -, compartien un interès per desvetllar les històries dels sectors socials més desfavorits des d’una òptica feminista al caliu del teatre alternatiu britànic i van aconseguir projecció internacional. El seu teatre compromés amb la realitat social que l’envolta, en especial la del col·lectiu femení, empenia un camí ben diferent al de la majoria dels dramaturgs que es conreaven un teatre ‘polític’. Com observa Peacock (1999: 150):

In their portrayal of women, Naturalism/Realism was associated by feminist writers with bourgeois patriarchy and considered to be deterministic and static. The fractured forms of agitprop and the epic were seen to be concerned with change and dynamic. The latter were employed by many women's theatre groups during the 1970s but were supplemented by other forms, such as Surrealism, during the 1980s. The overall aim was to employ dramatic discourses that would de-naturalise the dominant codes used to signify women.

⁵⁴⁸ Pérez-Rasilla, Eduardo (1994), "Pinter. Retorno al hogar", *Primer Acto*, 256, p. 77-78.

L'obra d'aquestes dramaturgues compromeses, que sovint recorrien al fragmentarisme, a la barreja de llenguatges artístics, a l'exploració d'aquelles tècniques que les allunyaven del naturalisme hegemònic, arribava als escenaris de l'Estat de manera esporàdica.

Pam Gems és una de les poques autores de les últimes promocions de dramaturgs del moment gestats al si del teatre alternatiu britànic que va arribar als escenaris de l'Estat durant aquests primers anys de democràcia; i recordem que ja havia estat estrenada durant la transició (*Piaf*, Teatro Muñoz Seca, Madrid, 1980). A *Cuatro Mujeres* (*Dusa, Fish, Stas and Vi*, 1976) – obra inclosa en la selecció de les cent obres més representatives del segle XX segons l'enquesta del National Theatre -, el 1986, el Teatro Estable de Navarra, sota la direcció de Juan Pastor, explorava les vides de quatre tipus de dones diferents que se cerquen a si mateixes. Uns anys després, el 1988, aquesta obra de Gems tornaria als escenaris, ara en català, de la mà d'una altra companyia de petit format: Divas and Co. de Sabadell. Traduïda i dirigida per Lluís Ferraz, i amb el títol de *Dones*, comptava entre l'elenc amb futures actrius tan reconegudes com Anna Güell o Rosa Cadafalch.

My Mother Said I Never Should (1987) de Charlotte Keatley, una altra de les obres que figuren al llistat de les obres en llengua anglesa més representatives del segle XX elaborat pel National Theatre, es va estrenar originalment al Contact Theatre de Manchester i reposada el 1989 al Royal Court Theatre de Londres:

When Charlotte Keatley's *My Mother Said I Never Should* opened in Manchester in 1987, it won both the George Devine and the *Manchester Evening News* best new play award. Watching its London premiere, in Michael Attenborough's faultlessly acted production at the Royal Court, you sense that its prize-winning days may not yet be over.⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ Taylor, Paul, *Independent*, 06/03/1989.

Efectivament, aquest “true, touching, heartfelt play” que “deals with four generations of a Cheadle Hulme clan, and specifically with mother-daughter relationships”⁵⁵⁰, ha arribat a ser un dels textos d’estudi obligatori als centres britànics d’educació secundària. Malauradament, la seua estrena a l’Estat va passar bastant desapercebuda. La companyia madrilenya Guindalera Escena Abierta presentava el 1995 *Mi madre decía que yo no debía*, traduïda per Elsa Alfonso i dirigida per Juan Pastor, durant un breu espai de temps al Centro Cultural Galileo, on quasi no va despertar l’interés de la crítica. Algun breu comentari crític, però, apuntava que “hay más innovación en la trama de *Mi madre decía que yo no debía*, que en su puesta en escena y realización”⁵⁵¹.

Finalment, Sarah Daniels, coneguda especialment per *Masterpieces* (1983), arribava a Barcelona, però, amb una de les obres amb que va ser més tèbiament acollida a Londres: *Les escorxadors* (*The Gut Girls*, 1988). Un grup d’actrius de renom (Anna Güell, Lluïsa Mallol, Marta Millà...) donaven lloc a la companyia “Les escorxadors” que, amb Ramon Simó a la direcció, emprenia l’estrena d’aquesta peça de Daniels. L’acollida de públic i crítica, tanmateix, no va ser massa favorable. La majoria dels crítics, si s’exceptua l’entusiasta crítica de Joan Anton Benach a *La Vanguardia*⁵⁵², opinava que es tractava de “una obra larga, pesada, vieja, muy vieja”⁵⁵³, en què “el que succeeix (...) no depassa (ni per l’acció ni pel llenguatge) la mera anècdota, condimentada amb les més velles salses del teatre de tesi”⁵⁵⁴ i on la interpretació i l’escenografia en resultaven igualment malparades.

No totes les dramaturgues sorgides durant aquestes dècades, però, feien servir un llenguatge o una estètica alternativa a l’hora d’articular les seues obres. A principis d’aquest període, el 1983, la companyia El Globus de Terrassa, juntament amb Zitzània Teatre de Barcelona, escolliren un dels últims èxits del West End - *Vapors* (*Steaming*,

⁵⁵⁰ Billington, Michael, *Guardian*, 04/03/1989.

⁵⁵¹ Pascual, Itziar, “Crónica de una maldición”, *El Mundo*, 03/03/1995.

⁵⁵² Benach, Joan-Anton, “Carne humillada”, *La Vanguardia*, 08/03/1995.

⁵⁵³ Sagarra, Joan de, “Plastilina”, *El País. Cataluña*, 14/03/1995.

⁵⁵⁴ Ordóñez, Marcos, “Mettons que je n'aie rien vu”, *Avui*, 13/03/1995. Amb uns arguments similars s’expressava també Pérez de Olaguer, Gonzalo, “Una historia de mujeres mal contada”, *El Periódico*, 05/03/1995.

1981), la primera peça teatral de la fins aleshores novel·lista Nell Dunn - per presentar-la primer al Centre Dramàtic del Vallès a Terrassa i després al Teatre Regina de Barcelona. Estrenada originalment a l'antic teatre del Theatre Workshop, el Theatre Royal de Stratford East, *Steaming* prompte es va transferir al Comedy Theatre del West End, on va romandre un any en cartell. El reclam principal de l'obra va ser tant a Londres com a Barcelona la nuesa de les protagonistes, un grup d'usuàries d'uns banys turcs que s'oposen a una amenaça de tancament. Nuesa que tot i ser "better known in some circles these days as conspiracy to produce acts of shameless and gross indecency"⁵⁵⁵ en ambdues societats, es convertia alhora i cada vegada més en un esquer comercial ben rentable: "llenos a rebosar en el gran teatro de Terrassa, comentarios en la prensa, desnudos en la televisión, toda una serie de factores que han canalizado la atención hacia el espectáculo"⁵⁵⁶.

De factura naturalista, amb un decorat minuciós i uns personatges socialment i psicològicament detallats, els crítics barcelonins emmarcaven l'obra dins el que al Regne Unit constituïa el mode dramàtic dominant:

Vapors es un drama que se sitúa perfectamente dentro de la tradición realista del teatro inglés; una tradición que tras el éxito obtenido hace un cuarto de siglo por los primeros dramas de Osborne y de cuantos se aprestaron seguirle, no ha desaparecido.⁵⁵⁷

Encara que alguns opinaven que:

Viendo la obra de Nell Dunn, una pieza *bien faite*, dentro de la línea del teatro realista inglés de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, uno piensa necesariamente que se halla ante una caricatura, casi un chiste, de aquella estupenda generación.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ De Jongh, Nicholas, Guardian (*London Theatre Record* / July 2-15 1981).

⁵⁵⁶ Fàbregas, Xavier, "Vapors: peleas y confidencias de seis mujeres", *La Vanguardia*, 08/12/1983.

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ Sagarra, Joan de, "¡Qué bello es bañarse!", *El País*, 09/12/1983.

Si la posada en escena catalana, del director Pere Planella, havia seguit fidelment les convencions naturalistes del text, també la consideració artística de la peça per part dels crítics londinencs i barcelonins va ser molt similar: *Steaming* i *Vapors* cometien els errors d'una primera peça teatral, tant a l'original com a la traducció de Guillem-Jordi Graells i Lluís Ferraz, com "el protagonisme absolut del to narratiu"⁵⁵⁹ o el fet que els personatges "remain portraits and not a play"⁵⁶⁰. Tot i això, l'obra va gaudir d'una considerable acceptació, potser també perquè, tot i que "the thrust is feminist (...) things never degenerate into ideological shrillness", això és, l'etiqueta feminista de la peça no sobrepassava els límits d'un producte comercial, "falta la trascendencia (...), falta garra y mala uva. Falta, en definitiva, jugársela"⁵⁶¹. Tot i això, la peça, donades les referències de les dues reconegudes companyies que la van posar en peu i la rigorosa posada en escena que els crítics no van deixar d'elogiar, va mantenir-se més de sis mesos en cartell en teatres tant independents, com el València Cinema, com estrictament comercials, com el Martínez Soria de Barcelona.

Ben similar és el cas de la producció de 1993 de la companyia La Pavana, d'un altre text d'una autora britànica recent, *Pánico contenido*⁵⁶² (*Low Level Panic*, 1988) de Clare McIntyre, que va ser presentat originalment al Royal Court Theatre per la companyia de dones Women Playhouse Trust. La peça, protagonitzada per tres actrius, treia a la llum problemàtiques sentimentals, laborals i existencials dels personatges a través de les seues converses, col·loquials i directes. La Pavana, dirigida per Rafael Calatayud,

consciente del indudable y merecido éxito obtenido con *La mujer de negro* (...) ha vuelto a apostar por un texto en inglés, de esos en los que los autores británicos y norteamericanos son maestros: buena estructura, tema actual (por lo menos en sus países de origen) y diálogo ágil y brillante que permite el lucimiento de los actores. Añádase aquí que la actualidad da pie a meter unas

⁵⁵⁹ Vilà i Folch, Joaquim, "Dones insatisfetes", *Avui*, 09/12/1983.

⁵⁶⁰ ??, *Daily Telegraph*, (*London Theatre Record* / July 2-15 1981).

⁵⁶¹ Sagarra, Joan de, "¡Qué bello es bañarse!", *El País*, 09/12/1983.

⁵⁶² Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1993), *Pánico contenido* / Clare McIntyre, València, Universitat de València.

cuantas expresiones fuertes y alguna que otra situación más o menos atrevida, y tendremos las claves de un éxito.⁵⁶³

El muntatge, doncs, oferia un “producto bien acabado”⁵⁶⁴, però a l’exposició de la problemàtica de “estas mujeres que hablan de sus cosas, y que son suma de otras muchas mujeres”⁵⁶⁵ s’acabava “primando la parte cómica, con olvido de otros matices que se apuntaban (...) así que se quedan en un simpático entretenimiento que no parece pretender otra cosa que hacer pasar un buen rato”⁵⁶⁶. Aquestes condicions afavorien que el muntatge gaudís d’un èxit considerable i que es mantingués en actiu més de dos anys.

Com s’ha pogut observar més amunt, els resultats de la recepció a l’Estat d’algunes de les obres de les dramaturgues considerades més alternatives durant aquest període, segons els comentaris de la crítica, no van ser especialment reeixits, de vegades perquè el muntatge no assolía les expectatives del text i de vegades perquè es dubtava que la vigència del text com a constructe ideològic o estètic. Altres productes més comercials trobaren un camí més planer i més repercussió social.

● Noves (i no tan noves) escriptures

Durant aquest període, les companyies privades de l’Estat van portar puntualment als escenaris obres britàniques recents, algunes més que altres. Ja s’ha mencionat més amunt el muntatge de Carteci, un grup format el 1984 a Donosti, de l’obra més emblemàtica de Nigel Williams, *Enemigo de clase* (*Class Enemy*, 1978). El 1994, el Sant Andreu Teatre acollia una altra producció de *Enemigo de clase* (*Class Enemy*, 1978) a mans de Zitzània Teatre, dirigida per Josep Maria Mestres sobre la traducció de Guillem-Jordi Graells. L’obra ja havia adquirit un cert ressò a partir del muntatge que en va fer el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana el 1993. El

⁵⁶³ Sirera, Josep Lluís, "Poco contenido", *Levante*, 14/12/1993.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ Máñez, Julio, "Hablando de mujeres", *El País.Comunidad Valenciana*, 15/12/1993.

⁵⁶⁶ Talens, José M., "Pánico contenido, de Clare McIntyre", *Turia*, 20-26/12/1993.

muntatge de Zitzània optava per transferir el conflicte d'aquest grup d'alumnes marginals a la realitat social i cultural barcelonina, tal i com el del CDGV havia dut a terme amb la valenciana:

No son alusiones tímidas y escasas las que aproximan *Enemig de clase* a la Barcelona postolímpica. Todas las referencias a la geografía urbana y la enrevesada mezcla de catalán-castellano que se usa en la obra nos habla de un lumpen que está ahí, sin ambigüedades ni disimulos.⁵⁶⁷

Aquesta transferència, juntament amb “la sinceridad de los actores por construir sus personajes”, dotava d’una actualitat i una urgència el muntatge “hasta un extremo que anonada al espectador, que, en ocasiones, se olvida, ante este despegue, de la escasa entidad del texto”⁵⁶⁸.

El 1995, a València tornava a pujar a l’escenari una obra del dramaturg Nigel Williams, que tanta repercussió hi havia tingut amb *Enemigo de la clase* del CDGV. *Sugar and Spice* (1980) ja s’havia presentat anteriorment als escenaris de l’Estat de la mà de la companyia basca Teatro Ganbara, dirigida per Juan Aguirre, el 1987 al Teatro Principal de Donosti. Aleshores la traducció del títol, *Azufre y Melaza*, s’acostava a l’original. La versió de Compañía de Repertorio Contemporáneo de 1995, en el que constituïa la primera producció d’aquesta companyia il·licitana, optava per un més explicatiu *Como perros*⁵⁶⁹. Aquesta peça, que mostra “algo que ocurre en una noche cualquiera, con la invasión de una panda de chicos y chicas marginados, con sus luchas de sexos a flor de piel, a casa de una mujer, digamos, burguesa”⁵⁷⁰, tampoc no va despertar l’entusiasme de la crítica. Si bé es reconeixia el possible valor d’aquesta obra com a “alegato social”, com a “proyector”, davant un públic determinat – el crític cita, com a exemple, la respectuosa atenció que els presos de la presó de Picassent prestaren

⁵⁶⁷ Benach, Joan-Anton, "De Londres a Nou Barris", *La Vanguardia*, 15/03/1994.

⁵⁶⁸ Olivares, Juan Carlos, "Clase de actores", *ABC.Barcelona*, 26/09/1994.

⁵⁶⁹ Muntatge realitzat a partir de la traducció de Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trad.) (1995), *Azúcar y especias / Nigel Williams*, València, Universitat de València.

⁵⁷⁰ Herreras, Enrique, "'Guerrita' de sexos", *Levante*, 21/02/1995.

a *Enemigo de la clase*⁵⁷¹ -, també es reflexionava sobre com al públic dels anys noranta ja no li interessava aquest tipus de llenguatge naturalista amb un objectiu i un missatge moral massa evidents⁵⁷².

Un altre autor que va experimentar un recorregut per diverses companyies de l'Estat va ser l'escocés Robert David McDonald però, en aquest cas, només una obra seua va ser l'elegida en aquest periple. El 1986, la companyia murciana Teatro del Viaje estrenava a la seua ciutat per primera vegada a l'Estat *Conferencia en la cumbre* (*Summit Conference*, 1978), traduïda per Inés López Crespo i dirigida per Paco Aguinaga. Uns mesos després el muntatge viatjava al Teatro Martín de Madrid, on participava en una mostra de teatre murcià. Robert David McDonald era director associat del Citizens Theatre de Glasgow des del 1973 i les seues obres havien vist la llum des d'aquell escenari. *Summit Conference*, però, va adquirir repercussió internacional a partir del muntatge que se'n va fer al londinenc Lyric Theatre amb Glenda Jackson en un dels papers principals. Des de la ironia, la peça presentava una conversa entre les dones de Hitler i Mussolini, Eva Braun i Clara Petacci, en què progressivament “the ideas and aphorisms, allusions and epigrams begin to flow with provocative ambiguity”⁵⁷³ de manera que es construeix una “metaphor for an age”⁵⁷⁴. Del seu pas pel Teatro Martín, tanmateix, van sorgir les mateixes crítiques que alguns crítics, com Benedict Nightingale⁵⁷⁵ o Mark Amory⁵⁷⁶, van fer al muntatge londinenc:

De pronto sin un suceso determinante y sin un guiño de la escenografía, de la música, de la iluminación que lo indique, cambian. Una traslación no justificada hace que las dos mujeres se identifiquen con los dos dictadores. Pero su conversación es trivial, vanamente informativa.⁵⁷⁷

⁵⁷¹ Talens, José M., "Para estómagos resistentes", *Turia*, 27/02/1995.

⁵⁷² Máñez, Julio, "Estridente crónica social", *El País.Comunidad Valenciana*, 19/02/1995.

⁵⁷³ Shorter, Eric, "Dictators' mistresses stretch tea for two", *Daily Telegraph*, 23/01/1978.

⁵⁷⁴ Billington, Michael, "Metaphor for an age", *Guardian*, 23/01/1978.

⁵⁷⁵ Nightingale, Benedict, *New Statesman*, (*London Theatre Record* / April 22 - May 5 1982, p.222).

⁵⁷⁶ Amory, Mark, *Spectator*, (*London Theatre Record* / April 22 - May 5 1982, p.223)

⁵⁷⁷ López, Lorenzo, "*Conferencia en la cumbre*, radical equivocación de montaje", *ABC*, 29/08/1986.

Tanmateix, també s'apuntava que:

No es fácil deslindar lo que pertenece al texto y lo que es de la dirección: las desgracias nunca vienen solas. (...) Puede que la obra original, como la hizo en Londres Glenda Jackson, tenga interés; es dudoso. Los aplausos del jueves por la tarde fueron escasos...⁵⁷⁸

Uns pocs anys després, el 1989, aquesta obra s'estrenaria en català a la IX Fira de Tàrraga i, uns mesos després al Teatre Regina de Barcelona, amb el títol – més explicatiu – de *Mentre Hitler i Mussolini prenien el te*. La companyia que es va crear expressament per a aquest espectacle, Teatre del Temps, va encarregar-ne la traducció a Jaume Melendres i la direcció va passar de les mans de Damià Barbany, a l'estrena, a les de Armonía Rodríguez, al Teatre Regina. En aquesta ocasió, però, les crítiques els van ser més favorables tant al text en si, ja que es va elogiar la naturalitat de la traducció de Melendres, com a la “sumamente correcta” posada en escena. En conjunt, es va tractar de subratllar la importància de “una pieza que, en su día – 1982 -, fue un reto para nada menos que Georgina Hale y Glenda Jackson”⁵⁷⁹, per tal de valorar positivament l'intent de Teatre del Temps d'oferir “un buen trabajo lleno de dignidad y válido en la aún no conseguida normalización teatral del país”⁵⁸⁰. Uns anys després, el 1992, *Summit Conference* tornaria a representar-se en versió i direcció d'Imma Garín per a la companyia Zag-zag Teatre com a *Eva i Clara: Berlin 1941*, estrenada a l'Auditori Germanies de Manises i portada a diferents localitats del País Valencià, com la Sala Arniches d'Alacant. Tanmateix, el fet que no feren cap representació a les sales de teatre de la capital valenciana n'ha condicionat la poca acollida per part de la crítica.

La resta de les incursions en la dramaturgia britànica més recent constitueixen aportacions més aïllades. El 1992, per exemple, la companyia madrilenya Zascandil Teatro presentava a la Sala Galileo un thriller convencional i no massa conegut de N.J. Crisp, *El visitante (Dangerous Obsession, 1987)*, durant tres setmanes, dins el festival

⁵⁷⁸ Haro, Eduardo, "Un esfuerzo fallido", *El País*, 31/08/1986.

⁵⁷⁹ Benach, Joan-Anton, "Eva Hitler y Clara Mussolini frente a frente", *La Vanguardia*, 27/02/1990.

⁵⁸⁰ Pérez de Olaguer, Gonzalo, ??, *El Periódico*, 25/02/1990.

"Madrid Cultural", organitzat pel Consorci Madrid Capital Europea de la Cultura. O també, el 1996 la companyia del Jove Teatre Regina obria la temporada de teatre d'adults amb *Frank'n'Stein* de Ken Campbell, una peça en què es recrea des de la paròdia més burleta el mite de Frankenstein amb només dos actors que interpreten tots els personatges. L'experiment, però, es va considerar fallit perquè "Ken Campbell tenia (...) un mito enorme sobre el que aplicar el bisturí de su sarcasmo; pero (...) no logra sacar punta ni a una sola de las grandes ideas que se lleva entre manos"⁵⁸¹.

El 1995, Zitzània Teatre, amb voluntat d'indagar sobre dramaturgs i dramaturgues alternatius, sota la direcció de Josep Maria Mestres, presentava al Mercat de les Flors *A l'est de qualsevol lloc* (*East From The Gantry*, 1992) del gal·lès Edward Thomas, amb la traducció de Guillem-Jordi Graells⁵⁸² i amb Abel Folk, Muntsa Alcañiz i Lluís Marcos com a intèrprets. Tant pel seu punt de vista 'perifèric' dins la realitat social i cultural del Regne Unit com pel seu rebuig al llenguatge i l'estètica naturalista imperant, Thomas suposava una opció atractiva dins l'àmbit del teatre català. De fet, aquests trets van ser subratllats a la roda de premsa de presentació del muntatge (a què va acudir l'autor mateix), on també es va incidir en el paral·lelisme entre la cerca de la identitat, personal i col·lectiva, que emprenen els personatges d'una Gal·les entre el somni i la realitat i la situació política i cultural catalana⁵⁸³. La crítica va rebre amb interès tant el text com la proposta escènica. Això no afavoriria, però, com amb la majoria dels muntatges d'aquestes tipus de companyies privades, que la peça allargués el seu temps en cartell⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ Ley, Pablo, "Un íntimo Frankenstein", *El País.Cataluña*, 28/09/1996.

⁵⁸² Graells, Guillem-Jordi (Trad.) (1997), *A l'est de qualsevol lloc / Edward Thomas*, Barcelona, Institut del Teatre.

⁵⁸³ Sesé, Teresa, "'Gales, como Cataluña, es un país imaginado', afirma el autor Edward Thomas", *La Vanguardia*, 10/10/1995.

⁵⁸⁴ Per tal d'acompanyar el muntatge i donar a conèixer la figura d'Edward Thomas, uns dies després es va celebrar un mini-cicle anomenat "Lectures de teatre gal·lès" organitzat pel Teatre Lliure. S'hi va llegir *Cançó de la ciutat oblidada* (*Song from a Forgotten City*, 1995) d'Edward Thomas. traduïda i dirigida per Guillem Jordi Graells i *Sota el bosc lacti* (*Under Milk Wood*, 1954) un poema dramàtic de Dylan Thomas, a càrrec dels membres de l'associació d'espectadors del Teatre Lliure. *Sota el bosc lacti* seria muntat el 1999 per Jesús Díez en una coproducció del Festival Grec de 1999 i la companyia Escena Alternativa i representat dins el Festival Grec i posteriorment al Teatreneu.

Amb *Greco* (*Greek*, 1980) de Steven Berkoff, va ocórrer el mateix. L'espectacle, el projecte del qual havia rebut el 1993 el Premi Nacional Adrià Gual, es va estrenar al Teatre Adrià Gual el 1995 a mans d'Alberto Bokos i Jordi Godall i amb un repartiment que comptava amb Francesc Garrido, Mercè Arànega, Boris Ruiz i Pepa Arenós. Com ja s'ha comentat en referència al muntatge de *Greek* que uns anys abans havia dut a terme el CNTE (*Como los griegos*, 1992), el text de Berkoff seguia provocant controvèrsia allà on anava: en aquest cas, hi havia qui criticava "la escasa teatralidad del texto"⁵⁸⁵, mentre altres hi veien "un texto espléndido"⁵⁸⁶, "un texto importante y un espectáculo del que cabe alabar tanto lo arriesgado de la propuesta como los resultados alcanzados"⁵⁸⁷. El risc de la proposta, però, i per suposat el circuit en què es distribuïa el muntatge, no permeteren que l'obra superés les tres setmanes en cartell.

Més repercussió va tenir *Kvetch* (*Kvetch*, 1991), una altra peça de Steven Berkoff, traduïda de nou per Carla Matteini, que la companyia madrilenya Geografías Teatro, dirigida per José Pascual, va portar al Festival de Otoño de 1995 i després girar per l'Estat durant més d'un any. *Kvetch* es va presentar el 1991, dirigida i protagonitzada per Berkoff, a la secció Fringe del Festival d'Edimburg i després es va poder veure a l'alternatiu Kings Head Theatre, d'on es va transferir al West End. En aquesta peça, "Mr Berkoff's technique, borrowed equally from O'Neill's *Strange Interlude* and Woody Allen's *Manhattan*, is to allow his characters to voice their unspoken thoughts or enact their hidden fears"⁵⁸⁸. D'aquesta manera, el que comença com un sopar ordinari es converteix en tota una explosió verbal d'íntimes neurosis i ansietats "with Berkoff revealing a depth of humanity and imaginative sympathy I'd never suspected him of possessing"⁵⁸⁹. La crítica madrilenya i barcelonina, davant el muntatge de Geografías Teatro, l'elogiaren com a "tremenda bagatela, farsa neurótica" que "funciona con todos los espectadores"⁵⁹⁰ i que "frente a la compleja arquitectura de otras obras de Berkoff es un afortunado desahogo a ras de suelo"⁵⁹¹.

⁵⁸⁵ Olivares, Juan Carlos, "Complejo Edipo-Thatcher", *ABC.Cataluña*, 11/11/1995.

⁵⁸⁶ Ley, Pablo, "El aullido de un cabreo existencial", *El País.Cataluña*, 19/11/1995.

⁵⁸⁷ Ragué, María José, "La descarnada poesía del mito", *El Mundo.Cataluña*, 12/11/1995.

⁵⁸⁸ Billington, Michael, *Guardian*, 10/10/1991.

⁵⁸⁹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 10/10/1991.

⁵⁹⁰ Haro, Eduardo, "Bagatela cruel", *El País*, 17/11/1995.

El 1996, el Talleret de Salt i la productora que li donava cobertura, Bitò Produccions, muntaven l'última peça de Ronald Harwood, que s'havia estrenat un any abans al Regne Unit: *Prendre partit* (*Taking Sides*, 1995). L'obra rescata i analitza el judici per presumpta col·laboració amb el règim nazi a Wilhem Furtwängler, el cèlebre director de l'Orquestra Filharmònica de Berlín durant el Tercer Reich. Quan es va presentar al festival de teatre de Chichester, sota la direcció de Harold Pinter, i més tard passaria al londinenc Criterion Theatre, tots consideraren la peça un exemple d'un bon teatre de tesi, "where every character introduces an aspect of the central issue"⁵⁹². En general, tot i algunes observacions sobre la construcció de determinats personatges, alguns crítics com Michael Billington des de *Guardian* subratllaven que "the play acts as a powerful metaphor for the present and all those postauthoritarian societies busy ransacking their pasts"⁵⁹³. *Prendre partit*, traduïda per Joaquim Mallafrè⁵⁹⁴, era la primera obra de Harwood que s'estrenava a l'Estat i es va presentar l'octubre de 1996 a Girona i el gener de 1997 al Teatre Villarroel de Barcelona, on es va poder veure durant un mes. Com havia apuntat Billington, Francesc Massip des de l'*Avui* també remarcava que:

resulta oportú revisitar el tema, sobretot a les desmemoriades Espanyes, que no han fet mai aquest tipus de necessari recordatori i on sembla que els 40 anys de dictadura franquista van ser un edén"⁵⁹⁵.

L'interés per la temàtica de l'obra es feia evident a les cròniques de tots els crítics barcelonins. Tanmateix, molts també assenyalaren que la peça "exige de los actores una demostración de virtuosismo que no llega a producirse"⁵⁹⁶, cosa que restava potència a la proposta de Harwood.

⁵⁹¹ Benach, Joan-Anton, "El perverso desahogo de Steven Berkoff", *La Vanguardia*, 12/09/1996.

⁵⁹² Kingston, Jeremy, *The Times*, 24/05/1995.

⁵⁹³ Billington, Michael, *Guardian*, 23/05/1995.

⁵⁹⁴ Mallafrè, Joaquim (Trad.) (2001), *Prendre partit / Ronald Harwood*, Barcelona, Institut del Teatre.

⁵⁹⁵ Massip, Francesc, "L'artista, el poder i la memòria", *Avui*, 16/01/1997.

⁵⁹⁶ Ley, Pablo, "Un trabajo esmerado", *El País. Cataluña*, 19/01/1997.

També durant aquest període les companyies privades optaren per estrenar obres d'alguns autors britànics ja coneguts a l'Estat. El Talleret de Salt, uns anys abans de *Prendre partit* de Harwood, concretament el 1991, havia presentat una de les obres menys conegudes de Tom Stoppard: *Com un Magritte* (*After Magritte*, 1970). Originalment estrenada a petits teatres alternatius com l'Almost Free Theatre o el 'lunch-time' The Ambiance Theatre, la peça dura menys d'una hora i mostra una família en una situació que visualment s'assembla a un quadre surrealista de Magritte i un policia que la investiga fins que tot acaba tenint una explicació lògica. Tot i reconèixer l'enginy del text i del muntatge d'El Talleret, aquesta estrena al Teatre Regina de Barcelona no va causar massa entusiasme per part dels crítics que la consideraven "un simple disbarat simpàtic i sorneguer"⁵⁹⁷ que, com que "de 1970 para acá se han apurado generosamente los ecos del absurdo", "no puede eludir la inevitable erosión del lenguaje y de su incapacidad para sorprender"⁵⁹⁸.

També es va poder veure per primera vegada a l'Estat *The Ruffian on The Stair* (1966), una altra de les obres clau de Joe Orton. Segons les nostres informacions, l'estrena la va dur a terme una d'aquestes noves companyies de petit format, Teatro Límite (Madrid) amb la direcció de Luis Manuel Dorrego el 1987. El 1996, es va reposar de nou a Madrid, a la Sala Mirador, *El rufián en la escalera* (*The Ruffian on the Stair*, 1966) de Joe Orton a mans d'actors del Estudio de Cristina Rota (Ana Torrent, Ángel Alcázar i Juan Diego Botto) i dirigits per aquesta. Arran d'aquest muntatge, la crítica observava que "en estos treinta y tantos años transcurridos, la obra no ha perdido ninguno de sus dolores y de sus ironías macabras"⁵⁹⁹, però matisava que, en aquesta posada en escena en concret, s'havia potenciat una mirada compassiva sobre els personatges marginals que la poblen de manera que "entre risas e inquietudes se produce la emoción del espectador"⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ Vilà i Folch, Joaquim, "Un disbarat sorneguer", *Avui*, 13/01/1991.

⁵⁹⁸ Benach, Joan-Anton, "Para no iniciados", *La Vanguardia*, 14/01/1991.

⁵⁹⁹ Haro, Eduardo, "Un espejo ante el horror", *El País*, 18/01/1996.

⁶⁰⁰ Centeno, Enrique, "Entrañables desarraigados", *Diario 16*, 29/01/1996.

En general, doncs, la major part d'aquests muntatges de les noves companyies d'arreu de l'Estat passaren pels escenaris sense massa repercussió; ben pocs van complir els dos mesos en cartell en un mateix teatre.

6.3.1.4. Els inicis del teatre alternatiu

Fins ara l'única menció que des d'aquestes pàgines s'ha fet al "teatre alternatiu" feia referència a la realitat teatral del Regne Unit. Com s'ha comentat al capítol anterior, des de finals dels anys seixanta, emmarcat en un malestar social que desembocaria en la pujada al poder de Margaret Thatcher el 1979, va sorgir tota una sèrie de petites companyies que, amb diferents llenguatges i objectius, compartien l'interés per indagar sobre les alternatives ideològiques i/o estètiques al teatre hegemònic del moment (Bull, 1984: 2-3). Però Hidalgo (1994: 286) ja apuntava pel que fa a l'evolució del teatre alternatiu des de la seua eclosió a finals dels anys seixanta que:

durante los 70, la progresiva profesionalización de las compañías, la cada vez más extensa red de salas que acogían este tipo de producciones, la creciente familiaridad del público con un nuevo concepto de teatro, y el apoyo financiero que recibían de organismos estatales obligaron a los grupos "alternativos" a dejar de lado su marginalidad y a suavizar sus posturas ideológicas; en definitiva, a sumarse a la oferta del *mainstream*.

En aquest sentit, "by the end of the 20th century, distinctions between the Fringe, the subsidised sector and the West End have begun to collapse. Off-West End venues have proved vital training grounds for the subsequent young workers of the subsidised sector, and the very term 'fringe' no longer connotes agitprop or political confrontation but implies less commercially safe and slightly more daring work than the West End, the Royal Court or the National Theatre produce" (Shellard, 2000: 227). Aquest estat de les coses s'ha mantingut fins l'actualitat més recent i il·lustra clarament el procés de *transferència* d'Even-Zohar (1990: 73-78), tal i com ha estat definit en aquesta Tesi: com un procés d'assimilació, institucionalització o hegemonització de la diferència.

Aquest procés és francament similar al que, com s'ha vist, va experimentar el teatre independent arreu de l'Estat amb l'arribada de la democràcia i de les possibilitats d'assolir la professionalització. Tanmateix, qualsevol procés de transferència implica que primer ha sorgit un moviment no hegemònic, i el fet que els processos de transferència siguin recurrents en qualsevol sistema social implica que els moviments no hegemònics també ho són. Així doncs, pocs anys després de la desaparició del teatre independent, des de finals dels anys vuitanta, s'ha anat consolidant a poc a poc l'anomenat "teatre alternatiu" que remet llunyanament a aquell teatre independent. A tall de recordatori:

Los montajes del grupo de T.I. fueron la respuesta a un teatro dominado por el sentido mercantilista, monopolio de unos cuantos empresarios cerriles, centralizado en Madrid y Barcelona, reprimido por una Administración neofascista a través de sus múltiples órganos de control y censura.

Desarrollaron una investigación estética que el teatro comercial no permitía, lucharon por una política de distribución de los espectáculos; buscaron los públicos marginados del hecho teatral, practicaron precios asequibles, creando redes de distribución paralelas distribuidas por todas las nacionalidades y regiones de España.

Lucharon contra el paro; crearon cooperativas autogestionarias; insertaron formas de producción democráticas; evitaron el estrellismo y las jerarquizaciones; practicaron el trabajo en colectivo.

(...)

Entraron en contacto con los nuevos autores españoles: en unos casos participaron en creaciones colectivas; en otros, a través de montajes específicos de sus obras.⁶⁰¹

Aquest teatre alternatiu es presenta com a un teatre no hegemònic des del moment que advoca per l'experimentació artística sense condicions, cosa que el porta a treballar sovint en condicions econòmiques absolutament precàries. Més concretament, a la presentació als mitjans de comunicació de la Coordinadora Estatal de Sales Alternatives

⁶⁰¹ Heras, Guillermo (1979), "Teatro Independiente II. ¿Resurrección o autopsia?", *Pipirijaina*, 10, p. 7-11.

dins la III Trobada de Sales Alternatives que tingué lloc a Barcelona el 1993, aquestes es definien amb els següents termes:

El panorama teatral español, en los últimos años ha registrado la aparición de un fenómeno que a pesar de su carácter, todavía impreciso y minoritario, representa sin duda una clara respuesta a la desorientación de amplios sectores de nuestra vida escénica: la aparición de espacios teatrales alternativos, impulsados y gestionados por colectivos que unen a su vocación de estabilidad y continuidad, un proyecto estético más o menos coherente y una política cultural más o menos ambiciosa. Este fenómeno se contrapone al concepto de teatro que hoy domina, basado en la espectacularidad y el despilfarro, que tiende a la búsqueda del éxito inmediato y del prestigio social (...). Por el contrario, las Salas Alternativas responden a una necesidad de algunos sectores de la profesión teatral que no encuentran en los circuitos establecidos la sensibilidad adecuada para proyectar sus propuestas estéticas e ideológicas. (extret de Miralles, 1994: 61).⁶⁰²

De fet, aquest teatre alternatiu i el britànic formulen els seus objectius de manera ben similar. Hidalgo (1994: 24), després d'una exhaustiva col·lació de fonts, acaba definint el teatre alternatiu britànic com aquell que:

no busca en primera instancia el beneficio económico como ocurre con el teatro comercial y, hasta cierto punto, con el ofrecido por las compañías nacionales y el teatro de repertorio. Del mismo modo, está mucho más preocupado por la investigación teatral en todas sus acepciones y por estructurar la división de trabajo dentro de la compañía de modo que ésta sea más operativa artísticamente.

Però la realitat britànica i la de l'Estat espanyol divergeixen, a més de per evidents raons de temporització i evolució, des del moment que el canal d'alimentació que uneix el teatre britànic alternatiu amb el teatre públic i el comercial no es troba tan establert i acceptat dins la nostra realitat teatral. Tot i que els nous codis sobre què treballa bona

⁶⁰² En termes molt similars s'expressava, per exemple: Rodríguez, Javo (1993), "Salas alternativas madrileñas. Apuntes para una definición", *Primer Acto*, 250, p. 92-97.

part del teatre alternatiu a casa nostra (les tècniques de la performance i de la dansa contemporània, el discurs de la metaficció, la introducció de l'audiovisual) han influït en diversa mesura el panorama del teatre públic i privat, els integrants del teatre alternatiu difícilment són reclamats des d'altres àmbits com ocorre amb freqüència al Regne Unit.

6.3.1.4.1. Madrid: teatre polític desapercebut

En aquests anys de gestació i estabilització de les sales alternatives, l'escena alternativa madrilenya va oferir algunes mostres del teatre polític britànic de finals dels setanta i de la dècada dels vuitanta: un teatre amb voluntat d'indagar sobre problemàtiques socials vigents com el racisme, la pobresa o la relació del ciutadà amb les institucions que el representen. Així doncs, a partir de les fonts consultades, el primer muntatge d'un autor britànic contemporani a l'àmbit del teatre alternatiu madrileny va tenir lloc el 1992 a la Cuarta Pared amb el muntatge *Suburbania* (*Outskirts*, 1981) del dramaturg, novel·lista i guionista de cinema Hanif Kureishi. Kureishi era més conegut a l'Estat per les seues novel·les (*El Buda de los suburbios*) i guions (*Mi hermosa lavandería* o *Sammy y Rosie se lo montan*, dirigides per Stephen Frears) i *Suburbania* va ser el primer text teatral que es va estrenar a l'Estat. De fet, el director del muntatge madrileny, i de la companyia Yacer Teatro, Pablo Calvo, admetien que indagaren sobre la producció de Kureishi després d'haver conegut primer les seues pel·lícules. El dramaturg Ignacio García May s'encarregava de la traducció d'un text que “arremete contra una situación propia específicamente de la contemporaneidad: el enfrentamiento a la pluralidad, en un mundo occidental que teóricamente – y con una actitud entre el esnobismo y la mala conciencia -, aboga por el mestizaje y la cultura multirracial”⁶⁰³.

La peça mostra la diferent evolució de joves marginals arran d'un assassinat racista que cometen: l'un, penedit, esdevé defensor dels drets humans i l'altre aprofundeix, en canvi, els seus odis. Estrenada per la Royal Shakespeare Company,

⁶⁰³ Pascual, Itziar, “Urbanidad”, *El Mundo*, 28/01/1994.

alguns dels crítics londinencs més progressistes, davant la urgent vigència de la temàtica que tractava, consideraven que “the play is too much about personal relationships, too little about social ones”⁶⁰⁴ i “felt an unregenerate wish to see the characters abandoned and the social issues explored”⁶⁰⁵. Però l’interés i la urgència que suscitava el muntatge original, tot tenint en compte que el duia a terme una de les principals companyies del país, no el va aconseguir la versió de Yacer Teatro, gestada dins el si del teatre alternatiu madrileny. La crítica pràcticament no se’n va fer ressò i quan se’n va fer va assenyalar tant importants encerts com defectes, el muntatge va romandre a la Cuarta Pared només els pocs dies que durava la IV Muestra Alternativa Internacional de Teatro del Festival de Otoño i, tot i que va ser reposada el 1994 al Centro Cultural Galileo, tampoc no va aconseguir una resposta àmplia.

L’única excepció entre aquestes mostres de teatre polític la constitueix el muntatge el 1992 d’una obra d’una dramaturga poc coneguda, Catherine Hayes que, a *Escaramuzas (Skirmishes, 1982)*, analitzava dins els esquemes del *well-made play* el conflicte entre dues germanes que es reuneixen davant la imminent mort de la seua mare. La peça es va poder veure a la Sala Triángulo de la mà de la companyia Aran Dramática de Badajoz ⁶⁰⁶.

El 1993, s’estrenava a Madrid, dins la V Muestra Alternativa de Teatro del Festival de Otoño, l’única obra de David Edgar representada a l’Estat: *Teatro Nacional (The National Theatre, 1975)*. Edgar mateix, un dels dramaturgs ‘polítics’ que van tenir el seu apogeu durant la dècada dels setanta i vuitanta al Regne Unit junt amb Howard Brenton, David Hare o Trevor Griffiths (Bull, 1984), va acudir a la seua presentació. Traduïda per una de les actrius de la companyia, Els Vandel, produïda per Producciones F.M. Archena (Múrcia) i la companyia Off Madrid, sota la direcció d’Edgar Saba,

⁶⁰⁴ Nightingale, Benedict, *New Statesman (London Theatre Record / Apr 23-May 6, 1981)*.

⁶⁰⁵ Cushman, Robert, *Observer (London Theatre Record / Apr 23-May 6, 1981)*.

⁶⁰⁶ *Skirmishes*, traduïda al català com *Escaramusses* per Juan V. Martínez Luciano, seria representada només una vegada el 1995 a la Mostra de Teatre d’Alcoi per la companyia La Dependent, sota la direcció de Rafael Calatayud.

l'obra reflexionava sobre la tensió política i social entre les institucions i la vida quotidiana. La peça data de 1975 però:

Un buen texto político supera la posible circunstancialidad de sus motivaciones. Y eso lo consigue perfectamente *Teatro Nacional*. No conozco el texto original; el estrenado en España está cargado de alusiones a la circunstancia política española (...). El adaptador ha practicado sobre este texto una delicada operación quirúrgica de actualización temporal y geográfica. De este trasvase, *Teatro Nacional* sale fresco, jugoso y se presenta como un ejemplo de escritura teatral dinámica y precisa.⁶⁰⁷

Però, tot i l'excepcionalitat d'una estrena d'un dramaturg que s'havia convertit en "un colaborador asiduo de compañías como la Royal Shakespeare Company o el National Theatre"⁶⁰⁸ i la bona resposta dels assistents, la majoria dels crítics no hi va acudir i el muntatge va desaparèixer de la cartellera madrilenya uns dies després.

L'any següent, una altra producció que va passar desapercebuda "sumergida en el amontonamiento del Festival de Otoño. Lamentablemente"⁶⁰⁹ va ser: *Mi chica* (*My girl*, 1975) de Barrie Keeffe, "the prime playwright of the socially oppressed, disadvantaged and impoversihed"⁶¹⁰, que va consolidar la seua carrera durant les agitadaes dècades dels setanta i vuitanta al Regne Unit. D'aquest dramaturg ja s'havia estrenat una obra a l'Estat, *S.O.S* (*SUS*, 1979), el 1988 a Granada de la mà de Teatro Kábala, dirigit per Edgar Saba. A *S.O.S* s'analitzaven les conseqüències de l'aplicació de les anomenades "SUS laws", unes lleis britàniques segons les quals la policia podia detenir persones basant-se només en una sospita (*SUS* és l'abreviatura de *suspicion*) i que van ser abolides després de fortes protestes a principis dels anys vuitanta. A *Mi chica* – una producció de Takuara (Madrid) i el Festival de Otoño, dirigida per Manuel Ángel Egea – Keeffe mostrava com la pobresa pot acabar amb la precària felicitat dels que la pateixen.

⁶⁰⁷ Villán, Javier, "Buen teatro político", *El Mundo*, 09/11/1993.

⁶⁰⁸ Pascual, Itziar, "Estreno absoluto de David Edgar en España", *El Mundo*, 05/11/1993.

⁶⁰⁹ Villán, Javier, "Cumbre de otoño", *El Mundo*, 14/11/1994.

⁶¹⁰ De Jongh, Nicholas, *Guardian*, 08/03/1989.

6.3.1.4.2. Barcelona: algunes novetats i el cicle “Tardor Pinter”

El desembre de 1994 coincidien dues obres britàniques recents, ben diferents, a la programació de les sales alternatives barcelonines. D’una banda, el teatre Artenbrut presentava en català una obra que ja s’havia representat a l’àmbit del teatre comercial madrileny: *Quan era petita* (*When I Was A Girl I Used To Scream And Shout*, 1984) de Sharman MacDonald. Traduïda per Montserrat Llabrés i Tamzin Townsend i dirigida per aquesta última, la peça era rebuda com “una buena muestra de un teatro social sin rehuir la comercialidad”⁶¹¹, especialment adequat per al lluïment de “unas actrices [Victòria Pagès, Assun Planas] que, especialmente en las salas alternativas, dan una excelente realidad y prometen un estupendo futuro”⁶¹². D’una altra banda, a la Sala Beckett, l’actor Blai Llopis, dirigit per Ramon Simó, interpretava el monòleg de Berkoff *El nadal de Harry* (*Harry's Christmas*, 1985), traduït per Salvador Oliva. Aquesta, es va subratllar des de la premsa, constituïa la primera producció de Berkoff en català i la segona a l’Estat, després del *Como los griegos* del CNNTE. Blai Llopis havia escollit un text poc conegut del dramaturg londinenc - un monòleg sobre la soledat que alguns van considerar que “no se muestra a la altura de otros textos suyos”⁶¹³ - per a un muntatge que va passar bastant desapercbut.

La Sala Beckett va ser la primera sala alternativa que va sorgir a Barcelona a finals de la dècada dels vuitanta i que, des dels inicis, va mostrar un gran interès per figures com el mateix Beckett o Harold Pinter. En aquest sentit, no és estrany que Pinter hi haja figurat des de l’inici com una de les seues constants, tant a l’hora d’allotjar produccions com de crear-ne de pròpies. Així doncs, el 1990, la Sala Beckett produïa *Veus Familiars* (*Family Voices*, 1982), una estrena estatal d’una de les obres menys representades de Pinter, traduïda per Pilar Alba i Sergi Belbel i dirigida per Manuel Carlos Lillo. *La traïció* (*Betrayal*, 1978), una producció del 1991 de Tarnàs Teatre sota

⁶¹¹ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Ajuste de cuentas entre madre e hija", *El Periódico*, 11/12/1994.

⁶¹² Roda, Frederic, "Batalla de escorpiones", *La Vanguardia*, 23/12/1994.

⁶¹³ Sagarra, Joan de, "Malas compañías", *El País*, 24/12/1994.

la direcció de Josep Maria Diéguez i amb la traducció d'Imma Garín⁶¹⁴, tornava a constituir una estrena estatal i tenia el seu lloc, com no, dins la programació d'aquesta Sala. A més d'aquestes produccions, la Sala Beckett també organitzava tallers i cursos per aprofundir en l'estudi dels dramaturgs que els interessaven, com el "Taller Play Pinter" d'aproximació teòrico-pràctica a l'obra de Pinter que tingué lloc el mateix 1991.

Però la veritable aportació a la divulgació de l'obra de Pinter a l'Estat transcendia les parets de la Sala Beckett i involucrava la totalitat de les sales alternatives barcelonines. L'any del canvi polític va ser també l'any de Pinter a Barcelona. Les sales alternatives de la ciutat van organitzar el cicle "Tardor Pinter" que, des de setembre de 1996, va oferir una sèrie de conferències, lectures dramatitzades i muntatges molt completa. Es van poder veure muntatges de les seues primeres obres – la reposició de *El muntaplats* de Moma Teatre, *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'argentí Rafael Spregelburg *Varios pares de pies sobre piso de mármol* a partir de les obres *Betrayal* (1978) i *Old Times* (1970), el muntatge *Altres Llocs* del Versus Teatre que aplega *A Kind of Alaska* (1982), *Victoria Station* (1982) i *Family Voices* (1980), o el *Ashes to Ashes* (1996) que el mateix Pinter va dirigir al Mercat de les Flors. Al mateix temps, a la Sala Beckett es duïen a terme lectures dramatitzades de *L'habitació* (*The Room*, 1957), *El portero* (*The Caretaker*, 1960), *Qui a casa torna* (*The Homecoming*, 1965), *Terra de ningú* (*No Man's Land*, 1975) i *Llum de lluna* (*Moonlight*, 1993).

Sketches, l'aperitiu del cicle "Tardor Pinter", estrenat 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"⁶¹⁵, encara que alguns pensaren que la posada en escena "no tiene la entidad y el atractivo

⁶¹⁴ Batallè, Víctor; Garín, Imma; Balanyà, Josep M. (Trads.) (1988), *Altres llocs, La traïció, L'última copa/ Harold Pinter*, Barcelona, Ed. 62.

⁶¹⁵ Benach, Joan Anton, "Sugestivo aperitivo Pinter", *La Vanguardia*, 22/09/1996.

con que debería haberse abierto este ciclo Pinter”⁶¹⁶. Tampoc no va gaudir de gran acceptació el muntatge *Altres Llocs* del Versus Teatre, dirigit per Joan Anton Sánchez. En canvi, el muntatge de *Un ligero malestar (A Slight Ache, 1961)* a la Sala Beckett aconseguiria l’aplaudiment unànime de la crítica com a exemple de la mesura i subtilitat necessària per a muntar un Pinter, tal i com Pinter mateix ho havia mostrat a la seua posada en escena de *Ashes to Ashes* al Mercat de les Flors⁶¹⁷. La companyia Cae la Sombra sota la direcció del nordamericà Allan Mandell, portava a escena una obra, escrita feia quaranta anys, que continuava sent un “formidable juego de rendijas”⁶¹⁸ en què el bon fer de director i actors aconsegueix crear “a partir de una situación trivial esa atmósfera tan buscada por Pinter, en la que se mezclan humor e inquietud, misterio y poesía”⁶¹⁹.

També es van considerar excel·lents exponents d’un teatre d’acord amb els requeriments escènics dels textos de Pinter els muntatges *El muntaplats* de Moma Teatre, *Díptico Beckett / Pinter* de la Sala Beckett - que combinava *Catástrofe (Catastrophe, 1982)* de Beckett i *La última copa (One For The Road, 1984)* de Pinter, aquesta última traduïda per Mireia Aragay i José Sanchis Sinisterra⁶²⁰ i dirigida per Luis Miguel Climent - i *L’amant (The Lover, 1963)* de l’Artenbrut Teatre. Amb aquesta última peça, *L’amant*, traduïda per Jordi Malé i Pegueroles⁶²¹ i posada en escena per la companyia Artenbrut sota la direcció de Pere Sagristà, es cloïa el cicle “Tardor Pinter”. De nou, la crítica va 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”⁶²² i va elogiar la contenció del muntatge, en comparació amb muntatges anteriors (citen els signats el 1966 i 1969 per Daniel Bohr i Luis Escobar, respectivament) que “busca más

⁶¹⁶ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Pinter llegó por la puerta pequeña", *El Periódico*, 01/10/1996.

⁶¹⁷ Noguero, Joaquim, "Més Pinter", *Avui*, 20/11/1996.

⁶¹⁸ Benach, Joan Anton, "Pinter y el juego de las rendijas", *La Vanguardia*, 01/11/1996.

⁶¹⁹ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Un buen Pinter en la Sala Beckett", *El Periódico*, 08/11/1996.

⁶²⁰ Aragay, Mireia (Trad.) (1998), "La última copa / Harold Pinter", *Assaig de Teatre*, 12-13-14, p. 185-198.

⁶²¹ Malé i Pegueroles, Jordi (Trad.) (1995), *L’amant / Harold Pinter*, Barcelona, Ed.62.

⁶²² Vilà i Folch, Joaquim (1997) "Galceran, Pinter, Puigserver", *Serra d'Or*, 448, p.93.

el diàlego sutil, perverso, que la violencia o la agresividad”⁶²³. Aquesta contenció, tanmateix, no va accontentar els que pensaven que “aquests personatges estan demanant a crits més ritme i més carn. I menys pauses sacramentals”⁶²⁴.

El balanç d’aquest cicle “Tardor Pinter” - i d’altres cicles (sobre Joan Brossa, Benet i Jornet...) organitzats per les sales alternatives de Barcelona - era, en conjunt, molt positiu:

Por proponer un modelo serio de aproximación a los autores relevantes de todos los tiempos y presentar un número suficiente de obras que permiten establecer comparaciones pertinentes en busca de un camino de acceso al lenguaje escénico del autor.⁶²⁵

A més, la preocupació subsegüent perquè “tras el ciclo, un autor como Pinter pueda llegar a considerarse agotado”⁶²⁶ que es manifestava tot just acabar el cicle “Tardor Pinter”, com es veurà al període següent, s’esvaïa durant els anys següents. La presència continuada de Pinter a les sales alternatives barcelonines el va consolidar com “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”⁶²⁷.

6.3.1.4.3. València: l’única aportació

L’actual Carme Teatre, l’espai físic i la companyia, constitueix una de les apostes més decidides pel teatre alternatiu valencià. Els seus inicis es remunten al 1993, quan van presentar a la Sala Trapezi (avui Carme Teatre), sota la direcció d’Aurelio

⁶²³ Pérez de Olaguer, "Seduciones en Artenbrut", *El Periódico*, 24/12/1996.

⁶²⁴ Ordóñez, Marcos, "Dues dosis de dosos", *Avui*, 30/12/1996.

⁶²⁵ Ley, Pablo, "Tardor Pinter, un modelo ejemplar", *El País*, 04/01/1997

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ Ley, Pablo, "Universos enigmáticos", *El País*, 04/01/2000.

Delgado, *Letícia*⁶²⁸ (*Lettice and Lovage*, 1987) de Peter Shaffer, una obra estrenada uns pocs anys abans al madrileny Teatro Marquina amb Amparo Baró i M^a Fernanda D'Ocón com a protagonistes. Aquesta peça:

No se trata precisamente de un texto experimental. Cuadra bien dentro de los parámetros de un teatro comercial no anquilosado. De hecho, así se estrenó en Madrid. Pero también puede resultar interesante para un grupo independiente, pues permite un cierto juego a los actores (más aún a las actrices), que tienen que estar variando constantemente los registros interpretativos.⁶²⁹

Aquesta primera, i breu, incursió d'aquesta nova companyia va ser saludada des de la crítica com un interessant inici.

En conjunt, aquests muntatges sobre textos britànics contemporanis proposats per les sales alternatives de l'Estat durant aquest període 1982-1996 no van tenir massa repercussió. Com a mitjana, es mantenien en cartell de tres setmanes a un mes, així que només quan alguna ha superat aquest temps en cartell s'ha especificat a l'anàlisi els detalls de permanència en cartell. A més, excepte en el cas de Barcelona, gran part de la crítica no comentava els resultats d'aquestes posades en escena. Tanmateix, l'exemple de rigor, qualitat i projecció amb què es va abordar el cicle "Tardor Pinter" a Barcelona, acollit amb interès tant per la crítica com pel públic, anunciava un futur molt més prometedor.

⁶²⁸ Aguilar, Maria Pilar (Trad.) (1994), *Letícia / Peter Shaffer*, València, Tres i Quatre.

⁶²⁹ Diago, Nel, "Del teatro y de la vida cotidiana", *Turia*, 13-19/12/1993.

6.3.2. 1996-2004 o l'etapa popular

El 1996, després del desgast que van suposar els escàndols de corrupció (casos Guerra, Filesa o Roldán) i terrorisme d'Estat (cas GAL) en què es veieren implicats alts càrrecs del govern socialista, i dins una forta crisi econòmica i de partit, el Partit Popular va accedir al govern central. La distància electoral amb el PSOE, no obstant, no va ser tan gran i el manteniment de l'actitud agressiva que havia caracteritzat la seua política d'oposició des del 1993 no el va afavorir tampoc durant els primers anys de govern, segons les enquestes. Amb el temps, però, els seus esforços per aconseguir una posició forta de poder social es van consolidar a través de:

la privatización de empresas con la reserva de la llamada acción de oro, los nombramientos a su frente de amigos del presidente, el control de medios de comunicación a partir de las empresas privatizadas, más la imagen centrista, y una apuesta a ultranza por la estabilidad ministerial (Juliá, 2003: 253).

Aquestes accions, “añadidas a la buena marcha de la economía, las benévolas relaciones con los sindicatos, la errática marcha seguida por el PSOE después de la dimisión de González” (Juliá, 2003: 253), van permetre finalment que el PP reforqués la seua posició de poder i continués al govern central fins el 2004.

6.3.2.1. Un nou teatre públic?

Aznar (1996: 12) assenyalava que un dels aspectes més polèmics de la política teatral de l'etapa del PSOE havia estat la tendència a produir i subvencionar projectes d'alt cost i, sovint, d'escàs interès estètic, en detriment del treball continu de moltes companyies de petit format. El 1996, amb la victòria a les eleccions generals del Partit Popular, aquesta tendència no canviaria sinó que s'invertiria tot afavorint “la mediocridad artística y el conservadurismo ideológico” (Aznar, 1996: 16). Així doncs, com recull Pérez Rasilla (2004: 538), el llibre programàtic d'Eduardo Galán, titulat *Reflexiones en torno a una política teatral* (1995) i prologat per José María Aznar, establia les bases del que seria la política teatral neoliberal del nou govern popular:

contra un teatre socialdemòcrata “fundamentalment intervenido” s’arribava a la conclusió que calia “primar el éxit. Aunque implique que los que más recaudan por taquilla más ayuda reciban del Estado”. Tanmateix, “pese a todo lo dicho anteriormente, cuando el PP llega al poder, mantuvo básicamente las mismas estructuras teatrales que se encontró, y, curiosamente, un cambio que se preveía traumático se convirtió en una continuidad tranquila” (Pérez Rasilla, 2004: 539).

Si bé les crítiques que des del Partit Popular es llançaven contra la política teatral del PSOE, tot lamentant “el intervencionismo del Estado y su papel esencial como máximo empresario en detrimento del sector privado”, han donat el seu fruit durant els anys de govern popular ja que les empreses privades “las que resistieron en el socialismo, consiguiendo la mejor parte del reparto, continúan con la derecha en lugares de privilegio” (Oliva, 2002a: 305-306); també és cert que les institucions teatrals públiques han mantingut sense massa canvis el seu règim de produccions. Així mateix, les crítiques als pressupostos desbocats que els socialistes dedicaven a certes produccions teatrals han trobat paral·lel en molts dels muntatges dels nous directors del teatre públic designats pel nou govern central i, depenent del cas, autonòmic. I el mateix ocorre amb el sempre polèmic repartiment de les subvencions als professionals del teatre.

Pel que fa a les infraestructures i l’organització del teatre públic durant aquest període, el primer pas des del govern central va consistir a canviar els directors del Centro Dramático Nacional i de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, encara que el ritme i la qualitat de les produccions no han estat objecte de queixes o polèmiques. A Barcelona, “la dècada dels noranta està marcada pel naixement dels grans projectes institucionals que té com a resultat la consolidació de dos focus urbans dedicats a les arts escèniques: la Plaça de les Arts – amb el conjunt format pel Teatre Nacional de Catalunya (TNC) i L’Auditori – i la Ciutat del Teatre – que comprèn en Lliure de Montjuïc, l’Institut del Teatre i el Mercat de les Flors” (Orozco, 2005: 506-507). A València, els continus i polèmics canvis de direcció a Teatres de la Generalitat Valenciana han dominat el període popular, cosa que ha dotat l’ens d’una inestabilitat i que n’ha afectat les produccions. D’una altra banda, cal destacar la construcció del

Palau de les Arts a la “Ciutat de les Arts i de les Ciències” que actualment es destina a concerts i òpera, tot i que el teatre hi havia de tenir un paper remarcable segons el projecte inicial. Però, a la vegada, hi ha hagut una reducció dels teatres de titularitat pública a la ciutat de València en tancar la Sala Moratín, primer, el Teatre Rialto posteriorment i l’Altre Espai, previsiblement.

6.3.2.1.1. Teatres de la Generalitat Valenciana

Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV), des de 1993 l’ens encarregat de la producció de teatre i dansa i de la programació dels teatres públics valencians, va continuar oferint peces britàniques recents durant aquest període, de nou amb el vincle comú d’èsser traduïdes per Juan V. Martínez Luciano. En general, s’ha mantingut la tendència iniciada pel Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV) a escollir mostres de la dramaturgia britànica més recent, acollida per la crítica de manera desigual. Però, en aquesta ocasió, l’elecció de les peces no s’ha dut a terme a partir d’una línia de programació concreta com en etapes anteriors del CDGV en què s’aplicaven criteris de captació de nous públics o d’exploració de temàtiques socials vigents, sinó de manera més aleatòria. Una altra particularitat d’aquest període és que el nombre de produccions pròpies es va reduir considerablement i que la majoria de les obres britàniques que es van portar a escena, o bé mitjançant representacions o bé mitjançant lectures dramatitzades, des de l’àmbit del teatre públic valencià ho van fer a partir de coproduccions de TGV i companyies privades.

My Night with Reg (1994) de l’actor i dramaturg Kevin Elyot, estrenada al Royal Court amb direcció de Roger Michell, és una peça que va gaudir d’una certa repercussió en el seu moment. De factura tradicional i de temàtica ben vigent – un grup d’homosexuals convivint amb l’amenaça de la SIDA - va ser considerada per alguns una interessant “subversion of traditional boulevard manners. Just as Joe Orton and Mike Leigh re-invent West End comic forms, so *My Night with Reg* is like a Simon Gray piece with new notes of Aids-age despair and no women”⁶³⁰. Va guanyar el premi

⁶³⁰ Coveney, Michael, *Observer*, 10/04/1994.

Evening Standard a la millor comèdia de 1994 i l'*Olivier* a la millor comèdia de 1995, "but like many such winners it is essentially a tragedy: it deals with death, deceit and unrequited love. In short, with things we can all recognise, which is why it finally transcends the ghettoising definition of a gay play"⁶³¹, tot això sense deixar de ser "one of the funniest plays to be seen"⁶³². Del Royal Court es transferiria amb gran èxit al West End (Criterion Theatre) i uns anys després entraria a formar part del llistat de les obres en llengua anglesa més importants del segle XX, segons l'enquesta del National Theatre⁶³³.

Cinc anys després de l'estrena londinenca, Teatres de la Generalitat Valenciana i la companyia Posidònia Teatre portaven *Aquella nit amb Lluís* a l'escenari del Teatre Talia de València, traduïda per Juan V. Martínez Luciano i Ferran Català, i dirigida per Ramon Moreno. "Pero cinco años en temas como el sida son muchos años; por ello, creo, ha llegado ya un poco tarde por estos lares"⁶³⁴. Si bé els crítics londinencs l'assenyalaren com una obra que subvertia les formes tradicionals, a la vegada que ultrapassava l'etiqueta de obra gay, molts crítics valencians lamentaven que:

La obras que tienen el problema del sida como telón de fondo parecen abocadas a una especie de costumbrismo políticamente correcto mediante el que se trata de subrayar que los grupos de riesgo los constituyen personas tan normales como todas las demás, y de recurrir a un cierto ternurismo solidario en torno a las víctimas potenciales de la enfermedad. Es un reduccionismo que suele dar poco juego...⁶³⁵

En el mateix sentit, altres criticaven:

⁶³¹ Billington, Michael, *Guardian*, 23/11/1994.

⁶³² Tinker, Jack, *Daily Mail*, 22/11/1994.

⁶³³ *My Night with Reg* també va donar lloc a una pel·lícula el 1996, dirigida també per Roger Michell o protagonitzada pels mateixos actors que el muntatge teatral.

⁶³⁴ Herreras, Enrique, "Tresillo gay", *Turia*, 7-13/12/1998.

⁶³⁵ Máñez, Julio, "Comedia de costumbres", *El País.Comunidad Valenciana*, 01/12/1998.

Por qué tantas ansias de retratar parejas de un nivel económico medio alto e incluso elitista, cuando basta ir al barrio de la Coma o a los arrabales de la ciudad para ver la problemática del sida con toda su crudeza (...). El esfuerzo en mostrar un mundo falso es tanto como el de una profesión teatral empeñada en producir un teatro complaciente con la realidad que vivimos (...), un teatro donde estén representadas las clases medias que son las que gastan dinero de entradas.⁶³⁶

Tanmateix, tot l'escassa dimensió polèmica de la peça, segons els crítics, l'escàndol va arribar en forma d'una denúncia de la junta directiva de la Casa dels Obrers de Sant Vicent, la societat propietària del Teatre Talia, en què acusava el muntatge de pornogràfic per uns quinze segons d'un nu masculí.

Dins el capítol de reposicions, cal destacar que el 1998 es va reprendre la coproducció amb La Pavana de l'èxit *La mujer de negro* (*The Woman in Black*, 1987), la novel·la de terror de Susan Hill adaptada per Stephen Mallatratt que, en aquesta ocasió, ha estat quatre anys de gira per l'Estat. Únicament en castellà i protagonitzada ara per Emilio Gutiérrez Caba i Jorge de Juan, va seguir sent considerada “una brillantísima función”⁶³⁷ “totalmente recomendable”⁶³⁸, anés on anés. També el 1999, de nou en associació amb una companyia privada, Palangana Teatre (Castelló), TGV reposava “la obra más sonora de la última etapa del difunto Centre Dramàtic”⁶³⁹: *El enemigo de la clase* (*Class Enemy*, 1978) de Nigel Williams. Amb una nova escenografia - la classe on esperaven l'arribada del professor aquests alumnes marginals es convertia ara en un espai circular abstracte, proper a una pista de circ o tribal cercle de sorra – i un repartiment diferent, Paul Weibel tornava a dirigir el que alguns van considerar “una reprise estimulante”⁶⁴⁰, mentre altres es preguntaven “cómo un director

⁶³⁶ Tortosa, Virgilio, "Horterada homo", *Qué y Dónde*, 07/12/1998.

⁶³⁷ Roda, Frederic, "Terror de buena ley", *La Vanguardia*, 17/09/2000.

⁶³⁸ García Garzón, Juan Ignacio, "*La mujer de negro*: escalofríos metateatrales", *ABC*, 26/09/1999.

⁶³⁹ Herreras, Enrique, "La clase enemiga", *Turia*, 1-7/11/1999.

⁶⁴⁰ Máñez, Julio, "La clase enemiga", *El País. Comunidad Valenciana*, 19/10/1999.

que tiene tan bien asimilado el texto haya vuelto a dirigir una obra cuya principal baza – que es la interpretativa – falla estrepitosamente”⁶⁴¹.

L’any 2000, Teatres de la Generalitat Valenciana coproduïa amb la companyia alcoiana La Dependent una de les peces de Joe Orton més representades a l’Estat: *El botí*⁶⁴² (*Loot*, 1965). També al Regne Unit *Loot* era objecte de múltiples reposicions, de les quals les més recents havien tingut lloc, amb més o menys èxit, el 1992 al Lyric Theatre de Hammersmith, sota la direcció de Peter James, i el 1998 al Vaudeville Theatre del West End, sota la direcció de David Grindley. Novament, molts consideraven que:

Three decades after the 1966 premiere this madcap farce, with its cynical mockery of corrupt policemen, Catholicism and loveless family relations, still hits home with the sting of sharp comic wit.⁶⁴³

Mentre que molts altres remarcaven:

How quaint his antics seem in the sheep-pickling, urine-soaked, serial-killing 1990s.⁶⁴⁴

La crítica valenciana valorava com un efectiu entreteniment “esta disparatada trama (...) que ha sido montada por Gemma Miralles como si se tratara de un texto de Darío Fo, lleno de estrépito mediterráneo”⁶⁴⁵, ja que:

Los tiempos han cambiado y lo que era escándalo, hoy, en una sociedad más curada de espanto, y con tanto cine de efectos, y tantos muertos sin armarios,

⁶⁴¹ Tortosa, Virgilio, "Montaje inverosímil", *Levante*, 19/10/1999.

⁶⁴² Llavador, Remei i Martínez Luciano, Juan V. (Trads.) (1994), *El botí / Joe Orton*, Alzira, Bromera.

⁶⁴³ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 13/08/1998.

⁶⁴⁴ Christopher, James, *The Times*, 14/08/1998.

⁶⁴⁵ Mániz, Julio, "Un cadáver en el armario", *El País.Comunidad Valenciana*, 13/10/2000.

difícilmente puede serlo. El paso del tiempo ha sido cruel con esta obra. No tanto en la forma. En todo caso se puede valorar como un vodevil gamberro.⁶⁴⁶

Cal destacar també els cicles de lectures dramatitzades “Europa: Babel” que Teatres de la Generalitat Valenciana va organitzar juntament amb la companyia valenciana Dramaturgia 2000 a la Sala Moratín durant quatre edicions amb l’objectiu de donar a conèixer alguns dels noms més reconeguts de la dramaturgia europea contemporània (Sarah Kane, Caryl Churchill, Layla Nabulsi, Roland Schimmelpfening, Enzo Cormann...). Pel que fa al teatre britànic, es van oferir lectures de dues peces de Sarah Kane: *Reventado (Blasted, 1995)*, traduïda per Antonio Álamo⁶⁴⁷ i dirigida per Imma Sancho l’any 2001, i *L'amor de Fedra (Phaedra's Love, 1996)*, traduïda per Toni Lluç a partir de la versió castellana de Juan V. Martínez Luciano i dirigida per Salvador Bolta el 2003. L’any 2002, en canvi, es va llegir una de

⁶⁴⁶ Ripoll, G., "Un vodevil gamberro", *Turia*, 20-26/10/2000. A tall de comparació, com a mer vodevil també es va rebre *El manicomio (What The Butler Saw, 1969)*, que es reposava al Teatreneu de Barcelona l’any 2000, amb direcció de la directora britànica establerta a Barcelona Sue Flack, després del fracàs del muntatge dirigit per Mario Gas per a Focus amb mateix text al teatre Condal 13 anys abans. Així doncs, es conclouia que, com demostrava aquest muntatge del Teatreneu:

La propuesta de Orton sólo puede verse como una parodia del propio género teatral. En este sentido, los guiños al espectador son continuos y subrayarlos debidamente es hoy la única salida posible para una comedia que irremediabilmente ha perdido su carga explosiva y escandalosa que podía tener treinta y tres años atrás. (Benach, Joan-Anton, "El anarco-vodevil de Joe Orton", *La Vanguardia*, 17/06/2000)

Tanmateix, alguns reflexionaven sobre el fet que els polèmics esdeveniments que tenen lloc a les peces d’Orton “tienen lecturas muy diferentes que las de los lejanos años sesenta” però que:

Orton, si no se contextualiza, si se sirve como simple comedia de enredos, acaba recordando, desgraciadamente, a los inefables Estesos y Pajares del destape. (...) Al final se sale con la sensación de haber visto una simple y pura patochada y con la duda de si Orton, montado de una manera más densa, sigue teniendo realmente algún valor. (Ley, Pablo, "El absurdo y la patochada", *El País. Cataluña*, 23/06/2000)

⁶⁴⁷ Álamo, Antonio (Trad.) (1999), “Reventado / Sarah Kane”, *Ade Teatro*, 76, p. 137-152.

les últimes peces de Caryl Churchill, *Lluny (Far Away)*, 2000), desconeguda a l'Estat, que van traduir Juan V. Martínez Luciano i Reis Juan i va dirigir de nou Salvador Bolta.

El 2002 es va produir una col·laboració entre la Fundació Ciutat de les Arts Escèniques i el Piccolo Teatro de Milà per al muntatge d'un text del matemàtic i cosmòleg britànic John D. Barrow, *Infinites* (2002), que havia estat adaptat per a l'escena pel director italià Luca Ronconi. Després de l'estrena a Milà, Vicente Genovés en va dirigir la versió que es va veure a l'antiga Nau dels Tallers Generals de Sagunt amb intèrprets valencians - una puesta en escena grandiosa (...) cinco espacios diferentes (...) diez actores polivalentes (...) treintaicuatro figurantes, una docena o más de técnicos⁶⁴⁸ - demanava que els espectadors seguissen “un recorrido por cinco paradojas más o menos desarrolladas acerca de la noción de infinito”⁶⁴⁹. Com moltes de les macroproduccions que va dur a terme el teatre públic valencià durant la major part d'aquest període, la seua vida va ser, no obstant, bastant efímera.

L'última producció de Teatres de la Generalitat Valenciana d'una obra britànica contemporània data de 2004, quan es va encarregar a Carme Portaceli la direcció de *Sopa de pollastre amb ordi (Chicken Soup With Barley)*, 1958 d'Arnold Wesker a partir de la versió de Juan V. Martínez Luciano, Carme Portaceli i Toni Lluch. “La puesta en escena”, d'aquesta versió duta a terme quaranta anys després de l'estrena original, “rompe con el naturalismo original del texto (pero no con la organicidad) ya que todo se desarrolla en un justo equilibrio entre interpretaciones realistas y los movimientos coreográficos”⁶⁵⁰. Per a alguns, aquesta opció dramàtica potenciava i actualitzava el missatge ideològic de la peça, per a altres, en canvi, era “contradictoria con las exigencias del texto”⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ Diago, Nel, “(In)finita la commedia”, *Turia*, 26/04-02/05/2002.

⁶⁴⁹ Mániz, Julio, “Una visita guiada”, *El País*, 20/04/2002.

⁶⁵⁰ Herreras, Enrique, “Revolución humanista”, *Turia*, 19-25/11/2004.

⁶⁵¹ Domínguez, Salvador, “Una apuesta arriesgada”, *Las Provincias*, 28/11/2004.

6.3.2.1.2. El Festival d'Estiu de Barcelona "Grec"

El 1999 es va produir una interessant (però puntual) col·laboració entre el Festival Grec de Barcelona i el Festival d'Edimburg, gràcies a la qual en ambdós festivals es van estrenar *L'especulador/The Speculator* de David Greig, traduïda al català per Enric Riera i dirigida tant a Barcelona com a Edimburg per Philip Howard, i *La cita/The meeting* de Lluïsa Cunillé, traduïda a l'anglès per John London i dirigida als dos festivals per Xavier Albertí. Val a dir que la recepció crítica de les dues peces als dos contextos va ser ben similar. *L'especulador* mostrava amb arriscades piruetes estructurals (diàlegs simultanis en temps i espais diferents, històries paral·leles, multiplicitat de personatges...) la història de John Law, un aventurer escocès que es va convertir en un dels primers grans especuladors europeus, entreteixida amb les especulacions amoroses de Marivaux i altres personatges històrics.

Per a alguns era "a cunning, clever play that both questions venture capitalism and yet endorses the element of trust that links it with love and writing"⁶⁵² sustentat per "la magnífica factura de los diálogos de David Greig"⁶⁵³; per a altres, "l'atractiu de l'ambició que respira l'obra queda rebaixat per la desmesurada pretensió que demostra"⁶⁵⁴, ja que "the play shoots off into the distraction of discursive tangents and reiterations"⁶⁵⁵ fins esdevenir "unfocused and incoherent"⁶⁵⁶. Però, en conjunt, la crítica catalana lamentava que la posada en escena de Philip Howard es trobés encara per acabar a l'estrena barcelonina ja que, per a molts, "semblava més un assaig general de cara al Festival d'Edimburg (...) que un espectacle de pagament"⁶⁵⁷. *La cita/The meeting* de Cunillé també va experimentar una recepció pareguda tant a Barcelona com a

⁶⁵² Billington, Michael, *Guardian*, 18/08/1999.

⁶⁵³ Benach, Joan-Anton, "Mano a mano entre Cunillé y David Greig", *La Vanguardia*, 05/07/1999.

⁶⁵⁴ Massip, Francesc, "Els calaixets de l'arquimesa", *Avui*, 06/07/1999.

⁶⁵⁵ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 18/08/1999.

⁶⁵⁶ Nightingale, Benedict, *The Times*, 18/08/1999.

⁶⁵⁷ Ordóñez, Marcos, "Rumors/L'especulador", *Avui*, 19/07/1999. Compartien també aquesta opinió: Olivares, Juan Carlos, "Una 'cita' con el 'crac' del 99", *ABC.Catalunya*, 07/07/1999; Ley, Pablo, "Pese a todo, un texto interesante", *El País*, 08/07/1999; Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Un muntatge inacabat", *El Periódico*, 09/07/1999.

Edimburg: entre l'admiració i la indiferència, això sí, sense queixes pel que feia al rigor del treball de direcció.

Durant aquest període, el Festival d'Estiu de Barcelona "Grec" ha coproduït un gran nombre d'espectacles amb companyies ben diverses i entre aquests molts partien de textos d'autors britànics contemporanis: *La mare sempre em deia: no* de Charlotte Keatley amb el teatre alternatiu Artenbrut, *Unes polaroids explícites* de Mark Ravenhill amb el Teatre Lliure o *Via Gagarin* de Gregory Burke amb la companyia Escena Alternativa, per exemple. Per raons de coherència, l'anàlisi d'aquests espectacles s'ha dut a terme sota l'epígraf del seu sistema de producció corresponent.

6.3.2.1.3. El Teatre Nacional de Catalunya

Des de la seua inauguració oficial el 1997, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) ha generat una certa polèmica, tant pels criteris de direcció i programació, com per altres factors més estrictament econòmics. De teatre contemporani, s'hi han estrenat peces de Tony Kushner, Lluïsa Cunillé, José Sanchis Sinisterra o David Mamet, però és a partir del 2001 que l'interés pel teatre britànic contemporani es desperta, en especial peces famoses d'alguns dels dramaturgs més controvertits com Edward Bond o Howard Barker. El primer muntatge d'un text britànic contemporani va ser *Estiu*⁶⁵⁸ (*Summer*, 1982) d'Edward Bond i ja va constituir una elecció criticable per a alguns perquè no partia d'una línia de programació definida i rigorosa per part del teatre públic:

En un país como el nuestro (...) los autores llegan sin orden ni concierto, dentro de programaciones desequilibradas y erráticas que son auténticos cajones de sastre, con repertorios que, en el mejor de los casos, cabe etiquetar de aleatorios, hablar de teatro británico (o alemán, o francés, o italiano) es un absurdo teórico. Faltan los referentes escénicos que nos permitan situarnos en

⁶⁵⁸ Sellent, Joan (Trad.) (2001), *Estiu / Edward Bond*, Barcelona, Proa-TNC.

un terreno común. En la programación del TNC, Bond es como un hongo de generación espontánea, sin tierra en la que afirmarse.⁶⁵⁹

Des de la seua estrena el 1982, una producció del National Theatre dirigida pel mateix Bond, l'obra arribava al Teatre Nacional de Catalunya el 2001, en opinió d'alguns, amb "un cert anacronisme" perquè "el conflicte que planteja ha quedat sensiblement envellit"⁶⁶⁰, mentre que altres consideraven que "aunque habla de una realidad hoy extinta (...) es una obra de indudable interés"⁶⁶¹. A grans trets, l'obra, situada en un indeterminat país de l'Europa de l'Est, presenta la relació entre una burgesa i la seua vella criada en el temps present: mentre la primera cerca d'oblidar els efectes de la invasió nazi sobre la seua família, la segona es troba amerada de retrets davant la caritat que va rebre d'aquesta família a qui servia perquè considera que aquesta caritat s'oposa als ideals de justícia social a què ella aspira.

Mentre que pel que fa al debat sobre la qualitat de la peça hi ha opinions divergents tant entre els crítics londinencs del 1982 com entre els catalans del 2001, hi ha una gran diferència pel que fa a l'acceptació de la ideologia de la peça. El filtre del temps, i potser també de l'espai, han provocat que la irritació que *Summer* va crear entre la gran majoria de crítics britànics⁶⁶² davant la tesi que sosté la criada - segons la qual la cerca de la justícia social no ha d'agrair els actes de caritat del dèspota, per molt sacrificats que aquests siguin -, desapareix completament de les ressenyes catalanes que

⁶⁵⁹ Ley, Pablo, "Prisioneros del recuerdo", *El País.Cataluña*, 29/04/2001. També desenvolupa aquesta idea: Coca, Jordi, "Hivern", *Avui*, 07/05/2001.

⁶⁶⁰ Massip, Francesc, "L'escopinada del passat", *Avui*, 24/04/2001.

⁶⁶¹ Ley, Pablo, "Prisioneros del recuerdo", *El País.Cataluña*, 29/04/2001.

⁶⁶² Es poden destacar comentaris com: "I find his [Bond's] determinism too relentless not to protest. Is there no forgiveness, no escape from the mark of Cain with which we emerge from the womb? Do our class origins really define, trap and destroy us as thoroughly as this play infers? If that was true, Lenin would have been snoozing in his garden when the Winter Palace was stormed, and Bond himself would still be in the 'brick desert' in which he was brought up and *Saved* was set, busy finding abandoned babies in parks and stoning them to death in their prams" (Nightingale, Benedict, *New Statesman*, *London Theatre Record* / January 1-27, 1982) o "It is not a liberal argument and the broadly liberal audience was bristling with objections. Mine is, mainly and as usual, that Bond lives in a world I do not recognise" (Amory, Mark, *Spectator*, *London Theatre Record* / January 1-27, 1982).

consideren aquesta reflexió “un al·legat que no deixa de ser pertinent i actual”⁶⁶³. Pel que fa a la posada en escena del TNC - dirigida per Manel Dueso i amb Mercè Sampietro i Julieta Serrano com a protagonistes -, la majoria remarcaven que “Bond es un autor social que acepta el c anon dram atico como el vehículo m as id oneo para su obra: conservador en la forma pero inconformista en el fondo”⁶⁶⁴; una elecció que, per a alguns, s’allunyava de l’espectador contemporani perquè “el teatro que hoy puede llegar al espectador tiene otra est tica, otras características, otros personajes”⁶⁶⁵. Així doncs, Jordi Coca, des de l’*Avui*, conclouia que potser el que havia fallat era la posada en escena que tendia en excés a crear un “clima txekhovi ” que no encaixava amb “la interpretació tr gica i farsesca ahora” que demana l’obra “ja que, efectivament, la construcció de la peça juga amb plena consciència en els límits de la versemblança”⁶⁶⁶.

També el mateix 2001, a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya es presentava *Ganivets a les gallines* (*Knives in Hens*, 1995), de l’escoc s David Harrower. L’estrena de *Knives in Hens*, que constitu ia la primera producció professional d’una obra de Harrower- “a remarkable theatrical debut”⁶⁶⁷, “one of the year’s most heartening and accomplished debuts”⁶⁶⁸ -, la va dur a terme el Traverse Theatre, sota la direcció de Philip Howard. Així doncs, el muntatge original, després d’estrenar-se al Festival d’Edimburg, va fer temporada al Bush Theatre de Londres, promotor de la nova escriptura teatral, i d’all  va passar a estrenar-se a més de vint països. Amb una traducció de Salvador Oliva⁶⁶⁹, arribava finalment al TNC aquest drama, ambientat en un passat rural indeterminat i amb un eix argumental integrat pel triangle marit-muller-amant, que reflexiona, tot creant “a world that feels both thoroughly familiar and brilliantly original”⁶⁷⁰, sobre “la impotència inherent al desig d’anomenar totes i cadascuna de les coses, de les inevitables el·lipsis del llenguatge, dels seus espais

⁶⁶³ Massip, Francesc, "L'escopinada del passat", *Avui*, 24/04/2001.

⁶⁶⁴ Olivares, Juan Carlos, "Historia de dos mujeres", *ABC.Cataluña*, 23/04/2001.

⁶⁶⁵ Ragué, María José, "Texto e ideología", *El Mundo.Cataluña*, 23/04/2001.

⁶⁶⁶ Coca, Jordi, "Hivern", *Avui*, 07/05/2001.

⁶⁶⁷ Billington, Michael, *Guardian*, 04/12/1995.

⁶⁶⁸ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 13/12/1995.

⁶⁶⁹ Oliva, Salvador (Trad.) (2001), *Ganivets a les gallines / David Harrower*, Barcelona, Proa.

⁶⁷⁰ Hanks, Robert, *Independent*, 05/12/1995.

d'ombra, mentre ens parla alhora de la llengua com a instrument de dominació i de poder, com a forma d'expressió dels propis desitjos i temors”⁶⁷¹.

Harrower mateix va acudir a l'estrena de la producció del TNC en què el director, Antonio Simón, provinent de l'àmbit del teatre alternatiu, segons la crítica en ple, “maneja la genial metàfora de Harrower con absoluta precisión escénica, sin que ni uno de los niveles de interpretación y lectura de la obra se le escape de las manos”⁶⁷², tot oferint, per a alguns, “un treball en la línia que s'ha de demanar a un teatre públic”⁶⁷³. Només Pablo Ley, des de *El País*, tot i elogiar la “puesta en escena ejemplar” d'aquesta obra, lamentava que:

Celebrar el crecimiento de las dramaturgias ajenas, por otra parte nada excepcionales, no deja de ser un acto de colonialismo cultural. La cerrazón cultural del TNC en este sentido es algo que habrá que pesar en la futura historia del teatro catalán, un teatro fundamentalmente traducido, sin autores (en plural) propios. Un teatro, en fin, colonizado.

David Harrower es (...) una voz con personalidad, pero que si se valora a partir de *Ganivets a les gallines*, no alcanza todavía la categoría de una primera voz de la dramaturgia europea. En Barcelona tendría cabida, perfectamente, en cualquiera de las sólidas trayectorias de las salas alternativas que han venido haciendo, desde hace ya muchos años, un trabajo de interés público nunca recompensado.

Que a Harrower se le estrene en el Teatre Nacional es un honor excesivo a la vista de la poca sensibilidad que nuestros gestores culturales muestran respecto a la dramaturgia de este (nuestro) país.⁶⁷⁴

Aquests comentaris quedaren ben lluny, però, del següent muntatge del TNC d'un autor britànic contemporani, *Escenes d'una execució* (*Scenes from an Execution*, 1990) de Howard Barker. Aquest text de Barker va ser escrit originalment per a la BBC

⁶⁷¹ Noguero, Joaquim, "Ganivets o gallines", *Avui*, 08/10/2001.

⁶⁷² Olivares, Juan Carlos, "Contra la ignorancia, un poco de Harrower", *ABC.Cataluña*, 10/10/2001.

⁶⁷³ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "*Ganivets a les gallines*, el domini de la força alliberadora de la paraula", *El Periódico*, 10/10/2001.

⁶⁷⁴ Ley, Pablo, "Una puesta en escena ejemplar", *El País*, 11/10/2001.

Radio i, de fet, va guanyar el 1984 el Premi Itàlia a la millor obra radiofònica. El londinenc teatre Almeida va oferir la primera representació teatral de la peça el 1990, sota la direcció de Ian McDiarmid i amb Glenda Jackson com a protagonista (el 1999 tornaria als escenaris amb una producció de la Wrestling School, la companyia dedicada a muntar l'obra de Barker, dirigida per l'autor mateix). La crítica va acollir molt favorablement aquesta producció que consideraven que, dins el conjunt de l'obra de Barker, resultava més accessible que altres:

Perhaps because it was originally written for BBC radio, and thus for a much larger audience than Barker's theatre pieces command, *Scenes from an Execution* (...) is not only less doom-laden but also considerably less obfuscated than is normally the case with this playwright⁶⁷⁵

I que, fins i tot, aquesta obra que indaga sobre el procés de recepció d'una obra artística i la seua relació amb el poder:

I have a hunch that *Scenes from an Execution* will turn out to be a modern classic. By that I mean I can think of no play that captures so well the furious tension between artist and patron or that pins down so vividly the quixotic independence of the finished product⁶⁷⁶

Traduïda per Quim Monzó⁶⁷⁷ i dirigida per Ramon Simó, la peça es va arribar a considerar “el millor text de la dramaturgia contemporània que s’ha muntat al TNC”⁶⁷⁸, “una de las piezas más potentes que se han visto en nuestros escenarios, en la que logra servir un complejo discurso ideológico con una forma pura y plenamente teatral”⁶⁷⁹. Per a la majoria, gran part de l'èxit del muntatge es devia també a la interpretació que va fer Anna Lizaran del paper protagonista. En efecte, arran d'aquest muntatge, l'actriu va guanyar el Premi Nacional de Teatre de la Generalitat de Catalunya i Premi Butaca a la

⁶⁷⁵ Osborne, Charles, *Daily Telegraph*, 11/01/1990.

⁶⁷⁶ Billington, Michael, *Guardian*, 11/01/1990.

⁶⁷⁷ Monzó, Quim (Trad.) (2002), *Escenes d'una execució / Howard Barker*, Barcelona, Proa.

⁶⁷⁸ Massip, Francesc, "Empassar-se el moc", *Avui*, 15/04/2002.

⁶⁷⁹ Ley, Pablo, "Una interpretación magistral", *El País. Cataluña*, 14/04/2002.

millor actriu, premi que també va obtenir el muntatge com a millor espectacle. La posada en escena i la interpretació de la peça, doncs, suposaren:

un placer que supera incluso la curiosa paradoja de que esta obra se presente en un espacio y en una producción que ejemplifica el corazón de la crítica que encierra este texto: la asimilación por parte del poder de toda expresión artística, incluso la disidente, la incómoda, la que ofende con su libertad la propia existencia del poder.⁶⁸⁰

Després de les bones crítiques que va rebre *Escenes d'una execució*, la diferència de parers entre els crítics sorgia novament davant el següent muntatge d'una obra britànica al TNC. A partir de l'èxit que va suposar *La reina de la bellesa de Leenane* (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996) de Martin McDonagh el 1998 al Villarroel Teatre produïda per Bitò Produccions, el TNC abordava el 2003 el muntatge d'una obra recent de McDonagh: *El tinent d'Inishmore* (*The Lieutenant of Inishmore*, 2001). Traduïda per Joan Sellent⁶⁸¹ i dirigida per Josep Maria Mestres, la peça tractava el polèmic tema del terrorisme irlandès amb un humor negre inicial que desembocava en escenes veritablement truculentes i, per això, va ser rebutjada per diversos teatres al Regne Unit fins que la Royal Shakespeare Company va acceptar muntar-la, amb un gran èxit subsegüent. Tanmateix, ni al Regne Unit ni a Catalunya va causar cap rebombori desmesurat:

La inocuidad que presentaba *El tinent d'Inishmore* puede explicarse por dos razones. Primero la farsa de Martin McDonagh agrede al INLA, un grupúsculo de asesinos descerebrados, repudiado unánimemente, mientras deja de lado al poderoso IRA. Y, en segundo lugar, porque la propia desmesura de este "gore" político desactiva la posibilidad de polémicas virulentas.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Olivares, Juan Carlos, "Anna, la grande", *ABC.Cataluña*, 18/04/2002.

⁶⁸¹ Sellent, Joan (Trad.) (2003), *El tinent d'Inishmore / Martin McDonagh*, Barcelona, TNC-Proa.

⁶⁸² Benach, Joan-Anton, "Psicópatas carniceros", *La Vanguardia*, 04/10/2003.

Així doncs, “els personatges d’aquesta estranya obra fan del sang i fetge la seva millor coartada i en cap moment l’autor els usa per proposar una reflexió mínimament ponderada d’aquesta violència”⁶⁸³ però potser siga que:

el discurs de McDonagh no pretén ser equànim, ni una reflexió ponderada dels com i els perquè d’aquest estat de misèria moral. Només es proposa rebentar el tabú, com un gra purulent que esquitxa i taca. L’objectiu és multiplicar fins a la caricatura la desraó d’una societat acostumada a funcionar amb uns valors que només serveixen per perpetuar el caos.⁶⁸⁴

En tot cas, l’elecció d’aquesta peça també va provocar que alguns qüestionaren de nou la línia de programació del Teatre Nacional de Catalunya tot preguntant-se “¿Por qué el TNC ha programado lo que a fin de cuentas es ‘una simple comèdia de garrotades’?”⁶⁸⁵, tal i com la descriu Marcos Ordóñez al pròleg de l’edició del text. La polèmica està servida.

6.3.2.2. Teatre concertat: risc i rigor

El model de finançament públic i gestió privada, de què n’és un dels exemples més reeixits el Teatre Lliure de Barcelona, ha estat un model productiu des de començaments de la democràcia. Pel que fa al teatre britànic contemporani, els teatres concertats que s’hi ha interessat han estat el Lliure de Barcelona, amb diferència, i el Moma Teatre de València i el madrileny Teatro de la Abadía.

6.3.2.2.1. El Teatre Lliure

En aquest període, el Teatre Lliure va intensificar el seu interès pel teatre britànic i va portar a escena alguns dels textos que han causat més rebombori a l’escena

⁶⁸³ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Una comèdia truculenta", *El Periódico*, 07/10/2003.

⁶⁸⁴ Olivares, Juan Carlos, "El 'Grand Guignol' d'Irlanda", *Avui*, 06/10/2003.

⁶⁸⁵ Benach, Joan-Anton, "Psicópatas carniceros", *La Vanguardia*, 04/10/2003.

londinenca contemporània. La famosa peça d'Edward Bond, *Saved* (1965), dirigida per William Gaskill, va ser prohibida pel Lord Chamberlain per les escenes de violència que contenia, entre elles l'assassinat d'un bebé, però es va representar finalment en sessió privada per als membres l'English Stage Society (que n'eren més de 10.000), que gestionava el Royal Court Theatre. Els aldarulls del dia de l'estrena, més les dures crítiques⁶⁸⁶ i el subsegüent control policial a l'entrada del Royal Court, van donar a conèixer l'obra a tot el món:

Encara que no hi va haver *estrena pública* al Court fins a la temporada 68-69 (l'any de la virtual abolició de la censura al Regne Unit), *Saved* es va presentar als Estats Units el 66, al Yale Repertory Theater, i va assolir un gran èxit a Munic l'any següent, dirigida per Peter Stein. A França la va dirigir Claude Regy el 1972, amb Depardieu; Channel Four la va emetre per televisió el 83, i Danny Boyle (sí, el de *Trainspotting*) va dirigir el seu més cèlebre *revival* al mateix Royal Court, el 85, commemorant el 20 aniversari de la seva estrena.⁶⁸⁷

Així doncs, el 1984, *Saved*, la història d'un grup de joves brutalitzats pel seu entorn i per uns pares que han optat per desconnectar-se del món, ja s'havia convertit per als

⁶⁸⁶ Per exemple, des de *The Times*, es considerava "a work which will supply valuable ammunition to those who attack modern drama as half-baked, gratuitously violent, and squalid" (03/11/1965). W.A. Darlington, del *Daily Telegraph*, es preguntava "what William Gaskill thinks he is up to producing such stuff" (04/11/1965). J.W. Lambert, del *Sunday Times*, afirmava que el drama modern, entre què incloïa peces com el *Marat-Sade* o *Afore Night Come* de David Rudkin, estava "more sharply and urgently associated with contemporary life than it has been for centuries" però que "without the shaping hand of art in the writing the result is only reporting. And when to reporting is added the intensification of stagecraft and powerful acting, and the prolongation of sadistic antics far beyond the time needed to make a valid point, the conclusion is inescapable: that we are being offered not a keenly understanding, and therefore implicitly compassionate, study of deprived and unfortunate people, but a concocted opportunity for vicarious bestliness" (07/11/1965). En canvi, segons la seua ferma aposta pel nou drama realista, Kenneth Tynan donava suport al muntatge, així com també ho feia Penelope Gilliatt, des de l'*Observer*, i Philip Hope-Wallace, des del *Guardian*: "the series of squalid episodes is often intentionally flat, hysterical, or mean, but in William Gaskill's production it does add up to a positive and pathetic statement, neither silly nor meaningless, though the lack of economy in the writing puts a strain on the spectator" (04/11/1965).

⁶⁸⁷ Ordóñez, Marcos, "Cry for no one", *Avui*, 09/03/1998.

crítics de totes les tendències ideològiques en “a modern classic”⁶⁸⁸, “a sombre, impressive and tersely written indictment of a South London society so deprived as to be depraved”⁶⁸⁹, “a meticulous and icy abstraction of social existence played under working-class rules”⁶⁹⁰. Alguns, en canvi, continuaven pensant que “sensationalism rather than moral commitment appears to be his dominant motivation”⁶⁹¹.

El 1998, el Teatre Lliure i Zitzània Teatre s’associaven per portar a escena *Salvats*, traduïda per Guillem-Jordi Graells, dirigida per Josep Maria Mestres i amb Ariadna Gil, Julio Manrique, Adrià Collado o Josep Montanyés entre l’elenc. La reposició més recordada de *Saved*, la del 1984 amb Danny Boyle a la direcció, havia modernitzat la peça de manera que “the pram-bashing youths are not a set of palpably murderous yobs, but people you might take for junior salesmen, and Len and his adopted family live out their lives in a pin-bright, cream-walled semi”⁶⁹². El muntatge català, en canvi, reproduïa el temps i l’espai del text, no els adaptava al context social i cultural meta, al contrari com el mateix director, Josep Maria Mestres, havia fet a *Enemic de classe* de Nigel Williams uns anys abans:

Vestuario, peinado, música de los años 60, ambiente de marginación obrera del Sur de Londres... pero hoy en Cataluña, la violencia, aun siendo un tema que a todos nos concierne, tiene otras características, otros personajes, otra estética. Y ni la puesta escena ni la interpretación nos sirven.⁶⁹³

Dins aquesta ambientació:

La famosa escena del asesinato de un bebé (...) es pura pirotecnia para el escándalo, una orgía psicopática de violencia artificial sin conexión justificada con la calidad de la crispación del texto (...) sobre todo en una versión en la que

⁶⁸⁸ Coveney, Michael, *Financial Times*, 20/12/1984.

⁶⁸⁹ Barber, John, *Daily Telegraph*, 21/12/1984.

⁶⁹⁰ Ratcliffe, Michael, *Observer*, 23/12/1984.

⁶⁹¹ Shulman, Milton, *Standard*, 21/12/1984.

⁶⁹² Billington, Michael, *Guardian*, 21/12/1984.

⁶⁹³ Ragué Arias, María José, “¿Salvados?”, *El Mundo*, 03/03/1998.

existen serios problemas de credibilidad en la interpretación de la mayoría de los miembros del reparto.⁶⁹⁴

En aquest sentit, per a molts, “l’obra té problemes de credibilitat en alguns moments. El muntatge no ajuda a saber per què aquests personatges són violents”⁶⁹⁵, qüestió que constitueix el nucli significatiu de la peça. Així doncs, “al espectador no le duele, no le puede doler, la tragedia de los personajes de Bond, porque su sufrimiento es individual, no existencial, no colectivo”⁶⁹⁶.

També catalogat com un dramaturg trencador, Mark Ravenhill, de qui s’havia vist a l’Estat només uns anys abans *Shopping and Fucking*, esdevenia una altra de les apostes del Teatre Lliure per un teatre compromès i provocatiu. *Unes polaroids explícites* (*Some Explicit Polaroids*, 1999) s’havia presentat com a lectura dramatitzada al Festival de Sitges de 2000 i el 2001 s’estrenava a l’escenari del Lliure dins el Festival Grec traduïda per Guillem-Jordi Graells⁶⁹⁷, sota la direcció de Josep Maria Mestres i amb Abel Folk, Josep Montanyès, Rosa Novell o Marta Marco, entre el repartiment. A la seua estrena original el 1999, la companyia Out of Joint i el seu director Max Stafford-Clark presentaven, dins la seua línia innovadora i arriscada en molts aspectes propera a la del Teatre Lliure, *Some Explicit Polaroids* directament al teatre New Ambassadors del West End. La peça presenta un activista d’extrema esquerra que acaba de sortir de la presó després de quinze anys i que s’enfronta a una societat postmodernista, desideologitzada, en què l’hedonisme és l’única meta de la nova joventut.

Després de la novetat de *Shopping and Fucking* (1996), *Some Explicit Polaroids* era rebuda també amb sorpresa però, precisament, perquè representava “the return of a dramatic genre long out of fashion (...) a state-of-England play”⁶⁹⁸, encara que per a

⁶⁹⁴ Olivares, Juan Carlos, "Miseria tramposa", *ABC*, 27/02/1998.

⁶⁹⁵ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Entre la credibilitat i el crit", *El Periódico*, 01/03/1998.

⁶⁹⁶ Ley, Pablo, "Poca violencia", *El País. Cataluña*, 28/02/1998.

⁶⁹⁷ Graells, Guillem-Jordi (Trad.) (2001), *Unes polaroids explícites / Mark Ravenhill*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona.

⁶⁹⁸ Nightingale, Benedict, *The Times*, 16/10/1999.

molts “the problem (...) is that it is too self-consciously, too explicitly, an ‘important’ political play about the way we live now”⁶⁹⁹. De fet, del text de Ravenhill, tant la crítica londinenca com la catalana remarcaven que “la profunditat i la sinceritat del dolor i la desesperança constitueixen el millor de l’obra”⁷⁰⁰, ja que “Ravenhill’s real strength lies in social observation rather than political analysis”⁷⁰¹. Tot i que, per a molts, “Ravenhill no es David Hare ni Tony Kushner”, les interpretacions dels actors del Lliure “hacen que nos olvidemos, a base de entrega, energía y talento, de esas polaroids juveniles, demasiado explícitas”⁷⁰². Així doncs, tant per la qualitat de la direcció i de les interpretacions com pel fet d’haver escollit “un text que interessa, planteja temes que són d’una rabiosa actualitat i *toca* l’espectador”⁷⁰³, després del seu pas pel Grec, el muntatge va mantenir-se tres mesos en cartell en temporada al Teatre Lliure.

L’any 2003, el Teatre Lliure estrenava el muntatge d’una de les peces recents de Pinter que, com va ocórrer a l’estrena de les seues primeres obres, “proves this classic playwright has lost none of his talent to bemuse”⁷⁰⁴: *Cendres a les cendres* (*Ashes To Ashes*, 1996), traduïda per Joan Sellent, dirigida per Antonio Simón i interpretada per Anna Güell i Pep Ferrer. El muntatge original de *Ashes To Ashes*, dirigit per Harold Pinter i interpretat per Lindsay Duncan i Stephen Rea, s’havia estrenat el 1996 al Royal Court Theatre i s’havia pogut veure el mateix any al Mercat de les Flors dins el cicle “Tardor Pinter” que durant aquell any van organitzar les sales alternatives de Barcelona. La peça mostra uns tensos i ambigus intercanvis entre una parella, Rebecca i Devlin, que oscil·len d’allò personal a allò polític, tot creant una estructura elusiva propera a la del record i la memòria que va fascinar alguns⁷⁰⁵ però va deixar molts altres irritats i estupefactes⁷⁰⁶. Però el desconcert que es va apoderar de gran part de la crítica

⁶⁹⁹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 18/10/1999.

⁷⁰⁰ Noguero, Joaquim, "Quins retrats!", *Avui*, 29/06/2001.

⁷⁰¹ Billington, Michael, *Guardian*, 16/10/1999.

⁷⁰² Ordóñez, Marcos, "China/Polaroids", *El País.Cataluña*, 07/07/2001.

⁷⁰³ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "*Unes polaroids explícites*, retrats actuals d'un temps de crisi", *El Periódico*, 30/06/2001.

⁷⁰⁴ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 20/09/1996.

⁷⁰⁵ Nightingale, Benedict, *The Times*, 20/09/1996; Billington, Michael, *Guardian*, 21/09/1996.

⁷⁰⁶ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 20/09/1996; Tinker, Jack, *Daily Mail*, 20/09/1996.

londinenca a partir de la seua estrena al Royal Court Theatre, no traslluïa ja a les crítiques barcelonines, a causa del pas del temps des de la seua estrena original que aportava claus per a la seua recepció, i a causa del pes que la figura de l'autor havia adquirit, que anticipava la concessió del Premi Nobel el 2005.

L'entreteixit de records mig pronunciats, de referències a espais i temps imprecisos que de sobte també semblaven encaixar amb el present de l'acció permetien als crítics barcelonins de 2003 identificar la connexió entre el món privat dels personatges i el món públic que els conté, de manera que “las cenizas del amor entre Rebecca y Devlin caen sobre los rescoldos de una antigua tragedia”⁷⁰⁷. No obstant això, hi havia qui assenyalava que, al muntatge del Lliure, “Antonio Simón Rodríguez se ha visto obligado, para esta pieza, a un ejercicio de estilo. Reproducir *in vitro* algo que nada tiene que ver con lo que es nuestra forma de concebir el teatro. Distancia, silencio, inmovilidad”⁷⁰⁸, un exercici que, per a alguns, a partir del record de la representació original de la peça a Barcelona uns anys abans, “no llega a alcanzar la magia escénica que requiere casi siempre Pinter”⁷⁰⁹. Tot i comparacions com aquesta, en general, el muntatge es va apreciar com una arriscada i interessant aportació.

Tot tancant aquest període, de nou Edward Bond pujava a l'escenari del Lliure, després del seu pas pel Festival Grec de 2003, que coproduïa el muntatge, amb una altra de les seues peces més representatives: *Lear* (*Lear*, 1971). Aquesta reescriptura de *King Lear* de Shakespeare - en què Lear és un dictador modern que acaba sent conscient, massa tard, de la perversitat dels entramats de la llei i del poder humà -, va provocar passions, odis i desmais entre el públic tant durant el seu pas pel Royal Court Theatre el 1971 com durant seu pas per The Pit de la Royal Shakespeare Company el 1983. Tot partint de la premissa que “Shakespeare’s Lear makes a spiritual journey, Bond’s a social and political one”⁷¹⁰, alguns assenyalaven que “the howl of the message is clotted and obscured by the manner and structure”, sobretot per les escenes d'extrema violència

⁷⁰⁷ Benach, Joan-Anton, "Inolvidable Rebecca de Pinter", *La Vanguardia*, 10/02/2003.

⁷⁰⁸ Ley, Pablo, "Un enigma sombrío", *El País.Cataluña*, 17/02/2003.

⁷⁰⁹ Ragué, María José, "Los silencios de Pinter", *El Mundo.Cataluña*, 09/02/2003.

⁷¹⁰ Nightingale, Benedict, *New Statesman*, (*London Theatre Record* / May 7-20, 1983).

de la peça que titllaven de “grand guignol”⁷¹¹. Altres, en canvi, hi identificaven “depth of feeling” i consideraven que “there is nothing gratuitous in these horrors”⁷¹².

Més de trenta anys després de l'estrena original, el Teatre Lliure l'estrenava a l'Estat traduït per Joan Sellent⁷¹³, dirigit per Carme Portaceli i amb Lluís Homar com a protagonista. I també en aquest cas es polaritzaven les reaccions, encara que en aquest cas la qüestió de la violència en escena no hi tenia res a veure, sinó que el que es discutia era la vigència del text tants anys després. Així doncs, mentre alguns consideraven que:

Portaceli ha aplicat l'exitosa fórmula de la deconstrucció contemporània dels clàssics a un text que ja és una revisió de l'obra de Shakespeare (...) posar un micròfon a l'escenari, jugar amb la coreografia de la violència, pausar els moviments (...) Un trist exercici *a la manera de...* que malbarata i frivolitza la reflexió sobre el poder que realitza Bond.⁷¹⁴

Bastants altres, ben al contrari, remarcaven que:

resulta fácil imaginar lo que supuso el *Lear* de Bond en su época, con la guerra de Vietnam como telón de fondo, tan cerca todavía del Mayo del 68, en pleno desengaño ideológico de los setenta y con el telón de acero dividiendo el mundo en dos mitades igualmente corruptas, igualmente brutales, igualmente tiránicas. Una imagen del mundo que hoy, tras el hundimiento de la URSS, tras el retorno de los profetas y en busca, todavía, de un enemigo exterior que justifique un nuevo muro para el tiránico Lear, resulta en cierto modo anacrónico, tanto por lo menos como el lenguaje que utiliza Bond, anclado en

⁷¹¹ De Jongh, Nicholas, “Bond’s *Lear*”, *Guardian*, 30/09/1971.

⁷¹² Carne, Rosalind, *Guardian*, (*London Theatre Record* / May 7-20, 1983).

⁷¹³ Sellent, Joan (Trad.) (2003), *Lear / Edward Bond*, Barcelona, Teatre Lliure.

⁷¹⁴ Olivares, Juan Carlos, "Cinc minuts i res més", *Avui*, 27/07/2003.

las iras de su tiempo. Un texto, pues, que ha perdido parte de su vigencia. Un texto para el que, sin embargo, Carme Portaceli ha desplegado su talento...⁷¹⁵

Potser el terme mitjà, “si Edward Bond no fuera, como se sabe, un autor tan celoso de sus textos originales”, s’alcançaria amb “un prudente uso de las tijeras”: “ganaría, me parece, muchos puntos y los 30 años transcurridos desde su escritura dejarían de ser una pesada losa”⁷¹⁶. Potser les escasses dues setmanes que es va mantenir en cartell en temporada al Lliure confirmen que era necessari algun tipus d’intervenció textual.

6.3.2.2. Moma Teatre

Després dels cicles que revisaren l’obra de Harold Pinter des de l’àmbit del teatre alternatiu de Barcelona (Cicle “Tardor Pinter”) i de Madrid (Ciclo “Re-volviendo a Pinter” dins el XI Festival de La Alternativa), arribem al “Programa Pinter”, un cicle de lectures dramatitzades i muntatges propis i convidats, que la companyia Moma Teatre de València presentava des d’octubre de 2002 a març de 2003 a la seua sala, Espai Moma amb motiu del vinté aniversari de la companyia. La primera producció pròpia agrupava tres peces breus de l’autor a partir de criteris temàtics: tant *Nit* (*Night*, 1969), i *Monòleg* (*Monologue*, 1973) com *La col·lecció* (*The Collection*, 1961) exploren “la verificación de la palabra y a la relación de lo dicho con lo que en verdad pudo suceder”⁷¹⁷. Amb la traducció de Juan V. Martínez Luciano i sota la direcció d’Antonio Díaz Zamora⁷¹⁸, aquest muntatge en general es va considerar que “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

⁷¹⁵ Ley, Pablo, "A la deriva del tiempo", *El País*, 27/07/2003. També compartien aquesta opinió Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Lear, la violència vista a través d'Edward Bond", *El Periódico*, 29/07/2003 i Madariaga, Iolanda, "Grotesca sombra del rey Lear", *El Mundo.Cataluña*, 30/07/2003.

⁷¹⁶ Benach, Joan-Anton, "Combate contra una tabarra", *La Vanguardia*, 29/07/2003.

⁷¹⁷ Mañez, Julio, "La palabra absuelta", *El País.Comunidad Valenciana*, 25/10/2002.

⁷¹⁸ 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.

debaten y en el que dejan traslucir sus miedos y congojas”⁷¹⁹. Un mes després, també es va oferir una sèrie de lectures dramatitzades d’una selecció dels esquetxos de l’autor, traduïts per Carme Castillo, agrupades sota el títol conjunt de “Ràdio Pinter” i dirigides per Victòria Salvador⁷²⁰.

L’últim muntatge de Moma per a aquest cicle el va dirigir Carles Alfaro i agrupava, de manera més heterogènia que a *Nit*, *Monòleg* i *La col·lecció*, una altra sèrie de peces breus: *Una Alaska particular* (*A Kind of Alaska*, 1982), *Estació Victòria* (*Victoria Station*, 1982), *La penúltima copa* (*One for the Road*, 1984) i *Celebració* (*Celebration*, 2000), sota el títol conjunt de *4 històries de Harold Pinter* i traduïdes per Ferran Català i Carme Castillo. Tot i que es va posar en qüestió la llargada de la funció, la crítica va concloure que es tractava de “un trabajo de gran lucimiento estético y actoral”⁷²¹ en què “Carles Alfaro realiza una sobria pero brillante dirección, que junto a los intérpretes, todos valencianos, dejan constancia de la calidad que puede alcanzar nuestro teatro”⁷²². El cicle es va cloure amb dues produccions convidades: s’hi va poder veure, doncs, *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, dos muntatges que ja havien gaudit d’una bona acollida a Barcelona i que a València aconseguien els mateixos resultats. Malauradament, tot i la llarga trajectòria de la companyia i els òptims resultats de les seues produccions, Moma Teatre es va dissoldre per raons personals i econòmiques l’any 2004, de manera que aquest Programa Pinter va constituir un dels seus darrers espectacles.

⁷¹⁹ Diago, Nel, “Pinteresc”, *Túria*, 1-7/11/2002.

⁷²⁰ En concret, es van llegir *The Black and White*, *Trouble in the Works*, *Last to Go*, *Request Stop*, *Special Offer*, *That's Your Trouble*, *That's All* (1959), *Precisely* (1983), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991), *Press Conference* (2002).

⁷²¹ Herreras, Enrique, "Los silencios de Pinter", *Levante*, 16/01/2003.

⁷²² Domínguez, Salvador, "Cuatro joyas", *Las Provincias*, 14/01/2003.

6.3.2.2.3. El Teatro de la Abadía

Dins l'àmbit del teatre públic i concertat madrileny durant aquest període només s'ha portat a escena una obra britànica contemporània, *Mesías* (*Messiah*, 2000) de Steven Berkoff, un autor que el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) havia presentat a l'Estat amb el muntatge de *Como los griegos* de 1992. "Cuando le oímos en el pasado Sitges Teatre Internacional, hablar de su *Mesías*, a muchos se nos hizo la boca agua. ¿Qué podía ser Jesucristo en manos de Steven Berkoff? Una pura delicia de irreverencia, una locura en la que el mito cristiano fuera desmenuzado, pasado por el lenguaje demoledor de uno de los creadores más polémicos de la segunda mitad del siglo XX"⁷²³. Amb aquesta disposició s'esperava un muntatge a l'Estat d'una de les últimes peces de Steven Berkoff, *Messiah* (2000), que aquest havia estrenat al Festival d'Edimburg l'any 2000 i que, després d'una gira i d'alguna revisió del muntatge, passava un any en cartell a l'Old Vic de Londres. Les crítiques, però, mostraven les reaccions diverses d'una crítica que es dividia entre aquells que elogiaven la potència de l'atmosfera i la interpretació creades per Berkoff⁷²⁴ i aquells que lamentaven la provocació gratuïta del text⁷²⁵ o l'escàs esperit transgressor de la posada en escena:

The whole thing is so enamoured with the iconography and music of Christianity that, rather than undercutting traditional religious beliefs and offering a different spin on the origins of Christianity, it often feels like a particularly long church service.⁷²⁶

Quan la companyia madrilenya del concertat Teatro de la Abadía, a partir d'una traducció de Antonio Fernández Lera i sota la direcció de José Luis Gómez, va estrenar a Madrid *Mesías*, la crítica madrilenya va aplaudir sense reserves la proposta escènica ("teatro sensorial: irisaciones de luces y de sombras, imágenes congeladas, radicalidad

⁷²³ Ley, Pablo, "Un Cristo conspirador", *El País. Cataluña*, 17/02/2002.

⁷²⁴ Nightingale, Benedict, "Messiah, Old Vic, Waterloo, SE1", *The Times*, 04/12/2003.

⁷²⁵ Spencer, Charles, "Blasphemy and banality", *Daily Telegraph*, 04/12/2003.

⁷²⁶ Gardner, Lyn, "Messiah", *Guardian*, 03/12/2003.

gestual, desdoblamiento de un manierismo actoral e iconográfico”⁷²⁷) i semblaven satisfets d’observar que els temes que la peça plantejava eren “temas todos que fueron un día causa de hogueras en este país (...) y que ya no merecen más que la amena charla de radio, de televisión o de café”⁷²⁸. Precisament, aquesta normalitat era allò que va decebre absolutament tots (i només) els crítics catalans. *Mesías* optava per “retomar la figura de Cristo-hombre y presentarlo como un líder politizado e ideologizado, consciente de su papel y los recursos que debe emplear para conseguir sus objetivos”, perspectiva que “es una revisitación más de los muchos y posibles tópicos que rondan al personaje”. “Francament, després del *Superstar* i de *La vida de Brian*, per tornar al tema calien més estímuls”⁷²⁹, apuntaven alguns, i quasi tots lamentaven “que la capacidad interpretativa del grupo y la inteligencia teatral de Gómez haya dedicado sus esfuerzos a un texto pretencioso muy poco atractivo”⁷³⁰. Tot i això, la brillantor de la posada en escena del Teatro de la Abadía i el reclam de la temàtica van permetre que el muntatge girés per l’Estat tot creant expectació i alguna petita polèmica⁷³¹.

6.3.2.3. La continuïtat del teatre privat

6.3.2.3.1. El teatre comercial a Madrid

Durant aquest període 1996-2004, el teatre comercial madrileny continuava en gran part la tradició de la comèdia i el drama que seguien les convencions del *well-made play* i que havien constituït èxits remarcables al West End londinenc. Només el gènere del vodevil, tan rendible des de la dictadura, va començar un retrocés en favor d’un nou gènere, el del musical, que agafava força als escenaris de les principals ciutats de l’Estat.

⁷²⁷ Villán, Javier, "Hermosa poética", *El Mundo*, 22/10/2001.

⁷²⁸ Haro, Eduardo, "Una revisión", *El País*, 12/10/2001.

⁷²⁹ Massip, Francesc, "Quina creu!", *Avui*, 16/02/2002.

⁷³⁰ Ragué, María José, "J.C. Falso Mesías", *El Mundo.Cataluña*, 20/02/2002.

⁷³¹ Francia, Ignacio, "El obispo de Salamanca califica de ‘desmesura’ el *Mesías* de José Luis Gómez", *El País*, 04/04/2002.

• Comèdia, thriller, drama i David Hare

Pel que fa a la comèdia, el 1997 es reposava el gran èxit de la dictadura: *El apagón* (*Black Comedy*, 1965) de Peter Shaffer. La companyia Primer Paso i Gasal Producciones s'aliaven per rescatar - amb una nova versió de Juan José Arceche i sota la direcció de Jaroslaw Bielski, "un director habituado a géneros de más altos vuelos en circuitos alternativos"⁷³² - aquesta peça en què l'apagada que descriu el títol és percebuda a l'inrevés pels espectadors: el que és llum per als actors és foscor per a l'espectador i a l'inrevés. En aquest sentit, l'obra constitueix una "indudablemente ingeniosa, brillante y aguda"⁷³³ "comedia de enredo"⁷³⁴ o "vodevil"⁷³⁵, en què la tasca del director i dels actors va ser molt ben valorada per part de tots els crítics. El públic "no cesó de reir, que era de lo que se trataba: hay que celebrarlo, porque nuestra cartelera suele ofrecer, dentro del género, comedias deplorables"⁷³⁶, i va donar el seu vot de confiança a un muntatge que va superar els cinc mesos en cartell.

Un èxit molt semblant va conrear *El botín* (*Loot*, 1965) de Joe Orton, l'última estrena en castellà del qual es remuntava a 1984, tornava als escenaris madrilenys el 1997 amb un nou muntatge de Gasal Producciones, dirigit per Jesús Cracio i amb un elenc que comptava amb Jaime Blanch, Lola Baldrich o Francisco Piquer, entre d'altres. Sempre emplaçant Orton dins el context que va donar lloc als *Angry Young Men*, la crítica, com en anteriors ocasions, comentava els efectes del pas del temps sobre la peça. Alguns recordaven el context en què es va gestar la producció dramàtica d'Orton i l'entusiasme amb què les seues propostes van ser acollides pel sector teatral crític i bel·ligerant de la dictadura franquista, per tal de concloure amb decepció que en els temps actuals "la comedia de Joe Orton parece ahora antigua"⁷³⁷. Altres, en canvi, subratllaven que "*El botín* sigue siendo válido como exponente del rechazo de una

⁷³² Centeno, Enrique, "Carcajadas en la oscuridad", *Diario 16*, 20/01/1997.

⁷³³ Villán, Javier, "Gran texto a media luz", *El Mundo*, 22/01/1997.

⁷³⁴ López, Lorenzo, "*El apagón*: embrollo teatral de Shaffer sobre el valor de la luz electrónica", *ABC*, 19/01/1997.

⁷³⁵ Haro, Eduardo, "Un vodevil", *El País*, 21/01/1997.

⁷³⁶ Centeno, Enrique, "Carcajadas en la oscuridad", *Diario 16*, 20/01/1997.

⁷³⁷ Haro, Eduardo, "Lo que no todos sabían", *El País*, 11/09/1997.

sociedad basada en la corrupción y en el dominio de las mentes por inducción, entre otras doctrinas, de la religión”⁷³⁸. Tanmateix, “como ya sólo unos cuantos ingenuos creen en las instituciones citadas, el final no asusta ni escandaliza a nadie”⁷³⁹, al temps que “el tono de farsa desactiva, quizá, algunos de los mecanismos de corrosión y desguace que tiene *El botín*”⁷⁴⁰. Però el muntatge, al cap i a la fi, no va deixar indiferent ningú, tant per la crítica macabra que encara s’insinuava al text com per l’adequació de les interpretacions i direcció.

Producciones Ángel García Moreno, gran exportadora d’obres britàniques, oferia el 1997 una de les últimes peces del prolífic Alan Ayckbourn, que tan bons resultats li havia donat en el passat. *Momentos de mi vida* (*Time of My Life*, 1992) - que, com ja havia fet J.B. Priestley, en un mateix espai porta els membres d’una família al seu passat i futur per tal de llançar llum sobre l’autenticitat de les relacions que s’estableixen al present - s’havia pogut veure el 1993 al West End dirigida pel mateix Ayckbourn i va causar reaccions ben diverses entre la crítica. Billington, des del *Guardian*, considerava que “Ayckbourn’s great gift for making his essentially bleak vision inseparable from his comic technique” donava un resultat “truthful” i “humane”⁷⁴¹ en aquesta obra. Nightingale, del *Times*, en canvi, considerava que “this is undeniably one of Ayckbourn’s less hearty creations”⁷⁴² i De Jongh, de l’*Evening Standard*, ho atribuïa a la manca de justificació dramàtica dels experiments temporals i al caràcter massa estereotipat dels personatges⁷⁴³.

Momentos de mi vida, traduïda com era usual per Juan José de Arceche i protagonitzada per María Luisa Merlo i Pedro Civera entre d’altres, era rebuda també de maneres diferents i, fins i tot, contradictòries. Haro, des de *El País*, elogiava que a l’obra “hay humor, hay gracia: pero hay un fondo de comedia negra, de amargura, de

⁷³⁸ Villán, Javier, "El cadáver de una sociedad", *El Mundo*, 08/09/1997.

⁷³⁹ Centeno, Enrique, "Una crítica macabra", *Diario 16*, 07/09/1997.

⁷⁴⁰ Villán, Javier, "El cadáver de una sociedad", *El Mundo*, 08/09/1997.

⁷⁴¹ Billington, Michael, *Guardian*, 05/08/1993.

⁷⁴² Nightingale, Benedict, *The Times*, 04/08/1993.

⁷⁴³ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 04/08/1993.

opresión. Y de tragedia”⁷⁴⁴. En canvi, Villán, de *El Mundo*, considerava que “el argumento y la historia” eren “melodramáticos y moralizantes dentro de una castradora moral pequeñoburguesa”⁷⁴⁵. Finalment, López de l’*ABC*, criticava que ni la “inteligente adaptación de Juan José de Arteche” que “intenta desesperadamente de aportar una naturalidad, una forma de realidad”⁷⁴⁶ havia aconseguit aclarir el joc temporal que, per a ell, obscuria la història. Tot i això, els quatre mesos que va passar en cartell al Teatro Fígaro testimoniaven un cert èxit entre el públic. Menys repercussió va tenir *Amor a medias* (*How The Other Half Loves*, 1969) d’Alan Ayckbourn que Ricard Reguant estrenava el 1999 amb Loreto Valverde, Pedro Valentín o Paco Morales entre l’elenc. Reguant havia participat com a traductor en el muntatge català d’aquesta peça del 1993 i ara passava a dirigir-lo tot aconseguint que “el público ría cuando tiene que reír, se divierte, que es el objetivo principal de la función”⁷⁴⁷. Aquest muntatge no va gaudir d’una especial repercussió entre la crítica i el públic el va acompanyar només durant dos mesos al Teatro Arlequín.

Amb una estètica i una temàtica més modernes es presentava el 1998 una comèdia recent a l’àmbit del teatre comercial madrileny. Una nova productora teatral, Pigmalió Espectáculos, fundada el 1996 per Luis Ramírez i especialitzada en teatre musical (*El hombre de la Mancha*, *Grease*, *Jekyll and Hyde...*), es va interessar per *Pop Corn* (*Popcorn*, 1996) del còmic i dramaturg Ben Elton. Aquesta peça, estrenada a la Nottingham Playhouse, va acabar fent temporada amb gran èxit al West End per, finalment, guanyar el premi Olivier a la millor comèdia de 1997. Elton va escriure aquesta obra de teatre a la vegada que escrivia una novel·la amb la mateixa temàtica: un director de cinema americà oscaritzat pels seus films que exalten la violència és visitat per una parella d’assassins en sèrie que el consideren el seu heroi. La crítica admetia que “this comedy is not some modern classic. It is, however, marvellously welcome

⁷⁴⁴ Haro, Eduardo, "Los dos rivales", *El País*, 19/09/1997.

⁷⁴⁵ Villán, Javier, "Orden, moral, resignación", *El Mundo*, 07/10/1997.

⁷⁴⁶ López, Lorenzo, "*Momentos de mi vida* y el teatro atemporal de Ayckbourn", *ABC*, 14/09/1997.

⁷⁴⁷ García, Juan Ignacio, "*Amor a medias* en el Arlequín: triples parejas", *ABC*, 07/02/2000.

because it is so needed”⁷⁴⁸, “it has the raw urgency of a front-page news story”⁷⁴⁹. La vigència, propera a l’escàndol, de la seua temàtica contribuïa, segons la crítica, a:

open up a serious social debate. Elton is emphatically not writing a simplistic Ging-rich-like attack on screen violence: his real theme is the American refusal to take the blame for anything. Movie-makers hide behind their stylistic expertise; killers shift responsibility for their actions on to the media; audiences salivate over violence while condemning it. Everyone sees him or herself as a victim of society.⁷⁵⁰

La versió de *Pigmalió*, estrenada al reobert Cine Avenida de Madrid, comptava amb el cineasta Juanma Bajo Ulloa com a director i es va concebre amb una posada en escena molt dinàmica amb projeccions audiovisuals i realitzacions televisives en directe. En conjunt, segons la crítica, hi va haver “mucho tiro y mucho grito, sangre y parodia del cine y el estilo de vida norteamericanos, mucho ruido y pocas nueces, en un montaje plano y estirado hasta la extenuación, que se hace interminable...”⁷⁵¹. Finalment, doncs, ni la vigència de la història ni l’espectacularitat de la posada en escena facilitaren que *Pop Corn* aconseguís els resultats econòmics esperats; sense més repercussió als mitjans, prompte va abandonar la cartellera.

Tampoc no van tenir una trajectòria especialment brillant els dos thrillers d’Anthony Shaffer que Ricard Reguant va portar a escena en aquest període: no van superar els dos mesos en cartell a Madrid, tot i que la gira per l’Estat s’allargués fins un any. El 1999, doncs, tornava als escenaris madrilenys un dels èxits de la dictadura el 1970: *La huella* (*Sleuth*, 1970). En aquesta ocasió, però, el record de la versió cinematogràfica de 1972⁷⁵² reestrenada el 1998, i no del muntatge teatral que va estar més de tres anys en cartell al West End, sobrevolava la nova producció, ja que a totes

⁷⁴⁸ Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 19/09/1996.

⁷⁴⁹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 16/09/1996.

⁷⁵⁰ Billington, Michael, *Guardian*, 16/09/1996.

⁷⁵¹ García, Juan Ignacio, "Pop Corn: el ruido, la telebasura y un par de huevos duros", *ABC*, 31/12/1998.

⁷⁵² *Sleuth* (1972) dirigida per Joseph L. Mankiewicz i protagonitzada per Lawrence Olivier i Michael Caine.

les crítiques se'n feia la inevitable comparació. En general, es va considerar que aquest muntatge, interpretat per Agustín González i Andoni Ferreño i dirigit per Ricard Reguant, servia bé el text de Shaffer i aguantava la comparació amb la pel·lícula: “habrá personas que no la hayan visto nunca, y para ellas esta versión (...) les parecerá suficiente”⁷⁵³. En conjunt, doncs, constituïa un espectacle correcte que:

se caracteriza a nivel general por lo que otras veces hemos denominado carpintería teatral madrileña, esto es, su tosquedad y acartonamiento escenográfico y el aire que respira de corrección medida en todos sus sentidos, pero sin mayores humos.⁷⁵⁴

El 2000, Ricard Reguant tornava a dirigir un *thriller*, *Asesino* (*Murderer*, 1975), una altra peça d'Anthony Shaffer que es va estrenar a Londres quan encara el seu gran èxit *Sleuth* (1970) estava en cartell. “The odds against any author repeating a success on that scale are heavy; and they are also stacked against modest success”⁷⁵⁵, però finalment *Murderer* va gaudir d'un cert èxit. El muntatge de Reguant – donat que “hubo un tiempo en que el teatro Fígaro se dedicaba exclusivamente al género policiaco” i “la comedia de intriga policiaca de estirpe anglosajona se está consolidando en las últimas temporadas como uno de los subgéneros teatrales que más atraen la atención del público de la capital española”⁷⁵⁶ - cercava els mateixos resultats però la seua estada al Teatro Fígaro, per exemple, només es va durar un mes. D'una manera contradictòria, alguns elogiaven la posada en escena com a “eficaz y supeditada a una trama que pudiera escapársele fácilmente de la mano”⁷⁵⁷ i altres la consideraven simplement “mediocre”, encara que “tuvieron buenos aplausos todos”⁷⁵⁸.

Pel que fa al drama, l'any 2000, a instàncies d'Adolfo Marsillach que havia traduït i adaptat el text, s'estrenava *Otoño en familia* (*Fall*, 1981) de James Saunders.

⁷⁵³ Haro, Eduardo, "El juego maldito", *El País*, 23/10/1999.

⁷⁵⁴ Tortosa, Virgilio, "Intriga policiaca", *Qué y Dónde*, 25/01/1999.

⁷⁵⁵ Wardle, Irving, "Gory stunts that try to beat a curse", *The Times*, 13/03/1975.

⁷⁵⁶ Vizcaíno, Juan Antonio, "Asesino: La ruleta de los criminales", *La Razón*, 11/09/2000.

⁷⁵⁷ Villán, Javier, "Gente con huellas muy bien llevadas", *El Mundo*, 10/09/2000.

⁷⁵⁸ Haro, Eduardo, "Crímenes londinenses", *El País*, 12/09/2000.

Fall - “a delightful (...) conversation-piece”⁷⁵⁹ per a tres germanes que, després d’experimentar diverses fórmules per construir una vida i un món millor, tornen a la casa familiar per vetllar el seu pare moribund i allí revisen la seua existència - s’estrenava el 1981 al petit teatre The Orange Tree de Richmond i el 1984 era reposada al Hampstead Theatre. Aleshores, aquesta peça “about the collapse of various visionary counter-culture dreams eagerly promoted over the past two decades and the reassertion of such age-old imperatives as love, comfort, family protection”⁷⁶⁰ va ser rebuda amb discrets elogis per part d’uns o com a “a sort of drop-out’s episode of Dallas masquerading as meaningful theatre”⁷⁶¹, per part d’uns altres. Marsillach havia vist un muntatge d’aquesta peça a París el 1988 i va dur a terme una versió molt lliure del text original en què va eliminar algunes escenes per tal de potenciar el nus argumental i va ampliar algun personatge⁷⁶². Finalment, el 2000, Metrópolis Teatro i Burbano portaven finalment a escena *Otoño en familia*, dirigida per la seua parella, Mercedes Lezcano, i interpretada per Carmen de la Maza o Irene Bau, entre d’altres. Després de dos anys de gira, el muntatge arribava al Círculo de Bellas Artes de Madrid, on es representava durant unes setmanes sense despertar massa interès entre la crítica per tornar de nou a girar fins març de 2003.

L’any 2001, Trasgo Producciones recuperava un dels clàssics del teatre comercial, *Las amistades peligrosas* (*Les liaisons dangereuses*, 1985) de Christopher Hampton, que la productora Focus havia convertit feia uns anys, dirigit per Pilar Miró, en un dels espectacles més recordats de la cartellera comercial barcelonina. En aquesta ocasió, per a aconseguir una posada en escena igualment memorable, la direcció es va encarregar al també dramaturg Ernesto Caballero i entre els intèrprets hi havia Toni Cantó, Maribel Verdú i Amparo Larrañaga. Molts crítics, a partir de la inevitable comparació entre la novel·la de Choderlos de Laclos i la versió teatral de Hampton, destacaven les flaqueses de la segona⁷⁶³ i consideraven el resultat “es bastante menos

⁷⁵⁹ Barber, John, *Daily Telegraph*, 07/09/1984.

⁷⁶⁰ Billington, Michael, *Guardian*, 07/09/1984.

⁷⁶¹ Tinker, Jack, *Daily Mail*, 11/09/1984.

⁷⁶² Montero, Esther, “Adolfo Marsillach entre mujeres”, *El Mundo*, 05/09/2002.

⁷⁶³ Haro, Eduardo, “Los libertinos”, *El País*, 17/02/2001 i Villán, Javier, “Refinamiento sin maldad”, *El Mundo*, 27/02/2001.

angustioso que el original”⁷⁶⁴. Alguns aprofitaven per a destacar que el muntatge “de factura impecable” estava “realizado con un esplendor que parecía patrimonio del teatro público”⁷⁶⁵ mentre que altres, en canvi, hi veien “un decorado feísimo (...) y un vestuario que no pasa de lo corrientito”⁷⁶⁶. Tot i que es va arribar a considerar que “la interpretación rozaría la catástrofe si no fuera por Carmen Bernardos”⁷⁶⁷, per a tots, el reclam de la peça continuava sent el repartiment, ja que:

es seguro que esos nombres que encabezan el reparto harán que la función sea un éxito, perpetuando así un sistema de producción y de trabajo que es el que, de alguna manera, impide el avance de nuestra escena⁷⁶⁸

Novament, el muntatge, tot i que va gaudir d’una gran difusió mediàtica, tampoc no va aconseguir uns resultats excepcionals de permanència en cartell. A Madrid només va romandre un mes en cartell al Teatro Albéniz.

En aquest període, es va mostrar un cert interès per drames que revisaven la història recent d’Europa, en especial la segona guerra mundial, i que seguien formalment l’estructura del teatre de tesi. Per exemple, sembla que el dramaturg i director Román Calleja va haver de lluitar molt per tal de fer realitat el seu desig de muntar *Copenhagen* (*Copenhagen*, 1998) de Michael Frayn, tot i ser una peça avalada per la producció original del National Theatre, que va guanyar els premis Evening Standard i Critics' Circle a la millor obra de l'any, i per els subsegüents èxits a París i Broadway. L’explicació potser rau en la densa temàtica d’aquesta peça que indaga sobre la trobada el 1941 entre els físics nuclears Niels Bohr i Werner Heisenberg, l’un un jueu de la Dinamarca ocupada durant la Segona Guerra Mundial i l’altre un alemany responsable del programa nuclear nazi. Per als crítics londinencs, “to find an admired writer of light comedy such as Michael Frayn stepping into the terrain of nuclear physics sounds like a Theatre of the Absurd fantasy. But *Copenhagen* turns out to be the

⁷⁶⁴ Vállora, Pedro Manuel, "Un Don Juan de otra manera", *ABC*, 18/02/2001.

⁷⁶⁵ Ibid.

⁷⁶⁶ Centeno, Enrique, "Ricos, famosos y despreciables", *Diario 16*, 19/02/2001.

⁷⁶⁷ Villán, Javier, "Refinamiento sin maldad", *El Mundo*, 27/02/2001

⁷⁶⁸ Centeno, Enrique, "Ricos, famosos y despreciables", *Diario 16*, 19/02/2001.

most astonishing departure in Frayn's theatrical career"⁷⁶⁹. Tot i les dificultats que plantejava el text de Frayn quan abordava discussions sobre física nuclear, la majoria considerava que "Frayn transforms this coded patois into a dramatic esperanto of debate between two friends and colleagues now divided by the war and suspicions of bugging"⁷⁷⁰, tot creant "a tremendous new play" que "is a piece of history, an intellectual thriller, a psychological investigation and a moral tribunal in full session"⁷⁷¹.

Román Calleja va confiar als actors veterans Sonsoles Benedicto, Fernando Delgado i Juan Gea la interpretació de *Copenhagen*, traduïda per Charo Solanas⁷⁷², un muntatge que va participar al Festival de Otoño de 2002 i, després d'una breu gira, es va poder veure durant un mes i mig al Centro Cultural de la Villa. En conjunt, el text es va considerar "una pieza de culto porque ha conseguido radiografiar uno de los mayores conflictos trágicos de nuestro tiempo"⁷⁷³ i el muntatge es va considerar "un reto, tanto mayor cuanto en España domina el teatro de entretenimiento"⁷⁷⁴. Alguns però, també apuntaven que l'obra "sea profundamente avorrida"⁷⁷⁵, ja que "cuando ambos científicos se enredan en argumentos sobre la fusión y la fisión del atomo, se producen en *Copenhagen* unos tiempos muertos demasiado evidentes y difícilmente soportables"⁷⁷⁶.

També en la línia de teatre de tesi i en forma d'indagació o judici sobre una circumstància històrica emmarcada en el Tercer Reich, l'any 2003 es presentava per primera vegada en castellà, després de l'estrena estatal de *El Talleret de Salt* el 1996, *Tomar partido* (*Taking Sides*, 1995) de Ronald Harwood. En aquest cas, la confrontació es produeix entre un oficial d'informació de les tropes que ocuparen Alemanya, en l'època dels judicis de Nuremberg, i el gran director d'orquestra Wilhelm Furtwängler, sospitós de col·laboracionisme amb el règim nazi. "El mayor interés de *Tomar partido*

⁷⁶⁹ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 29/05/1998.

⁷⁷⁰ Coveney, Michael, *Daily Mail*, 29/05/1998.

⁷⁷¹ Peter, John, *Sunday Times*, 31/05/1998.

⁷⁷² Solanas, Charo (Trad.) (2003), *Copenhagen / Michael Frayn*, Madrid, Centro Cultural de la Villa.

⁷⁷³ Vallejo, Javier, "El filo de la incertidumbre", *El País (Babelia)*, 12/10/2002.

⁷⁷⁴ Vizcaíno, Juan Antonio, "Copenhagen, ritmo letal", *La Razón*, 26/04/2003.

⁷⁷⁵ Haro, Eduardo, "Los chicos del plutonio", *El País*, 28/04/2003.

⁷⁷⁶ Villán, Javier, "Alta tensión dramática", *El Mundo*, 06/05/2003.

radica en esta dialéctica maldita entre el bien y el mal, entre una idea de justicia depuradora y la insondable debilidad del individuo en el límite del terror y la proximidad de la muerte”⁷⁷⁷. Producciones Off Madrid portava al Teatro Fígaro durant només dues setmanes aquest muntatge del text de Harwood, traduït per dos dels intèrprets, José Lifante i Pepa Sarsa, i dirigit per Luis Maluenda.

L'única continuïtat manifesta a l'àmbit del teatre comercial madrileny durant aquest període ha estat la descoberta i el gust per l'obra del dramaturg David Hare. La descoberta la duia a terme, precisament, Ángel García Moreno quan, el 1998, muntava una de les peces recents de Hare: *La opinión de Amy* (*Amy's View*, 1997). Des dels seus inicis a les companyies alternatives Portable Theatre i Joint Stock Theatre Group, la trajectòria artística de David Hare al Regne Unit havia evolucionat fins al punt d'ésser un dels dramaturgs més representats al National Theatre. Els seus *state-of-the-nation plays*, tradicionals formalment (havia passat ja temps des dels experiments avantguardistes de Hare als anys 70), en què analitzava, des d'una perspectiva socialdemòcrata, els canvis polítics i socials de la Gran Bretanya contemporània, eren rebuts amb avidesa per un públic amant del teatre de tesi. Com a *Amy's View*, però també a *Skylight* (1995) o *My Zinc Bed* (2000), la visió panoràmica de la societat britànica que ofereix, més o menys directament, a les seues obres és essencialment melancòlica: la crònica d'una decadència progressiva en favor de la corrupció i la manca de valors morals imperant en una societat els membres de la qual només busquen el benefici propi. *Amy's View* presenta el conflicte entre una madura actriu de teatre (Esme) i la seua filla (Amy), que ha escollit un pròsper productor de televisió (Dominic) com a parella: “Hare sets the stage for a series of confrontations. Theatre versus the rival media. Mother versus daughter. Esme's feckless charm versus Dominic's Thatcherite greed”⁷⁷⁸. Es tracta, doncs, de “Hare's most recent attempt to give private pain a social coating”⁷⁷⁹. Judi Dench i Samantha Bond, la mare i la filla a l'estrena original de l'obra produïda pel National Theatre, acapararen els elogis de la crítica, sovint per sobre dels del text.

⁷⁷⁷ Villán, Javier, "La intolerancia fanática de los vencedores", *El Mundo*, 31/12/2003.

⁷⁷⁸ Billington, Michael, *Guardian*, 23/06/1997.

⁷⁷⁹ Nightingale, Benedict, *The Times*, 21/06/1997.

Al Teatro Fígaro, van ser Amparo Baró i Ángeles Martín les encarregades d'interpretar aquests dos personatges principals, també de manera afortunada, segons la crítica. Però, en aquest cas, la peça de Hare va ser admirada extraordinàriament “por su riqueza y talento para los diálogos de fluidez magistral para ir retratando a los personajes”⁷⁸⁰. Alguns identificaven el procés de decadència del personatge de la vella actriu amb: “el Lawrence Olivier de *The Entertainer* (John Osborne, 1957), donde la caída británica se enlazaba con la del *music-hall*”⁷⁸¹. En aquest sentit també:

La metáfora teatro-televisión-cine es también la de una Inglaterra que se va: no sólo unas formas, unos modales, sino lo que fueron los ideales de posguerra. Como otros de los “nuevos escritores” o los escritores socialistas, Hare ve que esa caída no ha sido sustituida más que por la corrupción. En otras comedias anteriores sus personajes han sido un diputado laborista que abandona la política, y aun así no puede evitar la corrupción; o un personaje del periodismo (Anthony Hopkins; *Pravda*) sin escrúpulos.⁷⁸²

En conjunt, les crítiques al muntatge madrileny van ser immillorables i es va arribar a considerar que “en tiempos de pensamiento único y débil, las posibilidades de este tipo de teatro resultan incuestionables”⁷⁸³. Poques van ser, doncs, les veus crítiques amb aquest tipus de teatre, tant a Londres com a Madrid. Només alguns com, per exemple, Aleks Sierz, ferm defensor de la nova dramaturgia britànica dels anys noranta (Sarah Kane, Anthony Neilson o Mark Ravenhill), consideraven que *Amy's View* “makes for a rather trad evening which seems to flatter the smug National Theatre audience with its in-jokes about drama and its warmly liberal sentiments. With no dark shadows to disturb the spectators, this is complacent theatre at its very best”⁷⁸⁴.

Només un any després, el 1999, es portava a escena la següent peça de David Hare: *La habitación azul* (*The Blue Room*, 1998), una reescriptura de *La ronda* de

⁷⁸⁰ Centeno, Enrique, "Risas y emociones", *Diario 16*, 24/09/1998.

⁷⁸¹ Haro, Eduardo, "Decadencia", *El País*, 28/09/1998.

⁷⁸² Ibid.

⁷⁸³ Villán, Javier, "Una función redonda", *El Mundo*, 06/10/1998.

⁷⁸⁴ Sierz, Aleks, *Tribune*, 04/07/1997.

Schnitzler que va triomfar al Donmar Warehouse de Londres sota la direcció de Sam Mendes, interpretada per Iain Glen i Nicole Kidman, i va adquirir ressò internacional per les escenes poc vestides de Kidman. Després d'incomptables elogis cap al muntatge i, especialment, cap a l'actriu, molts crítics no deixaven de comentar que, en comparació amb la peça de Schnitzler:

The play still strikes me as a cleverly executed, glibly cynical *jeu d'esprit*, rather than a profound meditation on human relationships.⁷⁸⁵

O resultava:

A curious hybrid that sacrifices much of the original social satire and lambent melancholy.⁷⁸⁶

Not so much a battle of the sexes as some desperately inconclusive skirmishes.⁷⁸⁷

Traduïda per Juan José Arceche i dirigida per Mario Gas, *La habitación azul* comptava també amb un ganxo comercial: el dels intèrprets Amparo Larrañaga i José Coronado, que havien format parella a una popular sèrie de televisió. El muntatge, destinat a fer gira i no temporada estable, es va mantenir en actiu durant poc de temps, encara que va rebre crítiques bastant favorables. Al seu pas pel Teatre Olympia de València, per exemple, la crítica registrava com, a la peça de Hare, “se mantiene la estructura ideada por Schnitzler, algunas de las situaciones, pero se aligera su carga crítica y se adelgaza su pensamiento”⁷⁸⁸. Tanmateix, molts consideraven que el conjunt com “una producción que engancha por el cartel, con intenciones más comerciales que artísticas pero con una dignidad alta”⁷⁸⁹.

⁷⁸⁵ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 23/09/1998.

⁷⁸⁶ Billington, Michael, *Guardian*, 23/09/1998.

⁷⁸⁷ Morley, Sheridan, *Spectator*, 03/10/1998.

⁷⁸⁸ Diago, Nel, "Noche de ronda", *Turia*, 13-19/12/1999.

⁷⁸⁹ Tortosa, Virgilio, "Mucho oficio", *Levante*, 06/12/1999.

Un any després de l'èxit de *La habitación azul*, David Hare tornava als escenaris de l'Estat amb un altre muntatge destinat a fer gira: *Lucernario* (*Skylight*, 1995), una peça originalment muntada per la National Theatre Company, sota la direcció de Richard Eyre, protagonitzada per Michael Gambon i Lia Williams i guanyadora del premi Olivier a la millor obra de 1996. *Skylight* diferia de la majoria de les obres anteriors de Hare perquè presentava una relació de parella aparentment privada però, en línia amb els seus anteriors *state-of-the-nation plays*, prompte l'espectador s'adonava que "Hare is exploring the polarised state of the nation through an intimate story and, in so doing, discussing the way even the most personal relationships are driven by the mood of the country"⁷⁹⁰. Així doncs, segons la crítica londinenca, Hare obria una nova perspectiva a la seua producció amb aquest muntatge que va ser rebut, des de tots com a "a superb new play"⁷⁹¹, "a strong, finely felt play"⁷⁹², "one of Hare's most polemical pieces of writing"⁷⁹³. A l'Estat, van ser Joaquín Kremel i Julia Torres, a partir de la traducció d'Ignacio Artime i dirigits per Francisco Vidal, qui el 2000 produïren i protagonitzaren *Lucernario*.

De nou Joaquín Kremel va estrenar a l'Estat una de les peces més representatives de l'últim David Hare: *Vía dolorosa* (*Via dolorosa*, 1998), un monòleg sobre l'experiència del mateix Hare després d'una visita als territoris palestino-israelians. El monòleg de Kremel es presentava uns mesos després de la visita del mateix Hare amb el seu *Via Dolorosa* a la mostra sobre David Hare del Teatre Romea de Barcelona. La versió en castellà d'aquesta peça, traduïda per Ignacio Artime⁷⁹⁴ i dirigida pel mateix Kremel i Juan Margalló va rebre una bona acollida. Un dels elogis més recurrents que la crítica va dedicar al muntatge, i a l'obra de Hare en general, era que havia sorgit del treball de "un dramaturgo que tiene la virtud de coger por los cuernos el toro de la actualidad; es decir, un teatro valiente y comprometido, aunque

⁷⁹⁰ Hemming, Sarah, *Financial Times*, 08/05/1995.

⁷⁹¹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 05/05/1995.

⁷⁹² Nightingale, Benedict, *The Times*, 06/05/1995.

⁷⁹³ Billington, Michael, *Guardian*, 05/05/1995.

⁷⁹⁴ Artime, Ignacio (Trad.) (2004), *La brisa de la vida, Via dolorosa / David Hare*, Madrid, La Brisa Ediciones.

ambos términos no estén de moda”⁷⁹⁵. Fidel a l’original, “Kremel se presenta a sí mismo como David Hare, el público acepta la convención, y el juego fronterizo entre teatro y conferencia que plantean el actor y Juan Margalló, funciona y cala”⁷⁹⁶.

També el 2003 tornava Hare als escenaris de l’Estat amb *La brisa de la vida* (*The Breath of Life*, 2002), un muntatge produït per Brisa Producciones, que dirigeix el destacat importador i traductor de novetats comercials britàniques Ignacio Artime, també concebut per a fer gira. La producció original, de què es van exhaurir les entrades als pocs dies de l’estrena, comptava amb figures tan reconegudes com Howard Davies a la direcció i Judi Dench i Maggie Smith com a intèrprets. Amb una estructura ben convencional, que respecta les unitats de temps, espai i acció, l’obra enfronta les dues intèrprets, l’ex-dona i l’ex-amant del mateix home, en un combat dialèctic durant el qual revisen les seues vides. En efecte, “it is an evening for connoisseurs of fine acting more than for those of us who have long admired Hare's ability to treat the public stage as a forum for national debate”⁷⁹⁷ però va rebre crítiques excel·lents des de quasi tots els fronts. És clar que la transposició de la peça a l’Estat reclamava un equip similar i així fou com Artime en va oferir a Lluís Pasqual la direcció i a Núria Espert i Amparo Rivelles la interpretació. Tanmateix, el text de Hare va ser durament criticat per la crítica barcelonina en ple, que ja havia reflexionat amb anterioritat sobre l’obra d’aquest autor a partir de les diverses produccions catalanes que se n’havien fet en anys anteriors i que ressenyem més avall. En resum, molts es mostraven sorpresos amb la davallada de qualitat d’aquest text de Hare i amb l’equip d’aquesta producció:

porque, en vez de andar en proyectos de alto nivel creativo, se ven obligados a rebajar sus posibilidades a las exigencias de una comercialidad en gira. Esto implica que les ha sido preciso ajustarse a un tipo de público, a un presupuesto, a una concepción escénica válida para todos los teatros que visiten, a unos criterios estéticos neutros, es decir, a la subasta de toda exigencia artística.⁷⁹⁸

⁷⁹⁵ Villán, Javier, "La herida que no cesa", *El Mundo*, 30/10/2003.

⁷⁹⁶ Vallejo, Javier, "Un británico en Palestina", *El País*, 24/01/2004.

⁷⁹⁷ Billington, Michael, *Guardian*, 16/10/2002.

⁷⁹⁸ Ley, Pablo, "Un texto malo", *El País.Cataluña*, 31/10/2003.

Tot i això, aquesta producció ha estat una de les més rendibles dels darrers anys, ja que es va mantenir el cartell fins el 2005.

Com s'ha pogut observar, moltes de les produccions del teatre comercial madrileny optaven per muntatges destinats a fer gira que no cercaven tant com en dècades anteriors l'èxit de públic en els teatres de la capital. En aquesta línia, Brisa Producciones d'Ignacio Artime apostava el 2004 per un altre text de factura tradicional i de contingut assequible: *La retirada de Moscú* (*The Retreat from Moscow*, 1999) del guionista de televisió, dramaturg i novel·lista William Nicholson. Aquesta peça, estrenada al Festival de Chichester, aborda la problemàtica del divorci en una parella madura, i fins i tot aquells crítics més tradicionals assenyalaven que “Nicholson has nothing fresh or remotely interesting to say”⁷⁹⁹. La versió d'Artime partia de la que es va fer a Broadway i no de la del festival de Chichester i comptava amb actors coneguts com Gerardo Malla, Kiti Manver i Toni Cantó, dirigits per Luis Olmos. Va estar més d'un any de gira.

● Del vodevil al musical

El gènere del vodevil i, en concret, aquell d'origen britànic, que tants èxits havia conreat en anys anteriors, a poc a poc anava desapareixent de les cartelleres de l'Estat. Ja no s'importaven novetats de Ray Cooney, per exemple, sinó que en molts casos, s'optava per reposar peces que ja havien aconseguit un alt rendiment al passat. El 1997, per exemple, la companyia de Pedro Osinaga reposava *Dos mejor que una* (*Run For Your Wife*, 1982) de Cooney que, estrenada el 1983, s'havia mantingut més de dos anys en cartell amb el títol de *¡Sálvese quien pueda!*. I, de nou, “Pedro Osinaga viene de poner el ‘no hay billetes’ por todas las ferias de España. A Osinaga le aclaman por todo el Ruedo Ibérico como a los toreros. (...) Su comicidad es de efecto seguro”⁸⁰⁰. El públic que l'aclamava, “maduro y elegante”, gaudia amb “el juego del adulterio, de la

⁷⁹⁹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 27/10/1999.

⁸⁰⁰ Villán, Javier, "Borrajo y Osinaga", *El Mundo*, 30/01/1997.

confusión o de la bigamia, como es este caso, y que a muchos hace reír”⁸⁰¹. Dins aquesta línia de reposicions, no es podia deixar de visitar el que va ser un dels muntatges més taquillers de l'Estat: *Sé infiel y no mires con quién* (*More Over Mrs Markham*, 1969) de Ray Cooney i John Chapman, que la companyia de Pedro Osinaga va mantenir en cartell durant més de quinze anys. Amb Jaime Azpilicueta a la direcció, el 1998 la companyia de Joaquín Kremel muntava de nou la peça amb l'objectiu de girar-la per l'Estat, gira que es va allargar fins el 2002. L'èxit de la peça, fins i tot, va permetre que, al mateix temps que el muntatge de la companyia de Kremel es trobava en actiu, Producciones Justo Alonso llancés un nou muntatge de la peça el 1999, dirigit per Ramón Ballesteros i amb Bruno Squarcia i Eva Pedraza entre l'elenc, que es va mantenir en actiu més de dos anys.

També el famós *Pato a la naranja* (*The Secretary Bird*, 1968), una de les obres més recordades i taquilleres d'Arturo Fernández, es portava de nou a escena l'any 1999. Producciones Tomás Gayo se n'encarregava i amb el mateix Gayo i Julio Escalada a la direcció i al repartiment (a més d'alguna adquisició televisiva com la de l'ex-model Arantxa del Sol) n'oferia una versió en què “sobre el esquema argumental se agregan algunas morcillas de actualidad”⁸⁰². Encara que alguns, des d'uns posicionaments ideològics determinats, assenyalaren que “por lo demás la función sigue siendo la misma que hace veinte años, con Arturo Fernández (...) a años luz del mundo que le rodea”⁸⁰³, uns altres (i una gran quantitat de públic també) des d'una altra perspectiva del món opinaven que “la obra no ha envejecido en absoluto” i que constituïa “un excelente manjar muy bien servido”⁸⁰⁴.

Michael Billington advertia a la seua crítica d'un dels últims muntatges d'una obra de Ray Cooney al West End que “when Mr Cooney finally decides to hang up his gag-book a whole tradition of basic British farce (...) will disappear with him”⁸⁰⁵.

⁸⁰¹ Centeno, Enrique, "Un juego de mentiras", *Diario 16*, 27/01/1997.

⁸⁰² García, Juan Ignacio, "*Pato a la naranja*: un menú ligero y recalentado", *ABC*, 08/08/2000.

⁸⁰³ Centeno, Enrique, "Aquellas comedias de antes", *Diario 16*, 07/08/2000

⁸⁰⁴ Alonso Millán, Juan José, "Un excelente manjar", *La Razón*, 14/08/2000.

⁸⁰⁵ Billington, Michael, *Guardian*, 11/10/1990.

Encara que Cooney encara segueix en actiu, en efecte, als anys noranta la voga del vodevil començava a perdre força al West End i deixava pas a un altre gènere:

The arrival of the British phenomenon of the musical has proved the financial salvation of an otherwise parlous West End and helped create a worldwide reputation for a particular facet of British theatre in the same way that the emergence of new writing did 30 years earlier. (Shellard, 2000: 192)

Als escenaris comercials de l'Estat, l'opció del musical també es convertia a poc a poc en un dels majors al·licients d'aquest sistema de producció. En paraules de Miras (2002: 297), el nou segle XXI a l'Estat espanyol ofereix un panorama teatral que, entre d'altres aspectes, es caracteritza perquè, mentre “el teatro de entretenimiento y pasatiempo, el teatro cómico o de boulevard, es un género tradicional que parece estar en retroceso”, el teatre musical està en auge:

No se trata del antiguo teatro lírico español, el género chico o la zarzuela, que languidece moribunda acompañando a la extinción física de sus antiguos fieles. El actual y creciente teatro musical es internacional, suele gestarse en los coliseos de la metrópoli neoyorkina y desde allí vuela y se extiende hasta los confines del imperio.

En efecte, entre els musicals d'èxit dels últims anys a l'Estat, n'hi ha molts d'origen nordamericà, però també britànic. El director Ricard Reguant, dins la seua línia de reivindicació del teatre musical, portava a al barceloní Teatre Arnau el 1996 el *Rocky Horror Show* (*The Rocky Horror Show*, 1973) de Richard O'Brien: un musical interactiu estrenat al Royal Court Theatre “deliri del gènere de terror, *kitsch*, satíric i eròtic”⁸⁰⁶, “abanderado de la ambigüedad sexual, del transformismo, de la transexualidad”⁸⁰⁷. Fins i tot, es va convertir en una peça de culte per a determinats sectors a partir de la seua versió cinematogràfica⁸⁰⁸. La peça ja havia estat estrenada al

⁸⁰⁶ Cabeza, Elisabet, “*The Rocky Horror Show* per a tots els públics”, *Avui*, 06/04/1996.

⁸⁰⁷ Olivares, Juan Carlos, “El musical cumbre del ‘kutrekitsch’”, *ABC.Cataluña*, 07/04/1996.

⁸⁰⁸ El *Rocky Horror Show* en pel·lícula data de 1975 i va ser dirigit per Jim Sharman i protagonitzat per Susan Sarandon, Tim Curry i Barry Bostwick. De fet, aquesta pel·lícula havia estat projectant-se en

Teatre Romea de Barcelona a la dècada dels setanta, dirigida per Ventura Pons i protagonitzada per Oriol Tramvia i Christa Lem. La versió de Ricard Reguant, sobre la traducció d'Albert Mas Griera, adaptava el fenomen "glam" dels anys setanta que va inspirar aquesta obra al moviment "drag-queen" dels noranta. El pas del temps i la relativa acceptació d'aquesta estètica a la societat actual, a més a més, permeteren que el director optés per distanciar-se de la imatge de transgressió associada a aquest musical i popularitzar el muntatge en presentar-lo per a tots els públics: "deseo que equivale a rebajar considerablemente toda la carga transgresora del espectáculo para no molestar a esa mayoría abstracta"⁸⁰⁹. D'aquesta manera, fins i tot els infants van tenir cabuda entre el públic que va aplaudir aquest espectacle.

El 2001 es va recuperar el famós musical de Willy Russell, *Hermanos de sangre* (*Blood Brothers*, 1983), que Focus havia portat feia anys per tot l'Estat, quan la moda del musical encara estava gestant-se, sota la direcció de Ricard Reguant i amb Àngels Gonyalons i Joan Pera entre l'elenc. Ignacio Artime era l'autor de la versió castellana de la peça que, dirigida per Luis Ramírez per a Pigmalió Espectáculos, comptava de nou amb Roger Pera com a protagonista. Amb canvis en el repartiment, el muntatge es va mantenir en actiu fins el 2004, després de tot "es un musical con un tema recurrente y pegadizo que vertebró musicalmente el espectáculo y cuyo argumento melodramático, constituye una trama atractiva para muchos públicos"⁸¹⁰. Uns anys després, el 2003, es presentava al madrileny Teatro Calderón *We Will Rock You* (2002) de Ben Elton que, de popular còmic crític amb la política conservadora de Thatcher i els seus acòlits durant la dècada dels 80 i 90, ha passat a dedicar-se fonamentalment a escriure els *librettos* de musicals d'èxit com aquest, que parteix de la música del grup de rock Queen per a crear un espectacle que ha voltat el món i ha congregat masses d'espectadors. També *Mamma Mia*, un altre musical que es construeix al voltant de la música d'un grup de pop ja mític com ABBA i que es va estrenar originalment al West End el 1999, ha constituït un dels darrers èxits als escenaris de tot l'Estat.

sessions "golfes" al teatre de l'Eixample durant una bona temporada abans de l'estrena de la versió teatral de Reguant.

⁸⁰⁹ Olivares, Juan Carlos, "El musical cumbre del 'kutrekitsch'", *ABC.Cataluña*, 07/04/1996.

⁸¹⁰ Ragué, María José, "Decibelios ensordecedores", *El Mundo*, 26/01/2004.

6.3.2.3.2. El teatre comercial a Barcelona

Les bones previsions de la crítica barcelonina pel que fa al desenvolupament i l'evolució del teatre comercial a Barcelona no han fet més que confirmar-se durant aquest període 1996-2004. D'una banda, s'han continuat escollint alguns dels textos més reconeguts que han sorgit del West End, tot injectant-los unes dosis de modernitat i de rigor que els han assegurat, en general, una bona acollida per part de la crítica i el públic. Però, al mateix temps, alguns teatres comercials de la ciutat també s'han erigit en vies d'entrada d'algunes de les novetats de la dramaturgia britànica recent.

• Continua l'èxit

Després d'una breu gira, el 1997 es presentava al Teatre Condal de Barcelona un dels últims vodevils de Ray Cooney, *Out of Order* (1990), que la companyia de Pedro Osinaga havia estrenat en castellà el 1992 amb el títol: *Demasiado para una noche*. En aquest cas, la peça - traduïda i adaptada per Jordi Galceran, Jesús Martín i Paco Mir – era una producció de Vania Produccions, sota la direcció de Paco Mir. Els vodevils de Cooney, com s'ha estat observant, s'inscrivien en una tradició britànica molt concreta, *the British farce*, que gaudia de gran popularitat al seu context d'origen i també allà on era exportada. Però també tenia un cert prestigi entre els crítics més reconeguts, fins i tot entre aquells més progressistes:

In an age of self-conscious, post-modernist farce, Mr Cooney's play has what you might term a refreshing antiquity. It also strikes me that when Mr Cooney finally decides to hang up his gag-book a whole tradition of basic British farce (...) will disappear with him. Some may not give a hoot. Personally, I think something valuable, a world in which lunging stereotypes are propelled towards delirium, will have vanished from our culture.⁸¹¹

⁸¹¹ Billington, Michael, *Guardian*, 11/10/1990.

La crítica barcelonina reflexionava sobre el mecanisme de rellotgeria que constitueix *Políticament incorrecte*: una història d'un embolic, amb mort inclòs, entre un polític Tory i la secretaria d'un laborista a l'original - que a la versió catalana es transformaven en un ministre del PP i una diputada socialista -, que demana un ritme, un espai i unes interpretacions precises. "Se levanta el telón y aparece una habitación con tres puertas y una ventana franqueable. Alguien comenta, unas filas más atrás, 'esto ya lo he visto'. El decorado forma parte de esta especial liturgia"⁸¹². És així com, en aquest tipus d'obres:

Using every device from falling trousers to double entendres and mistaken identities, its secret weapon is familiarity. Every chuckle has been calculated with the precision of a dedicated Inland Revenue inspector and we are delighted that nothing, even bare bottoms, really surprises us.⁸¹³

De fet:

Tot plegat és ben amable. Però forma part de les regles del joc: al capdavant, les possibles objeccions al vodevil, o el paternalisme amb què ens solem encarar al gènere, té la seva raó de ser només en funció dels continguts, bastits sobre un pilot de convencions socials petitburgeses entorn del matrimoni, l'inevitable triangle amorós, la hipocresia general, l'ambició o els diners.⁸¹⁴

Aquest joc vodevilesc que presenta Cooney a *Políticament incorrecte*, però, "pudo irse por los cerros de Úbeda y moverse en la chabacanería y la horterada, la caricatura fácil y la astracanada, vías por las que la mayoría de las veces ha circulado este género por estos pagos"⁸¹⁵. Tanmateix, tothom reconeixia que Paco Mir i el seu elenc en el muntatge d'aquesta obra havien aplicat amb mesura i brillantor les convencions del gènere del vodevil de manera que aquest es constituïa en "uno de los espectáculos más sólidos y más serios que pueden verse en nuestra ciudad"⁸¹⁶. De fet, després d'una

⁸¹² Roda, Frederic, "¡Viva el vodevil!", *La Vanguardia*, 24/01/1997.

⁸¹³ Shulman, Milton, *Evening Standard*, 10/10/1990.

⁸¹⁴ Noguero, Joaquim, "Eficaç", *Avui*, 26/01/1997.

⁸¹⁵ Pérez d'Olaguer, Gonzalo, "Un espléndido y digno vodevil", *El Periódico*, 26/01/1997.

⁸¹⁶ Roda, Frederic, "¡Viva el vodevil!", *La Vanguardia*, 24/01/1997.

reeixida temporada a Catalunya, l'obra es va traduir al castellà i va tenir la mateixa fortuna a Madrid i a la resta de l'Estat. En total, es va mantenir en cartell uns tres anys.

Arran de l'estrena de *Políticament incorrecte*, el crític Pablo Ley, des de l'edició catalana de *El País*, oferia unes paraules reveladores sobre l'estatus del teatre comercial a la Catalunya del moment:

Resulta difícil resistir-se a la tentació de situarla en el contexto de las últimas décadas del teatro catalán, y aún más no conectarla con ese teatro (entonces *reaccionario*) contra el que la generación del teatro independiente se partió los cuernos tratando de reventar estrenos con silbidos y pateos. La resurrección del teatro de bulevar, aquí y en todo el mundo, supone una inflexión en la historia del teatro contemporáneo que, por lo menos en Cataluña, puede (o debe) leerse con optimismo.

En la evolución del teatro catalán, los últimos cinco años han supuesto, sin duda, una inflexión fundamental en la que el despegue y la consolidación del teatro comercial – y con él el aumento progresivo del índice de espectadores en una curva casi vertiginosa – son los signos más destacados. La contrapartida es la desorientación del teatro público, que durante más de una década ha sido el verdadero motor de la escena catalana, hoy mucho más compleja.

Pero si el teatro comercial le debe al teatro público (y a la televisión) gran parte de lo que es, a cambio el teatro comercial le da hoy al teatro público la libertad de afrontar los caminos que el mejor teatro independiente exploró. Es, pues, la oportunidad de plantear con coherencia el panorama escénico, diverso y rico, que queremos para el futuro.⁸¹⁷

Tot i aquestes bones perspectives que la crítica havia detectat a l'àmbit del teatre comercial català, encara podia haver, segons alguns, més raons per a l'optimisme. *Amadeus* (*Amadeus*, 1979), un nou muntatge de l'empresa Focus del la coneguda peça de Peter Shaffer, que no s'havia reposat de del 1982, era benvingut, de nou per part de Pablo Ley des de *El País*, amb aquestes paraules:

⁸¹⁷ Ley, Pablo, "Otro ejemplo de profesionalidad", *El País.Cataluña*, 27/01/1997.

Probablemente tenga que parlarse, en el futuro, de un antes y un después de *Amadeus* para referirse en términos no paternalistas al teatro comercial. Si es cierto que en los últimos años hemos podido asistir a un importante incremento cualitativo del teatro de producción privada, casi siempre cómico, también lo es que nunca antes de *Amadeus* se había visto, al mismo tiempo, un despliegue tan importante de medios y un equilibrio estético tan ajustado para poner en escena un montaje de calidad.⁸¹⁸

Les veus líriques en directe, els interludis musicals i l'espectacularitat de la posada en escena, tanmateix, per a alguns “terminan por acaparar un protagonismo que debería estar mucho más centrado en las reflexiones y el discurso de Salieri”⁸¹⁹. En canvi, per a altres, constitueixen un alleujament de la “hegemonía progresiva” de la crònica de Salieri que “adormece en sus largos compases finales”⁸²⁰. Tot i aquestes precisions, l'espectacle, dirigit per Ángel Alonso, es va poder veure al Teatre Tívoli des de desembre del 1998 i durant quatre mesos i després va girar per Catalunya. El febrer de 2000 es va dur a terme la versió castellana del muntatge, amb un repartiment diferent, al Teatro Nuevo Apolo de Madrid, amb uns resultats de crítica i taquilla molt similars.

El 1998, una nova productora catalana d'espectacles, Fila 7, apostava per la coneguda peça de Willy Russell, *Educando a Rita* (*Educating Rita*, 1979), que no es reposava des del 1985 i ara ho feia amb una nova traducció de Benito H. Páez, dirigida per Josu Ormaetxe i interpretada per Natalia Dicenta i Chete Lera. Aquest muntatge, concebut per a fer gira per diverses ciutats de l'Estat, es tornaria a reposar l'any 2000 amb un repartiment diferent però també de renom, Anne Igartiburu i Chema Muñoz. Una altra obra que ha gaudit d'una certa repercussió a l'Estat és *Black Comedy* (1965) de Peter Shaffer, que havia estat muntada amb èxit el 1997 per la companyia madrilenya Primer Paso i Gasal Producciones. El primer muntatge en català de la peça data del 1999 i va ser una iniciativa de Tres x 3: inicialment, la peça, titulada *Comèdia Negra*, anava acompanyada, en un *double-bill* molt britànic, per una de les peces més conegudes de Tom Stoppard, *L'autèntic inspector Hound* (*The Real Inspector Hound*,

⁸¹⁸ Ley, Pablo, "Un hito del teatro comercial", *El País.Cataluña*, 15/11/1998.

⁸¹⁹ Olivares, Juan Carlos, "La paradoja Salieri", *ABC.Cataluña*, 03/01/1999.

⁸²⁰ Benach, Joan Anton, "Los mandamientos del musical", *La Vanguardia*, 05/01/1999.

1968)⁸²¹. La direcció del programa doble es va encarregar a Tamzin Townsend i es van contractar actors tan populars com Pep Cruz, Enric Majó o Mercè Comes. Tanmateix, una setmana després de l'estrena, es va optar per eliminar *L'autèntic inspector Hound* i representar només la peça de Shaffer.

La representació conjunta d'aquestes dues obres, que un any abans la Warehouse Productions ja havia presentat reunides al Comedy Theatre del West End londinenc amb gran èxit, no va fer fortuna al Teatre Poliorama de Barcelona perquè, en general, es va considerar una “comedia tediosa en la que dos crítics se ven involucrados en la trama de un *thriller*” que restava potència al divertiment de *Comèdia Negra*. Amb més coneixement de causa, el fracàs de *L'autèntic inspector Hound* es va atribuir a l'adaptació que se'n va fer: “van rebaixar la part dels dos crítics i es van centrar en la paròdia del gènere, però *Hound* es recolza molt més en el llenguatge que en les situacions, així que el resultat era un híbrid que no semblava que interessés ni als mateixos actors”. Així doncs, la voluntat comercial del muntatge que havia propiciat aquesta fallida adaptació, eliminava finalment la peça de Stoppard i mantenia la de Shaffer durant tres mesos.

La revisió del gènere del vodevil continuava amb *Diner negre (Funny Money, 1994)*, de Ray Cooney, una peça que la companyia de Pedro Osinaga ja havia estrenat en castellà uns anys abans com a *Una cartera de ida y vuelta*. El muntatge català, l'any 2000, era resultat d'una coproducció entre l'empresa Vania Produccions (Barcelona) i la companyia L'Artesanal Retòrica (Andorra), sota la direcció de Pep Pla, i va ser apreciat

⁸²¹ Segons les nostres fonts, aquesta seria la primera estrena de la peça a l'Estat en règim comercial. *El verdadero inspector Hound* va ser editada a l'Estat l'any 1974 per Cuadernos para el Diálogo, en un volum en què constaven també altres peces de Stoppard com *Al oír la tercera señal*, *Después de Magritte* i *Acróbatas*, traduïdes per Álvaro del Amo i Maria Luisa Balseiro. A València, per exemple, s'havia pogut veure el 1988 a l'àmbit del teatre universitari per El Desván de la Facultat de Dret de la Universitat de València, dirigit per Vicente Genovés i Jaime Pujol. El 1991 pujaria als escenaris en català com a *El verdadero inspector Hound* a mans del Centre de Teatre Municipal de Montcada, sota la direcció de Begoña Alejo i protagonitzat per Josep Manel Cassany.

per part de la crítica com “un espectacle dignament produït i representat”⁸²², “un espectáculo sin más pretensión que la de hacernos pasar un buen rato y que cautiva por su sencillez y lo adecuado de los elementos puestos en juego”⁸²³. A més a més, el muntatge català s’allunyava tant de l’original com de la versió madrilenya perquè l’adaptació del text aportava canvis notables. D’una banda, l’acció es traslladava a Barcelona, ja que aquesta translació, en anteriors adaptacions de peces estrangeres, ja s’havia mostrat un recurs que millorava la recepció còmica de la peça. D’una altra banda, com ja s’ha apuntat en ocasions anteriors, a les peces de Cooney “homosexuality is evoked, but in ways that suggest Corny Cooney is still living before Wolfenden”⁸²⁴, així com també la figura de la dona, de poques llums i menys roba, tampoc no en queda benparada.

En canvi, a la versió catalana, “s’han matisat peculiaritats de Cooney que han quedat antigues. Les dones de les seves obres, per exemple, acostumen a ser tontes i porten poca roba. En l’adaptació s’ha conservat el to de farsa, però mai a costa de la dignitat del personatge”⁸²⁵, comentava l’adaptador del text José Luis Martín. A Londres, molts es queixaven d’aquelles “fastidious souls who look down their long and elegant noses at Ray Cooney and accuse him of politically incorrect vulgarity”⁸²⁶. De fet, algú comentava també a l’estrena de *Funny Money* que “reviewing farce is a mug’s game, no more rewarding than criticising an elephant or an institution. Both are just *there*, immune to comment. Like them, hate them, it is irrelevant to their comfortable

⁸²² Pérez de Olaguer, Gonzalo, “*Diner negre*, un embolic dels grossos de l’autor Ray Cooney”, *El Periódico*, 24/02/2001.

⁸²³ Madariaga, Iolanda, “Carcajadas de delirio”, *El Mundo.Cataluña*, 02/03/2001.

⁸²⁴ Nightingale, Benedict, *The Times*, 04/10/1995. Wolfenden és el nom col·loquial amb què es coneixia *The Report of the Departmental Committee on Homosexual Offences and Prostitution* (1957), sorgit arran de les reunions d’un comitè governamental dirigit per Lord Wolfenden, en què es va acordar per primera vegada, a partir de l’increment de personatges públics condemnats per actes homosexuals, que l’activitat homosexual consentida entre adults ja no podia ser considerada un delict.

⁸²⁵ Clua, Guillem, “Vol ser milionari?”, *El Periódico*, 16/02/2001.

⁸²⁶ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 04/10/1995.

progress”⁸²⁷. Però l'èxit de la reescriptura catalana es mostraria com un intent efectiu de modificar els ‘elefants’ inamovibles de la tradició vodevilesca.

Evidentment, un èxit provat com *Pel davant i pel darrera (Noises Off, 1982)* de Michael Frayn, que el director Alexander Herold havia portat arreu de l'Estat tot treballant amb productores teatrals diverses, continuava sent una opció interessant dins l'àmbit del teatre comercial català. La trajectòria d'aquest muntatge a Catalunya havia sempre estat la més fructífera, amb els muntatges que romanen en la memòria col·lectiva del 1985, amb Juanjo Puigcorbé i Mario Gas, i del 1996, amb Abel Folk i Mercè Comes entre l'elenc. Així doncs, el 2002, aquesta peça tornava als escenaris, en aquest cas al Teatre Borràs, produïda per Anexa i de nou dirigida per Alexander Herold, versionada per Paco Mir, i interpretada per Abel Folk i Mercè Comes, entre d'altres. Això sí, la companyia catalana havia incorporat les modificacions textuais que Frayn havia dut a terme per a la reposició de *Noises Off* que el mateix National Theatre havia dut a terme l'any 2000. Després de vint anys des de l'estrena original, entre la crítica tant londinenca com barcelonina sonaven veus que titllaven el text de Frayn de “comic masterpiece”⁸²⁸, “the funniest farce ever written”⁸²⁹, “un clàssic de la comèdia contemporània”⁸³⁰, i el públic semblava ratificar aquests comentaris en omplir el Teatre Borràs durant set mesos.

● Escenaris de la nova escriptura

Durant aquest període, teatres com el Villarroel, el Romea o el Teatreneu, han constituït algunes de les vies més importants d'introducció de la nova dramaturgia britànica a Barcelona. L'autor d'ascendència irlandesa, però nascut al si del Royal Court Theatre, Martin McDonagh en va ser un dels primers en captar l'interès del teatre comercial català. Un èxit més que notable va aconseguir el muntatge del 1998 de Bitò

⁸²⁷ Usher, Shaun, *Daily Mail*, 03/10/1995.

⁸²⁸ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 09/10/2000.

⁸²⁹ Taylor, Paul, *Independent*, 09/10/2000.

⁸³⁰ Olivares, Juan Carlos, "Una paradoxa per rebentar-se de riure", *Avui*, 18/11/2002.

Produccions i La Perla Lila de la seua primera obra *La reina de la belleza de Leenane*⁸³¹ (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996) al Teatre Villarroel, dirigida per Mario Gas i protagonitzada per Montserrat Carulla i Vicky Peña: mare i filla a la realitat i també a la ficció d'aquesta peça, en què l'odi i la confrontació entre les dues dones esdevé l'espina dorsal de l'obra. "No se saben las razones de este odio. Supongo yo que es la mera dependencia que cada una tiene por la otra. Puede haber un reflejo del odio entre la vieja Inglaterra y la nueva y deprimida Irlanda: la madre ama el idioma inglés y sus canciones, la hija denuncia que es un instrumento de dominación"⁸³². Tot i això, el text aconseguia ser "wildly funny, deeply affecting and grotesquely macabre"⁸³³ i, en conjunt:

El paisaje doméstico (...) es puro naturalismo. También lo es la interpretación y el diálogo, aunque el acoso de un neorromanticismo tocado por la crueldad y la locura sea constante. (...) Teatro "de siempre", teatro, si quieren, "a la antigua", *La reina de la belleza de Leenane* pone de relieve la sensibilidad poética de un autor que, sin pretender invento alguno, se ajusta a una contemporaneidad dramática asegurando la poderosa entidad de las cuestiones morales que expone. La vigencia de ese teatro, sustancialmente inalterado desde Ibsen a nuestros días, no parece hoy concebible sin la garantía de una interpretación convincente.⁸³⁴

El treball d'interpretació de Carulla i Peña encaixava amb els requeriments d'aquest tipus de teatre i va afavorir que el muntatge funcionés durant uns sis mesos al Villarroel Teatre i fos acollit amb gran entusiasme també per part de públic i crítica durant la seua estada d'un mes al madrileny Teatro de la Abadía. A més, entre d'altres, va rebre el Premi Max millor espectacle de 1999. i a la millor actriu protagonista per a Vicky Peña.

⁸³¹ Peña, Victòria (Trad.) (1999), *La reina de la belleza de Leenane / Martin McDonagh*, Barcelona, La Magrana.

⁸³² Haro, Eduardo, "Cumbres borrascosas", *El País*, 19/11/1999.

⁸³³ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 08/03/1996.

⁸³⁴ Benach, Joan Anton, "Maravillas de la genética", *La Vanguardia*, 25/10/1998.

La popularitat de Tamzin Townsend com a directora de comèdia creixia amb cada nou espectacle d'èxit. El 1999, el Villarroel Teatre li va confiar la direcció de *Penjats* (*Neville's Island*, 1992) de Tim Firth, un guionista de televisió i “an Ayckbournish young dramatist”⁸³⁵. De fet, la peça, que es va fer popular arran de la seua estada el 1994 al Apollo Theatre del West End londinenc, s'havia gestat i representat originalment al teatre d'Alan Ayckbourn a Scarborough, el Stephen Joseph Theatre. Amb quatre executius perduts en un illot solitari enmig d'un pantà (“Ayckbourn style, all four would-be winners are losers in disguise”⁸³⁶), l'acció adopta a l'inici “a comic style that becomes darker as the action progresses”⁸³⁷. El muntatge del Villarroel Teatre, adaptat a la realitat social catalana a partir de la traducció del dramaturg Jordi Galceran, va ser considerat “un trabajo inteligente, pero de menos intensidad cómica que en otras ocasiones”⁸³⁸. En general, aquest resultat es va atribuir a la duració (dues hores) i a la previsibilitat del text: el que constituïa “un interesante punto de partida (...) se agota en sí mismo por la incapacidad de Firth de crear personajes mínimamente interesantes que en algún momento de la obra destapen rasgos sorprendentes”⁸³⁹. Tot i això, el muntatge va romandre tres mesos i mig al Villarroel.

El 2000, de nou al Teatre Villarroel, uns anys abans de passar a ser gestionat per l'empresa Focus, s'estrenava *Popcorn* (1997) de Ben Elton - “una comedia de hechuras clásicas pero con una temática muy actual: la violencia en el cine y en la televisión”⁸⁴⁰ - que el 1998, dirigida per Juanma Bajo Ulloa, havia suposat un dels fracassos més sonors de Pigmalión Espectáculos. Però el director del muntatge català, l'Àngel Alonso:

⁸³⁵ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 04/10/1994.

⁸³⁶ Nightingale, Benedict, *The Times*, 05/10/1994.

⁸³⁷ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 05/10/1994.

⁸³⁸ Ley, Pablo, "Robinson Crusoe con móvil", *El País*, 26/10/1999.

⁸³⁹ Olivares, Juan Carlos, "Perdidos en el pantano", *ABC.Catalunya*, 24/10/1999. També compartien aquesta opinió: Ordóñez, Marcos, "Perduts a l'illa", *Avui*, 25/10/1999 i Ley, Pablo, "Robinson Crusoe con móvil", *El País*, 26/10/1999.

⁸⁴⁰ Madariaga, Iolanda, "Fast food teatral", *El Mundo.Cataluña*, 10/01/2001.

És un depurat especialista en muntatges comercials de qualitat. Sap triar entre els èxits més clamorosos de la cartellera anglosaxona i aclimatar-los sense embuts a la realitat barcelonina, i sovint aconsegueix permanències rècord en cartell. *Popcorn* segueix pel mateix camí en la mesura que reuneix els condiments necessaris per emplenar qualsevol sala d'espectacles: es tracta d'una peça divertida, d'alta tensió dramàtica, que combina seqüències de pujat to eròtic amb altres d'un nivell desenfrenat de violència, tot plegat amb un diàleg mordaç i amb humorades impagables.⁸⁴¹

Molts van criticar, però, que el director hagués desaprofitat el “buen material” que constituïa l'obra “con una dirección que tiene más de enredo añejo y convencional con algún personaje extraño que de comedia corrosiva contemporánea”⁸⁴²; encara que hi havia qui considerava que:

Aunque, como digo, no me acabe de convencer el deslizamiento hacia la farsa, casi a lo Alonso Millán, de muchas escenas, pienso que funciona, que *le sirve* a la comedia. Quizá si no tuviera ese tono resultaría insoportablemente negra y sangrienta.⁸⁴³

Finalment, tot i les matisacions d'uns i d'altres, la comèdia es va arribar a mantenir tres mesos en cartell al Villarroel Teatre.

Un altre dels intents més reconeguts d'incorporar les darreres novetats de l'escena britànica a l'àmbit del teatre privat el va constituir el muntatge de *Blau/Taronja* (*Blue/Orange*, 2000) de Joe Penhall per part de la companyia catalana Escena Alternativa, dirigida per Jesús Díez, al Teatreneu només uns mesos després de la seua estrena original. La trajectòria de Joe Penhall com a autor dramàtic arribava a un dels moments més àlgids amb *Blue/Orange* - un *three-hander* en què un psiquiatra veterà i un de jove discuteixen sobre el suposat desequilibri mental d'un jove negre, tot revelant prejudicis racials i anteposant el seu èxit professional al benestar del pacient – i que era

⁸⁴¹ Massip, Francesc, "I les crispetes?", *Avui*, 23/12/2000.

⁸⁴² Olivares, Juan Carlos, "Palomitas a medio explotar", *ABC.Catalunya*, 07/01/2001.

⁸⁴³ Ordóñez, Marcos, "Satíricos", *El País.Cataluña*, 15/01/2001.

representat l'abril de 2000 amb gran èxit al National Theatre sota la direcció de Roger Michell. El muntatge català era el primer que es duia a terme després de l'estrena del National Theatre i abans que la peça rebés els premis London Evening Standard i Olivier a la millor obra de l'any i es transferís al West End i a Broadway. El mateix Joe Penhall, de fet, va acudir amb interès a l'estrena al Teatreneu.

Tot respectant les unitats de temps, espai i acció, amb uns personatges que encarnaven un aspecte de l'argument que desenvolupa la peça (“lo más estimulante de *Blau/Taronja* es que (...) Joe Penhall hace que nuestras simpatías por los personajes cambien a cada momento, a cada nueva argumentación”⁸⁴⁴) i amb uns diàlegs que cercaven la versemblança, *Blau/Taronja* encaixava amb facilitat amb els preceptes del *well-made play*. El que més es va admirar a l'estrena original, a més de la factura impecable dels diàlegs i dels encerts interpretatius i de direcció de la posada en escena, va ser que “Penhall has the gift of making serious points in a comic manner and of conveying moral indignation without preaching”⁸⁴⁵. Així doncs, “la intenció última de l'autor era provocar perquè l'espectador explorés en el seu propi racisme” però Penhall mateix admetia: “no sé si ho he aconseguit, perquè el públic s'ho passava massa bé a les funcions”⁸⁴⁶. També algunes veus de la crítica catalana van apuntar que l'obra “está lejos de ser una obra de denuncia, como querría su autor. Es, más que nada, una obra entretenida, con algunos golpes cómicos pero fundamentalmente seria, sobre temas en torno a los cuales se escribe a menudo en los periódicos”⁸⁴⁷; una obra que permetia a la companyia Escena Alternativa, després dels muntatges *Sota el bosc lacti* de Dylan Thomas i *L'augment* de Georges Perec, “la conquesta de un público más amplio con esta ácida pero divertida comedia”⁸⁴⁸. La bona acollida de la crítica semblava confirmar les perspectives de la companyia, però el muntatge es va mantenir al Teatreneu no més de dos mesos.

⁸⁴⁴ Ordóñez, Marcos, "Woyzeck en Shepherd's Bush", *El País.Cataluña*, 04/12/2000.

⁸⁴⁵ Billington, Michael, *Guardian*, 14/04/2000.

⁸⁴⁶ Hevia, Elena, “Jo no em considero racista, però...”, *El Periódico*, 17/11/2000.

⁸⁴⁷ Ley, Pablo, "El hombre frágil", *El País.Cataluña*, 27/11/2000.

⁸⁴⁸ Fondevila, Santiago, “El montaje *Blau/Taronja* aborda el racismo cotidiano”, *La Vanguardia*, 12/11/2000.

La temporada següent el Teatreneu presentava una altra novetat britànica: *A la cuina amb l'Elvis* (*Cooking With Elvis*, 1999) de Lee Hall, a qui la premsa catalana va presentar com a guionista de la famosa pel·lícula *Billy Elliot*. Aquesta peça s'havia presentat originalment al Festival d'Edimburg de 1999, on havia estat considerada una de les novetats més interessants i irreverents. Al seu pas pel West End, al Whitehall Theatre, uns mesos més tard, les reaccions comprenien des de la indignació fins a l'admiració, tot passant per la indiferència davant aquesta comèdia negra que presenta una família destrossada – la mare nimfòmana, la filla bulímica- a partir d'un accident que va deixar el pare, un imitador d'Elvis, en estat vegetatiu. Mentre que alguns criticaven que sovint “the author’s intention appears to be to raise laughter at the spectacle of the paraplegic’s wretchedness and inadequacy”⁸⁴⁹, altres consideraven que aquesta “combination of gross-out humour and wild farce (...) also succeeds in making the audience care about the characters”⁸⁵⁰. Polèmiques apart, el muntatge era “intelligent and indecently funny”⁸⁵¹, per a alguns, i “flaky”⁸⁵², per a altres.

A Barcelona, la premsa presentava el muntatge, efectivament, com una “comèdia salvatge”⁸⁵³, però les polèmiques londinenques pel que fa al tractament de la figura del pare minusvàlid no s'hi van reproduir. Traduïda i dirigida per Roger Peña, es va valorar com una “ácida y lúcida comedia”⁸⁵⁴ que, per a alguns, demanava “una puesta en escena más salvaje”⁸⁵⁵ per a “un texto que, para luchar contra sus inverosimilitudes, pide dislocación y furia”⁸⁵⁶. Tot i les matisacions, la crítica considerava que “*A la cuina amb l'Elvis* encaixa en la línia de teatre contemporani de Teatreneu, que busca un tipus d'espectador nou per a un tipus de teatre nou”⁸⁵⁷, objectiu

⁸⁴⁹ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 15/03/2000.

⁸⁵⁰ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 16/03/2000.

⁸⁵¹ Kellaway, Kate, *Observer*, 19/03/2000.

⁸⁵² Morley, Sheridan, *Spectator*, 25/03/2000.

⁸⁵³ Subirana, Jordi, “Teatreneu acull una comèdia salvatge”, *El Periódico*, 16/02/2001.

⁸⁵⁴ Ragué Arias, María José, “Acidez, sarcasmo, crítica”, *El Mundo.Cataluña*, 25/02/2001.

⁸⁵⁵ Ley, Pablo, “Comedia negrísima”, *El País.Cataluña*, 03/03/2001.

⁸⁵⁶ Ordóñez, Marcos, “Cama, cocina, 'chill-out'”, *El País.Cataluña*, 12/03/2001.

⁸⁵⁷ Pérez de Olaguer, Gonzalo, “*A la cuina amb Elvis*, una comèdia salvatge de Lee Hall”, *El Periódico*, 24/02/2001.

que sembla que es va poder satisfer després de passar més de quatre mesos en cartell. A més, molts van assenyalar també com, a partir de la tasca de Roger Peña com a responsable de la programació del Teatreneu, aquest “se ha erigido de pronto en atalaya de una nueva dramaturgia británica de la que apenas si se conocen algunos nombres propios”⁸⁵⁸. És així com el muntatge que seguiria *A la cuina amb l'Elvis* seria *Amb pedres a les butxaques* (*Stones in His Pockets*, 1999) de l'irlandesa Marie Jones, una peça que havia aconseguit els premis Olivier i Evening Standard a la millor comèdia i es va mantenir quatre anys en cartell al West End i uns altres tants a Broadway.

El teatre Romea, antiga seu del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, gestionat des del 1999 per l'empresa Focus, també ha tingut un paper fonamental i molt conscient en la difusió de les noves dramaturgies. Després d'uns intents no massa sonors (*La opinión de Amy* (*Amy's View*, 1997) d'Ángel García Moreno, *La habitación azul* (*The Blue Room*, 1998) de Mario Gas, Amparo Larrañaga i José Coronado i *Lucernario* (*Skylight*, 1995) de Joaquín Kremel), Calixto Bieito com a director artístic del Teatre Romea organitzava un veritable festival David Hare des de finals de gener fins a finals de març de 2003. Aquest començava amb l'estrena en català de *Celobert* (*Skylight*, 1995), aquesta confrontació d'ideologies contada a través de la intensa història personal dels protagonistes que s'ha comentat més amunt, a partir de la traducció de Joan Sellent, sota la direcció de Ferran Madico i interpretat per Josep Maria Pou, Marta Calvó i David Janer. Dues constants apareixien a totes les crítiques que es van fer del muntatge: d'una banda, s'admirava la capacitat d'aquesta i altres peces de Hare d'oferir “un teatro comercial y, a la vez, comprometido”⁸⁵⁹, “un teatro de ideas capaz de llegar al gran público”⁸⁶⁰; d'una altra banda, s'atribuïa gran part de l'èxit del muntatge al “espléndido trabajo actoral”⁸⁶¹ dels protagonistes. El públic va valorar

⁸⁵⁸ Benach, Joan-Anton, "Vigorosa y agridulce diversión", *La Vanguardia*, 23/02/2001. Roger Peña, davant l'èxit aconseguit a Barcelona amb aquesta peça, en dirigiria una versió castellana al Teatro Arlequín de Madrid l'estiu de 2004, després d'una gira per l'Estat, amb el títol *Cocinando con Elvis*, i amb Juan Carlos Barona, Pilar Barrera, Víctor Criado i Manuela Serrano al repartiment.

⁸⁵⁹ Benach, Joan-Anton, "Desde la izquierda con amor", *La Vanguardia*, 24/01/2003.

⁸⁶⁰ Barrena, Begoña, "Una obra para pensar", *El País.Cataluña*, 23/01/2003.

⁸⁶¹ Ordóñez, Marcos, "El cielo abierto", *El País.Babelia*, 01/02/2003.

aquests aspectes i, després d'una estada de dos mesos al Romea, el muntatge va iniciar una llarga gira.

La mostra sobre David Hare del Romea va continuar amb conferències, lectures dramatitzades de *El petó de Judas* (*The Judas Kiss*, 1998), dirigida per Carles Canut, i de *El meu llit de zinc* (*My Zinc Bed*, 2000), dirigida per Mingo Ràfols, i la visita del mateix Hare com a intèrpret d'una de les seues últimes peces, *Via Dolorosa*. Dirigida per Stephen Daldry i estrenada al Royal Court el 1998, és “a cunningly shaped work of art”⁸⁶² en forma de monòleg sobre el conflicte palestino-israelià que Hare va escriure en primera persona després de les seues experiències en aquests territoris que, tot i que “Hare has no great, new insights to offer, yet how vivid, how lightly humorous, how eloquent he makes his voyage of discovery”⁸⁶³. Com a resultat d'aquesta mostra sobre Hare, diversos diaris van publicar articles sobre la figura d'aquest autor⁸⁶⁴.

En aquests anys, el Teatre Villarroel va continuar essent una plataforma on es van mostrar alguns dels èxits recents de la dramaturgia britànica. L'estiu de 2003 acollia al seu escenari una producció de la companyia Escena Alternativa i el Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003 de *Via Gagarin* (*Gagarin Way*, 2001), una peça del novell dramaturg escocés Gregory Burke. Muntada originalment pel Traverse Theatre i el National Theatre Studio, la peça va constituir tot un èxit al Festival d'Edimburg de 2001 i després va fer temporada al mateix National Theatre de Londres. La situació que presenta - dos joves políticament semi-analfabets que decideixen segrestar qui creuen cap d'una multinacional estrangera - va ser descrita, en general, com “slick, funny, original and violent (both in language and deed), and above all (...) grippingly theatrical”⁸⁶⁵. Traduïda al català per Josep Costa i dirigida per Jesús Díez per a la companyia Escena Alternativa, la crítica barcelonina va considerar que la peça, tot i ser “una primera obra con los defectos usuales”⁸⁶⁶ i “pese a cierta discursividad, muestra,

⁸⁶² Billington, Michael, *Guardian*, 09/09/1998.

⁸⁶³ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 09/09/1998.

⁸⁶⁴ Per exemple: Ordóñez, Marcos, “Bienvenido Mr. Hare”, *El País.Babelia*, 18/01/2003 o Coca, Jordi, “Qui és David Hare?”, *Avui*, 20/01/2003.

⁸⁶⁵ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 10/08/2001.

⁸⁶⁶ Ordóñez, Marcos, “Nada y así sea”, *El País (Babelia)*, 19/07/2003.

sin posicionarse, con ácido y grotesco humor, un importante aspecto de un sector de la juventud, violenta, confusa e insatisfecha. Su interés es manifiesto e indudable”⁸⁶⁷. Les apreciacions sobre la posada en escena van ser diverses i fins i tot contradictòries però, en conjunt, es va remarcar la frescor i actualitat de la funció que, tanmateix, es va poder veure al Villarroel només durant un mes.

El mateix 2003, però ja en temporada, el Villarroel presentava una producció pròpia d’un dels més grans èxits recents de l’escena britànica: *Acosta’t* (*Closer*, 1997) de Patrick Marber. La producció original del National Theatre, dirigida pel mateix Marber, va ser rebuda com a “caustically funny and very moving”⁸⁶⁸ “Nineties sex comedy”⁸⁶⁹, en què dues parelles se submergeixen en “a crazy sexual square dance in which partners are constantly swapped”⁸⁷⁰. Després de rebre els premis *Olivier*, *Evening Standard* i *Critics’ Circle*, el text de Marber s’ha traduït a trenta llengües i s’ha representat arreu del món, a més de donar lloc a una versió cinematogràfica⁸⁷¹. El Villarroel Teatre encarregava a Tamzin Townsend la direcció de la peça el 2003 a partir de la traducció d’Enric Riera i amb actors tan coneguts com Àlex Casanovas o Àngels Gonyalons a l’elenc. Els tres mesos que va romandre en cartell, més la gira posterior, confirmaven que aquesta “obra sorprendente, muy bien interpretada en un escenario moderno y que detrás de un humor impúdico deja espacio para la reflexión”⁸⁷² era acollida pel públic tan positivament com ho va fer la crítica barcelonina.

El 2004, s’estrenava al Teatre Victòria un muntatge que prometia ser sonat: *Hysteria* (*Hysteria*, 1993) de Terry Johnson, una comèdia estrenada al Royal Court Theatre que el 1994 va ser guardonada amb un premi Olivier, i que ara era dirigida per a l’ocasió pel famós actor John Malkovich, que ja l’havia dirigit amb anterioritat a Xicago i a París. L’obra representa la trobada que realment va tenir lloc entre el pintor Salvador

⁸⁶⁷ Ragué, María José, "Un texto interesante", *El Mundo.Cataluña*, 03/07/2003.

⁸⁶⁸ Curtis, Nick, *Evening Standard*, 30/05/1997.

⁸⁶⁹ Benedict, David, *Independent*, 31/05/1997.

⁸⁷⁰ Billington, Michael, *Guardian*, 31/05/1997.

⁸⁷¹ La pel·lícula *Closer* (2004) va ser dirigida per Mike Nichols i interpretada per Natalie Portman, Julia Roberts, Jude Law i Clive Owen.

⁸⁷² Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Acosta't, una comedia agridulce y actual", *El Periódico*, 04/10/2003.

Dalí i el pare de la psicoanàlisi Sigmund Freud a Londres. A partir de la traducció de Josep Costa, amb un vestuari signat pel dissenyador Antonio Miró i amb Abel Folk i Enrique Alcides als papers principals, el muntatge va fer aigües entre la crítica:

La obra de Johnson es algo así como un Dragon Khan con tramos rectos demasiado largos, en el que se pasa del vodevil más astracanado a una pretendida y pretenciosa alta comedia, con reflexiones sobre las teorías del creador del psicoanálisis.⁸⁷³

Costa d'acceptar la lamentable ridiculització que es fa de Dalí i els temes mostrats sobre el comportament dels espanyols en general.⁸⁷⁴

Dalí i Freud, material de primera malbaratat per l'autor amb una llastimosa frivolitat. (...) Una funció indigna de la seva presumpta suma de mèrits, amb una direcció absent de Malkovich, un espantós caos interpretatiu, una escenografia decimonònica i un text perdut en l'astracanada.⁸⁷⁵

El públic el va mantenir dos mesos en cartell al Teatre Victòria i dues setmanes al Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Tampoc no va aconseguir molt de ressò el següent muntatge al Villarroel Teatre d'un altre dels èxits recents del teatre britànic, *El censor* (*The Censor*, 1997) de l'escocès Anthony Neilson, un dels noms més sonors, junt a Sarah Kane o Mark Ravenhill, d'entre els dramaturgs britànics sorgits a la dècada dels noranta. En consonància amb la voluntat de sotrac que caracteritza part de la producció dels autors d'aquesta promoció, a *El censor*, Neilson enfronta un madur censor de pel·lícules i una jove directora de cinema que l'intentarà seduir molt explícitament perquè desclassifiqui la seua última creació com a pornografia. La peça es va estrenar al Royal Court de la mà d'una de les companyies alternatives més trencadores del Regne Unit, The Red Room, i després es va transferir al West End amb crítiques excel·lents. A Barcelona, la

⁸⁷³ Fondevila, Santiago, "El mito y la trampa", *La Vanguardia*, 16/09/2004.

⁸⁷⁴ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Fluix muntatge de Malkovich", *El Periódico*, 16/09/2004.

⁸⁷⁵ Olivares, Juan Carlos, "Perduts en l'inconscient", *Avui*, 17/09/2004.

producció del muntatge anava a càrrec de Producciones Mirández, l'empresa de l'actriu Magüi Mira, que també dirigia la peça, i els protagonistes eren Sergi Mateu i Marta Marco. La traducció al català era del mateix Sergi Mateu, però l'escriptor Vicente Molina Foix n'havia preparat una castellana per a la posterior gira del muntatge. Com en el cas de *Hysteria* de Terry Johnson, la decepció de la crítica davant el muntatge es va fer evident ja que:

la pieza y sus ecos mediáticos apuntan a una obra de tesis, cruda y audaz, susceptible de levantar un debate provechoso (...) En cualquier caso, el espabilado Anthony Neilson no se arredró por la pobreza expositiva de su texto, y disimuló ese déficit con ingredientes mucho más elementales y primarios.⁸⁷⁶

el que hauria pogut ser un debat d'idees sobre el tema de la censura i la llibertat de creació, es converteix en una suma de rebolcades (...) El text és superficial i pobre pel que fa a l'exposició, i sembla que busqui més una operació comercial que una altra cosa.⁸⁷⁷

El públic, de fet, només va acompanyar el muntatge durant un mes al Villarroel Teatre.

Les novetats britàniques que el públic va poder veure als escenaris del Villarroel, el Teatreneu o el Romea, entre d'altres, van gaudir d'una recepció desigual. Mentre que alguns dels muntatges, com *La reina de la bellesa de Leenane* o *A la cuina amb l'Elvis*, aconseguien una bona rebuda per part de crítica i públic, altres només gaudien de l'interés del públic, com *Penjats* o *Popcorn*, i, finalment, hi va haver alguns, *Hysteria* o *El Censor*, que es retiraren prompte de cartell davant la manca d'atenció general.

⁸⁷⁶ Benach, Joan-Anton, "Un formidable espejismo", *La Vanguardia*, 23/09/2004.

⁸⁷⁷ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "El censor, rebolcades a dojo", *El Periódico*, 24/09/2004.

6.3.2.3.3. Miscel·lània privada

● Retorn al passat

Durant aquest període es van continuar portant a escena algunes de les obres d'autors britànics contemporanis representades amb èxit a l'Estat en anys anteriors. Per exemple, el 1997 *El facinerós és al replà* (*The Ruffian on the Stair*, 1966) de Joe Orton era la peça escollida per la companyia de Lluís Guilera per a “empezar con buen pie”⁸⁷⁸ al Teatre Adrià Gual de Barcelona. Una altra peça, molt representada durant el franquisme, que des d'aleshores havia romàs apartada dels escenaris era *Ejercicio para cinco dedos* (*Five Finger Exercise*, 1958) també de Peter Shaffer, que reapareixia el 1997 a l'Estudio Karpas de Madrid en forma de lectura dramatitzada. El *Knack* (*The Knack*, 1962) d'Ann Jellicoe havia estat revisitat amb gran èxit el 1988 per la productora Focus i el 1997 continuava sent una opció per a petites companyies com la companyia de Marc Pujol que, sota la direcció d'Oriol Úbeda, presentava aquesta obra al teatre Lluïsos de Gràcia de Barcelona. També es va reposar la coneguda obra de la dramaturga Nell Dunn, *Steaming* (1981), que les companyies catalanes El Globus i Zitzània Teatre havien portat a escena el 1983 amb gran èxit amb el títol de *Vapors*. En aquesta ocasió, *Mujeres al vapor* - la versió de la companyia Pez Luna Teatro del Estudio Internacional del Actor Juan Carlos Corazza de la peça de Dunn, dirigida per Consuelo Trujillo i interpretada, entre altres, per Rosanna Pastor - després d'una gira per diverses ciutats de l'Estat, es va emetre per televisió i va arribar al número ú en l'índex d'audiència en dramàtics de TVE.

A Catalunya, fora de l'àmbit del teatre alternatiu, l'obra de Harold Pinter també va despertar l'interés de certs col·lectius. Així doncs, el 1998, igual com dos anys abans s'havia fet a la Sala Beckett dins el cicle “Tardor Pinter”, el Col·lectiu de teatre La Vitxeta de Reus va dur a terme una lectura dramatitzada de *Qui a casa torna* (*The Homecoming*, 1965). A Lleida, uns mesos més tard Talia Teatre presentava, sota la direcció de Pepita Ruestes, el muntatge *Veus familiars a una mena d'Alaska*, que combinava les peces *Family Voices* (1982) i *A Kind of Alaska* (1982). Des de les Illes

⁸⁷⁸ Sàbat, Núria, "Empezar con buen pie", *El Periódico*, 25/01/1997.

Balears, el 1999, la companyia mallorquina Iguana Teatre va concebre el muntatge *Altres veus*, sobre els textos breus *Nit* (*Night*, 1969), *El sol-licitant* (*Applicant*, 1959) i *Estació Victòria* (*Victoria Station*, 1982) de Harold Pinter. Va estar més dos anys en actiu per diverses ciutats de l'Estat, entre elles Manacor i Sitges (per a participar en els seus festivals de teatre) o València, on es remarcava que “la tria feta pel grup mallorquí ha estat feta amb habilitat i tot tenint en compte les constants de l'escriptura de l'autor, així com la seua evolució en el temps”⁸⁷⁹. Finalment, el 2003, el Guasch Teatre optava per reposar *El muntaplats* de Harold Pinter.

Una altra de les figures que van reapareixer als escenaris de l'Estat amb algunes de les seues obres més conegudes va ser Tom Stoppard. L'any 2000, la companyia valenciana La Pavana presentava un dels seus muntatges més recordats: *Algo auténtico*⁸⁸⁰ (*The Real Thing*, 1982). Des de la seua estrena al Strand Theatre el 1982 sota la direcció de Peter Wood, *The Real Thing* no s'havia reposat a Londres fins el muntatge de la Donmar Warehouse dirigit per David Leveaux el 1999. Aleshores, quasi unànimement, es comentava que:

The conventional wisdom is that Stoppard's work has deepened as he has become older, but this welcome revival of *The Real Thing* (1982) shows that he was writing superbly about love almost 20 years ago.⁸⁸¹

A l'Estat, la peça s'havia estrenat el 1988 al Teatreneu de Barcelona sense massa fortuna perquè la crítica va identificar una sèrie d'errors en la posada en escena (deficiències de ritme i interpretació, pes excessiu de les referències culturals britàniques...). El muntatge de Pavana, tanmateix, rebia bones crítiques tant per l'elecció d'aquesta “comedia de altos vuelos”⁸⁸², “obra cargada de sutilezas”⁸⁸³, “comèdia de

⁸⁷⁹ Sirera, Josep Lluís, "Per fi, repertori", *El Punt*, 21/01/2001.

⁸⁸⁰ Martínez Luciano, Juan V. (Trad.) (2000), *Algo auténtico / Tom Stoppard*, València, Universitat de València.

⁸⁸¹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 03/06/1999.

⁸⁸² Máñez, Julio, “Compleja comedia”, *El País. Comunidad Valenciana*, 31/03/2000.

⁸⁸³ Diago, Nel, “El teatro y su doble”, *Turia*, 03/04/2000.

sòlida factura i brillant estil”⁸⁸⁴, com per la direcció de Rafael Calatayud que “hace sacar chispa y altisonante naturalidad a lo que acontece en el escenario”⁸⁸⁵ i per la tasca dels intèrprets. L’estada forçosament limitada al Teatre Talia del muntatge es va compensar amb la gira posterior.

Tan tard com el 2001, la peça que va llançar a la fama Tom Stoppard el 1966, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, es va veure per primera vegada en règim comercial a l’Estat⁸⁸⁶. I ho feia a mans de Cristina Rota i la companyia Nuevo Repertorio, integrada per actors formats a la seua escola, tot partint de la versió de la mateixa Rota i amb Juan Diego Botto, Ernesto Alterio i Juan Ribó com a protagonistes. Després del seu pas pel Festival d’Edimburg de 1966, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* havia passat directament a ser un dels muntatges estrella del National Theatre i no va deixar ningú indiferent. L’originalitat de l’obra radicava en portar a primer pla els secundaris Rosencrantz i Guildenstern del *Hamlet* shakespearà i indagar sobre la seua situació en els moments que no complien cap funció a la trama principal, “treating them as symbols of all humanity in that they are trapped in a meaningless universe with death as the only exit”⁸⁸⁷. La polèmica entre aquells que consideraven que era només “a fairly pithy and witty theatrical trick”⁸⁸⁸ i aquells que hi veien “an amazing piece of work”⁸⁸⁹ plena de ressonàncies filosòfiques i existencials va trobar, finalment, un punt en comú. El 1995, a partir de la reposició del National Theatre, i tot i que la peça ja

⁸⁸⁴ Sirera, Josep Lluís, “Polivalents?”, *El Punt*, 16/04/2000.

⁸⁸⁵ Herreras, Enrique, “Brillantísimos diálogos”, *Levante*, 25/03/2000.

⁸⁸⁶ Segons les nostres dades, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* s’havia representat anteriorment en castellà dins l’àmbit del teatre universitari: a *Primer Acto* es fa referència a un muntatge de 1968 d’un grup de la Facultat de Filosofia de la Universitat d’Oviedo [Gil, Lorenzo (1974), “Asturias: panorama de teatro independiente”, *Primer Acto*, 166, p.70-71] i a un muntatge del 1980 de l’Aula de Teatre de la Universitat de Valladolid [“Algo de lo que dicen los protagonistas. *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, por el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid” (1980), *Primer Acto*, 183, p. 189]. Així mateix, ja el 1969 Álvaro del Amo va publicar la traducció d’aquesta peça de Stoppard a Cuadernos para el Diálogo.

⁸⁸⁷ Billington, Michael, *Guardian*, 16/12/1995.

⁸⁸⁸ Hope-Wallace, Philip, “*Rosencrantz and Guildenstern are Dead* al the Old Vic”, *Guardian*, 12/04/1967.

⁸⁸⁹ Wardle, Irving, “Drama unearthed from Elsinore’s depths”, *The Times*, 12/04/1967.

havia estat elevada per la majoria dels crítics a la categoria de clàssic contemporani, molts encara reflexionaven sobre la dualitat de la peça com a artefacte enginyós i com a reflexió sobre la futilitat de l'existència, una dualitat que ara es considerava complementària:

Tom Stoppard is on record as saying that he doesn't consider *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* to be one of his plays of ideas, that he didn't have an intellectual or philosophical motive in mind when he wrote it. That doesn't necessarily mean that it doesn't have such motive (...) and the play is really much more satisfying (...) when approached in the first instance as a free-wheeling entertainment.⁸⁹⁰

It's still not easy, almost 30 years on, to say just what the play is about. It could be about life, death, the universe, the whole damn thing. Or it could be about little more than an exceptionally witty writer giving a dazzling display of just how ingenious he can be.⁸⁹¹

Al Madrid de 2001, el muntatge de Nuevo Repertorio era benvingut com un necessari intent de muntar “una de las obras más relevantes del teatro inglés de la segunda mitad del XX”⁸⁹² i el text de Stoppard era invariablement analitzat com “una reflexión sobre el tiempo y su dirección, sobre la eternidad, sobre la muerte”⁸⁹³. Tanmateix, excepte un excepcionalment entusiasta Eduardo Haro des de *El País*, la crítica en ple va considerar que “durante las casi dos horas y media ininterrumpidas de función (...) se repiten las situaciones sin que se produzca una verdadera progresión dramática”⁸⁹⁴, tot creant “un montaje hueco y sin discurso”⁸⁹⁵ amb “una estética de humor satírico muy alejada de la ironía descarnada de Stoppard”⁸⁹⁶. La funció, tanmateix, sembla que va gaudir de “mucho público: muchas chicas jóvenes que iban a

⁸⁹⁰ Gross, John, *Sunday Telegraph*, 17/12/1995.

⁸⁹¹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 16/12/1995.

⁸⁹² Vizcaíno, Juan Antonio, "Rosencrantz...!", en apuros con la muerte", *La Razón*, 06/04/2001.

⁸⁹³ Ragué, M^aJosé, "Un texto importante", *El Mundo.Cataluña*, 03/06/2001.

⁸⁹⁴ García Garzón, Juan Ignacio, "El gran teatro del mundo", *ABC*, 07/04/2001.

⁸⁹⁵ Vizcaíno, Juan Antonio, "Rosencrantz...!", en apuros con la muerte", *La Razón*, 06/04/2001.

⁸⁹⁶ Ragué, M^aJosé, "Un texto importante", *El Mundo.Cataluña*, 03/06/2001.

ver a los famosos chicos, pero que se prendaban también de la obra”⁸⁹⁷. Después de tres setmanes en cartell al Teatro de Madrid, al seu pas pel Teatre Poliorama de Barcelona es va acordar una pròrroga de manera que el muntatge va superar el mes en cartell.

El 2001, la companyia Geografías Teatro, dirigida en aquesta ocasió per Eduardo Vasco, estrenava *El huésped se divierte* (*Entertainig Mr Sloane*, 1964), una de les obres de Joe Orton més representades a l'Estat, amb una nova versió del dramaturg Borja Ortiz de Gondra que mantenia les referències espacials i temporals del text original però en reduïa la durada:

La obra duraba tres horas. Estaba en la tradición de primer, segundo y tercer acto, y descanso. Dentro del teatro inglés había mucha reiteración y mucho bla-bla-bla. Ha habido una traslación no ya a la España de hoy, sino a la manera de ver hoy el teatro, que es distinta.⁸⁹⁸

A les seues ressenyes, però, els crítics madrilenys dedicaven més temps a comentar l'excel·lent biografia de l'autor, ja quasi elevat a mite, que no la posada en escena de Geografías Teatro, de la qual només es va observar que “el buen hacer colectivo de la compañía hace que la obra llegue a buen puerto con diferentes naves”⁸⁹⁹: “la adaptación conserva el lenguaje, la dirección deja correr la acción y los cuatro actores se mantienen sin alardes”⁹⁰⁰.

Ja des de finals de la dictadura, la potència subversiva de la majoria de les peces d'Orton, però també de Wesker o Delaney, començava a ser qüestionada. Evidentment, en general, la tendència no ha fet més que créixer amb el pas del temps. Un dels últims exemples el constitueix la reposició l'any 2003 del clàssic d'Arnold Wesker, *La cuina* (*The Kitchen*, 1959) a mans de la companyia Teatre del Sol de Sabadell. El director Ramon Ribalta, tot fent servir la traducció de 1971 de Jordi Bordas, ja havia estrenat a

⁸⁹⁷ Haro, Eduardo, "Sonrisa sobre la muerte", *El País*, 13/04/2001.

⁸⁹⁸ Villora, Pedro Manuel, “Abel Vitón vuelve a los escenarios con *El huésped se divierte*, de Joe Orton”, *ABC*, 19/01/2001.

⁸⁹⁹ Vizcaíno, Juan Antonio, "El huésped...: el encanto del criminal", *La Razón*, 17/10/2001.

⁹⁰⁰ Haro, Eduardo, "Nihilismo de clase baja", *El País*, 13/10/2001.

l'Estat *La cuina* el 1972 a l'Auditori de la Caixa d'Estalvi de Sabadell amb la companyia de teatre independent Palestra, un muntatge que després es va veure al teatre CAPSA. La nova proposta de Ribalta, trenta anys després del muntatge de Palestra, va aconseguir un èxit que va permetre que el muntatge s'estigués tres mesos a Sabadell i que el 2004 es pogués veure al Teatre Principal de Barcelona. Aquest èxit, però, estava basat en l'impacte escènic de la peça, en què trenta actors poblen una cuina en què "el director hurta a su montaje naturalista de la presencia de viandas y marmitas humeantes (...) es la exaltación de una gestualidad doméstica cuidadosamente estudiada. Pura filigrana"⁹⁰¹. Tanmateix:

El missatge crític ha quedat superat per l'obstinació d'una realitat que ja era indigna als 70 i que ara és salvatge explotació laboral. Així, el desconcert de l'amo s'ha convertit en una caricatura suau de les autèntiques condicions laborals del segle XXI. Impossible de seguir creient en *La cuina* com un text social. Però es manté intacta la força de una coreografia que posa en moviment una trentena d'intèrprets.⁹⁰²

Per a moltes d'aquestes obres, doncs, el pas del temps havia neutralitzat bona part del seu contingut crític.

● Novetats antigues i recents

Diverses companyies de mitjà i petit format van donar a conèixer durant aquest període textos britànics contemporanis desconeguts, cosa que no implica que els autors ho foren, de desconeguts, o que els textos foren recents⁹⁰³. Per exemple, el 1997, Arnold

⁹⁰¹ Benach, Joan-Anton, "Aquella gran cocina", *La Vanguardia*, 30/05/2004.

⁹⁰² Olivares, Juan Carlos, "Nostàlgia de cuiners", *Avui*, 09/06/2004.

⁹⁰³ Les produccions ressenyades en aquest epígraf, i a tota la Tesi, com ja s'ha comentat, són aquelles que han estat representades en alguna de les tres comunitats autònomes sota estudi: Comunitat de Madrid, Catalunya i País Valencià. Tanmateix, hi ha notícia de diverses companyies d'arreu de l'Estat que també han estrenat novetats del teatre britànic contemporani durant aquest període. Entre aquestes companyies es pot destacar: Fuera de temporada (Cádiz) que va estrenar *Crisma* de Steven Berkoff el 1991 al Festival

Wesker reapareixia als escenaris valencians de la mà de la Compañía de Repertorio Contemporáneo, dirigida per Pepe Miravete, amb una altra de les seues peces més recents: *Carta a una hija* (*Letter to a Daughter*, 1990), traduïda per Juan V. Martínez Luciano. A aquest monòleg d'una mare que intenta escriure una carta a la seua filla “ya no le pega el calificativo de joven. Y, menos aún, de airado. Y, tampoco, el de socialista”⁹⁰⁴ però, “aún no siendo una de las mejores obras del autor, posee conflictos claramente ubicables en la sociedad actual”⁹⁰⁵. Tanmateix, el muntatge “superficial, amorfo, y sobreactuado”⁹⁰⁶, s'allunyaria dels requeriments del text de Wesker.

El mateix 1997, el madrileny Prem Teatro, dirigit per Pilar Massa, escollia un text escrit originalment per a la televisió de Dennis Potter, un guionista i dramaturg especialment conegut al Regne Unit per la minisèrie televisiva de culte *The Singing Detective* (1986). La seua obra *Aquellas colinas azules* (*Blue Remembered Hills*, 1979) datava del 1979 però havia estat revisada el 1996 al National Theatre, sota la direcció d'un altre dramaturg, Patrick Marber, després de la mort de Potter el 1994. “The world of the late Dennis Potter, at its most characteristic, is at once entertaining and disquieting, intensely ironic and highly complex to experience”⁹⁰⁷: ambientada en el 1943, *Blue Remembered Hills* mostra un grup d'infants, interpretats per actors adults, que juguen a la guerra; joc que acabarà en tragèdia.

Lo que hacen, lo que dicen, resulta ser una serie de escenas en que los chicos imitan los comportamientos de sus padres con sus madres, de sus vecinos, y origina unas situaciones que son al mismo tiempo cómicas y dramáticas, inocentes y culpables.⁹⁰⁸

Iberoamericano de Teatro (FIT); Aran Dramática (Badajoz) que el 1995 presentava *Vacaciones en la Especial* (*Head-Rot Holiday*, 1992) de Sarah Daniels; AZ Servicios Teatrales (Pamplona) que va estrenar el 1999 *Una chica difícil* (*Rainbow Baby*, 1990) de Claire Booker a Pamplona, etc. L'estudi d'aquestes produccions resta obert com una futura línia de recerca.

⁹⁰⁴ Herreras, Enrique, "El cartero no siempre llama dos veces", *Turia*, 27/10-02/11/1997.

⁹⁰⁵ Tortosa, Virgilio, "Monólogo altamente convencional", *Qué y Dónde*, 20-26/10/1997.

⁹⁰⁶ Herreras, Enrique, "Wesker en rebajas", *Levante*, 26/10/1997.

⁹⁰⁷ Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 04/05/1996.

⁹⁰⁸ López, Lorenzo, "Feliz descubrimiento de una compañía joven en un experimento inglés", *ABC*, 22/02/1997.

La peça, traduïda per Harry V. Powers, es presentava al madrileny Teatro Lara en un muntatge que, per a alguns, constituïa una excel·lent reflexió sobre “una manifestación despiadada de la conducta del ser humano”⁹⁰⁹ que “objetiva la perversión que hay en todo sistema de alianzas, las relaciones de poder que dentro de cada grupo se establece y el modo en que se administra la violencia”⁹¹⁰. Altres, en canvi, tot i reconèixer aquesta reflexió al text de Potter, consideraven que la posada en escena de Prem Teatro feia que “los actores que hacen de niños se aniñan, no dejan salir su condición psicológica interior, y generalmente dan risa. Lo hacen muy bien, pero hacen otra cosa”⁹¹¹, de manera que “el público disfruta más con este aspecto del trabajo que con el texto”⁹¹².

Tampoc no era una peça recent sinó tot un clàssic del teatre britànic contemporani, *Top Girls* (*Top Girls*, 1982) de Caryl Churchill que la companyia William Layton, que havia debutat feia un any amb *La naranja mecánica*, portava a escena el 2001. Si *Cloud Nine* (1979) va ser la peça que la va fer coneguda, *Top Girls* (1982) la va consagrar definitivament com una de les figures dramàtiques més rellevants de la segona meitat del segle XX (i encara en actiu):

[*Top Girls*] ... is articulate, eloquent, alive, proof in itself that we can no longer patronise women playwrights as peripheral. I think Caryl Churchill is well on the way to being a major talent.⁹¹³

De fet, *Top Girls*, figura al llistat de les 100 peces més representatives del teatre en llengua anglesa del segle XX. El muntatge original es va presentar al Royal Court Theatre dirigit per Max Stafford-Clark, també director de la companyia Out of Joint i un dels professionals que ha mantingut un contacte més directe amb la promoció de dramaturgues sorgides a finals dels anys 70 i durant els 80 (Caryl Churchill, Timberlake Wertenbaker, Pam Gems...).

⁹⁰⁹ Villán, Javier, "Angelitos de Dios", *El Mundo*, 30/03/1997.

⁹¹⁰ Siles, Jaime, "Aquellas colinas azules", *ABC*, 06/04/1997.

⁹¹¹ Haro, Eduardo, "Sadismo y dolor de infancia", *El País*, 25/02/1997.

⁹¹² Centeno, Enrique, "Una de niños", *Diario 16*, 23/02/1997

⁹¹³ Nightingale, Benedict, *New Statesman (London Theatre Record / Aug 26-Sept 8, 1982)*.

Quasi vint anys després de l'estrena original, arribava a l'Estat aquesta famosa peça de Churchill, traduïda per Alberto Berzal, amb què l'actriu Magüi Mira debutava com a directora. Com va ocórrer a l'estrena original, la crítica madrilenya no deixava d'admirar aquest "highly original, complex play"⁹¹⁴: "es una obra rara. O sea, muy original. Son varias obras conjuntas, con una dramaturgia osada"⁹¹⁵. És així com a l'obra s'estableix un diàleg entre personatges històrics i personatges contemporanis de ficció, es canvia de registre segons l'escena i les escenes es juxtaposen de manera que és l'espectador qui crea les relacions entre una sèrie de personatges femenins que fan reflexionar l'espectador sobre la construcció d'un model femení de dona d'èxit (*top girl*), que acaba per imitar el model masculí que l'ha subjugat a través dels segles. Les reaccions davant aquesta obra "feminista", epítet amb què la crítica catalogava la peça en un primer moment, se suavitzaven tot seguit ja que "the play is feminist, all right, but it is an entertaining, sometimes painful and often funny play and not a mere tract"⁹¹⁶, de manera que "lo que fácilmente podría convertirse en un panfleto pedante y militante, demuestra tener alas, humor y talento como para resolverse con gracia"⁹¹⁷. Després d'aquest muntatge, la figura de Caryl Churchill va començar a adquirir més presència als escenaris estatals. Dins l'àmbit del teatre privat, el 2002 les productores madrilenyes Entrecajas Producciones Teatrales i Taller 3 Producciones oferien *El séptimo cielo* (*Cloud Nine*, 1979), a partir de la traducció d'Ángeles González-Sinde i dirigida per José Pascual; un muntatge dedicat a fer gira per diverses ciutats de l'Estat.

Quant a les peces més recents, cal destacar en primer lloc el muntatge a Madrid d'una de les peces més populars del recent teatre britànic. El 1999, la companyia Pasióarte, sota la direcció de Nancho Novo, mostrava al Teatro Alfil: *Shopping and fucking* (*Shopping and Fucking*, 1996), la primera obra dramàtica de Mark Ravenhill. El 1996, la inquieta companyia Out of Joint, dirigida per Max Stafford-Clark, havia estat l'encarregada d'escenificar al Royal Court Theatre aquesta peça que retrata les relacions entre un grup de joves dependents físicament i emocionalment del consum de drogues i

⁹¹⁴ Carne, Rosalind, Financial Times (*London Theatre Record* / Aug 26-Sept 8, 1982).

⁹¹⁵ Haro, Eduardo, "Chicas que sufren", *El País*, 11/08/2001.

⁹¹⁶ Robertson, Bryan, Spectator (*London Theatre Record* / Aug 26-Sept 8, 1982).

⁹¹⁷ Vizcaíno, Juan Antonio, "Top Girls: mujeres en traje de guerra", *La Razón*, 16/08/2001.

sexe, i del seu ben establert traficant. La major part de la crítica britànica va aprofitar l'ocasió per comparar aquesta primera peça de Ravenhill amb *Blasted* de Sarah Kane, també una primera peça que s'havia presentat al Royal Court l'any anterior.

La comparació servia a bona part de la crítica, bàsicament la crítica conservadora, per afirmar que a *Shopping and Fucking* “the explicit (simulated) sexual acts, the pungency of the language, the dankness of the theme or the on-stage (equally simulated) vomiting can not be found guilty of being gratuitous”⁹¹⁸. Potser perquè, mentre l'obra de Kane no mostrava vies de sortida dins el desolador panorama de violència que presentava, la de Ravenhill reconfortava l'espectador en mostrar “glimpses of another world, ghosts of decency, kindness and beauty”⁹¹⁹, i tot això dins les formes reconeixibles d'un “new front-line realism”⁹²⁰, a què Ravenhill s'aferrava més que no Kane. Hi havia altres crítics, però, més escèptics sobre els valors de la peça de Ravenhill: “for all its energy, it never persuades me that its characters are a social metaphor rather than a group of hapless special cases”⁹²¹, opinaven alguns, mentre altres es preguntaven “if Ravenhill was whipping himself into a state of formulaic dismay at the awfulness of things”⁹²² o la seua contribució obeïa a motivacions de denúncia més profundes.

Tres anys després de l'estrena original, *Shopping and fucking* arribava al Teatro Alfil amb un èxit considerable. La crítica admirava, en general, la força de la proposta i l'entrega dels intèrprets, però les interpretacions del text eren ben diferents entre si, encara que en línia amb moltes de les consideracions que van sorgir entre la crítica britànica arran de l'estrena original. Alguns hi veien “una obra en que las escenas procaces (...) parecen concebidas para epatar más que como piezas que contribuyan al desarrollo de un proceso dramático, o lo que es lo mismo, en la que se disfraza con el pretendido estrépito de un revolcón homosexual un producto bastante conservador y

⁹¹⁸ Tinker, Jack, *Daily Mail*, 04/10/1996. D'una manera molt semblant es manifestaven també: Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 03/10/1996 i Morley, Sheridan, *Spectator*, 12/10/1996.

⁹¹⁹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 03/10/1996.

⁹²⁰ Coveney, Michael, *Observer*, 06/10/1996.

⁹²¹ Billington, Michael, *Guardian*, 03/10/1996.

⁹²² Nightingale, Benedict, *The Times*, 03/10/1996.

esnobista”⁹²³. Altres admiraven el “desolador realismo sucio” de la peça, “aunque, al final, la vuelta de unos afectos más o menos estables, dentro de una dolorosa marginalidad, impone una melancolía de esperanza”⁹²⁴. Finalment, hi havia qui conjugava les dues posicions anteriors:

No es que sea una obra importante, ni siquiera buena, ni aun sabe abstraerse de la moraleja y del mensaje, pero por lo menos no es el teatro burgués, cada día más insoportable y más conformista; ni es la televisión, tan sometida a prohibiciones, restricciones, miedos y obsesiones de familias unidas. Aunque la acumulación de efectos para chocar haga de este tipo de obras (que no llega a la calidad de *Trainspotting*) otra fórmula fácil, otro recurso a lo morboso: una parte, en fin, de la comedia de costumbres, del sainete.⁹²⁵

D’una manera o d’una altra, el fet és que el llenguatge i la temàtica directes actuals portaren un públic essencialment jove a poblar el pati de butaques de l’Alfil durant dos mesos.

També amb una temàtica actual, la companyia madrilenya Prem Teatro, dirigida per Pilar Massa, estrenava el 1999 una altra comèdia del còmic i dramaturg Ben Elton, de qui l’any anterior s’havia pogut veure a Madrid el fallit *Pop Corn*. En aquesta ocasió, es va optar per muntar la segona peça per a teatre que Elton va escriure, *Tonta del culo* (*Silly Cow*, 1991), una comèdia satírica sobre els *paparazzi* estrenada al londinenc Theatre Royal Haymarket sota la direcció del mateix Elton que per a la majoria dels crítics britànics va suposar “a real disappointment”⁹²⁶, “a distressingly thin play”⁹²⁷ després de la prometedora primera obra d’Elton, *Gasping* (1990). El muntatge de Prem Teatro, que es va presentar al III Certamen de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz, va girar per diverses ciutats de l’Estat sense aconseguir massa repercussió.

⁹²³ García Garzón, Juan Ignacio, "Mucha prisa por llegar a ninguna parte", *ABC*, 04/05/1999.

⁹²⁴ Villán, Javier, "Amargo siglo", *El Mundo*, 30/04/1999.

⁹²⁵ Haro, Eduardo, "¡Estos chicos!", *El País*, 20/04/1999.

⁹²⁶ Shulman, Milton, *Evening Standard*, 27/02/1991.

⁹²⁷ Billington, Michael, *Guardian*, 28/02/1991.

Una altra de les novetats que es van importar del Regne Unit a principis del nou segle va ser *La mujer invisible* (*The Bogus Woman*, 2000), un monòleg de la dramaturga Kay Adshead construït després d'un minuciós procés de documentació sobre el maltractament als refugiats polítics al Regne Unit. Muntat originalment per les trencadores i compromeses companyies The Red Room i Mama Quillo, aconseguiria el primer premi del Fringe al Festival d'Edimburg de 2000. Al seu pas pel Bush Theatre de Londres, la crítica, no tan abundant com amb una estrena de més renom, tanmateix, l'acollia amb entusiasme com un muntatge "that brings a human dimension to a highly charged political issue"⁹²⁸, una mostra que "political theatre is alive again"⁹²⁹, ja que produeix que "one leaves the theatre shaken and stirred"⁹³⁰.

Això mateix va ocórrer arran de l'estrena de la peça a Madrid, dins el Festival Escena Contemporánea 2002, a mans de la companyia valenciana l'Om Imprebís, dirigida per Santiago Sánchez. Aquest muntatge, en què la versió de Carla Matteini "oscurece las precisiones para que sea asumible desde cualquier lugar de Europa, incluida España"⁹³¹, interpretat per Rita Siriaka, es va considerar "entre lo mejor y más contundente que se ha hecho en Madrid esta temporada"⁹³². Al seu pas per València, el "texto probablemente imperfecto en su construcción, pero necesario y conmovedor"⁹³³ també "cautivó al personal"⁹³⁴.

Amb un to molt diferent, l'any 2002, La Pavana tornava a oferir una peça recent del teatre britànic contemporani, *Alarmas y excursiones* (*Alarms and Excursions*, 1998) de Michael Frayn, un conjunt de escenes, en la tradició dels *revue sketches*, sobre les relacions entre l'ésser humà contemporani i les noves tecnologies. La peça - que s'havia estrenat al Gielgud Theatre del West End el 1998, dirigida per Michael Blakemore i amb un repartiment de renom entre què figurava Felicity Kendal -, era elegida per

⁹²⁸ Johns, Ian, *The Times*, 14/02/2001.

⁹²⁹ Halliburton, Rachel, *Evening Standard*, 12/02/2001.

⁹³⁰ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 13/02/2001.

⁹³¹ Villora, Pedro Manuel, "La mujer invisible, gritos que nadie escucha", *ABC*, 23/02/2002.

⁹³² Vallejo, Javier, "Una africana en la Europa civilizada", *El País*, 11/05/2002.

⁹³³ Diago, Nel, "¡Tú no, negra!", *Turia*, 23/05/2002.

⁹³⁴ Herreras, Enrique, "Crónica de una inmigrante", *Levante*, 19/05/2002.

Rafael Calatayud, a partir d'una traducció de Juan José de Arceche, perquè l'interpretés un grup d'actors valencians de reconeguda vis còmica com Cristina Fenollar o Mamen Garcia.

La reacció de la crítica tant londinenca com valenciana davant aquests muntatges oscil·lava entre dos extrems. Hi havia qui opinava que *Alarms and Excursions* era una col·lecció de “laboriously unfunny sketches”⁹³⁵ que “no parece que (...) vaya a entrar en el capítulo de los logros (puede, eso sí, que tenga éxito de público, pero eso es otra cosa)”⁹³⁶, de manera que “even when it hints at the serious, the tone of the evening is relentlessly light-weight”⁹³⁷. I hi havia qui la considerava “a highly enjoyable”⁹³⁸ i “cruel comedy of desperation”⁹³⁹, “un artificio teatral construido desde la inteligencia y nunca desde el ‘gag’”⁹⁴⁰. La qüestió és que aquesta comèdia de Frayn, igual com *Pánico contenido* de Clare McIntyre o *Algo auténtico* de Stoppard, encaixaven en la seua inclinació a produir “obres vinculades a la comèdia més o menys àcida i dotades d'aqueix contingut psicològic que diu tant sobre les contradiccions de la conducta humana”⁹⁴¹.

6.3.2.4. La consolidació del teatre alternatiu

Les sales alternatives arreu de l'Estat “en quince años se han convertido en el sector más dinámico del teatro en España, donde estrenan la mayor parte de los creadores contemporáneos”⁹⁴². Durant aquest període, s'ha consolidat la Red de Teatros Alternativos, creada el 1992, i les Coordinadores de Sales Alternatives de Madrid i Barcelona. El nombre de sales alternatives arreu de l'Estat s'ha multiplicat i, encara que

⁹³⁵ Curtis, Nick, *Evening Standard*, 15/09/1998.

⁹³⁶ Diago, Nel, "De las dificultades de la alta comedia", *Turia*, 18-24/10/2002.

⁹³⁷ Gardner, Lyn, *Guardian*, 15/09/1998.

⁹³⁸ Nightingale, Benedict, *The Times*, 15/09/1998.

⁹³⁹ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 15/09/1998.

⁹⁴⁰ Domínguez, Salvador, "Retrato de la actualidad", *Las Provincias*, 16/10/2002.

⁹⁴¹ Máñez, Julio, “Vint anys xafant escenari”, *El País.Comunitat Valenciana*, 17/10/2002.

⁹⁴² Henríquez, José (2000), "El teatro alternativo en el 2000", *Primer Acto*, 282, p. 33.

amb grans diferències entre elles, han fidelitzat un públic. Així doncs, la infraestructura i l'organització d'aquestes sales s'ha afermat amb el temps, tot creant un espai de recerca i risc que suposa una alternativa a bona part dels productes teatrals que s'ofereixen des d'altres sistemes de producció.

En aquest sentit, davant el comentari d'un alt càrrec de l'Institut de Cultura de Barcelona que considerava que les sales alternatives ja havien complert els seus objectius i restaven, doncs, obsoletes⁹⁴³, Toni Casares, el responsable de la barcelonina Sala Beckett, contestava amb una completa definició del fenomen, tot argumentant per què les sales alternatives segueixen mantenint la seua utilitat social i la seua vigència artística:

Por la vocación que estas salas tienen de configurar – con su estilo de trabajo, con sus propuestas teatrales, con su manera de relacionarse con el público, los creadores, la sociedad en general -, una alternativa real a las formas y a los procesos de producción y exhibición habituales en el teatro mayoritariamente establecido, tanto el oficial (o de titularidad pública) como el independiente (o privado), cuyas prioridades en ambos casos, se establecen demasiado a menudo en función de parámetros comerciales o de prestigio social, considerados siempre por encima de otros objetivos puramente artísticos y culturales.

La alternativa radica, pues, en una voluntad de profundizar en lo específicamente teatral para, desde ahí, devolverle al teatro su carácter eminentemente artístico y, como tal, su capacidad de establecer una comunicación viva, directa, sincera, creativa y comprometida entre el creador y el público. La alternativa que se presenta es la de un teatro que atiende con prioridad, entre otras cosas, a la expresión honesta y personal del creador, al compromiso de éste con su obra y con su tiempo, al respeto por la capacidad intelectual del espectador (que interviene activamente en la construcción del sentido en todo aquello que nace con una vocación artística), a la búsqueda permanente de nuevas formas expresivas que permitan al teatro hablar de la realidad contemporánea en un lenguaje contemporáneo, etc. Y todo ello, por encima de otros valores o de otros objetivos como la prediseñada rentabilidad

⁹⁴³ Comentari recollit i rebutat també a Coca, Jordi (2000), "Sales alternatives", *Serra d'Or*, 482, p.61-63.

comercial del producto, la más o menos cómoda digestión de sus contenidos, su oportunismo socio-cultural o su adecuación a unos valores y a un pensamiento estandarizados.⁹⁴⁴

En aquest sentit, Graells (2005: 554) i Coca (2005: 291) afirmen que el veritable teatre públic de les acaballes del segle XX i principis del XXI – “el teatre entès com a servei públic, dirigit i protagonitzat pels professionals, sense servituds polítiques, amb una absoluta transparència de gestió i absència d'ànim de lucre” (Graells, 2005: 554) - el duen a terme les sales alternatives. En aquest sentit, una de les objeccions que, com s'ha comentat més amunt, alguns crítics plantejaven al teatre públic era que estrenés un muntatge - com va ocórrer, per exemple, amb *Estiu* d'Edward Bond al Teatre Nacional de Catalunya - sense dur a terme un treball paral·lel d'informació pública sobre l'autor i la peça a través de conferències, exposicions o lectures dramatitzades d'altres peces del dramaturg en qüestió. Una de les característiques de la programació de les sales alternatives ha estat, precisament, la organització de cicles temàtics sobre autors estrangers o autòctons que contextualitzaven i analitzaven amb més profunditat la producció del dramaturg protagonista del cicle.

6.3.2.4.1. Tot revisant Pinter

A la resta de l'Estat durant aquest període, destaca en primer lloc l'escena madrilenya en la seua voluntat, paral·lela a la de l'escena catalana, de revisar l'obra de Harold Pinter. Fins al moment, hi havia hagut alguns intents esparsos de muntar peces del dramaturg londinenc. D'una banda, el 1996 la Sala Cuarta Pared presentava la companyia Vanguardia Civil, dirigida per Roberto Cerdá, amb *La penúltima* (*One for the Road*, 1984), una peça breu que només s'havia vist amb anterioritat muntada pel Teatre Lliure de Barcelona el 1987. Uns mesos després, al Teatro Pradillo es podia veure per primera vegada a l'Estat, *Solicitante* (*Applicant*, 1959), un dels *sketches* de Pinter, en direcció d'Adolfo Simón per a Stríptico Teatro. Finalment, *Silencio* (*Silence*,

⁹⁴⁴ Casares, Toni (2000), "Las 'obsoletas' salas alternativas", *Primer Acto*, 282, p.56.

1969) de la companyia Ondar Teatro, sota la direcció de Juan Pedro Enrile, es va poder veure al Teatro Pradillo el 1997.

Aquests intents, però, es reunificarien a la fi en un esforç conjunt. Així doncs, la següent cita amb Pinter tindria lloc també en una sala alternativa i en forma de cicle, el Ciclo Re-volviendo a Pinter, que el Teatro Pradillo de Madrid va oferir dins el XI Festival de La Alternativa que es va inaugurar el febrer de 2000. Aquests cicle de Pinter era la continuació d'una sèrie de cicles sobre dramaturgs contemporanis (Müller, Koltès, Beckett) que, a edicions anteriors del Festival de La Alternativa, s'havien celebrat també al Teatro Pradillo. Com en anteriors casos, a més de les produccions pròpies del festival, es van dur a terme diverses conferències (Michael Billington, Pilar Zozaya) i taules rodones, i les lectures dramatitzades de *Paisaje (Landscape, 1969)*, *Un ligero malestar (A Slight Ache, 1961)*, *Noche de juerga (A Night Out, 1960)* i *Cenizas a las cenizas*⁹⁴⁵ (*Ashes to ashes, 1996*).

Quant a les produccions del festival, es va estrenar a l'Estat *Tierra de nadie (No Man's Land, 1975)*, que el 1996 s'havia llegit en català a la Sala Beckett dins el cicle "Tardor Pinter", traduïda per Carla Matteini i dirigida per Francisco Vidal. A més, es va reposar *El camarero ausente (The Dumb Waiter, 1960)*, traduïda i dirigida per Denis Rafter, en un programa doble junt amb *La penúltima (One for the Road, 1984)* que, amb la traducció de David Álvarez Cuberta, Roberto Cerdá ja havia estrenat el 1996. Finalment, Vicente León va dirigir *El amante (The Lover, 1963)* i *La colección (The Collection, 1961)*⁹⁴⁶, totes dues traduïdes per Fermín Cabal. El desig dels organitzadors perquè el cicle esdevingués a Madrid "un pequeño acontecimiento"⁹⁴⁷, com va ocórrer a Barcelona uns anys abans, es va complir pel que fa a l'assistència de públic ja que "el

⁹⁴⁵ Aragay, Mireia (Trad.) (1996), *Cenizas a las cenizas / Harold Pinter*, Barcelona, Sala Beckett.

⁹⁴⁶ Per a una descripció més detallada del contingut de les conferències i taules rodones, així com d'una reflexió sobre les claus dramàtiques de Pinter a partir de les peces representades o llegides en aquest cicle veieu: Díaz Díaz, Isabel M. (2000), "El Ciclo de Pinter en La Alternativa. Una dramaturgia en clave poética", *Primer Acto*, 283, p.50-54.

⁹⁴⁷ E.M., "Por algún extraño motivo, se piensa que Harold Pinter no llega al público español", *ABC*, 23/02/2000.

ciclo, dirigido por Vicente León, ha sido un éxito; a lleno diario con paciente lista de espera”⁹⁴⁸.

Tanmateix, pocs van ser els crítics que publicaren una ressenya de l'esdeveniment. Alguns, com Vllora des de l'ABC, acollia el díptic *El camarero ausente / La penúltima* com un excel·lent treball interpretatiu i de direcció, tot i que considerava que en aquest programa doble s'havia reunit un dels millors textos de Pinter, *El camarero ausente*, i un “sorprendentemente tópic relato de torturas” en què “todo lo que dice el autor es tan importante como harto conocido”⁹⁴⁹, *La penúltima*. Contràriament, des de *Primer Acto*, Isabel Díaz, que va escriure la crònica del cicle, va recollir que “mayoritariamente, el público que asistió a las representaciones de *La penúltima*, salió fascinado con la obra, sobrecogido (...) aplaudió a rabiar”⁹⁵⁰. En conjunt, Villán des de *El Mundo*, valorava que en aquest cicle “todos se han aprendido el espíritu de Pinter: su apariencia engañosa, la apariencia burguesa... La envoltura realista es falsa y desemboca siempre en turbadoras emociones”⁹⁵¹.

A Barcelona, *L'amant (The Lover, 1963)* tornava el 1999 després del recent èxit del muntatge de la Sala Art Brut per al cicle “Tardor Pinter”. En aquesta ocasió, el muntatge anava a compte de les companyies Gom Teatre (Manacor) i Perestroika-a-tak (Barcelona), dirigit per Boris Rotenstein i interpretat per Caterina Alorda i Emilià Carilla. Es va estrenar a Manacor i, uns mesos després, es va representar a la Sala Muntaner de Barcelona, on va ser prorrogat fins complir els dos mesos en cartell; posteriorment, es va mantenir en actiu fins el 2001. El bon resultat de públic anava acompanyat també d'un atent seguiment de la crítica barcelonina que considerava interessant aquesta proposta “més intimista i més cerebral”⁹⁵² que els muntatges

⁹⁴⁸ Villán, Javier, “Enigmas y amenazas”, *El Mundo*, 06/03/2000.

⁹⁴⁹ Vllora, Pedro Manuel, “Pinter menor”, *ABC*, 05/03/2000.

⁹⁵⁰ Díaz Díaz, Isabel M. (2000), “El Ciclo de Pinter en La Alternativa. Una dramaturgia en clave poética”, *Primer Acto*, 283, p.50-54.

⁹⁵¹ Villán, Javier, “Enigmas y amenazas”, *El Mundo*, 06/03/2000.

⁹⁵² Pérez de Olaguer, Gonzalo, “Rotenstein davant Pinter”, *El Periódico*, 28/11/1999.

anterior, en què els personatges esdevenien “mucho más perversos y calculadores - también más dispuestos a suscitar la sonrisa – de como los imaginó el propio Pinter”⁹⁵³.

El 1999 l’Artenbrut Teatre muntava per primera vegada en català (el 1974 Luis Escobar l’estrenava en castellà): *Els vells temps* (*Old Times*, 1971), una peça de Pinter elevada ja a la categoria de clàssic contemporani per la crítica britànica, arran de reposicions tan conegudes com les de 1985, dirigida per David Jones i amb Michael Gambon entre el repartiment, o de 1995, dirigida per Lindy Davies i amb Julie Christie com a actriu. Traduït per Joan Josep Estrella, dirigit per Carme Portaceli i interpretat per Pere Arquillué, Lluïsa Mallol i Mercè Anglès, aquest “text ni fàcil ni complaent, absolutament a contra corrent dels gustos que avui imperen” va donar lloc a un espectacle que la crítica va considerar “un dels millors muntatges de Pinter que s’han fet mai a Barcelona”⁹⁵⁴, “con la precisión, la abundancia de matices y el relieve dramático”⁹⁵⁵ necessaris. Només María José Ragué des de *El Mundo* opinava que “el espectáculo, aun siendo de indudable interés, no consigue la profundidad que subyace en el texto; el espectáculo se desarrolla ante nuestros ojos sin la tensión que exigen todas las obras de Pinter”⁹⁵⁶. Tot i “l’indubtable interés”, doncs, de la proposta, la seua vida a l’Artenbrut Teatre va ser d’un mes i mig.

Una altra de les peces més reconegudes de Pinter, *Traïció* (*Betrayal*, 1978), recentment reposada per la National Theatre Company sota la direcció de Trevor Nunn, va ser la peça escollida per la companyia Cae la sombra per presentar-la a l’escenari de la Sala Muntaner el 2002. Traduïda per Ernest Riera i dirigida per Xavier Albertí, tot respectant el temps i l’espai del text original, va comptar amb Lina Lambert, Pep Tosar i Jordi Collet en el que la crítica unànimement va definir com “una funció de gran rigor i atracció”⁹⁵⁷ a tots els nivells. Tanmateix, en línia amb els comentaris que la crítica

⁹⁵³ Benach, Joan-Anton, "Los perversos amantes", *La Vanguardia*, 22/11/1999. També s’expressaven de manera similar: Madariaga, Iolanda, "Perversa ironía", *El Mundo*, 05/12/1999 i Noguero, Joaquim, "Pinter naturalitza", *Avui*, 29/11/1999.

⁹⁵⁴ Ordóñez, Marcos, "La construcció del passat", *Avui*, 03/01/2000.

⁹⁵⁵ Benach, Joan-Anton, "Harold Pinter y la memoria letal", *La Vanguardia*, 25-26/12/1999.

⁹⁵⁶ Ragué-Arias, María José, "Los viejos tiempos de Pinter", *El Mundo. Cataluña*, 06/01/2000.

⁹⁵⁷ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Albertí ofereix una de les millors de Pinter", *El Periódico*, 20/12/2002.

londinenca va realitzar el 1978 arran de l'estrena original, alguns crítics barcelonins apuntaven que “pese a todo, se sale con la sensación de que esta obra de Pinter ha perdido gran parte de su interés”⁹⁵⁸ ja que:

nos preguntamos si este Pinter, hoy, cuando sus aportaciones en los años 60 y 70, están ya asimiladas en nuestro teatro, cuando el tema de la pareja y amante se ve relegado por una realidad mucho más compleja en la que esa intimidad personal nos parece sólo adecuada para un teatro de entretenimiento al que las obras de Harold Pinter, por su voluntad de trascendencia de la anécdota, no pueden ni pretenden ni deben adecuarse.⁹⁵⁹

Al mateix temps, però, altres no deixaven de subratllar que “*Traición* va mucho más allá que una historia de cuernos. Su tema es la mentira como infección, como metástasis”⁹⁶⁰. L'acollida del públic, finalment, va ser suficientment favorable com perquè el muntatge realitzés una gira de nou mesos i retornés després durant un mes i mig més a la Sala Muntaner.

6.3.2.4.2. La nova dramaturgia britànica

Durant aquest capítol, s'han remarcat els muntatges dels textos més recents de la dramaturgia britànica. Però és a l'àmbit del teatre alternatiu on més interès s'ha mostrat per donar a conèixer les últimes novetats del teatre britànic contemporani, especialment d'una manera organitzada mitjançant cicles específics. El teatre alternatiu a l'Estat ha abordat concretament la nova escriptura britànica de la dècada dels noranta; una dècada que, segons molts estudiosos, testimoniava un retorn al teatre de text més provocador, després que “the crisis that arose in the late eighties and early nineties - as government cutbacks in subsidy imposed all kinds of constraints on creativity - was expressed as a crisis in new writing” (Rabey, 2003: 234). Com observa Peacock (1999: 187):

⁹⁵⁸ Ley, Pablo, "Una estructura singular", *El País.Cataluña*, 22/12/2002.

⁹⁵⁹ Ragué, María José, "Silencios del tiempo", *El Mundo.Cataluña*, 19/12/2002.

⁹⁶⁰ Ordóñez, Marcos, "Laberinto de traiciones", *El País.Babelia*, 04/01/2003.

In spite of financial stringency, new work, written by established playwrights such as Brenton, Bond, Edgar, Hare and Churchill, continued to be produced during the 1980s by the Royal Court, the RSC and the NT. However, as the decade advanced, the prospect of new playwrights seeing their plays produced by major companies became even more unlikely than it had been in the previous decade. The mainstream's adoption of theatrical discourses from the Fringe appeared under threat in the 1980s after two decades of borrowing, as it was viewed as too great a financial risk.

Tanmateix, a principis dels anys noranta, un grup de joves autors va començar a fer-se un lloc a l'escena britànica amb una sèrie d'obres polèmiques per la seua violència explícita i pel tractament de temes rabiosament actuals: Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson, Martin McDonagh, Jez Butterworth... En general, “the 1990s wave of British dramatists was collectively characterised by a more widespread emphasis on challenging physical and verbal immediacy, and bleak (arguably nihilistic) observations of social decay, severed isolation and degradation into aimlessness” (Rabey, 2003: 192). En aquest sentit, al si dels mitjans de comunicació prompte van començar a sorgir etiquetes per tal de agrupar aquesta promoció de nous dramaturgs com a generació. Per exemple, Benedict Nightingale, a les seues ressenyes crítiques des de *The Times*, parlava de “a growing genre, the drama of disenchantment, the theatre of urban ennui”⁹⁶¹. Però un dels crítics que ha contribuït en major mesura a promocionar l'obra d'aquests dramaturgs com un producte col·lectiu ha estat Aleks Sierz, que va encunyar el terme “in-yer-face theatre” – “any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message (...) it is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm” (Sierz, 2000: 4) - a l'hora de definir el tipus de teatre que conreaven aquests autors.

Com assenyala Sierz (2000: 38-39), la majoria d'aquests nous autors iniciaren la seua activitat com a dramaturgs al si dels tallers, lectures dramatitzades i muntatges que els teatres Bush i Royal Court, en la seua voluntat de promocionar nous autors, van

⁹⁶¹ Nightingale, Benedict, *The Times*, 03/10/1996.

oferir al públic amb especial èmfasi a principis dels anys 90. A partir d'aquests primers intents, també el National Theatre, el Soho Theatre, el Traverse d'Edimburg i altres teatres de fora de Londres, sobretot d'Escòcia, s'uniren a aquesta tasca de promoció.

Like all new waves, in-yer-face theatre has its own conventions. The standards of the well-made play or Eng Lit criteria cannot do it justice. If a well-made play has to have a good plot, much provocative drama prefers to have a strong sense of experiential confrontation; if a well-made play has to have complex characters, much new drama has types rather than individuals; if a well-made play has to have long theatrical speeches, nineties drama usually has curt televisual dialogue; if a well-made play must have a naturalistic context, in-yer-face drama often creates worlds beyond mere realism; if a good well-made play has to have moral ambiguity, in-yer-face drama often prefers unresolved contradictions.

Tanmateix, una revisió de les peces que comenta Sierz al seu estudi, moltes de les quals s'analitzen en aquest capítol (*Shopping and fucking* de Ravenhill, *Closer* de Patrick Marber o *The Beauty Queen of Leenane* de Martin McDonagh, per exemple), revela que, a més del fet que la violència explícita no és un recurs tan estés entre aquests dramaturgs, la distància que separa a molts d'ells dels models dramàtics tradicionals no és tampoc tan gran. La majoria d'aquests autors continuen contant històries, amb uns personatges i un llenguatge, per molt extrems que siguin, reconeixibles i emplaçables a la societat contemporània que es presenten en uns espais també identificables. A *Shopping and fucking*, tres joves dependents de les drogues i el sexe són sistemàticament explotats per un traficant i l'acció es desenvolupa majoritàriament al pis que aquests comparteixen; a *Closer* s'analitza una complexa trama de relacions amoroses a través d'una sèrie d'escenes que creen una estructura simètrica; a *The Beauty Queen of Leenane*, una mare i una filla revelen els seus odis al caliu de la xemeneia de la cuina d'una casa de camp irlandesa.

Si bé és cert que l'acció esdevé més fragmentada (sovint amb l'ajuda de noves tecnologies com projeccions audiovisuals), els personatges no encarnen els diversos arguments que construirien la tesi de l'obra, o el llenguatge trenca les últimes barreres

quant a *politeness* en escena, com es pot comprovar en aquesta Tesi, aquests recursos no impliquen canvis més profunds. Si més no, sempre es pot comparar les obres que hem citat més amunt, o altres de Joe Penhall, Rebecca Prichard o Jez Butterworth, amb l'hiperrealisme de Pinter, la tragicitat de Howard Barker, l'audaç l'experimentació constant de Caryl Churchill o el simbolisme violent i poètic de les peces de Sarah Kane, per tal d'establir els límits entre una veritable transgressió de l'estètica naturalista imperant al Regne Unit o una simple modificació dels seus esquemes bàsics. Les conclusions apressades a què arriba Sierz a l'hora de reunir a tots aquests dramaturgs com a integrants del que ell anomena *In-Yer-Face Theatre* estan basades quasi exclusivament en criteris temàtics i no contempen llaços estructurals, estètics i ideològics que li permeten parlar d'una generació, i recorden les ànsies d'institucions, crítics i professionals a meitat dels anys 50 per tal de propulsar el "moviment" dels *Angry Young Men*.

Un dels principals objectius de les sales alternatives d'arreu de l'Estat ha estat donar suport a les creacions dels nous dramaturgs, molts dels quals han pogut desenvolupar el seu treball gràcies a les plataformes que suposen aquestes sales. En aquest sentit, en la seua funció de promotores de la nova escriptura teatral, no és estrany que algunes sales alternatives estatals, la Sala Beckett, la Cuarta Pared, i el Centro Andaluz de Teatro, organitzaren de manera conjunta un cicle de lectures dramatitzades de la nova dramaturgia britànica a finals del 1997. Uns mesos abans, a l'abril, a Londres s'havien dut a terme també lectures dramatitzades d'obres de Sergi Belbel, Juan Mayorga, David Planell, Antonio Onetti, Lluïsa Cunillé i Paloma Pedrero. Aquest intercanvi, doncs, portava als escenaris estatals per primera vegada:

Reventado (*Blasted*, 1995) de Sarah Kane, traduïda per Antonio Álamo⁹⁶² i dirigida per Rafael Duran.

Yo lamí el desodorante de una furcia (*I Licked A Slag's Deodorant*, 1996) de Jim Cartwright, traduïda per Ricard Gàzquez i Ferran Lahoz i dirigida pel primer.

Desaparecida (*Disappeared*, 1995) de Phyllis Nagy, traduïda per Borja Ortiz de Gondra⁹⁶³ i dirigida per Isabel Rodríguez.

⁹⁶² Álamo, Antonio (Trad.) (1999), "Reventado / Sarah Kane", *Ade Teatro*, 76, p. 137-152.

El llibertí (*The Libertine*, 1994) de Stephen Jeffreys, traduïda per Ricard Giner i dirigida per Toni Casares.

Fe (*Faith*, 1997) de Meredith Oakes, traduïda per Antonio Onetti i dirigida per Luis Miguel Climent.

Aquella noche con Luis (*My Night with Reg*, 1994) de Kevin Elyot, traduïda per Juan V. Martínez Luciano i dirigida per Antonio Simón

Mojo (*Mojo*, 1995) de Jez Butterworth, traduïda per Enric Riera i dirigida per Antonio Simón.

Las chicas de Essex (*Essex Girls*, 1994) de Rebecca Prichard, dirigida per Pablo Calvo.

Europa (*Europe*, 1994) de David Greig, traduïda per Désirée Ortega Cerpa⁹⁶⁴ i dirigida per Andrés Lima.

Els resultats d'aquesta presa de contacte amb la nova dramaturgia britànica no es van fer esperar i el 1998 la companyia La escena de Helicón estrenava a la Sala Cuarta Pared de Madrid: *Desaparecida* (*Disappeared*, 1995) de Phyllis Nagy, amb la traducció de Borja Ortiz de Gondra i dirigida per Rosa Briones. Nagy, "one of several American playwrights whose plays now receive their world premieres in Britain"⁹⁶⁵, oferia "a beautifully written"⁹⁶⁶ "caustically comic urban drama"⁹⁶⁷, en què es duia a terme un retrat-collage de la societat urbana actual a partir de la història d'una desaparició. Els escassos crítics madrilenys que ressenyaren aquesta estrena, però, tot i elogiar el treball de direcció i interpretació, consideraven que "las situaciones y los conflictos, incluso los diálogos, se nos antojan ajenos, quizás muy anglosajones pero despegados del verdadero retrato social que otros autores hacen muy bien aquí"⁹⁶⁸. També, el 1999, pujava als escenaris *Las chicas de Essex* (*Essex Girls*, 1994) de Rebecca Prichard de la mà de la companyia Yacer Teatro, dirigida per Pablo Calvo. Yacer Teatro havia introduït Hanif Kureishi a l'Estat uns anys abans i ara feia el mateix en presentar la primera obra de Rebecca Prichard, una jove dramaturga promocionada gràcies als

⁹⁶³ Ortiz de Gondra, Borja (Trad.) (1998), "Desaparecida / Phyllis Nagy", *Escena*.

⁹⁶⁴ Ortega Cerpa, Désirée (Trad.) (2000), "Europa / David Greig", *ADE Teatro*, 80, p.133-157.

⁹⁶⁵ Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 08/02/1995.

⁹⁶⁶ Coveney, Michael, *Observer*, 12/02/1995.

⁹⁶⁷ Taylor, Paul, *Independent*, 10/02/1995.

⁹⁶⁸ Centeno, Enrique, "En otro mundo", *Diario 16*, 18/05/1998.

festivals de joves escriptors organitzats pel Royal Court Theatre. Amb un llenguatge, una estètica i uns posicionaments crítics que recordaven els d'un Osborne, Wesker o Delaney:

la nueva hornada de jóvenes autores británicos (...) cultiva una suerte de realismo sucio y solidario, que desciende a los suburbios de la gran ciudad y nos muestra una radiografía desesperanzada de las clases sociales más afectadas por el “neoliberalismo económico”.⁹⁶⁹

Dins aquesta línia, *Las chicas de Essex* presenta uns personatges joves desencantats i perduts però, mentre les reivindicacions d'alguns semblaven “el resultado de unas fuerzas sociales implacables y crueles”⁹⁷⁰, les d'altres es rebien buides de contingut. Així doncs, tot i reconèixer el valor de la posada en escena, en conjunt donava la impressió de trobar-se davant “un texto plano (...) desigual”⁹⁷¹, amb dos quadres “que en realidad podrían ser la transcripción de dos improvisaciones escenificadas de escuela”⁹⁷².

L'actor gal·lès Gareth Armstrong no pertanyia a aquesta nova promoció de dramaturgs que Sierz (2001) identificava com a practicants d'un “in-yer-face theatre”, però la seua obra *Shylock* (1998) va fer la volta al món després de la seua estrena al Festival d'Edimburg de 1998. Arran de la seua participació en un muntatge de *The Merchant of Venice* de la Salisbury Playhouse, Armstrong, tot reflexionant sobre el personatge del jueu Shylock, “se topó con el fascinante libro de John Gross, *Shylock: 400 years in the life of a legend*, y decidió adaptarlo a la escena, a su manera”⁹⁷³. El resultat va ser “*Shylock*, una mirada lúcida, ampla, burleta i incisiva sobre la història de la marginació – racial, religiosa, cultural i social”⁹⁷⁴ que va ser saludada amb entusiasme tant per la seua estructura i contingut com per la seua qualitat d'excel·lent

⁹⁶⁹ Vizcaíno, Juan Antonio, "Chicas de ninguna parte", *La Razón*, 02/10/1999.

⁹⁷⁰ Villán, Javier, "Juventud airada y triste", *El Mundo*, 06/10/1999.

⁹⁷¹ Ibid.

⁹⁷² Vizcaíno, Juan Antonio, "Chicas de ninguna parte", *La Razón*, 02/10/1999.

⁹⁷³ Ordóñez, Marcos, "Dos joyas", *El País. Cataluña*, 16/10/2000.

⁹⁷⁴ Massip, Francesc, "Pluja d'estiu", *Avui*, 19/09/2000.

exercici actoral: un monòleg en què l'actor esdevé mestre del fregolisme en interpretar més de vint-i-cinc personatges. El director Luca Valentino, que va assistir a l'estrena original de *Shylock*, la va proposar al Teatre Malic i l'any 2000 es presentava al públic traduïda per Joan Sellent, dirigida per Valentino i interpretada per Manel Barceló.

El montaje (...) respeta el original, aunque tampoco oculta la aportación mediterránea del equipo (...), tanto en las referencias hispanas sobre el hostigamiento social de los judíos, como en algunos giros interpretativos tocados por la escuela de la 'commedia dell'arte'⁹⁷⁵

En aquest sentit, hi havia qui considerava que “Manel Barceló está alcanzando el nivel de las mejores, inolvidables caricaturas del insigne Dario Fo”⁹⁷⁶. La breu estada del muntatge al Teatre Malic, però, per compromisos de programació, no va satisfer els desitjos de qui afirmava: “pienso que podría alargar mucho más su estancia en la minúscula sala y que tal vez llenaría durante meses la Villarroel, por citar un escenario frecuentado por Barceló”⁹⁷⁷. Mentrestant, des dels seus inicis el 1998, Armstrong encara seguia representant *Shylock* temps després del muntatge català.

L'escocés Anthony Neilson, un dels nous autors britànics més provocadors dels anys noranta, es va donar a conèixer a l'Estat l'any 2000 a través d'una de les seues peces menys reconegudes: *La nit just abans de Nadal (The Night Before Christmas, 1995)*, “an hour-long divertissement”⁹⁷⁸ en què un gnom del Pare Noel es troba amb una sèrie de foscos personatges d'una ciutat la nit de Nadal. L'obra, estrenada a l'àmbit del teatre alternatiu londinenc per la companyia The Red Room, es va muntar també a un teatre alternatiu barceloní, el Versus, sota la direcció de Ferran Audí però, com el muntatge original, es va considerar “una historia que avanza sin demasiado interés”⁹⁷⁹ i que va romandre només unes setmanes en cartell.

⁹⁷⁵ Olivares, Juan Carlos, "Barceló, un talento en solitario", *ABC.Cataluña*, 18/09/2000.

⁹⁷⁶ Benach, Joan-Anton, "Autor-actor, un genial binomio", *La Vanguardia*, 18/09/2000.

⁹⁷⁷ Ibid.

⁹⁷⁸ Gardner, Lyn, *Guardian*, 11/12/1995.

⁹⁷⁹ Sàbat, Núria, "La nit just abans de Nadal, una comèdia d'Anthony Neilson", *El Periódico*, 28/12/2000.

Apart d'algunes obres d'aquests nous dramaturgs britànics sorgits a la dècada dels noranta, l'escena alternativa es va interessar també per les últimes creacions de dramaturgs reconeguts i de llarga trajectòria com Edward Bond o Caryl Churchill. Així doncs, tampoc no va constituir cap gran èxit, ni a Londres ni a Barcelona, una de les últimes obres de Bond, *No en tinc* (*Have I None*, 2002), un drama futurista situat en una societat en què s'han prohibit els vincles familiars i el record del passat. A Londres es va poder veure al Southwark Playhouse en una producció discreta dirigida per Bijan Sheibani i la crítica va lamentar que “while Bond’s cryptic parable has a certain grisly power, it never plausibly explains how we get there from here”⁹⁸⁰, “we are never told the roots of this dystopia, so the play feels more like a paeon to pessimism than a prophetic warning”⁹⁸¹. A Barcelona, el Teatre Tantarantana presentava el 2003 el muntatge d'aquesta peça, traduïda per Vicky Mullor⁹⁸² i dirigida per Jorge Raedó, dins la segona edició del seu Cicle de Nous Creadors. Aquesta “pesadilla futurista, a la que no sabemos como se llega, pero que cuestiona si los humanos seríamos capaces de escapar a la mutilación psicológica que supone semejante lavado de cerebro”⁹⁸³, tanmateix, va restar menys d'un mes en cartell i també la crítica se'n va fer poc ressò.

El mateix 2003, Edward Bond, un dels dramaturgs britànics més representats a Barcelona des de *Salvats* del Teatre Lliure el 1998, reapareixia amb *Vermell, negre i ignorant* (*Red, Black and Ignorant*), la breu primera peça de la trilogia *Obres de guerra* (*The War Plays*) que la Royal Shakespeare Company va estrenar el 1985 i que el Théâtre National de la Colline de París va reposar el 1995. El muntatge sorgia a partir d'una coproducció entre Sala Muntaner, el festival Sitges Teatre Internacional i el Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003. A partir de la traducció de Lluís Miquel Bennàssar, el director Manel Dueso, que ja havia dirigit *Estiu* al Teatre Nacional de Catalunya el 2001, abordava amb *Vermell, negre i ignorant* una distopia com la de *No en tinc* ambientada en una societat que havia sobreviscut una bomba nuclear. L'estrena de la trilogia a Londres el 1985 va provocar un rebuig directe per part d'alguns crítics, i

⁹⁸⁰ Billington, Michael, *Guardian*, 15/11/2002.

⁹⁸¹ Johns, Ian, *The Times*, 19/11/2002.

⁹⁸² Mullor, Vicky (Trad.) (2003), *No en tinc / Edward Bond*, Barcelona, RE & MA.

⁹⁸³ Barrena, Begoña, "Un futuro sin esperanza", *El País. Cataluña*, 10/03/2003.

la recurrència de la idea que “*The War Plays* exemplify English literary theatre at its most egg-bound”⁹⁸⁴, això és, que “the radical intention out-strips the dramatic achievement”⁹⁸⁵. Tanmateix, Benedict Nightingale, des de *New Statesman*, tot i remarcar que no compartia la ideologia de Bond, defensava la seua aportació amb *The War Plays* en termes d’honestedat i compromís:

What the Bond of the best of the *War Trilogy* has in common with the Bond of *Saved* and *The Fool* is exceptional sensitivity to suffering, combined with exceptional horror at its causes. In his time he’s looked where other people don’t, faced what they won’t, felt what they can’t. He has implicitly convicted the rest of us a culpable thickness of skin, an almost criminal hardness of heart. That’s his value, that’s what has made him an authentically challenging playwright. (...) at least Bond is addressing, and in characteristically bold style, questions strangely neglected by his fellow dramatists. How will nuclear war come about, what are its after-effects likely to be...⁹⁸⁶

A Barcelona, la peça de Bond – “una comprometida obra de texto, construïda de manera radical, que habla sobre la incapacidad de aprender de nuestra historia” - es va estrenar al Festival de Sitges de 2003 en un “espléndido montaje”⁹⁸⁷ però després estigué només un mes en cartell a la Sala Muntaner.

La relació de Catalunya amb el teatre d’Edward Bond no va acabar aquí. Durant el mateix Festival Grec de 2003 també va coproduir amb el Teatre Lliure *Lear* (*Lear*, 1971), una de les obres més representatives d’aquest autor. Hi havia també el projecte d’estrenar les altres dues peces de la trilogia *Obres de guerra - Tin Can People* i *Great Peace* – als festivals Grec de 2004 i 2005, però no hi ha constància que el projecte finalment es portés endavant. Finalment, l’estiu de 2004 es presentava al Festival

⁹⁸⁴ Ratcliffe, Michael, *Observer*, 28/07/1985.

⁹⁸⁵ Billington, Michael, *Guardian*, 27/07/1985.

⁹⁸⁶ Nightingale, Benedict, *New Statesman*, 02/08/1985. Val a dir que la tèbia acollida d’aquesta trilogia i decepcions diverses amb el National Theatre, la Royal Shakespeare Company i el Royal Court Theatre van portar Bond a representar les seues peces posteriors fora del Regne Unit - cal destacar el Théâtre National de la Colline a França - o amb companyies britàniques de més petit format.

⁹⁸⁷ Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Un alegato antibélico", *El Periódico*, 18/07/2003.

Shakespeare de Santa Susanna, *L'últim quadern de notes de William Shakespeare* (*Bingo: Scenes of Money and Death*, 1973), una peça, traduïda pel dramaturg Lluís-Anton Baulenas i dirigida per Antonio Simón, que reflexionava sobre la responsabilitat de l'escriptor davant la societat tot dibuixant Shakespeare durant els últims dies de la seua vida com un terratinent explotador, segons fonts històriques.

Amb un missatge apocalíptic similar al de les últimes peces d'Edward Bond, es presentava el mateix 2003 al Sitges Teatre Internacional i, després, a la Sala Beckett també només durant un mes: *Lluny* (*Far Away*, 2000) de Caryl Churchill. La peça - que a la seua estrena al Royal Court Theatre va ser considerada per alguns "the most astonishing play of the year"⁹⁸⁸ - "es una fábula traspasada por fantasías oníricas de una gran plasticidad y resuelta en tres escenas. Las primeras son dos avisos siniestros. La tercera, un pronóstico apocalíptico, con el mundo entero convertido en un inmenso jardín de los tormentos"⁹⁸⁹. Churchill tornava als escenaris alternatius barcelonins el 2004, quan Brigitte Luik estrenava a l'Artenbrut Teatre, *Això és una cadira* (*This Is a Chair*, 1997), en un muntatge que no va tenir massa repercussió.

Com s'ha pogut observar durant l'anàlisi d'aquests muntatges, la tendència a la fi del segle XX d'indagar sobre un present contaminat per la barbàrie humana i un futur que no revesteix menys incertesa i temor, engloba part de la producció de les noves promocions de joves dramaturgs (Ravenhill, Neilson, McDonagh)⁹⁹⁰ com també la de

⁹⁸⁸ Coveney, Michael, *Daily Mail*, 08/12/2000 i Peter, John, *Sunday Times*, 03/12/2000. Tanmateix, com també va ocórrer amb les últimes peces de Bond, hi havia qui davant la capacitat de colpir de la peça, davant la potència visual del muntatge remarcaven que "I would prefer the case to be argued rather than be presented as a dramatic given" [Billington, Michael, *Guardian*, 01/12/2000], remarcaven una preferència pels modes dramàtics tradicionals del teatre de tesi per tal de vehicular teatralment una idea determinada.

⁹⁸⁹ Benach, Joan Anton, "Sitges: Toni Mira filosofa y baila con su sombra en el poético *Loft*", *La Vanguardia*, 04/06/2003.

⁹⁹⁰ Evidentment, hi havia molts dramaturgs britànics joves que no compartien aquestes preocupacions. Per exemple, el Versus Teatre de Barcelona, estrenava el 2004, *L'habitació del darrere* (*The Backroom*, 1998), la primera obra d'Adrian Pagan, nascuda al caliu del Bush Theatre de Londres. Aquesta peça altament tradicional formalment, amb l'al·licient modern de trobar-se situada en un prostíbul masculí, no passa de ser una comèdia d'entreteniment que no aborda grans problemàtiques i que, per a alguns, "it

figures reconegudes, caracteritzades des dels seus inicis com a dramaturgs pel seu compromís amb la realitat que els envolta, com Edward Bond o Caryl Churchill. Aquesta tendència constitueix també el marc més adequat per a analitzar la recepció d'una de les dramaturgues britàniques recents més representades a l'Estat dins l'àmbit del teatre alternatiu: Sarah Kane.

6.3.2.4.3. El fenomen Sarah Kane

La trajectòria dramàtica de Sarah Kane està marcada per la polèmica que la major part de la crítica londinenca va alimentar des de l'estrena de la seua primera obra, *Blasted* (1995), al Royal Court, en què els horrors privats que s'esdevenen en l'habitació d'un hotel entre un periodista sense escrúpols i una jove adquireixen ressonàncies més generals quan per la porta apareix un soldat que torturarà el periodista⁹⁹¹. L'animadversió general cap a la proposta de Kane per part de la crítica - excepte alguns com John Peter al *Sunday Times*, que hi reconeixia integritat i una poètica pròpia⁹⁹² - va portar dramaturgs com Harold Pinter, Caryl Churchill, Edward Bond i Howard Barker a sortir en defensa de la qualitat dramàtica i l'honestedat de l'obra de Kane. No només els mitjans conservadors com el *Daily Mail*, que descrivia la peça com a “disgusting feast of filth”⁹⁹³, o el “a lazy, tawdry piece of work without an idea in its head beyond an adolescent desire to shock”⁹⁹⁴ del *Daily Telegraph*, sinó també els mitjans més progressistes, com el *Guardian*, assenyalaven que “the reason the

seems to reflect a growing preference at the Bush for plays that are above all flash and funny, even if they have nothing to say” [Gardner, Lyn, *Guardian*, 26/07/1999].

⁹⁹¹ L'escàndol que es va organitzar al voltant del muntatge de *Blasted* recorda els que es van crear després de l'estrena de *Saved* (1965) d'Edward Bond, abans de l'abolició de la censura al Regne Unit, que va requerir la intervenció de la policia, o de *The Romans in Britain* (1980) de Howard Brenton que, anys després de la fi de la censura, encara va ser objecte d'una causa judicial contra el director Michael Bogdanov per la simulació d'una violació masculina en escena tal i com demanava el text de Brenton (De Jongh, 2001: 132). En el cas de Kane, ja el 1995, tot i que les crítiques van adquirir repercussió internacional, naturalment no es va arribar als extrems anteriors.

⁹⁹² Peter, John, *Sunday Times*, 29/01/1995.

⁹⁹³ Tinker, Jack, *Daily Mail*, 18/01/1995.

⁹⁹⁴ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 20/01/1995.

play falls apart is that there is no sense of external reality – who exactly is meant to be fighting whom out on the streets?”⁹⁹⁵. Des de el *Financial Times*, aquesta problemàtica s'exposava més clarament:

Shakespeare was no slouch when it came to depicting horror and violence. But he did offer plot, character, poetry and a coherent moral framework. *Blasted* just provides incident upon incident of violence and degradation.⁹⁹⁶

Kane va declarar que “todo buen arte es subversivo, bien en su forma, bien en su contenido, pero el mejor arte es subversivo por su forma y por su contenido”⁹⁹⁷. En un país, el Regne Unit, amb una tradició dramàtica basada en el naturalisme, en l'estructuració de les peces dramàtiques segons les regles del *well-made-play* (“plot, character, poetry and a coherent moral framework”), la cerca de la subversió total per part de Kane va causar potser més shock perquè trencava unes estructures teatrals reconeixibles que per la violència del seu llenguatge i les seues imatges. Com va observar Rebellato (1999b: 280):

In a decade once again dominated by low-key naturalism, the play's stylistic rupture, and terse, flint-like dialogue revived again an enthusiasm for formal experimentation and imaginative daring in British new writing.

Després de patir la tendència a l'encasellament dels mitjans de comunicació després de l'estrena de les seues primeres peces, Kane escrivia *Crave*, l'estrena de la qual al festival d'Edimburg de 1998 mostrava que Kane “has been able to escape from the imprisoning image of her as a lurid sensationalist”⁹⁹⁸. Kane abandonava la violència explícita de les seues peces anteriors, però també abandonava qualsevol resta d'acció, diàleg, espai, trama per tal de teixir un concert de frases, crits i sospirs que sortien de la boca d'un quartet d'intèrprets: “the writing leaps, thrusts, attacks and beguiles: it has the

⁹⁹⁵ Billington, Michael, *Guardian*, 20/01/1995.

⁹⁹⁶ Hemming, Sarah, *Financial Times*, 23/01/1995.

⁹⁹⁷ Torres, Rosana, “El Ciclo de Autor da a conocer la obra desgarradora y poética de Sarah Kane”, *El País*, 06/02/2002.

⁹⁹⁸ Billington, Michael, *Guardian*, 15/08/1998.

dark, edgy poetry and the shocking precision of nightmares”⁹⁹⁹. Molts es sorprenien: “who could have predicted Kane could write so beautifully?”¹⁰⁰⁰. Però molts també consideraren que a *Crave* “sadly, though, in her effort to mine a vein of poetic lyricism Kane unearths no more than leaden diposits”¹⁰⁰¹ o que la peça consistia només en “a flashy feminist maze designed to draw attention to its author’s technical virtuosity”¹⁰⁰².

Precisament, la primera obra de Sarah Kane que es va muntar a l’Estat va ser *Ànsia* (*Crave*, 1998) l’any 2000, tot i que amb anterioritat, per exemple, s’havia llegit *Blasted* a la Sala Beckett de Barcelona el 1997 i a la Sala Moratín de València el 2001, en traducció d’Antonio Álamo¹⁰⁰³, i a la RESAD s’havia muntat *Limpios* (*Cleansed*, 1998) també el 2000. Amb la traducció d’Enric Riera, Xavier Albertí a la direcció, i Lina Lambert, Alícia Pérez, Julio Manrique i el mateix Albertí com a intèrprets, la companyia Cae la Sombra estrenava *Ànsia* al festival de Sitges de 2000 amb el reconeixement immediat de tota la crítica catalana. L’obra de Sarah Kane, després de la mort d’aquesta el 1999, recorria Europa i ella s’erigia com una de les dramaturgues contemporànies de més vigència. A la seua arribada a Sitges, i després a la Sala Muntaner de Barcelona, la crítica catalana coneixia la trajectòria de l’autora i n’esperava amb *Ànsia* els resultats. La reacció unànime dels crítics es pot resumir amb aquestes paraules de Marcos Ordóñez des de *El País*:

No es una pieza fácil, ni agradable, y tiene pasajes escasamente comprensibles, que recuerdan el ruido de una abeja encerrada en una caja. Pero la fuerza y la verdad de su modulación tocan, a través de sus extraordinarios intérpretes, una cuerda muy oscura, muy secreta y muy reconocible de todos nosotros: para esas cosas se inventó el teatro.¹⁰⁰⁴

⁹⁹⁹ Peter, John, *Sunday Times*, 23/08/1998.

¹⁰⁰⁰ Nightingale, Benedict, *The Times*, 18/08/1998.

¹⁰⁰¹ De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 24/08/1998.

¹⁰⁰² Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 22/08/1998.

¹⁰⁰³ Álamo, Antonio (Trad.) (1999), “Reventado / Sarah Kane”, *Ade Teatro*, 76, p. 137-152.

¹⁰⁰⁴ Ordóñez, Marcos, “Sitges 2: Sarah & Jenny”, *El País. Catalunya*, 19/06/2000.

La feroç contemporaneïtat de la peça provocava, a més, reflexions pràctiques sobre la necessitat de més espais d'exploració i recerca:

Ànsia (...) es, en definitiva, una literatura radical, poética, de investigación, para la que en nuestro país no existe, salvo las aventuras parciales de las salas alternativas, espacio estable alguno. Sitges podría ser el núcleo que potenciara este teatro, absolutamente necesario, asumiendo así una personalidad que ahora no tiene.¹⁰⁰⁵

Però no va ser a Sitges on va continuar l'interés per l'obra de Sarah Kane. El Festival Escena Contemporánea de 2002, organitzat per les sales alternatives madrilenyes, dedicava el seu VI Ciclo de Autor celebrat al Teatro Pradillo a Kane amb el títol *Sarah Kane: Desgarros de realidad*. El director del cicle, Vicente León, apuntava a *Primer Acto* els motius per què havien escollir aquesta jove autora. Apart de la qualitat i vigència de la seua obra, León afirmava que:

Otro de los motivos, desgraciadamente como en las demás ocasiones, fue la casi nula presencia de su obra en la cartelera madrileña y española, cuando prácticamente por todo Occidente se está representando casi de manera obsesiva, lo que hace más penosa y grave su ausencia en nuestros teatros; cuestión esta que debería hacernos reflexionar muy seriamente: ¿tenemos acceso real al teatro que está definiendo lo contemporáneo y marcando la pauta en el mundo occidental?, y ¿en qué medida se corresponde con los intentos y propuestas autóctonas? (...) Tengo la sensación de que el mal atávico de nuestro país, su estrechez carpetovetónica (salvando encomiables excepciones), sigue siendo el desprecio por los fundamentos, la preparación, el estudio y el conocimiento, más allá de la innegable capacidad creativa que podemos atesorar.

Aquests Ciclos de Autor se celebren, doncs, amb la voluntat de donar a conèixer els corrents dramàtics contemporanis recents amb la voluntat de fer partícip des de

¹⁰⁰⁵ Ley, Pablo, "Albertí dirige de forma impecable un torturado texto de Sarah Kane", *El País*, 10/06/2000.

l'espectador fins als creadors i professionals del teatre a l'Estat de les tendències que estan canviant el panorama teatral europeu:

Preguntémonos, solamente ciñéndonos al ciclo en cuestión, cuánto se representa en España a Heiner Müller, a Bernard-Marie Koltès, a Samuel Beckett (más allá de *Esperando a Godot*), a Harold Pinter, a Joan Brossa (...) y a Sarah Kane, aun no convertida en un clásico, otro motivo por el cual elegí su presencia en el ciclo: por primera vez su protagonista es una autora cuyo momento álgido coincide con el momento presente, su obra nace en y de los tiempos más actuales.¹⁰⁰⁶

Durant aquest cicle, doncs, s'estrenaren *Reventado (Blasted, 1995)*, la famosa primera peça de Kane, traduïda per Antonio Álamo i dirigida per Rosario Ruiz Rodgers, la reescriptura del mite de Fedra a *El amor de Fedra (Phaedra's Love, 1996)*, a partir de la traducció d'Antonio Fernández Lera¹⁰⁰⁷ i sota la direcció de Carlos Marchena i, de nou, *Ansia (Crave, 1998)*, traduïda i dirigida per Emanuel Cini. Val a dir que la repercussió del treball de les sales alternatives entre els crítics madrilenys és molt menor que l'atenció que els crítics barcelonins atorguen a les seues i que la majoria de les ressenyes publicades sobre aquests muntatges reflexionaven més sobre la figura de Kane que no sobre el muntatge en si. El que sí que es pot constatar és que, després de la mort de Kane i la mitificació que va suposar, així com també després de ser muntada la seua obra a diversos dels teatres més importants d'Europa, la polèmica pel que feia a la violència explícita de les seues peces romania més que apagada. L'escena britànica - tan susceptible tradicionalment amb qüestions de "moralitat", d'allò que es pot dir o representar en un escenari - assimilava finalment les propostes de Kane. La reposició de *Blasted* al Royal Court el 2001, sis anys després de la seua explosiva estrena, anava acompanyada de comentaris molt diferents: "Well, I was wrong", comentava Spencer del *Daily Telegraph*, "seeing the play six years on, there is no doubt that it is an impressive, and serious, piece of work (...) *Blasted* is a play that blasts its own structure

¹⁰⁰⁶ León, Vicente (2002), "A propósito de Sarah Kane y el Ciclo Autor", *Primer Acto*, 293, p. 8.

¹⁰⁰⁷ Fernández Lera, Antonio (Trad.) (2002), "El amor de Fedra / Sarah Kane", *Primer Acto*, 293, p. 47-66.

apart”¹⁰⁰⁸. Com potser la majoria dels crítics, Billington del *Guardian* comentava que: “initially, I was stunned by the play excesses. Now it is easier to see their dramatic purpose”¹⁰⁰⁹. Així mateix, a l’Estat, els crítics se centraven en valorar la seua obra tot remarcant que, entre el públic, “no hubo abucheos ni gritos ni salidas de tono ni ningún gesto que demostrase irritación extrema por parte de algún posible espectador asqueado”¹⁰¹⁰.

A més de l’estrena d’aquestes peces de Kane, el VI Ciclo de Autor es completava amb taules rodones, conferències, una exposició al Teatre Pradillo, la publicació d’un quadern amb entrevistes i una lectura dramatitzada de *Psicosis 4.48* (*4.48 Psychosis*, 2000) a càrrec de Guillermo Heras i Carla Matteini. I uns mesos després d’aquesta lectura, l’última obra de Kane, *Psicosis 4.48*, veia la llum l’octubre de 2002 a la Cuarta Pared gràcies a la companyia Teatro del Astillero i el seu director Guillermo Heras, a partir de la versió de Carla Matteini. Només uns mesos abans d’aquesta estrena, però, la producció del Royal Court Theatre de *4.48 Psychosis*, dirigida com moltes altres peces de Kane per James MacDonald, visitava el festival Sitges Teatre Internacional. El muntatge d’Heras personalitzava el conflicte - que al text de Kane no existeix com a expressió d’un personatge sinó com una sèrie de textos juxtaposats - en una actriu, Eva Trancón, que dona cos a un possible alter-ego de la mateixa Kane. A més d’aquesta actriu, hi havia dos actors més que representaven uns metges i l’escenografia dibuixava un hospital psiquiàtric. A la producció de MacDonald, en canvi, aquesta definició desapareixia en favor d’un conjunt de tres veus (tres actors) que, situades en un entorn abstracte (un terra blanc i un espill corb que ofería altres perspectives dels cossos dels actors), “all deliver the protagonist’s monologues; all sometimes play the doctors trying to stop her suicide” en aquest “terrible, brilliant work”¹⁰¹¹. Durant l’any 2002, les representacions d’aquest text de Kane es van multiplicar encara més, ja que la peça es tornava a presentar uns mesos

¹⁰⁰⁸ Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 05/04/2001.

¹⁰⁰⁹ Billington, Michael, *Guardian*, 04/04/2001.

¹⁰¹⁰ Vïllora, Pedro Manuel, "Otra cara del escándalo que edificó el mito de Sarah Kane", *ABC*, 03/03/2002.

¹⁰¹¹ Nightingale, Benedict, *The Times*, 30/06/2000.

després al festival gironí Temporada Alta, dirigida per Claude Régy i interpretada per Isabelle Huppert, i a la Sala Beckett, en català com a *La psicosi de les 4.48*, dirigida per Andrés Segura per a la companyia Col·lapse.

6.3.2.4.4. De reposicions variades

La Sala Artenbrut presentava el juny de 1998 el seu “Cicle de nous directors” en què un dels muntatges més celebrats va ser *Entretenim el Sr. Sloane* (*Entertaining Mr Sloane*, 1964) de Joe Orton. Aquesta peça, fins aleshores inèdita en català, era traduïda per Patrícia Aguiló i Emilià Carilla per el muntatge que aquest últim dirigia, en el qual participaven com a actors Mingo Ràfols i Àngela Jové, entre d’altres. Com ja s’ha comentat, les versions cinematogràfiques d’obres de teatre han contribuït sovint a donar a conèixer certs autors o certes peces teatrals que d’una altra manera potser no haurien adquirit tant de ressò. En aquest cas com en molts altres, “Emilià Carilla va descobrir la figura de Joe Orton més o menys en la mateixa època que la majoria dels espectadors de cine dels anys 80”¹⁰¹². Això és, a través de la pel·lícula de Stephen Frears, *Ábrete de orejas* (*Prick Up Your Ears*, 1987). A partir de la imatge d’Orton que fornïa la pel·lícula de Frears, Carilla va muntar un espectacle “que sorprende por su buena factura narrativa y por una interpretación francamente estimable (...) de esa obra, violenta y sin concesiones, que nos descubre aquel enfurecido dramaturgo (...), maestro de convertir la carcajada en una amarga mueca de horror”¹⁰¹³. Prova de l’èxit és que el muntatge es va reposar la temporada següent de nou a la Sala Artenbrut i després va passar a la Sala Muntaner.

Des de la seua irrupció en el panorama teatral estatal amb el muntatge de *Como los griegos* del CNNTE de 1992, Steven Berkoff havia reaparegut diverses vegades en persona pels escenaris de l’Estat per a presentar alguns dels seus muntatges. Els Festivals de Otoño de 1993 i 1995 portaren el seu *One man* i la seua versió de *Salomé* d’Oscar Wilde, respectivament La companyia Escapade dirigida per Sue Flack,

¹⁰¹² Hevia, Elena, “Bomba contra les convencions”, *El Periódico*, 19/06/1998.

¹⁰¹³ Benach, Joan-Anton, “El maestro de la risa helada”, *La Vanguardia*, 26/09/1998.

establerta a Barcelona i cultivadora del teatre britànic en anglés, muntava el 1998 *Decadence* (1981) i el 1999 *Metamorphosis* (1969). L'any 2000, un grup de joves actors i director (Alfredo Sanzol) procedents de la RESAD reposaven *Como los griegos*, entre altres teatres, a la Sala Triángulo de Madrid dins el Festival La Alternativa. De nou, la peça “juguetona, lúcida y perversa” donava lloc a una posada en escena “desmadrada, loca y divertida (...) a la que el público se entrega con agradecimiento”¹⁰¹⁴. Algú va assenyalar també, però, que aquest muntatge ja no causava “esa especial conmoción de lo nuevo, de lo inusual, de lo vivo”, donat l'impacte que va causar el del CNNTE i encara romanía a la memòria: “quienes lo hacen ahora son jóvenes creadores, y cabría preguntarse qué induce a la vuelta atrás en lugar de sorprender con nuevas apuestas, nuevos textos, nuevos estilos”¹⁰¹⁵. De totes maneres, el gust per Berkoff es va seguir cultivant des d'altres festivals com el de Sitges, que el 2001 portaria el muntatge *Shakespeare Villain's*, o des de les aules de la RESAD, on el 2002 van muntar *Decadence* (1981).

L'any 2000, la Sala Artenbrut estrenava en català *La mare sempre em deia: no* (*My Mother Said I Never Should*, 1987), l'emblemàtica obra de Charlotte Keatley que havia passat sense massa repercussió per Madrid el 1995 a mans de Guindalera Escena Abierta. *La mare sempre em deia: no*, una coproducció entre la Sala Artenbrut i el Festival Grec de Barcelona, havia estat traduïda per Francesca Bartrina i Jordi Sala i Lourdes Barba s'encarregava de la direcció. Aquest “texto que resulta tierno, humano, inteligente, y en el que la mirada de la mujer sobre sí misma resulta reveladora”¹⁰¹⁶ donava lloc a un muntatge igualment admirat per les seues solucions de direcció i interpretació. De fet, després del seu pas pel festival Grec, la bona resposta del públic va portar l'Artenbrut a programar-la de nou a l'inici de la temporada següent durant més d'un mes, i l'any 2003 encara es va poder veure al Teatre Micalet de València.

Letícia (*Lettice and Lovage*, 1987) de Peter Shaffer, sota la direcció d'Esperança Pujol, va ser darrera peça representada al Teatre Malic abans del seu tancament el

¹⁰¹⁴ Vizcaíno, Juan Antonio, "Terapia de juego", *La Razón*, 22/02/2000.

¹⁰¹⁵ Centeno, Enrique, "Sin genio pero con brío", *Diario 16*, 27/03/2000.

¹⁰¹⁶ Ley, Pablo, "Mujeres espléndidas", *El País.Cataluña*, 31/07/2000.

desembre de 2002, tot constituint “un divertit homenatge a l’art del teatre com a vehicle per conjurar el tedi i el mal gust”¹⁰¹⁷. Tanmateix, aquests “homenatges” no resolien gran part dels problemes econòmics que moltes d’aquestes sales arrossegaven i els darrers anys han estat testimonis del tancament també de l’Artenbrut, encara que se n’hagen creat dues de noves: el Teatre de Ponent de Granollers i la Sala la Planeta de Girona.

El 2003, la companyia Lazzigags estrenava en català *Aquells blaus turons* (*Blue Remembered Hills*, 1979), la peça de Dennis Potter que radiografia les relacions entre un grup d’infants britànics en plena Segona Guerra Mundial i que Prem Teatro havia estrenat al madrileny Teatro Lara de Madrid el 1997. Com en aquell cas, la peça, dirigida per Teresa Devant, va ser acollida positivament com una “obra de situaciones” que obliga a “reflexionar sobre los valores y los modelos de conducta socialmente establecidos”¹⁰¹⁸. També com aleshores, el fet que actors adults interpretaren infants suposava un risc de caricatura. Tanmateix, el treball interpretatiu es va qualificar de “notable”¹⁰¹⁹ i la peça va romandre dos mesos en cartell.

Curiosament, aquest passeig pels intricats camins de la recepció del teatre britànic contemporani a l’Estat espanyol durant quasi cinquanta anys acaba ben a prop d’on havia començat. L’any 2004, doncs, es tancava amb una de les primeres peces que s’han analitzat en aquesta Tesi: *Mirando hacia atrás con ira* (*Look Back in Anger*, 1956) de John Osborne, versionada i dirigida per Jose Carlos Plaza per a Némore Producciones.

¹⁰¹⁷ Massip, Francesc, "Lliga contra l'avorriment", *Avui*, 17/12/2002.

¹⁰¹⁸ Benach, Joan-Anton, "Un muy incierto paraíso", *La Vanguardia*, 16/05/2003.

¹⁰¹⁹ Barrena, Begoña, "La huella de la infancia", *El País.Cataluña*, 20/05/2003.

6.3.3. Taula resum

Muntatges i lectures dramatitzades d'obres d'autors britànics contemporanis a l'Estat espanyol des de 1983-2004

Títol i any d'estrena original	Autor	Traducció del títol	Traductor	Data d'estrena	Espai	Ciutat	Companyia o Producció	Direcció
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El facinerós és al replà	Jaume Melendres	13/05/1983	Ateneu Barcelonès	Barcelona	Teatreneu	Carlos Lasarte
Steaming (1981)	Nell Dunn	Vapors	Guillem-Jordi Graells, Lluís Ferraz	06/12/1983	Teatre Regina	Barcelona	El Globus, Zitzània Teatre	Pere Planella
Run For Your Wife (1982)	Ray Cooney	¡Sálvese quien pueda!	Juan José de Arteché	20/12/1983	Teatro Fuencarral	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga, Producciones Justo Alonso	Juanjo Menéndez
Loot (1965)	Joe Orton	El botín	Manuel Coronado, José Echevarría	29/05/1984	Teatro Martín	Madrid	Teatro Cu	Domingo Lo Giudice
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Al derecho y al revés	Juan José de Arteché	08/11/1984	Teatro Alcázar	Madrid	Producciones Francisco Salinas	Alexander Herold
Good (1981)	Cecil Philip Taylor	Buenos	Manuel Collado, Manuel Coronado	15/01/1985	Teatro Pavón	Madrid	Manuel Collado	Manuel Collado
Class Enemy (1978)	Nigel Williams	El enemigo de la clase	Federico Castillo	05/02/1985	Sala Cadarso	Madrid	Carteci (Donosti)	Miguel Ponce

A Kind of Alaska (1982) Victoria Station (1982) Family Voices (1981)	Harold Pinter	Altres Llocs	Víctor Batallé	23/04/1985	Casino l'Aliança de Poblenou	Barcelona	No consta	Víctor Batallé
Two Into One (1981)	Ray Cooney	El hotel de los líos. Dos igual a uno	Juan José Arteche	07/08/1985	Teatro Fuencarral	Madrid	Producciones Justo Alonso	Ángel Fernández Montesinos
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Tot educant Rita	Marta Pessarrodona	17/09/1985	Teatre Regina	Barcelona	Teatre Regina	Francesc Nel-lo
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Pel davant... i pel darrera!	Lluís Ferraz	18/10/1985	Teatre Condal	Barcelona	Companyia del Teatre Condal, Tricycle, Anexa	Alexander Herold
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El montaplatos	Imma Garín	07/11/1985	Teatre a Banda	València	Moma Teatre	Carles Alfaro
Dusa, Fish, Stas And Vi (1976)	Pam Gems	Cuatro mujeres	No consta	05/03/1986	Sala San Pol	Madrid	Teatro Estable de Navarra (Pamplona)	Juan Pastor
Summit Conference (1978)	Robert David McDonald	Conferencia en la cumbre	Inés López Crespo	27/08/1986	Teatro Martín	Madrid	Teatro del viaje (Múrcia)	Paco Aguinaga
Stepping Out (1984)	Richard Harris	Paso a paso	Ignacio Artime	18/09/1986	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc Gilbert Sauvajon / Juan José Arteche	14/10/1986	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Compañía de Arturo Fernández	Arturo Fernández
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Amb la ràbia al cos	Joaquim Mallafre	13/11/1986	Teatre Metropol	Tarragona (Catalunya)	La Moderna (Tarragona)	Ramon Simó
Chase Me, Comrade! (1964)	Ray Cooney	Bailar con la más fea	Ignacio Artime	18/12/1986	Teatro Fígaro	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Victor Andrés Catena

The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El rufián en la escalera	Antonio Regalado/ Luis Manuel Dorrego	11/02/1987	Colegio Mayor "Elías Ahuja"	Madrid	Teatro Límite	Luis Manuel Dorrego
What The Butler Saw (1969)	Joe Orton	Ai, doctor, quina neurosi!	Roger Peña	27/02/1987	Teatre Condal	Barcelona	Focus	Mario Gas
The Petition (1986)	Brian Clark	El manifiesto	Ignacio Artime	18/03/1987	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El montaplatos	Imma Garín	05/04/1987	Sala Moratín	València	Moma Teatre	Carles Alfaro
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Per davant i per darrere	Juli Leal, Alexander Herold	11/04/1987	Teatre Princesa	València	Teatres Princesa-Condal	Alexander Herold
The Dumb Waiter (1960) One for the Road (1984)	Harold Pinter	El muntaplats/ L'última copa	Josep M. Balanyà	27/05/1987	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure	Carme Portaceli/ Xicu Masó
Whose Life Is It Anyway (1978)	Brian Clark	El dret d'escollir	Carme Serrallonga	05/06/1987	Teatre Poliorama	Barcelona	Companyia de Josep Maria Flotats	Josep Maria Flotats
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Amb la ràbia al cos	Joaquim Mallastrè	31/07/1987	Teatre Centre	Manlleu (Catalunya)	El Rusc Teatre (Manlleu)	Josep Colomer
Pack of Lies (1983)	Hugh Whitmore	Materia reservada	Josep Maria Pou	17/09/1987	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
A Woman in Mind (1985)	Alan Ayckbourn	Abejas en diciembre	Víctor Sangiovanni, Francisco Melgares	04/12/1987	Centro Cultural de la Villa	Madrid	Teatro del Sol	Joaquín Vida
Midnite at the Starlite (1981)	Michael Hastings	Mitjanit al starlit	Maria Vilanova, Rafael Guimerà	23/02/1988	Teatreneu	Barcelona	Teatreneu	Carlos Lasarte

Wife Begins At Forty (1985)	Ray Cooney, Arne Sultan, Earl Barret	Ahora sí puedo, cariño	Juan José Arteche	04/03/1988	Teatro Fígaro	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Juanjo Menéndez
When I Was A Girl I Used To Scream And Shout (1984)	Sharman MacDonald	Cuando yo era niña solía gritar y chillar	Rosa Montero	30/03/1988	Centro Cultural de la Villa	Madrid	Producciones Justo Alonso	Jaime Azpilicueta
Entertaining Mr Sloane (1964)	Joe Orton	El realquilado	Pedro Civera	12/04/1988	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Real Thing (1982)	Tom Stoppard	Això és autèntic	Helen Olivella Simpson, Rosa Victòria Gras	31/05/1988	Teatreneu	Barcelona	Teatre Set, Teatreneu	Jordi Mesalles
Dusa, Fish, Stas And Vi (1976)	Pam Gems	Dones	Lluís Ferraz	28/10/1988	Acadèmia de Belles Arts de Sabadell	Sabadell (Catalunya)	Divas and Co.	Lluís Ferraz
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El Knack	Terenci Moix, Ricard Reguant	29/11/1988	Teatre Villarroel	Barcelona	Focus	Ricard Reguant
Total Eclipse (1968)	Christopher Hampton	Eclipse total	Miguel Sierra	13/01/1989	Teatro Bellas Artes	Madrid	Compañía de Juan Ribó	Roberto Villanueva
Loot (1965)	Joe Orton	El botí	Josep Minguell	01/03/1989	Teatre Romea	Barcelona	Centre Dramàtic del Vallès	Josep Minguell
When Did You Last See Your Trousers? (1986)	John Antrobus i Ray Galton	¿Dónde están mis pantalones?	Ángel Fernández Montesinos	29/03/1989	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de Pepe Rubio, Producciones Justo Alonso	Ángel Fernández Montesinos
Separation (1987)	Tom Kempinski	Separados	Ignacio Artime	30/03/1989	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
It Runs in the Family (1987)	Ray Cooney	Batas blancas... no ofenden	Juan José Arteche	15/09/1989	Teatro Alcalá-Palace	Madrid	Compañía de Valeriano Andrés - Rafael Castejón, Producciones Justo Alonso	Ángel Fernández Montesinos

Home is Where Your Clothes Are (198?)	Anthony Marriot i Bob Grant	Entren sin llamar	Juan José Arteche	17/01/1990	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga y Ana M ^a Vidal	Juan José Alonso Millán
Summit Conference (1978)	Robert David McDonald	Mentre Hitler i Mussolini prenen el te	Jaume Melendres	23/02/1990	Teatre Regina	Barcelona	Teatre del Temps	Damià Barbany
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Amb la ràbia al cos	Joaquim Mallafrè	04/04/1990	Centre Cultural	Terrassa (Catalunya)	Centre Dramàtic del Vallès	Jorge Vera
Family Voices (1981)	Harold Pinter	Veus Familiars	Pilar Alba, Sergi Belbel	23/05/1990	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Manuel Carlos Lillo
After Magritte (1970)	Tom Stoppard	Com un Magritte	Artur Trias, Maria Badia	08/01/1991	Teatre Regina	Barcelona	El Talleret de Salt	Xicu Masó
Betrayal (1978)	Harold Pinter	La traïció	Imma Garín	15/01/1991	Sala Beckett	Barcelona	Tarnàs Teatre	Josep Maria Diéguez
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Sabor a miel	Fermín Cabal	27/08/1991	Teatro Cómico	Madrid	Primer Paso	María Ruiz
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El rufià en l'escala	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno, Lluís Fornés	10/10/1991	Sala Moratín	València	Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	Rafael Calatayud
Lettice and Lovage (1987)	Peter Shaffer	Leticia o el perejil del amor	Concha Alonso	06/11/1991	Teatro Marquina	Madrid	Esece Producciones	Manuel Collado
The Woman in Black (1987)	Susan Hill, Stephen Mallatratt	La dona de negre	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	18/12/1991	Teatre Talia	València	La Pavana / Conselleria de Cultura	Rafael Calatayud
Out of Order (1990)	Ray Cooney	Demasiado para una noche	Juan José Arteche	16/01/1992	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Ángel Fernández Montesinos
Summit Conference (1978)	Robert David McDonald	Eva i Clara	Imma Garín	07/03/1992	Auditori Germanies	Manises (País Valencià)	Zag-Zag Teatre/ Conselleria de Cultura	Imma Garín
Dangerous Obsession (1987)	N.J.Crisp	El visitante	Manuel Berastegui	10/03/1992	Sala Galileo	Madrid	Zascandil	Carlos Vides

Not Now Darling (1967)	Ray Cooney i John Chapman	El visón volador	Mercedes Alonso	04/09/1992	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de Pepe Rubio, Producciones Justo Alonso	Alexander Herold
Shirley Valentine (1986)	Willy Russell	Yo amo a Shirley Valentine	Concha Alonso	01/10/1992	Teatro Bellas Artes	Madrid	Compañía de Esperanza Roy, Producciones Justo Alonso	Javier Aguirre
Greek (1980)	Steven Berkoff	Como los griegos	Carla Matteini	29/10/1992	Sala Olimpia	Madrid	Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas i Expo-92	Guillermo Heras
Outskirts (1981)	Hanif Kureishi	Suburbania	Ignacio García May	30/10/1992	Sala Cuarta Pared	Madrid	Yacer Teatro	Pablo Calvo
Skirmishes (1982)	Catherine Hayes	Escaramuzas	No consta	26/11/1992	Sala Triángulo	Madrid	Aran Dramática (Badajoz)	Eugenio Amaya
Absurd Person Singular (1972)	Alan Ayckbourn	Bones festes	Josep Maria Carreras	02/12/1992	Teatreneu	Barcelona	Teixidors a Mà - Teatreneu	Tamzin Townsend
Class Enemy (1978)	Nigel Williams	El enemigo de la clase	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno, Maurici Farré	03/02/1993	Sala Moratín	València	Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	Paul Weibel
Monologue (1973)	Harold Pinter	Monólogo	No consta	16/04/1993	Teatre de la Riereta	Barcelona	Mínimo Teatro	Miguel Ángel González
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El muntaplats	Imma Garín	20/04/1993	Sala Arniches	Alacant (País Valencià)	Moma Teatre	Carles Alfaro
Bouncers (1984)	John Godber	Gorilas	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	22/04/1993	Teatre Rialto	València	Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	Rafael Rodríguez
Low Level Panic (1988)	Clare McIntyre	Pánico contenido	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	10/05/1993	Teatre Talia	València	La Pavana	Rafael Calatayud

The Rise And Fall Of Little Voice (1992)	Jim Cartwright	Algo especial	Juan José Arteche	01/10/1993	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The National Theatre (1975)	David Edgar	Teatro Nacional	Els Vandel	06/11/1993	Sala Mirador	Madrid	Producciones F.M. Archena (Múrcia), Off Madrid	Edgar Saba
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Gust de mel	Josep Costa	10/11/1993	Sant Andreu Teatre (SAT)	Barcelona	Teatre de Barcelona	Lourdes Barba
Lettice and Lovage (1987)	Peter Shaffer	Letícia	M. Pilar Aguilar	02/12/1993	Sala Trapezi	València	Carme Teatre	Aurelio Delgado
Les liaisons dangereuses (1985)	Christopher Hampton	Les amistats perilloses	Ferran Toutain, Joan Sellent	27/12/1993	Teatre Condal	Barcelona	Focus	Pilar Miró
How the Other Half Loves (1969)	Alan Ayckbourn	Amor a mitges (Com estima l'altra meitat)	Ricard Reguant	02/03/1994	Villarroel Teatre	Barcelona	Promoacting S.L., Boulevard Teatre, Teatre Joventut	Jaume Villanueva
Class Enemy (1978)	Nigel Williams	Enemic de classe	Guillem-Jordi Graells	04/03/1994	Sant Andreu Teatre	Barcelona	Zitzània Teatre	Josep M. Mestres
Betrayal (1978)	Harold Pinter	Traición	Álvaro del Amo	07/04/1994	Teatro Príncipe Gran Vía	Madrid	Teatro del Laberinto (Múrcia)	Francisco Vidal
Shirley Valentine (1986)	Willy Russell	Shirley Valentine	Joan Sellent, Ferran Toutain	07/04/1994	Villarroel Teatre	Barcelona	Focus, Histronic	Rosa M. Sardà
The Homecoming (1965)	Harold Pinter	Retorno al hogar	Luis Escobar	26/10/1994	Sala Olimpia	Madrid	Producciones Teatrales Contemporáneas	María Ruiz
My Girl (1975)	Barry Keeffe	Mi chica. Cuando la pobreza entra por la puerta, el amor sale por la ventana	Javier Olivares, Pablo Olivares	03/11/1994	Sala Cuarta Pared	Madrid	Producciones Takuara / Festival de Otoño	Manuel Ángel Egea
Four Portraits of Mothers (1982)	Arnold Wesker	Madres	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	23/11/1994	Sala Moratín	València	Inma Belda, Empar Ferrer	Rafael Rodríguez

When I Was A Girl I Used To Scream And Shout (1984)	Sharman MacDonald	Quan era petita	Montserrat Llabrés, Tamzin Townsend	29/11/1994	Teatre Artenbrut	Barcelona	La Llum	Tamzin Townsend
Harry's Christmas (1985)	Steven Berkoff	El nadal de Harry	Salvador Oliva	13/12/1994	Sala Beckett	Barcelona	Companyia de Blai Llopis, Sala Beckett	Ramon Simó
Blood Brothers (1983)	Willy Russell	Germans de sang	Albert Mas-Griera	22/12/1994	Teatre Condal	Barcelona	Focus	Ricard Reguant
Sugar and Spice (1980)	Nigel Williams	Como perros	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	15/02/1995	Centre Cultural de Bancaixa	València	Compañía de Repertorio Contemporáneo	Pepe Miravete
My Mother Said I Never Should (1987)	Charlotte Keatley	Mi madre decía que yo no debía	Elsa Alfonso	23/02/1995	Centro Cultural Galileo	Madrid	Guindalera Escena Abierta	Juan Pastor
The Gut Girls (1988)	Sarah Daniels	Les escorxadors	Begoña Barrena	25/02/1995	Mercat de les Flors	Barcelona	Companyia Les Escorxadors/ Mercat de les Flors	Ramon Simó
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	De què parlàvem?	Carles Sans	25/04/1995	Teatreneu	Barcelona	Sansacabat	Tamzin Townsend
East From The Gantry (1992)	Edward Thomas	A l'est de qualsevol lloc	Guillem-Jordi Graells	11/10/1995	Mercat de les Flors	Barcelona	Teatre Zitzania	Josep Maria Mestres
Song from a Forgotten City (1995)	Edward Thomas	Cançó de la ciutat oblidada	Guillem-Jordi Graells	26/10/1995	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure	Guillem-Jordi Graells
Greek (1980)	Steven Berkoff	Grecs	Salvador Oliva	08/11/1995	Teatre Adrià Gual (La Cuina)	Barcelona	Transmarató espectacles S.L.	Alberto Bokos, Jordi Godall
Kvetch (1991)	Steven Berkoff	Kvetch	Carla Matteini	15/11/1995	Teatro Olimpia	Madrid	Geografías Teatro	José Pascual

Farndale Avenue Housing Estate Townswomen's Guild Dramatic Society Murder Mystery (1981)	David McGillivray, Walter Zerlin	El misteri de l'assassinat	Tamzin Townsend, Anna Ullibarri	30/11/1995	Teatre de l'Eixample	Barcelona	Teatre de l'Eixample	Tamzin Townsend
Skirmishes (1982)	Catherine Hayes	Escaramusses	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno, Toni Lluçh	16/06/1995	Mostra de Teatre d'Alcoi	Alcoi (País Valencià)	La Dependent (Alcoi)	Rafael Calatayud
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El rufián en la escalera	Eduardo Recabarren, Beatrice Binotti, Cristina Rota	12/01/1996	Sala Mirador	Madrid	Cristina Rota, Nuevo Repertorio	Cristina Rota
Funny Money (1994)	Ray Cooney	Una cartera de ida y vuelta	Juan José Arteché	18/01/1996	Teatro La Latina	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Manuel Canseco
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Pel davant i pel darrera	Paco Mir	23/01/1996	Teatre Victòria	Barcelona	Tres x 3	Alexander Herold
One for the Road (1984)	Harold Pinter	La penúltima	David Álvarez Cuberta	08/03/1996	Sala Cuarta Pared	Madrid	Compañía Vanguardia Civil	Roberto Cerdá
The Rocky Horror Show (1973)	Richard O'Brien	Rocky Horror Show	Albert Mas Grieria	06/04/1996	Teatre Arnau	Barcelona	Companyia Memory, Off Produccions	Ricard Reguant
Four Portraits of Mothers (1982)	Arnold Wesker	Quatre retrats de mares	Marta Pessarodona	18/04/1996	Teatre Adrià Gual (La Cuina)	Barcelona	Companyia de Dolors Colell	Mercè Managuerra
Applicant (1959)	Harold Pinter	Solicitante	Adolfo Simón	25/06/1996	Teatro Pradillo	Madrid	Striptico Teatro	Adolfo Simón
Sketches (1959-1969)	Harold Pinter	Sketches	No consta	18/09/1996	Teatre Malic	Barcelona	H Intercalada	Ferran Lahoz
Frank'n'Stein (???)	Ken Campbell	Frank'n'Stein	Maurici Farré	20/09/1996	Jove Teatre Regina	Barcelona	Companyia Jove Teatre Regina	Pere Sagristà
When the Cat's Away (1977)	John Mortimer i Brian Cooke	Cuando el gato no está	Mercedes Alonso	10/10/1996	Teatro Muñoz Seca	Madrid	Producciones Justo Alonso	Ramón Ballesteros

The Room (1957)	Harold Pinter	L'habitació	No consta	14/10/1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	José Sanchis Sinisterra
A Slight Ache (1961)	Harold Pinter	Un ligero malestar	Álvaro del Amo	29/10/1996	Sala Beckett	Barcelona	Cae la Sombra	Allan Mandell
A Kind of Alaska (1982) Victoria Station (1982) Family Voices (1981)	Harold Pinter	Altres Llocs	Víctor Batallé	07/11/1996	Versus Teatre	Barcelona	Versus Teatre	Joan Anton Sánchez
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El muntaplats	Imma Garín	07/11/1996	Atelier 24	València	Moma Teatre	Carles Alfaro
Communicating Doors (1994)	Alan Ayckbourn	Portes comunicades	Joan Sellent, Frederic Toutain	21/11/1996	Teatre Arnau	Barcelona	Histriònic	El col·lectiu
One for the Road (1984)	Harold Pinter	La última copa	Mireia Aragay, José Sanchis Sinisterra	03/12/1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Luis Miguel Climent
The Lover (1963)	Harold Pinter	L'amant	Jordi Malé i Pegueroles	19/12/1996	Artenbrut Teatre	Barcelona	Artenbrut Teatre	Pere Sagristà
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	No consta	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Isabel Rodríguez
The Homecoming (1965)	Harold Pinter	Qui a casa torna	Joaquim Mallafrè	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Rosa Novell
No Man's Land (1975)	Harold Pinter	Terra de ningú	No consta	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Jordi Dauder
Moonlight (1993)	Harold Pinter	Llum de lluna	Carlota Subirós	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Xavier Albertí
Taking Sides (1995)	Ronald Harwood	Prendre partit	Joaquim Mallafrè	14/01/1997	Teatre Villarroel	Barcelona	El Talleret de Salt, Bitò Produccions	Ferran Madico
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El facinerós és al replà	Jaume Melendres	15/01/1997	Teatre Adrià Gual (La Cuina)	Barcelona	Companyia de Lluís Guilera	Lluís Guilera
Black Comedy (1965)	Peter Shaffer	El apagón	Juan José Arteche	17/01/1997	Teatro Reina Victoria	Madrid	Primer Paso, Gasal Producciones	Jaroslav Bielski

Out of Order (1990)	Ray Cooney	Políticament incorrecte	Jordi Galceran, Jesús Martín, Paco Mir	21/01/1997	Teatre Condal	Barcelona	Vània Produccions	Paco Mir
Run For Your Wife (1982)	Ray Cooney	Dos mejor que una	Juan José Arteché	22/01/1997	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Pedro Osinaga
Blue Remembered Hills (1979)	Dennis Potter	Aquellas colinas azules	Harry V. Powers, Borja Elgea	20/02/1997	Teatro Lara	Madrid	Prem Teatro	Pilar Massa
Five Finger Exercise (1958)	Peter Shaffer	Ejercicio para cinco dedos	No consta	11/03/1997	Estudio Karpas	Madrid	Karpas-Teatro	Julio Pascual
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El Knack	No consta	18/04/1997	Lluïsos de Gràcia	Barcelona	Companyia de Marc Pujol	Oriol Úbeda
Loot (1965)	Joe Orton	El botín	Luis Antonio de Villena	05/09/1997	Teatro Reina Victoria	Madrid	Gasal Producciones	Jesús Cracio
Time of My Life (1992)	Alan Ayckbourn	Momentos de mi vida	Juan José Arteché	12/09/1997	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
Silence (1969)	Harold Pinter	Silencio	Álvaro del Amo	26/09/1997	Teatro Pradillo	Madrid	Ondar Teatro	Juan Pedro Enrile
Letter to a Daughter (1990)	Arnold Wesker	Carta a una hija	Juan V. Martínez Luciano	15/10/1997	Sala Moratín	València	Compañía de Repertorio Contemporáneo	Pepe Miravete
Blasted (1995)	Sarah Kane	Reventado	Antonio Álamo	09/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Rafel Duran
I Licked A Slag's Deodorant (1996)	Jim Cartwright	Yo lamí el desodorante de una furcia	Ricard Gàzquez, Ferran Lahoz	09/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Ricard Gàzquez
Disappeared (1995)	Phyllis Nagy	Desaparecida	Borja Ortiz de Gondra	10/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Isabel Rodríguez
The Libertine (1994)	Stephen Jeffreys	El llibertí	Ricard Giner	11/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Toni Casares
Faith (1997)	Meredith Oakes	Fe	Antonio Onetti	12/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Luis Miguel Climent

Mojo (1995)	Jez Butterworth	Mojo	Enric Riera	13/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Antonio Simón
My Night with Reg (1994)	Kevin Elyot	Aquella noche con Luis	Juan V. Martínez Luciano	13/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Antonio Simón
Europe (1994)	David Greig	Europa	Désirée Ortega Cerpa	18/12/1997	Sala Cuarta Pared	Madrid	Sala Cuarta Pared	Andrés Lima
Essex Girls (1994)	Rebecca Prichard	Las chicas de Essex	No consta	1997	No consta	No consta	No consta	Pablo Calvo
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Educando a Rita	Benito H. Páez	14/02/1998	Teatro José María Rodero	Torrejón de Ardoz (Madrid)	Fila 7	Josu Ormaetxe
Saved (1965)	Edward Bond	Salvats	Guillem-Jordi Graells	25/02/1998	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure/ Zitzània Teatre	Josep M. Mestres
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	De què parlàvem?	Carles Sans	24/03/1998	Teatre Arnau	Barcelona	Tres x 3	Tamzin Townsend
The Homecoming (1965)	Harold Pinter	Qui a casa torna	Joaquim Mallafrè	30/03/1998	Teatre Bartrina	Reus (Catalunya)	Col·lectiu de teatre La Vitxeta	Dolors Juanpere
Disappeared (1995)	Phyllis Nagy	Desaparecida	Borja Ortiz de Gondra	30/04/1998	Sala Cuarta Pared	Madrid	La escena de Helicón	Rosa Briones
Entertaining Mr Sloane (1964)	Joe Orton	Entretenim el Sr. Sloane	Patricia Aguiló, Emilià Carilla	24/06/1998	Artenbrut Teatre	Barcelona	Companyia Hic Jacets el Teatre	Emilià Carilla
Amy's View (1997)	David Hare	La opinió de Amy	Juan José Arteche	22/09/1998	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Beauty Queen of Leenane (1996)	Martin McDonagh	La reina de la bellesa de Leenane	Victòria Peña	22/10/1998	Teatre Villarroel	Barcelona	Bitò Produccions, La Perla Lila	Mario Gas
Family Voices (1981) A Kind of Alaska (1982)	Harold Pinter	Veus familiars a una mena d'Alaska	No consta	25/10/1998	Teatre Municipal de l'Escorxador	Lleida (Catalunya)	Talia Teatre	Pepita Ruestes
The Woman in Black (1987)	Susan Hill / Stephen Mallatratt	La mujer de negro	Juan V. Martínez Luciano / Ana Gimeno	28/10/1998	Teatre Talia	València	La Pavana / Teatres de la Generalitat Valenciana	Rafael Calatayud

My Night with Reg (1994)	Kevin Elyot	Aquella nit amb Lluís	Juan V. Martínez Luciano, Ferran Català	26/11/1998	Teatre Talia	València	Posidònia Teatre/ Teatres Generalitat Valenciana	Ramon Moreno
Amadeus (1979)	Peter Shaffer	Amadeus	Josep M. Vidal, Àngel Alonso	25/12/1998	Teatre Tívoli	Barcelona	Focus	Àngel Alonso
Popcorn (1996)	Ben Elton	Pop Corn	Ignacio Artime	29/12/1998	Cine Teatro Avenida	Madrid	Pigmalió	Juanma Bajo Ulloa
More Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney i John Chapman	Sé infiel y no mires con quién	Jaime Azpilicueta	1998-2002	Gira	Gira	Compañía de Joaquín Kremel, Producciones Justo Alonso	Jaime Azpilicueta
Steaming (1981)	Nell Dunn	Mujeres al vapor	Consuelo Trujillo, Lorena García, Celia Marqués	04/03/1999	Teatro Municipal José María Rodero	Torrejón de Ardoz (Madrid)	Pez Luna Teatro, Estudio Internacional del Actor Juan Carlos Corazza	Consuelo Trujillo
Black Comedy (1965) The Real Inspector Hound (1968)	Peter Shaffer/ Tom Stoppard	Comèdia Negra/ L'autèntic inspector Hound	Montse Llabrés, Paco Mir, Tamzin Townsend	10/04/1999	Teatre Poliorama	Barcelona	Tres x 3	Tamzin Townsend
Shopping and Fucking (1996)	Mark Ravenhill	Shopping and fucking	E. Enrich, C. Enrich, A. Savage, Nancho Novo	14/04/1999	Teatro Alfil	Madrid	Pasiónarte	Nancho Novo
When Did You Last See Your Trousers? (1986)	John Antrobus i Ray Galton	¿Dónde están mis pantalones?	Àngel Fernández Montesinos	28/04/1999	Teatre Apolo	Barcelona	Compañía de Pepe Rubio	Ramón Ballesteros
The Speculator (1999)	David Greig	L'especulador	Ernest Riera	29/06/1999	Mercat de les Flors	Barcelona	Festival Grec, Festival d'Edimburg	Philip Howard
Essex Girls (1994)	Rebecca Prichard	Las chicas de Essex	No consta	10/09/1999	Círculo de Bellas Artes	Madrid	Yacer Teatro	Pablo Calvo

Class Enemy (1978)	Nigel Williams	El enemigo de la clase	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	15/10/1999	Teatre Rialto	València	Palangana Teatre/ Teatres de la Generalitat Valenciana	Paul Weibel
Sleuth (1970)	Anthony Shaffer	La huella	Juan José Arteche	15/10/1999	Teatro Arlequín	Madrid	Asun Films, Némore Producciones	Ricard Reguant
Neville's Island (1992)	Tim Firth	Penjats	Jordi Galceran	20/10/1999	Teatre Villarroel	Barcelona	Teatre Villarroel	Tamzin Townsend
The Lover (1963)	Harold Pinter	L'amant	Jordi Malé i Pegueroles	18/11/1999	Sala Muntaner	Barcelona	Gom Teatre (Manacor), Perestroika-a-tak (Barcelona)	Boris Rotenstein
Move Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney i John Chapman	Sé infiel y no mires con quién	Jaime Azpilicueta	01/12/1999	Teatro Príncipe Gran Vía	Madrid	Producciones Justo Alonso	Ramón Ballesteros
How The Other Half Loves (1969)	Alan Ayckbourn	Amor a medias	Ricard Reguant	18/12/1999	Teatro Arlequín	Madrid	Forma y Cultura	Ricard Reguant
Old Times (1971)	Harold Pinter	Els vells temps	Joan Josep Estrella	22/12/1999	Artenbrut Teatre	Barcelona	Artenbrut Teatre	Carme Portaceli
The Blue Room (1998)	David Hare	La habitación azul	Juan José Arteche	1999	Gira	Gira	Amparo Larrañaga, José Coronado i Mario Gas	Mario Gas
Greek (1980)	Steven Berkoff	Como los griegos	Carla Matteini	15/02/2000	Sala Triángulo	Madrid	Producciones del Callao (Pamplona)	Alfredo Sanzol
No Man's Land (1975)	Harold Pinter	Tierra de nadie	Carla Matteini	22/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Francisco Vidal
Landscape (1969)	Harold Pinter	Paisaje	Álvaro del Amo	23/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Charo Amador
A Slight Ache (1961)	Harold Pinter	Un ligero malestar	Álvaro del Amo	25/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Juan Pastor

One for the Road (1984) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	La penúltima/ El camarero ausente	David Álvarez Cuberta/ Denis Rafter	27/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Roberto Cerdá/ Dennis Rafter
Ashes to ashes (1996)	Harold Pinter	Cenizas a las cenizas	Mireia Aragay	28/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	José Sanchis Sinisterra
A Night Out (1960)	Harold Pinter	Noche de juerga	Álvaro del Amo	01/03/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Paca Ojea
The Lover (1963)/ The Collection (1962)	Harold Pinter	El amante/ La colección	Fermín Cabal	03/03/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Vicente León
Fall (1981)	James Saunders	Otoño en familia	Adolfo Marsillach	04/03/2000	Teatro Bulevar	Torrelodones (Madrid)	Metrópolis Teatro, Burbano	Mercedes Lezcano
Silly Cow (1991)	Ben Elton	Tonta del culo	Dolores Antolín, Pilar Massa, Débora Izaguirre	11/03/2000	Teatro Municipal José María Rodero	Torrejón de Ardoz (Madrid)	Prem Teatro	Pilar Massa
The Real Thing (1982)	Tom Stoppard	Algo auténtico	Juan V. Martínez Luciano	22/03/2000	Teatre Talia	València	La Pavana	Rafael Calatayud
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Educando a Rita	Benito H. Páez	16/04/2000	Centro Cultural	Las Rozas (Madrid)	Fila 7	Josu Ormaetxe
Applicant (1959), Night (1969) Victoria Station (1982)	Harold Pinter	Altres veus	Gabriel Galmés	07/06/2000	Teatre Prado	Sitges (Catalunya)	Iguana Teatre (Palma de Mallorca)	Pere Fullana
What The Butler Saw (1969)	Joe Orton	El manicomi	Roger Peña	14/06/2000	Teatreneu	Barcelona	Teatreneu/ Koking Producciones/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec	Sue Flack
My Mother Said I Never Should (1987)	Charlotte Keatley	La mare sempre em deia: no	Francesca Bartrina, Jordi Sala	12/07/2000	Sala Artenbrut	Barcelona	Sala Artenbrut/ Festival Grec	Lourdes Barba

The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc Gilbert Sauvajon, Juan José Arteche	04/08/2000	Teatro Real Cinema	Madrid	Tomás Gayo Producciones	Julio Escalada, Tomás Gayo
Murderer (1975)	Anthony Shaffer	Asesino	Ricard Reguant, Rocío Langa	07/09/2000	Teatro Fígaro	Madrid	Némore Producciones	Ricard Reguant
Crave (1998)	Sarah Kane	Ànsia	Ernest Riera	14/09/2000	Sala Muntaner	Barcelona	Sala Muntaner	Xavier Albertí
Shylock (1998)	Gareth Armstrong	Shylock	Joan Sellent	14/09/2000	Teatre Malic	Barcelona	La Fanfarra, Teatre Malic	Luca Valentino
Loot (1965)	Joe Orton	El botí	Remei Llavador Boix/ Juan V. Martínez Luciano	10/10/2000	Teatre Talia	València	Teatres Generalitat Valenciana / La Dependent (Alcoi)	Gemma Miralles
Blue/Orange (2000)	Joe Penhall	Blau/taronja	Roger Peña	14/11/2000	Teatreneu	Barcelona	Escena alternativa	Jesús Díez
Popcorn (1996)	Ben Elton	Popcorn	Ángel Alonso	14/12/2000	Villarroel Teatre	Barcelona	Villarroel Teatre	Ángel Alonso
The Night Before Christmas (1995)	Anthony Neilson	La nit just abans de Nadal	Ferran Audi, Raimon Molins	20/12/2000	Versus Teatre	Barcelona	Versus Teatre	Ferran Audi
Skylight (1995)	David Hare	Lucernario	Ignacio Artime	2000	Gira	Gira	Joaquín Kremel i Julia Torres	Francisco Vidal
Les liaisons dangereuses (1985)	Christopher Hampton	Las amistades peligrosas	Mercedes Abad	15/02/2001	Teatro Albéniz	Madrid	Trasgo Producciones	Ernesto Caballero
Funny Money (1994)	Ray Cooney	Diner negre	Sílvia Martín, Carles Sans, José Luis Martín	20/02/2001	Teatre Borràs	Barcelona	Vània Produccions, L'Artisanal Retòrica	Pep Pla
Cooking With Elvis (1999)	Lee Hall	A la cuina amb l'Elvis	Roger Peña Carulla	20/02/2001	Teatreneu	Barcelona	Teatreneu	Roger Peña Carulla
Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (1966)	Tom Stoppard	Rosencrantz y Guildenstern han muerto	Cristina Rota	03/04/2001	Teatro de Madrid	Madrid	Nuevo Repertorio, Némore Producciones	Cristina Rota

Summer (1982)	Edward Bond	Estiu	Joan Sellent	19/04/2001	Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Manel Dueso
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El montaplatos	No consta	15/06/2001	Mercat de les Flors	Barcelona	Capa i espasa (Figueres)	No consta
Some Explicit Polaroids (1999)	Mark Ravenhill	Unes polaroids explícites	Guillem-Jordi Graells	27/06/2001	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure / Festival Grec de Barcelona	Josep Maria Mestres
Top Girls (1982)	Caryl Churchill	Top Girls	Alberto Berzal	08/08/2001	Sala Lagrada	Madrid	Compañía William Layton	Magüi Mira
Blood Brothers (1983)	Willy Russell	Hermanos de sangre	Ignacio Artime	04/09/2001	Teatro Lara	Madrid	Pigmalión	Luis Ramírez
Knives in Hens (1995)	David Harrower	Ganivets a les gallines	Salvador Oliva	04/10/2001	Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Antonio Simón
Entertaining Mr Sloane (1964)	Joe Orton	El huésped se divierte	Borja Ortiz de Gondra	10/10/2001	Teatro Galileo	Madrid	Geografías Teatro	Eduardo Vasco
Messiah (2000)	Steven Berkoff	Mesías. Escenas de una crucifixión	Antonio Fernández Lera	10/10/2001	Teatro de la Abadía	Madrid	Teatro de la Abadía	José Luis Gómez
Blasted (1995)	Sarah Kane	Reventado	Antonio Álamo	14/11/2001	Sala Moratín	València	Dramatúrgia 2000/ Teatres de la Generalitat	Imma Sancho
Crave (1998)	Sarah Kane	Ansia	Emanuel Cini	05/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Deconstrucción Teatro, Teatro Pradillo	Emanuel Cini
4.48 Psychosis (2000)	Sarah Kane	4.48 Psicosis	Carla Matteini	07/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Teatro Pradillo	Guillermo Heras
Blasted (1995)	Sarah Kane	Reventado	Antonio Álamo	09/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Teatro Pradillo	Rosario Ruiz Rodgers
Phaedra's Love (1996)	Sarah Kane	El amor de Fedra	Antonio Fernández Lera	14/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Teatro Pradillo	Carlos Marchena

Scenes from an Execution (1990)	Howard Barker	Escenes d'una execució	Quim Monzó	11/04/2002	Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Ramon Simó
Infinities (2002)	John D. Barrow, Luca Ronconi	Infinities	Juan V. Martínez Luciano	19/04/2002	La Nau	Sagunt (País Valencià)	Fundació Ciutat de les Arts Escèniques, Piccolo Teatro de Milà	Vicente Genovés, Luca Ronconi
The Bogus Woman (2000)	Kay Adshead	La mujer invisible	Carla Matteini	14/05/2002	Sala Moratín	València	Companyia l'Om Imprebís	Santiago Sánchez
4.48 Psychosis (2000)	Sarah Kane	4.48 Psicosis	Carla Matteini	02/10/2002	Sala Cuarta Pared	Madrid	Teatro del Astillero/ Consorcio Salamanca 2002/ Behemot S.L./ Teatro do Noroeste	Guillermo Heras
Alarms and Excursions (1998)	Michael Frayn	Alarmas y excursiones	Juan José Arteche	10/10/2002	Teatre Talia	València	La Pavana	Rafael Calatayud
Night (1969), Monologue (1973), The Collection (1962)	Harold Pinter	Nit, Mondleg, La col·lecció	Juan V. Martínez Luciano	22/10/2002	Espai Moma	València	Moma Teatre	Antonio Díaz Zamora
Cloud Nine (1979)	Caryl Churchill	El séptimo cielo	Ángeles González-Sinde	25/10/2002	Teatro Buero Vallejo	Alcorcón (Madrid)	Entrecajas Producciones Teatrales, Taller 3 Producciones	José Pascual
Far Away (2000)	Caryl Churchill	Lluny	Juan V. Martínez Luciano/ Reis Juan	13/11/2002	Sala Moratín	València	Dramaturgia 2000/ Teatres de la Generalitat Valenciana	Salvador Bolta
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Pel davant i pel darrera	Paco Mir, Alexander Herold	13/11/2002	Teatre Borràs	Barcelona	Anexa, M.A.G.	Alexander Herold

4.48 Psychosis (2000)	Sarah Kane	La psicosi de les 4.48	No consta	16/11/2002	Sala Beckett	Barcelona	Col·lapse	Andrés Segura
The Black and White, Trouble in the Works, Last to Go, Request Stop, Special Offer, That's Your Trouble, That's All, (1959) Precisely (1983) Mountain Language (1988) The New World Order (1991) Press Conference (2002)	Harold Pinter	Ràdio Pinter	Carne Castillo	04/12/2002	Espai Moma	València	Moma Teatre	Victòria Salvador
Betrayal (1978)	Harold Pinter	Traïció	Ernest Riera	12/12/2002	Sala Muntaner	Barcelona	Cae la sombra, Sala Muntaner	Xavier Albertí
Lettice and Lovage (1987)	Peter Shaffer	Letícia	No consta	12/12/2002	Teatre Malic	Barcelona	Teatre Malic	Esperança Pujol
A Kind of Alaska (1982) Victoria Station (1982) One for the Road (1984) Celebration (2000)	Harold Pinter	Una Alaska particular, Estació Victòria, La penúltima copa, Celebració	Ferran Català, Carne Castillo	08/01/2003	Espai Moma	València	Moma Teatre	Carles Alfaro

Skylight (1995)	David Hare	Celobert	Joan Sellent	20/01/2003	Teatre Romea	Barcelona	Focus	Ferran Madico
Ashes to Ashes (1996)	Harold Pinter	Cendres a les cendres	Joan Sellent	06/02/2003	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure	Antonio Simón
Have I None (2002)	Edward Bond	No en tinc	Vicky Mullor	28/02/2003	Teatre Tantarantana	Barcelona	Teatrotorpe	Jorge Raedó
Copenhagen (1998)	Michael Frayn	Copenhague	Charo Solanas	24/04/2003	Centro Cultural de la Villa	Madrid	Fila 7/ Armonía/ Centro Cultural de la Villa	Román Calleja
Blue Remembered Hills (1979)	Dennis Potter	Aquells blaus turons	Tàlmac Bel, Sara González	01/05/2003	Artenbrut Teatre	Barcelona	Lazzigags Produccions	Teresa Devant
Far Away (2000)	Caryl Churchill	Lluny	Jordi Prat i Coll	05/06/2003	Sala Beckett	Barcelona	Companyia Far Away/ Sitges Teatre Internacional	Jordi Prat i Coll
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El muntaplats	No consta	26/06/2003	Guasch Teatre	Barcelona	Guasch Teatre	Joan 'Guaski', Ruth Guasch
Gagarin Way (2001)	Gregory Burke	Via Gagarin	Josep Costa	27/06/2003	Villarroel Teatre	Barcelona	Escena Alternativa/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003	Jesús Díez
Red, Black and Ignorant (The War Plays) (1985)	Edward Bond	Vermell, negre i ignorant	Lluís Miquel Bennàssar	09/07/2003	Sala Muntaner	Barcelona	Sala Muntaner/ Sitges Teatre Internacional/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003	Manel Dueso
Lear (1971)	Edward Bond	Lear	Joan Sellent	25/07/2003	Teatre Grec	Barcelona	Teatre Lliure/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003	Carme Portaceli
Closer (1997)	Patrick Marber	Acosta't	Ernest Riera	18/09/2003	Villarroel Teatre	Barcelona	Villarroel Teatre	Tamzin Townsend

We Will Rock You (2002)	Ben Elton	We Will Rock You	Luis Álvarez	01/10/2003	Teatro Calderón	Madrid	Teatro Calderón, Wondeland Theatre Productions, Queen Theatrical Productions, Phil McIntyre Promotions, Tribeca Theatrical Productions.	Luis Álvarez
The Lieutenant of Inishmore (2001)	Martin McDonagh	El tinent d'Inishmore	Joan Sellent	02/10/2003	Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Josep Maria Mestres
Via Dolorosa (1998)	David Hare	Vía dolorosa	Ignacio Artime	14/10/2003	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Joaquín Kremel	Joaquín Kremel i Juan Margallo
Phaedra's Love (1996)	Sarah Kane	L'amor de Fedra	Juan V. Martínez Luciano, Toni Lluçh	02/12/2003	Sala Moratín	València	Dramatúrgia 2000/ Teatres de la Generalitat Valenciana	Salvador Bolta
Taking Sides (1995)	Ronald Harwood	Tomar partido	José Lifante, Pepa Sarsa	23/12/2003	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Off Madrid	Luis Maluenda
The Breath of Life (2002)	David Hare	La brisa de la vida	Ignacio Artime	2003-2005	Gira	Gira	Brisa Producciones	Lluís Pasqual
The Judas Kiss (1998)	David Hare	El petó de Judas	Manel Guitart	03/03/2004	Teatre Romea	Barcelona	Focus	Carles Canut
My Zinc Bed (2000)	David Hare	El meu llit de zinc	Joan Sellent	10/03/2004	Teatre Romea	Barcelona	Focus	Mingo Ràfols
This Is a Chair (1997)	Caryl Churchill	Això és una cadira	No consta	15/04/2004	Artenbrut Teatre	Barcelona	Transfer Teatre	Brigitte Luik
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cuina	Jordi Bordas	21/05/2004	Teatre Principal	Barcelona	Teatre del Sol (Sabadell)	Ramon Ribalta
The Backroom (1998)	Adrian Pagan	L'habitació del darrere	Xavier Pujolràs	26/05/2004	Versus Teatre	Barcelona	Versus Teatre	Xavier Pujolràs
Bingo: Scenes of Money and Death (1973)	Edward Bond	L'últim quadern de notes de William Shakespeare	Lluís-Anton Baulenas	13/08/2004	Masia Can Ratés	Santa Susanna	4+Shakespeare=	Antonio Simón

Cooking With Elvis	Lee Hall	Cocinando con Elvis	Roger Peña Carulla	20/08/2004	Teatro Arlequín	Madrid	Alain Cornejo, Salvador Collado	Roger Peña Carulla
Hysteria (1993)	Terry Johnson	Hysteria	Josep Costa	07/09/2004	Teatre Victòria	Barcelona	Wai Entertainment	John Malkovich
The Censor (1997)	Anthony Neilson	El censor	Sergi Mateu	15/09/2004	Villarroel Teatre	Barcelona	Producciones Mirández	Magüi Mira
The Retreat from Moscow (1999)	William Nicholson	La retirada de Moscú	Ignacio Artime	22/10/2004	Gira	Gira	Brisa Producciones	Luis Olmos
Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollastre amb ordi	Juan V. Martínez Luciano, Carme Portaceli, Toni Lluç	11/11/2004	Teatre Rialto	València	Teatres de la Generalitat Valenciana	Carme Portaceli
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Jose Carlos Plaza	04/12/2004	Gira	Gira	Némore Producciones	José Carlos Plaza

7. Conclusions

7.1. Utilitat de la metodologia i de l'estructura del treball

Tot partint dels pressupòsits teòrics de la Teoria dels Polisistemes, desenvolupats per estudiosos com Itamar Even-Zohar, Gideon Toury o José Lambert, en aquesta Tesi hem tractat d'aproximar-nos al procés de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol de 1956-2004 com un fenomen complex i dinàmic: un fenomen en què interactuen a més dels constructes “productor”, “producte” i “consumidor”, tota una sèrie de factors (repertori, institució i mercat) que participen en aquest procés de recepció dins un sistema cultural i social concret. El fet que el producte que està sent rebut siga un muntatge teatral multiplica el grau de complexitat de l'anàlisi en la mesura en què l'agent productor es desdobla en una multiplicitat d'agents involucrats en aquest procés de producció (director, actors, productors, escenògrafs...).

A més a més, per tal de validar les conclusions que es pugen extraure pel que fa a la recepció del teatre britànic a l'Estat, s'han analitzat en primer lloc les condicions de recepció de cada peça teatral sota estudi dins el seu sistema cultural i social original, centrat a la ciutat de Londres, on la gran majoria d'aquestes peces han rebut el muntatge que les ha donat a conèixer fora del Regne Unit. També s'ha tingut en compte que a l'Estat espanyol hi ha diverses realitats nacionals, amb sistemes culturals i teatrals molt diversos, de manera que també s'ha operat una comparació entre els processos de recepció que han tingut lloc, principalment, a les tres ciutats que articulen la nostra recerca: Madrid, Barcelona i València. Finalment, és evident que, durant un període de vora cinquanta anys com el que abordem, tots els factors involucrats en els processos de recepció sota estudi experimentaran canvis en si mateixos, de manera que a la complexitat del procés de recepció pres com un fenomen sincrònic se li afegeix també la seua dimensió diacrònica.

La necessària consideració de tots els pressupòsits anteriors i la manca de models pràctics pel que fa als estudis de recepció de fenòmens teatrals, ha suposat la creació d'un model propi de recollida de dades i anàlisi d'aquestes que, dins les possibilitats que aporta un estudi individual i no grupal o interdisciplinari i dins les necessitats d'acotació pròpies d'una tesi doctoral, cerca d'assumir aquesta complexitat. Segons aquest model, s'ha partit d'una metodologia que combinés mètodes empírics i hermenèutics a l'hora d'abordar la recerca. Així doncs, d'una banda, s'ha procedit a identificar les fonts d'investigació que s'emprarien segons el període històric sota estudi i extraure'n la informació relacionada amb la recerca que ens ocupa. Donat el caràcter dinàmic dels processos de recepció des del punt de vista diacrònic, s'ha treballat tot establint diferents períodes històrics d'acord amb el seu marc polític, social i cultural i aplicant criteris diversos segons el període a l'hora de seleccionar les fonts de documentació i investigació i de contextualitzar la informació que s'hi obtenia. La sistematització i rigor d'aquest procés d'identificació i estudi de les fonts d'investigació ha dotat aquesta Tesi d'uns sòlids fonaments objectivables.

Amb tota aquesta informació, s'ha construït una base de dades amb tots els detalls sobre les traduccions i produccions d'obres teatrals britàniques contemporànies a l'Estat espanyol, que es troba associada amb una altra base que documenta les dades de la producció original de l'obra teatral en qüestió (veieu CD-ROM adjunt). Seguidament, les dades que ofereix aquesta base, juntament amb la resta d'informació que s'ha obtingut de les fonts de recerca emprades, s'han posat a col·lació per tal d'establir relacions significatives i extraure'n conclusions rellevants. Aquesta etapa d'anàlisi i interpretació de les dades, doncs, parteix de la premissa que el contracte "receptor" està format per una sèrie de dades objectives (duració d'un espectacle en cartell, aflluència del públic, repercussió als mitjans, anàlisi dels comentaristes...) que s'han d'interpretar críticament tot tenint en compte la diacronia i el fet que el receptor és un ens heterogeni.

Tot i les limitacions forçoses a què abans féiem referència (necessitats d'acotació, treball individual...), el contrast crític de les dades ofereix finalment l'objectiu a què s'aspirava: una panoràmica general de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol organitzada tot agrupant les aportacions segons

sistemes de producció i construïda a base de petits assajos en què es reflexiona sobre les vicissituds de cada muntatge d'una obra britànica contemporània a l'Estat en relació amb els agents i factors involucrats en els sistemes teatral, cultural i social de cada període històric establert.

7.2. Línies generals de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol (1956-2004)

L'anàlisi de la interdependència entre els factors i agents que han intervingut en el procés de recepció del teatre contemporani a l'Estat espanyol durant el període 1956-2004 i les variables que engloben aquest procés (Període Històric, Sistema de Producció i Comunitat Autònoma), ha revelat un panorama complex i dinàmic que demana un canvi en els paràmetres metodològics habituals per tal d'incorporar d'una manera sistematitzada l'estudi de la complexitat i integrar anàlisis quantitatives i qualitatives, tot creant nous camins que validen treballs de recepció com el que creiem haver fet en aquesta Tesi.

Durant el primer subperíode històric establert, el que correspon als anys de la dictadura, les tendències pel que fa a la recepció del teatre britànic contemporani han estat bastant definides des dels diversos sistemes de producció de les comunitats sota estudi. El sistema polític i cultural, marcat per la repressió i la censura, imperant experimenta una lleugera apertura cap a cotes de permissivitat més altes. Així doncs, en aquest context, i pel que fa al teatre, durant aquest període s'assisteix a la consolidació i proliferació de grups de teatre de cambra i assaig, responsables de la introducció a l'Estat d'algunes de peces estrangeres contemporànies més rellevants del moment. Aquests grups serien el germen dels posteriors grups de teatre independent que, tot fent el millor ús possible de les vel·leïtats aperturistes del règim franquista, contribuïren en gran mesura a modificar les encarcarades estructures del sistema teatral del període.

El teatre britànic contemporani va trobar una nova via d'entrada a l'Estat a través dels esforços modernitzadors de les agrupacions de cambra i assaig, primer, i dels

grups de teatre independent després. Noms tan rellevants dins l'anomenat moviment dels *Angry Young Men*, que s'ha titllat quasi de revolució dins el teatre britànic contemporani, començaren a aparèixer als escenaris de l'Estat gràcies a la tasca d'aquests grups de teatre. El madrileny Dido Pequeño Teatro va introduir John Osborne, Shelagh Delaney i Harold Pinter en sessions úniques de teatre de cambra i assaig; el barceloní Teatre Experimental Català (T.E.C.), en els seus primers anys de creació, va donar l'entrada a Arnold Wesker i va representar el primer Pinter en català; el valencià Teatro Club Universitario dirigit per Antonio Díaz Zamora va introduir aquests noms nous dins el panorama poc procliu del teatre valencià... Des del teatre independent, grups catalans com el Grup de Teatre Independent del CICF, el grup Esperit o Palestra contribuïren a la divulgació de l'obra d'Arnold Wesker; mentre que, a Madrid, el grup bilbaí Akelarre introduïa Ann Jellicoe i Brendan Behan o el Teatro Estudio de Madrid (T.E.M.) i Teatro Experimental Independiente (T.E.I.) s'interessaven per Harold Pinter.

L'estètica realista i l'ambientació (i sovint la obrera de la majoria de les obres d'aquests autors despertaren les simpaties d'una promoció de dramaturgs de l'Estat, anomenats 'realistes', que incloïa noms com els de Buero Vallejo, Sastre, Martín Recuerda, Olmo, Muñiz, Rodríguez Méndez o Gil Novales, i el d'aquells òrgans (com la revista *Primer Acto*) que compartien aquests pressupòsits estètics i ideològics. Tanmateix, el revulsiu ideològic intrínsec a aquestes obres, segons els seus admiradors a l'Estat, no va ser suficient perquè el teatre establert les percebés com una amenaça i, tal i com va ocórrer al Regne Unit, prompte van ser assimilades pel teatre comercial. El comunisme de Arnold Wesker, l'acràcia de John Arden o Brendan Behan, el realisme brut de Shelagh Delaney, finalment, no van resultar cap impediment perquè les seues obres acabassen per formar part de diverses Campañas Nacionales de Teatro i entrassen a formar part del repertori d'importantes companyies comercials. Potser perquè descrivien amb massa detall la crònica de l'enderrocament de la classe obrera i dels ideals de l'esquerra davant l'entrada a la nova societat de consum, mercantilitzada i desideologitzada.

L'aportació dels grups de cambra i assaig i independents pel que fa a la difusió del teatre britànic contemporani a l'Estat durant la dictadura, tot i ser molt rellevant

qualitativament, no ho és tant des d'un punt de vista quantitatiu. Com revelen els Gràfics 21 i 22, que s'han presentat al capítol de "Presentació dels resultats", aquests dramaturgs britànics considerats els més trencadors d'aquest període (Osborne, Wesker, Delaney, Jellicoe, Arden, Pinter...), tot i ser els més representats, només constitueixen un 38% del total de dramaturgs britànics contemporanis les obres dels quals arribaren als escenaris de l'Estat durant els anys de la dictadura. La resta, un 62%, el formen dramaturgs d'èxit al West End londinenc com Ray Cooney, Peter Shaffer, Alan Ayckbourn o altres menys coneguts com Jack Popplewell o Joyce Rayburn, estrenats al si del Teatre Comercial, especialment a la ciutat de Madrid, on les seues peces encaixaven sense massa dificultats dins la tradició de la comèdia burgesa, el teatre d'humor o la revista. A més, com també evidencien els Gràfics 35 i 36, les produccions que més temps han estat en cartell durant el període 1956-2004 s'estrenaren durant aquest primer subperíode i dins aquest sistema de producció. El vodevil i la comèdia lleugera d'importació britànica van esdevenir, de fet, puntals del teatre comercial de l'Estat durant la dictadura.

El pont amb el West End que el teatre comercial madrileny va establir durant els anys de la dictadura, sobretot pel que fa al gènere del vodevil, va continuar donant els seus fruits durant l'etapa de la Transició. La continuïtat de llenguatges i estètiques del teatre comercial, tanmateix, contrastava amb els canvis polítics, socials i culturals que ocorrien arran de la mort del dictador. Pel que fa al teatre, el canvi més remarcable té a veure amb el fort impuls que va rebre el teatre públic amb vista al seu reforçament i consolidació com una de les noves targetes de visita del nou Estat que es volia construir. Les noves possibilitats polítiques i culturals que ofería aquesta nova etapa, sobretot pel que fa a les subvencions i ajudes diverses al teatre, permeteren també que bona part dels grups de teatre independent feren el pas cap a la professionalització. El panorama teatral estatal, doncs, es reformulava i reorganitzava ràpidament.

Si bé el pont del teatre comercial amb el West End no es va trencar durant la Transició, sí que ho va fer el dels agrupacions teatrals més avantguardistes amb les novetats més trencadores del teatre britànic contemporani. Sobretot a Catalunya, el teatre independent i les companyies professionals que en van resultar conreaven, en

general, un tipus de teatre no textual, sovint de creació col·lectiva. Al mateix temps, però, les fórmules realistes naturalistes de missatge crític continuaven sent a l'ordre del dia arreu de l'Estat i l'obra d'Arnold Wesker, John Arden, o Peter Nichols continuaven sent opcions interessants per a un sector de l'últim teatre independent.

En canvi, al Regne Unit, des de finals de la dècada dels seixanta, es gestava i es consolidava un teatre alternatiu, heterogeni en les formes (des del teatre èpic o la *performance* fins als cànons tradicionals del *well-made play*) però progressista i compromés en el fons. L'agit-prop de John McGrath i la companyia 7:84, entre d'altres, portava físicament el seu teatre a les classes treballadores d'Escòcia; David Hare i el Portable Theatre o la Joint Stock Company recollien, amb vel·leïtats avantguardistes, el testimoni estètic i ideològic dels *Angry Young Men*; Caryl Churchill i altres dramaturgues subratllaven els conflictes de gènere com a part dels desequilibris de poder d'una societat de majories, i d'una manera similar s'expressaven teatralment molts altres grups des del punt de vista dels homosexuals o de les minories ètniques. Aquesta nova onada de propostes dramàtiques, tanmateix, ja no va arribar als repertoris de les companyies més trencadores de l'Estat.

Amb la consolidació de la democràcia, el sistema teatral estatal es va desplegar en una diversitat de formes i en una quantitat de manifestacions sense precedents. D'una banda, el Teatre Públic es consolidava definitivament, tant mitjançant produccions pròpies com a través de Coproduccions, com un dels sistemes de producció més sòlids, sobretot durant el primer govern socialista. Com es pot observar al Gràfic 15 del capítol "Presentació dels resultats", només des de Catalunya i el País Valencià el Teatre Públic, mitjançant produccions pròpies o en règim de coproducció, ha apostat amb una certa regularitat pel teatre britànic contemporani i, en concret, per les noves escriptures, tot donant a conèixer dramaturgs com Nigel Williams, John Godber, Kevin Elyot, David Harrower, Howard Barker o Martin McDonagh. D'una altra banda, el teatre privat es diversificava tot donant lloc a un panorama eclèctic constituït per diversos sistemes de producció: el Teatre Comercial, format per les empreses de local o les grans productores, el Teatre Privat, format per les productores i companyies de mitjà i petit format i, des de finals dels anys vuitanta, el Teatre Alternatiu, que més enllà dels

beneficis econòmics cerca d'articular un projecte artístic innovador alternatiu al del teatre establert. Finalment, també es va crear un nou model de producció, el de la Concertació, que unificava els conceptes de Teatre Públic i Privat, en establir uns acords de finançament públic i gestió privada amb diverses companyies estatals.

Durant tot el període sota estudi i també, encara que en un volum menor, durant els anys de la democràcia, el Teatre Comercial ha estat el sistema de producció que més obres d'autors britànics contemporanis ha produït (veieu Gràfic 11 del capítol "Presentació dels resultats"). Durant les etapes de la dictadura i la Transició, la major part de produccions d'aquest Teatre Comercial les duïen a terme productores o companyies madrilenyes (veieu Gràfics 15, 16, 17). Tanmateix, amb l'arribada de la democràcia, en un període difícil per al teatre comercial davant la inusitada competència del teatre públic, el teatre comercial català, especialment barceloní, va ressorgir de la crisi del sector en desenvolupar un segell de creació propi basat en la rendibilitat econòmica però també en el rigor artístic i la professionalitat. Des de la Comunitat de Madrid durant la democràcia s'han continuat donant a conèixer èxits del West End de Ray Cooney, Richard Harris, Joe Orton, Brian Clark o Jim Cartwright. Des de Catalunya, en canvi, s'ha optat per modernitzar la tradició vodevilesca de Ray Cooney i Michael Frayn i per aprofundir en l'obra d'Alan Ayckbourn, a més d'escometre muntatges que requerien una abundant inversió tant econòmica com artística, com *Les liaisons dangereuses* de Christopher Hampton o *Amadeus* de Peter Shaffer. A més, des de finals dels anys noranta, diversos teatres comercials barcelonins (especialment el Romea i el Teatreneu) han desenvolupat una línia de treball interessada per la nova escriptura britànica que ha portat a Barcelona obres de David Hare, Lee Hall o Martin McDonagh.

El panorama del teatre privat de la democràcia és francament eclèctic i difícil de sistematitzar. La presència del teatre britànic contemporani al repertori d'aquestes productores i companyies de mitjà i petit format ha estat continuada però irregular, tot oferint des de reposicions de peces dels *Angry Young Men* i de Harold Pinter fins a mostres aïllades de la dramaturgia britànica feminista dels anys setanta i vuitanta (Caryl Churchill, Pam Gems, Charlotte Keatley, Sarah Daniels) o de l'escriptura britànica dels

noranta (Nigel Williams, Edward Thomas, Ben Elton, Mark Ravenhill). Només des de l'àmbit del teatre concertat, amb companyies consolidades com el Teatre Lliure o Moma Teatre, s'han dut a terme cicles dedicats a autors com Harold Pinter o al teatre gal·lès contemporani, o s'han incorporat peces del nou i no tan nou teatre britànic (des d'Edward Bond a Mark Ravenhill) d'acord amb una línia artística regular i conscient. També des del teatre alternatiu s'ha dut a terme, en diverses ocasions, una aproximació sistematitzada al teatre britànic contemporani. L'organització de cicles a Madrid i Barcelona dedicats a figures com Harold Pinter o Sarah Kane - amb muntatges, lectures dramatitzades, conferències i exposicions - han mobilitzat tot un sector de la professió teatral cap a un objectiu comú i han desenvolupat una tasca de divulgació que poques vegades ha trobat parangó a l'àmbit del teatre públic.

Com s'ha pogut observar, primer al capítol "Presentació dels Resultats" (Gràfic 19) i després al capítol "Anàlisi de les Dades", Harold Pinter ha estat amb diferència l'autor més produït a l'Estat durant el període sota estudi, seguit per altres com Arnold Wesker, Ray Cooney, Joe Orton, Peter Shaffer, Alan Ayckbourn i Sarah Kane. Si dramaturgs trencadors com Harold Pinter o Sarah Kane formen part del llistat dels dramaturgs britànics contemporanis més representats a l'Estat durant el període que ens ocupa és, en gran part, gràcies a els esforços de les sales alternatives barcelonines i madrilenyes, a través dels seus cicles monogràfics, per donar a conèixer els noms més vigents de la dramaturgia europea contemporània. L'interès per Ray Cooney, Peter Shaffer o Alan Ayckbourn ha provingut quasi exclusivament de l'àmbit del teatre comercial. En canvi, les obres d'Orton a l'Estat espanyol, de manera semblant a com han estat rebudes al Regne Unit amb el pas dels anys, han experimentat muntatges des de realitats teatrals ben diferents: s'han muntat com a 'divertimentos' als teatres comercials madrilenys ja des de la dictadura, però també han estat objectiu del teatre independent de finals del franquisme, de diversos centres dramàtics durant la democràcia i d'una gran diversitat de companyies de petit i mitjà format, entre les quals n'hi ha d'alternatives.

En definitiva, de 1956 a 2004, el teatre britànic contemporani ha arribat als escenaris de l'Estat sovint perquè responia a les necessitats d'un col·lectiu que

considerava les seues reivindicacions o la seua estètica com a pròpies, com el teatre dels *Angry Young Men* per als col·lectius de teatre de cambra i assaig i teatre independent, o el teatre de Harold Pinter o Sarah Kane per a les companyies de teatre alternatiu. Sovint perquè encaixava amb el tipus de programació d'un teatre i amb els gustos del sector majoritari d'espectadors de teatre, com ha ocorregut al teatre comercial estatal, primer amb Ray Cooney i tota la nissaga de creadors del vodevil i, després, amb el musical d'importació. Sovint, simplement, perquè un individu hi trobava un interès inusitat, com en el cas de Luis Escobar i el seu comercial Teatre Eslava de la dictadura, que tants Pintors va estrenar. Entre aquests individus hi ha hagut traductors (Juan José Arteche, Juan V. Martínez Luciano, Ignacio Artime, Joan Sellent), directors (Jaime Azpilicueta, Ángel García Moreno, Tamzin Townsend, Rafael Calatayud) i companyies o productores senceres (Sala Beckett, Producciones Justo Alonso, Focus, Moma Teatre...). Per unes raons o per unes altres, l'aportació de tots aquests individus i col·lectius ha permès la creació d'aquesta petita història de la literatura que és la història de la recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat espanyol durant quasi cinquanta anys.

7.3. Futures línies de recerca

Aquesta Tesi ha tractat d'oferir alhora un treball exhaustiu de documentació, un model d'anàlisi que es puga adaptar a altres estudis de recepció i una anàlisi crítica detallada dels processos de recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat des de 1956 a 2004. A la vegada, però, aquest estudi serveix per il·luminar, des d'una perspectiva diferent, la realitat teatral, i per extensió social, d'un període ampli, complex, canviant i difícil a l'Estat espanyol. És així com el fet d'analitzar la recepció del teatre britànic en un moment donat, d'analitzar la recepció de 'l'altre', implícitament suposa analitzar el que s'entén per teatre propi, en la mesura que tot fenomen es defineix en relació amb els fenòmens que l'envolten. A més, aquesta Tesi també ofereix una informació útil als estudiosos del teatre britànic, en la mesura que aporta dades sobre què s'exporta i per què. D'una altra banda, pot funcionar com una guia pràctica a què els professionals del teatre interessats en el muntatge d'alguna peça de teatre

britànic contemporani poden acudir per tal de conèixer el procés de la seua recepció tant al Regne Unit com a l'Estat espanyol: els seus orígens, els agents implicats en la posada en escena, la seua recepció crítica, la seua repercussió social, les diverses reposicions a què ha donat lloc i com han estat rebudes amb el pas del temps.

A més a més, apart de constituir un treball necessari, aquesta Tesi obri abundants futures línies de recerca. S'ha apuntat més amunt que, durant aquesta recerca, es fa referència només a aquells muntatges que apareixen a les publicacions consultades i dels quals, per tant, es té informació contrastada. Durant els períodes de la dictadura i la transició, tant per les referències orals d'alguns dels protagonistes del moment com pels apunts d'alguns estudiosos posteriors, es coneix l'existència d'agrupacions diverses a algunes ciutats i poblacions de l'Estat que duïen a terme representacions de les peces més rellevants del moment teatral europeu de manera encoberta o clandestina, sovint en algun domicili particular. Tanmateix, per necessitats evidents d'acotació, des d'aquestes pàgines no s'ha indagat sobre aquest fenomen i sobre el paper que hi va tenir el teatre britànic contemporani i només s'ha treballat sobre aquells muntatges que poden ser demostrats documentalment. Aquesta indagació, però, resta oberta com una futura línia de recerca.

Així mateix, aquesta Tesi constitueix una base sobre què dur a terme estudis de traducció, tot analitzant alguna o algunes de les traduccions d'obres britàniques contemporànies que s'hi han recollit amb l'avantatge de posseir ja una anàlisi crítica del context de recepció. De la mateixa manera, facilita la realització d'estudis específics sobre la recepció d'un autor concret, d'una obra concreta o d'una posada en escena en particular. També ofereix materials per emprendre un estudi en profunditat sobre l'evolució de la crítica teatral durant quasi mig segle: un estudi que pot ser tant comparatiu, sobre la posició i les característiques de la crítica dins el sistema teatral del Regne Unit i de l'Estat espanyol o dins les diverses realitats culturals de cadascun d'aquests estats, com referent només a un sistema cultural. Una altra possible ramificació suposaria la investigació de possibles influències o relacions que les obres sota estudi han tingut amb les creacions dramàtiques d'autors del moment al context meta (reescriptures de temes, reelaboracions de formes...). Donada la gran varietat de

propostes de treball que genera, aquesta Tesi es proposa, en definitiva, obrir un camí de futur en els estudis de recepció a l'Estat.

És evident que la recepció del teatre britànic contemporani durant els últims anys s'ha consolidat com un fenomen creixent i constant. És així com, a partir de 2004, hi ha hagut múltiples i molt interessants muntatges d'obres britàniques, tant de la nova dramaturgia com d'aquells autors contemporanis considerats ja "clàssics". Per exemple, d'entre els nous dramaturgs, el 2005, al Teatre Borràs de Barcelona s'estrenava *Mentiders* (*The Lying Kind*, 2002) d'Anthony Neilson; el 2006, el Centro Dramático Nacional muntava *Cruel y tierno* (*Cruel and Tender*, 2004), de Martin Crimp; i també s'han vist obres de Mark Ravenhill, Martin McDonagh o Joe Penhall. Pel que fa als dramaturgs ja consolidats, el 2005 el Festival Escena Contemporánea dedicava el seu IX Ciclo Autor a Caryl Churchill i el 2006 Jorge Picó dirigia per a Teatres de la Generalitat Valenciana l'estrena estatal de *L'amor del rossinyol* (*The Love of the Nightingale*, 1988), una obra d'una de les dramaturgues britàniques més reeixides, Timberlake Wertenbaker, així com també s'han reposat obres conegudes d'Alan Ayckbourn, David Hare, Tom Stoppard o Peter Shaffer. Així doncs, un altra possible via de futur consistiria a reprendre la tasca iniciada en aquesta Tesi precisament des del punt en què acaba, l'any 2004, i mantenir així obert un pont que comunica dues cultures a través del teatre.

8. Bibliografía

8.1. Referències bibliogràfiques

- AA DD (1991), *Estructura del sector teatral a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- ABELLÁN, MANUEL (1978), “Censura y práctica censoria”, *Sistema: Revista de Ciencias Sociales* 22, p. 29-52.
- ACOSTA, LUIS A. (1989), *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos.
- ALOMAR, MARIA-MAGDALENA (2005), *El teatre a Palma entre 1955 i 1970*, Palma, Documenta Balear.
- ALONSO, JOSÉ LUIS (1989), “Principio y fin del teatro independiente”, *Campus*, 31 (<http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm>, consultat el 02/04/2007).
- ÁLVARO, FRANCISCO (1959), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1958)*, Valladolid, Sever.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1961), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1960)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1962), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1961)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1963), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1962)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1964), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1963)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1965), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1964)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1966), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1965)*, Valladolid, Francisco Alvaro.

- ÁLVARO, FRANCISCO (1967), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1966)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1968), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1967)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1969), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1968)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1970), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1969)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1971), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1970)*,
Madrid, Prensa Española.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1972), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1971)*,
Madrid, Prensa Española.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1973), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1972)*,
Madrid, Prensa Española.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1974), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1973)*,
Madrid, Prensa Española.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1975), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1974)*,
Madrid, Prensa Española.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1976), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1975)*,
Madrid, Prensa Española.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1977), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1976)*,
Madrid, Prensa Española.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1978), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1977)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1979), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1978)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1980), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1979)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1981), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1980)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1982), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1981)*,
Valladolid, Francisco Alvaro.

- ÁLVARO, FRANCISCO (1983), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1982)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1984), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1983)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1985), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1984)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ÁLVARO, FRANCISCO (1986), *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1985)*, Valladolid, Francisco Alvaro.
- ARNOLD, MARCELO I OSORIO, FRANCISCO (1998), “Introducción a los conceptos básicos de la Teoría General de Sistemas”, *Cinta de Moebio. Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, 3 (Consultat a <http://www.moebio.uchile.cl/03/frprinci.htm> el 07/02/2005).
- AZNAR, MANUEL (1994), "El teatre universitari a Barcelona (1939-1994)" dins AZNAR, MANUEL I TONI CASARES (Eds.) *El teatre universitari a Barcelona. 10 anys de l'Aula de Teatre de la UAB 1984-1994*, Barcelona, UAB, p. 19-40.
- AZNAR, MANUEL (1996), “Teatro español y sociedad democrática (1975-1995), dins AZNAR MANUEL (Ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC, p. 9-16.
- AZNAR, MANUEL (Ed.) (1997), *Crítica teatral de los sesenta: José María de Quinto*, Murcia, Universidad de Murcia.
- AZNAR, MANUEL I MANCEBO, MARÍA F. ET ALII (1993), *60 anys de teatre universitari*. València, Universitat de València.
- BAGUR, JOEL I DÍEZ, XAVIER (2005), “«Adéu a tot això». Deconstrucció de la «llegenda rosa» de la Transició”, dins BAGUR, JOEL I DÍEZ, XAVIER (Coord.), *La gran desil·lusió. Una revisió crítica de la Transició als Països Catalans*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, p. 11-20.
- BARKER, HOWARD (2002), “The Ethics of Relevance and the Triumph of the Literal”, dins RUBIK, MARGARETE I ELKE METTINGER-SCHARTMANN (Eds.), *(Dis)Continuities. Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 85-90.
- BARRERA, CARLOS (1995), *Sin mordaza: veinte años de prensa en democracia*, Madrid, Temas de Hoy.

- BASSNETT, SUSAN (1991), *Translation Studies*, Londres, Routledge.
- BASSNETT, SUSAN (1998), "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre", dins BASSNETT, SUSAN I ANDRÉ LEFEVERE (Eds.), *Constructing Cultures. Essays of Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 90-108.
- BASSNETT, SUSAN I ANDRÉ LEFEVERE (Eds.) (1990), *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.
- BATLLE, CARLES (1994), "Una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat", *Revista de Catalunya*, 86, p. 75-92.
- BATLLE, CARLES (1997), "La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat", *Caplletra*, 22, p. 49-68.
- BERENGUER, ÁNGEL I PÉREZ, MANUEL (1996), "Panorama del teatro español entre 1983 y 1995", dins *Libros de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 1-94.
- BERENGUER, ÁNGEL I PÉREZ, MANUEL (1998), *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BERGER, PETER I LUCKMANN, THOMAS [1966] (1988), *La construcció social de la realitat*, Barcelona, Herder.
- BERICAT, EDUARDO (1998), *La integración de los métodos cuantitativos y cualitativos en la investigación social*, Barcelona, Ariel.
- BIGSBY, CRISTOPHER (1981), "The Language of Crisis in British Theatre: The Drama of Cultural Pathology" dins BIGSBY, CRISTOPHER (Ed.), *Contemporary English Drama (Stratford-upon-Avon Studies, 19)*, Londres, Edward Arnold, p. 11-51.
- BILLINGTON, MICHAEL (1994), *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre*, Londres, Nick Hern Books.
- BORDERÍA, ENRIQUE (2000), *La prensa durante el franquismo, represión, censura y negocio: Valencia (1939-1975)*, Valencia, Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- BRADBURY, MALCOLM I BIGSBY, CHRISTOPHER (1981), "Preface", dins BIGSBY, CHRISTOPHER (Ed.), *Contemporary English Drama (Stratford-upon-Avon Studies, 19)*, Londres, Edward Arnold, p. 6-9.
- BRU DE SALA, XAVIER (1994), "Les grans companyies i el tresor de la imaginació", dins AA.VV., *Teatre a Catalunya*, Barcelona, Fundació Jaume I, p. 47-62.

- BRUNET, IGNASI ET ALII (2000), *Les tècniques d'investigació social i la seua aplicació*, Tarragona, Universitat Rovira Virgili.
- BUADES, JOSEP MARIA (2002), "Cultura i societat del 1960 fins a la mort de Franco", *L'Avenç. Revista d'història i cultura*, 267, p. 31-34.
- BULL, JOHN (1984), *New British Political Dramatists: Howard Brenton, David Hare, Trevor Griffiths and David Edgar*, Londres, Macmillan.
- BULL, JOHN (1994), *Stage Right. Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, Londres, Macmillan.
- CANTOS, MARIETA I ROMERO, ALBERTO (Eds.) (2001), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cadiz, Universidad de Cádiz.
- CARBÓ, FERRAN (2000), *El teatre a València entre 1963 i 1970*, València, Universitat de València.
- CARBÓ, FERRAN I CORTÉS, SANTI (1997), *El teatre en la postguerra valenciana (1939-1962)*, València, 3i4.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1986a), *Anuario teatral 1985*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1986b), *Anuario teatral 1986*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1987), *Anuario teatral 1987*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1988), *Anuario teatral 1988*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1991a), *Anuario teatral 1989*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1991b), *Anuario teatral 1990*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1994), *Anuario teatral 1991-1992*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (1999), *Anuario teatral 1997*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (2000a), *Anuario teatral 1998*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (2000b), *Anuario teatral 1999*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (2001), *Anuario teatral 2000*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (2002), *Anuario teatral 2001*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (2004), *Anuario teatral 1994-1996*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- CIMARRO, JESÚS (1997), *Producción, gestión y distribución del teatro*, Madrid, Fundación Autor.
- CIURANS, ENRIC (2003), “El teatre independent. Estat de la qüestió”, *Assaig de Teatre*, 37, p. 13-19.
- CLIMENT, VICENT (2005), “L’origen i l’evolució argumentativa del secessionisme lingüístic valencià. Una anàlisi des de la transició fins a l’actualitat”, *Mercator – Documents de treball*, 18, p. 1-54. (<http://www.ciemen.org/mercator/pdf/wp18-def-cat.pdf>, consultat el 10/09/2007)
- COCA, JORDI (1978), *L’Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62.
- COCA, JORDI (2005), “Teatre i política”, dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani: de la Transició a l’actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, p. 285-294.
- COCA, JORDI (Ed.) (1987), *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Institut del Teatre.
- “Col·loqui de la primera sessió” (2003), *Assaig de Teatre*, 37, p. 37-45.
- COOK, T.D. I REICHARDT, C.S. (1986), *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*, Madrid, Morata.
- CROSS, ROBERT (2004), *Steven Berkoff and The Theatre of Self-Performance*, Manchester, Manchester U.P.
- CUCÓ, ALFONS (2002), *Roig i blau. La transició democràtica valenciana*, València, Tàndem.

- DE ISABEL, M ANTONIA (2001), *George Bernard Shaw y John Osborne. Recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*, Tesi doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- DE JONGH, NICHOLAS (2001), *Politics, Prudery and Perversions: The Censoring of the English Stage 1901-1968*, Londres, Methuen.
- DE QUINTO, JOSÉ MARÍA (1999), “Memoria personal sobre el teatro” dins GARCÍA, LUCIANO (Ed.) *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, p. 63-110.
- DIAGO, NEL (1993), “Dels anys foscos a la creació de l’Aula de Teatre”, dins AAVV, *60 anys de teatre universitari*, València, Universitat de València, p. 93-101.
- ECO, UMBERTO (1979), *Obra abierta*, Barcelona, Lumen.
- ECO, UMBERTO (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- ELAM, KEIR (1980), *Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen.
- ELSOM, JOHN (1976), *Post-War British Theatre*, Londres, RKP.
- ELSOM, JOHN (1981), *Post-War British Theatre Criticism*, Londres, RKP.
- ESPASA, EVA (2001), *La traducció dalt de l’escenari*, Vic, Eumo.
- ESSLIN, MARTIN (1986), “Foreword”, dins TRUSSLER, SIMON (Ed.), *New Theatre Voices of the Seventies*, London, Methuen, p. vii-xi.
- ESSLIN, MARTIN [1961] (1980), *The Theatre of the Absurd*, Londres, Penguin.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1990), “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11, nº 1.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1999a), “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, dins IGLESIAS, MONTSERRAT (Ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, p. 23-52.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1999b), “Planificación de la cultura y mercado”, dins IGLESIAS, MONTSERRAT (Ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, p. 71-96.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1999c), “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, dins IGLESIAS, MONTSERRAT (Ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, p. 223-232.
- FÀBREGAS, XAVIER (1969), “Teatre comercial, teatre independent, teatre d’aficionats”, *Serra d’Or*, 120, p. 77-79.
- FÀBREGAS, XAVIER (1978), *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.

- FÀBREGAS, XAVIER I FORMOSA, FELIU (1987), “Correspondència (Xavier Fàbregas i Feliu Formosa)”, dins FERNÁNDEZ, ALBERTO (Coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, p. 240-244.
- FELIPE, M.A.; REQUENA, S.; LACOPA, J.M. (1993), “El Teatre Estudi de Lo Rat Penat”, *Caplletra*, 14, p. 67-76.
- FERNÁNDEZ, ALBERTO (1987), “Hacia el teatro independiente (1968-1974)”, dins FERNÁNDEZ, ALBERTO (Coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, p. 89-93.
- FERNÁNDEZ, ALBERTO (1987), “Los antecedentes (1963-1967)”, dins FERNÁNDEZ, ALBERTO (Coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, p. 17-20.
- FERRY, LUC (2007), *Aprender a vivir*, Madrid, Taurus.
- FINDLATER, RICHARD (Ed.) (1981), *At the Royal Court: 25 Years of the English Stage Company*, Ambergate, Amber Lane Press.
- FLOECK, WILFRIED I DE TORO, ALFONSO (Eds) (1995), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger.
- FLOECK, WILFRIED I VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA (Eds.) (2004), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid, Iberoamericana.
- FOGUET, FRANCESC I MARTORELL, PEP (Coords.) (2006), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa.
- FOUCAULT, MICHEL [1971] (1999), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- FOWLER, ROGER (1991), *Language in the News*, Londres, Routledge.
- FUENTES, JUAN FRANCISCO I FERNÁNDEZ, JAVIER (1998), *Historia del periodismo español: prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Madrid, Síntesis.
- FUSI, JUAN PABLO (2003), “Cultura y democracia. La cultura de la transición”, dins JULIÁ, SANTOS ET ALII, *La España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, p. 563-600.
- GALÁN, EDUARDO (1995), *Reflexiones en torno a una política teatral*, FAES, Madrid.

- GALLÉN, ENRIC (1985), *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Edicions 62-Institut del Teatre.
- GALLÉN, ENRIC (1990), “Teatre Experimental Català: història d’un projecte singular”, *Pausa*, 4, p. 23-26.
- GALLÉN, ENRIC (1993), “Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993”, *Caplletra*, 14, p. 11-29.
- GALLÉN, ENRIC (1996), “Catalan Theatrical Life: 1939-1993”, dins GEORGE, DAVID i LONDON, JOHN (Eds.), *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*, The Anglo-Catalan Society, p. 19-42.
- GALLÉN, ENRIC (2005), “Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la ‘generació del Premi Sagarra’”, dins *Actes del I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la Transició a l’actualitat*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, p. 103-128.
- GARCÍA, EVA (2000), *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993*, Tesi doctoral, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GARCÍA, LUCIANO (Ed.) (1999), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de la Lengua Española.
- GARRIDO, FRANCISCA (1994), “El periodismo en Gran Bretaña e Irlanda”, dins PIZARROSO, ALEJANDRO (Coord.), *Historia de la prensa*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, p. 197-255.
- GOLIARDOS, LOS (1969), “Encuesta al teatro independiente”, *Primer Acto*, 104-121.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ MANUEL (Ed.) (1993), *Shakespeare en España. Críticas, traducciones y producciones*, Alacant, Universitat d’Alacant.
- GRAELLS, GUILLEM-JORDI (2005), “El teatre a Catalunya d’ençà de la transició (un testimoni bàsicament visceral)”, dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani: de la Transició a l’actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, p. 543-557.
- GUILLAMET, JAUME (1996), *Prensa, franquisme i autonomia: crònica catalana de mig segle llarg (1939-1995)*, Barcelona, Flor del Viento.

- GUZMÁN, JOSEP-RODERIC (1995), *Les teories de la recepció literària*, València, Universitat de València; Alacant: Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant; Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- HAILL, LYN I WOOD, STEPHEN (Comp.) (1998), *Stage by Stage: the development of the National Theatre 1848-1997*, Londres, Royal National Theatre's Publications Department.
- HAYMAN, RONALD (1979), *British Theatre since 1955*, Oxford, Oxford U.P.
- HERAS, GUILLERMO (1987), "Apuntes para una definición del teatro independiente", dins FERNÁNDEZ, ALBERTO (Coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, p. 252-255.
- HERRERAS, ENRIQUE (2000), "Teatre independent: un viatge a algun lloc", dins ROSSELLÓ, RAMON (Ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, p. 15-69.
- HERRERAS, ENRIQUE (2001), *València Cinema. Studio S.A.: 25 años de resistencia cultural*, València, Algar.
- HIDALGO, JUAN CARLOS (1994), *Tendencias alternativas en el teatro londinense de los años 80*, València, Universitat de València.
- HINCHLIFFE, ARNOLD P. (1974), *British Theatre 1950-70*, Oxford, Blackwell.
- HOLUB, ROBERT C. (1984), *Reception Theory*, Londres, Routledge.
- HOLUB, ROBERT C. (1992), *Crossing Borders. Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- IGLESIAS, MONTSERRAT (1994), "El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas", dins VILLANUEVA, DARÍO (Comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, p. 309-356.
- IGLESIAS, MONTSERRAT (1995), *El horizonte de expectativas en el sistema literario. La posición de Valle-Inclán en el teatro de su tiempo (1920-1936)*, Tesi doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- IGLESIAS, MONTSERRAT (Ed.) (1999), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco.
- INNES, CHRISTOPHER (1992), *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge, Cambridge U.P.

- IONESCO, EUGENE (1964), *Notes and Counter-Notes*, Londres, John Calder.
- ISABEL, M ANTONIA DE (2000), *George Bernard Shaw y John Osborne. Recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*, Tesi doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- ISASI, AMANDO (Ed.) (1974), *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra*, Madrid, Ayuso.
- ISER, WOLFGANG (1987), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, ROMAN (1984), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel.
- JAUSS, HANS ROBERT (1987), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, dins MAYORAL, JOSÉ ANTONIO (Ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, p. 59-85.
- JAUSS, HANS ROBERT (1991), *Teoría de la recepción literaria: dos artículos*, Barcelona, Barcanova.
- JAUSS, HANS ROBERT (2000), *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- JULIÁ, SANTOS (1999), *Un siglo de España. Política y Sociedad*, Madrid, Marcial Pons.
- JULIÁ, SANTOS ET ALII (2003), *La España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons.
- KITCHIN, LAURENCE (1960), *Mid-Century Drama*, Londres, Faber and Faber.
- LACEY, STEPHEN (1995), *British Realist Theatre*, Londres, Routledge.
- LAMBERT, JOSÉ (1999), “Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües”, dins IGLESIAS, MONTSERRAT (Ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco, p. 53-70.
- LATIESA, MARGARITA (Ed.) (1991), *El pluralismo metodológico en la investigación social: ensayos típicos*, Granada, Universidad de Granada.
- LEAL, JULI (1977), *El teatre independent a València de 1960 a 1976*, Tesi de llicenciatura, València, Universitat de València.
- LEAL, JULI (2000), “Incidència i presència del teatre francès i italià al teatre independent valencià”, dins ROSSELLÓ, RAMON (Ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, p. 77-94.
- LEFEVERE, ANDRÉ (1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge.

- LEFEVERE, ANDRÉ (1998), "Acculturating Bertolt Brecht", dins BASSNETT, SUSAN I LEFEVERE, ANDRÉ (Eds.), *Constructing Cultures. Essays of Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 109-122.
- LLOYD EVANS, GARETH & BARBARA (Eds.) (1985), *Plays in Review 1956-1980. British Drama and the Critics*, Londres, Batsford.
- LLUCH, GEMMA (1998), *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- LONDON THEATRE RECORD (1981-1990), Revista quinzenal, Middlesex, I.Herbert.
- LONDON, JOHN (1997), *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, Londres, Maney.
- LORDA ALAIZ, FELIPE M. (1964), *Teatro Inglés. De Osborne hasta hoy*, Madrid, Taurus.
- LORDA ALAIZ, FELIPE M. (Ed.) (1966), *Teatro inglés contemporáneo: 1956-1962*, Madrid, Aguilar.
- LUCKHURST, MARY. (2002), "Contemporary English Theatre: Why Realism?", dins RUBIK, MARGARETE I ELKE METTINGER-SCHARTMANN (Eds.), *(Dis)Continuities. Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 73-84.
- LUHMANN, NIKLAS (1986), "The Autopoiesis of Social Systems", dins GEYER, FELIX I VAN DER ZOUWEN, JOHANNES (Eds.), *Sociocybernetic paradoxes: observation, control and evolution of self-steering systems*, Londres, Sage, p. 172-185.
- LUHMANN, NIKLAS (1996), *Introducción a la teoría de sistemas*, Mèxic, Universidad Iberoamericana.
- Manifest de l'Assemblea de Teatre Independent del País Valencià* (1977), València, Teatres de la Generalitat Valenciana.
- MARCO, JOSEP (2002), *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic, Eumo.
- MASSIP, FRANCESC (2002), "Panorama del teatre català a finals del segon mil·leni", *Assaig de Teatre*, 32, p. 167-180.
- MATURANA, HUMBERTO I VARELA, FRANCISCO (1996), *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Madrid, Debate.
- MAYORAL, JOSÉ (1987), "Nota preliminar", dins MAYORAL, JOSÉ (Ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros

- MAYORAL, JOSÉ (Ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros
- MERINO, RAQUEL (1992), *Teatro inglés en España. Traducción, adaptación o destrucción?*, Tesi doctoral, Universidad del País Vasco.
- MERINO, RAQUEL (1994), *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España, 1950-1990*, León, Univ. de León/Univ. del País Vasco.
- MERINO, RAQUEL (2000), “El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación”, dins RABADÁN, ROSA (Ed.), *Traducción y censura inglés-español, 1939-1985. Estudio Preliminar*, León, Universidad de León, p. 121-151.
- MERINO, RAQUEL (2001), “Textos dramáticos traducidos y censurados en la España de Franco (años sesenta): el teatro y el cine espectáculos controlados”, dins SANDERSON, JOHN (Ed.), *¡Doble o nada!. Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*, Alacant, Universitat d’Alacant, p. 85-97.
- MESEGUER, LLUIS I VILLANUEVA, MARÍA LUISA (Eds.) (1998), *Intertextualitat i recepció*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- MIRALLES, ALBERTO (1994), *Aproximación al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- MIRAS, DOMINGO (2002), “Reflexionando sobre el futuro”, dins OLIVA, CÉSAR (Ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, p. 293-299.
- MOLINS, MANUEL (2003), “El teatre independent a València: un relat”, *Assaig de Teatre*, 37, p. 65-80.
- MONLEÓN, JOSÉ (1970), “Del teatro de cámara al teatro independiente”, *Primer Acto*, 123-124, p. 8-14.
- MONLEÓN, JOSÉ (1971), *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.
- MONLEÓN, JOSÉ (1990), “Cuando Beckett llegó a Madrid”, *Pausa*, 5, p. 70-79.
- MONLEÓN, JOSÉ (2001), “Teatro cómico y teatro de humor en la posguerra civil española”, dins CANTOS, MARIETA I ROMERO, ALBERTO (Eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cadiz, Universidad de Cádiz, p. 15-35.
- MORIN, EDGAR (1984), *Ciencia con consciencia*, Barcelona, Anthropos.
- MORIN, EDGAR (1995), *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.

- MORIN, EDGAR (1997), *El método, II: La vida de la vida*, Madrid, Cátedra.
- NICOLÁS, ENCARNA (2005), *La libertad encadenada: España en la dictadura franquista 1939-1975*, Madrid, Alianza.
- OAKLAND, JOHN (1995), *British Civilization*. Londres, Routledge.
- OLIVA, CÉSAR (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- OLIVA, CÉSAR (2001), “Los mecanismos teatrales en la comedia de humor de la posguerra”, dins CANTOS, MARIETA I ROMERO, ALBERTO (Eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)*, Cadiz, Universidad de Cádiz, p. 37-48.
- OLIVA, CÉSAR (2002a), *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- OLIVA, CÉSAR (Ed.) (2002b), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- ORDUNYA, JAVIER (1988), *El teatre alemany contemporari a l'Estat espanyol fins el 1975*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- OROZCO, LOURDES (2005), “Del CDG al TNC: evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona, dins *Actes del I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la Transició a l'actualitat*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, p. 495-519.
- PATTERSON, MICHAEL (2003), *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*, Cambridge, Cambridge U.P.
- PAVIS, PATRICE (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- PEACOCK, D. KEITH (1999), *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*, Londres, Greenwood.
- PÉREZ D'OLAGUER, GONZALO (1970), *Teatre independent a Catalunya*, Barcelona, Bruguera.
- PÉREZ D'OLAGUER, GONZALO (2003), “Què va ser el teatre independent?”, *Assaig de Teatre*, 37, p. 47-54.
- PÉREZ RASILLA, EDUARDO (2004), “Teatro público y teatro privado. Opiniones para un debate”, *Arbor*, 699-700, p. 525-544.
- PÉREZ, MANUEL (1993), “La escena madrileña en la transición política (1975-1982)”, *Teatro*, 3-4.

- PIZARROSO, ALEJANDRO (1994), “Evolución histórica de la prensa en España”, dins PIZARROSO, ALEJANDRO (Coord.), *Historia de la prensa*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, p. 259-330.
- PRADO, JOSÉ RAMÓN (2000), *Revisiones críticas del teatro alternativo británico: 1968-1990*, Castelló, Universitat Jaume I.
- PUCHADES, XAVIER (2005), *Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*, Tesi doctoral, València, Universitat de València.
- PUCHADES, XAVIER (2003), “Supervivència en la nova escriptura dramàtica valenciana”, *Serra d’Or*, 520, p. 44-48.
- RABEY, DAVID IAN (2003), *English Drama Since 1940*, Londres, Longman.
- REBELLATO, DAN (1999a), *1956 and All That: The Making of Modern British Drama*, Londres, Routledge.
- REBELLATO, DAN (1999b), “Sarah Kane: An Appreciation”, *New Theatre Quarterly*, 59, p. 280-281.
- ROSSELLÓ, RAMON (1997), “Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral”, *Caplletra*, 22, p. 217-230.
- ROSSELLÓ, RAMON (1999), “El teatro valenciano de la Democracia”, *Revista ADE*, 75, p. 42-46.
- ROSSELLÓ, RAMON (2000), “30 anys de teatre valencià (1968-1998)”, dins ROSSELLÓ, RAMON (Ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, p. 11-13.
- ROSSELLÓ, RAMON (Ed.) (2000), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València.
- RUBIK, MARGARETE I ELKE METTINGER-SCHARTMANN (Eds.) (2002), *(Dis)Continuities. Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- SALVADOR, VICENT (1995), “Prefaci per a escèptics”, dins GUZMÁN, JOSEP-RODERIC, *Les teories de la recepció literària*, València, Universitat de València; Alacant: Secretariat de Publicacions de la Universitat d’Alacant; Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 13-19.

- SALVAT, RICARD (2003), “Les aportacions del Teatre Viu, l’EADAG i la Companyia Adrià Gual al teatre català dels anys cinquanta i seixanta”, *Assaig de Teatre*, 37, p. 111-122.
- SANCHÍS SINISTERRA, JOSÉ [1970] (1987), “I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón”, dins FERNÁNDEZ, ALBERTO (Coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, p. 21-24.
- SANSANO, GABRIEL (2006), “Entre la crònica i la crítica. Notes per a un estudi sobre la crítica teatral (1975-2000)”, dins FOGUET, FRANCESC i MARTORELL, PEP (Coords.), *L’escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, p. 185-205.
- SEARLE, JOHN R. (1997), *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós.
- SHELLARD, DOMINIC (2000), *British Theatre Since the War*, New Haven i Londres, Yale U.P.
- SIERZ, ALEKS (2001), *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber and Faber.
- SINFIELD, ALAN (1989), *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Oxford, Basil Blackwell.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (1981), *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Institució Alfons el Magnànim-Diputació Provincial de València.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (1993a), “El teatre universitari a la immediata post-guerra”, dins AAVV, *60 anys de teatre universitari*, València, Universitat de València, p. 23-33.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (1993b), “Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lectura)”, *Caplletra*, 14, p. 31-48.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (1994), “La nova escriptura dramàtica valenciana: un projecte de consolidació”, dins *Teatre valencià: joves creadors*, Alzira, Bromera, p. 23-29.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (2003), “Vint anys en la història d’un grup”, dins SIRERA, JOSEP LLUÍS (Ed.), *Moma Teatre, 1982-2002: vint anys de coherència*, Alzira, Bromera.
- SIRERA, JOSEP LLUÍS (Ed.) (2003), *Moma Teatre, 1982-2002: vint anys de coherència*, Alzira, Bromera.

- SIRERA, RODOLF (1987), “Les polítiques teatrals: teatres institucionals”, dins COCA, JORDI (Ed.), *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985*, vol III, Barcelona, Diputació de Barcelona-Institut del Teatre, p. 145-162.
- SIRERA, RODOLF (2000), “Algunes notes sobre l’ús de la llengua en els inicis del teatre independent valencià”, dins ROSSELLÓ, RAMON (Ed.), *Aproximació al teatre valencià actual*, València, Universitat de València, p. 95-105.
- SOLARI, HERNÁN GUSTAVO (1995), “El Caos y los límites de lo predecible o un anagrama de Newton”, *Ciencia Hoy*, 31 (consultat a www.cienciahoy.org.ar/hoy31/caos.htm el 06/02/2005)
- STEPHENSON, HEIDI AND NATASHA LANGRIDGE (Eds.) (1997), *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Londres, Methuen.
- STEPHENSON, HEIDI I NATASHA LANGRIDGE (1997), “Introduction”, dins STEPHENSON, HEIDI I NATASHA LANGRIDGE (Eds.), *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Londres, Methuen, p. i-xx.
- TAYLOR, JOHN RUSSELL (1962), *Anger and After: A Survey of the New British Drama*, Londres, Methuen.
- TAYLOR, JOHN RUSSELL (1968), *El teatro de la ira*, Buenos Aires, Paidós.
- TAYLOR, JOHN RUSSELL (1971), *The Second Wave: British Drama of the Sixties*, Londres, Methuen.
- THEATRE RECORD* (1991-), Revista quinzenal, Middlesex, I.Herbert.
- TÖNNIES, MERLE (2002), “The 'Sensationalist Theatre of Cruelty' in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century”, dins RUBIK, MARGARETE I ELKE METTINGER-SCHARTMANN (Eds.), *(Dis)Continuities. Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 57-72.
- TORTOSA, VIRGILIO (2000), “Panorama de la dramaturgia britànica dels 90”, dins ROSSELLÓ, RAMON (Ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, p. 187-260.
- TRUSSLER, SIMON (Ed.) (1981), *New Theatre Voices of the Seventies*, London, Eyre Methuen.

- TWOMEY, LISA ANN (2003), *La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- TYNAN, KENNETH (1964), *Tynan on Theatre*, Londres, Penguin.
- TYNAN, KENNETH (1984), *A View of the English Stage: 1944-1965*, Londres, Methuen.
- UBERSFELD, ANNE (1993), *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- VILLANUEVA, DARÍO (1994), “Pluralismo crítico y recepción literaria”, dins VILLANUEVA, DARÍO (Comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, p. 11-34.
- VILLANUEVA, DARÍO (Comp.) (1994), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- WORTH, KATHARINE J. (1972), *Revolutions in Modern English Drama*, Londres, G. Bell & Sons.
- XAMBÓ, RAFAEL (1995), *Dies de premsa: la Comunicació al País Valencià des de la Transició Política*, València, L'Eixam.
- ZIMMERMANN, BERNHARD (1987), “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la Estética de la recepción”, dins MAYORAL, JOSÉ ANTONIO (Ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, p. 39-58.
- ZOZAYA, PILAR (1989), *Contemporary British Drama*, Barcelona, PPU.

8.2. Referències hemerogràfiques

A continuació s'ofereix un llistat de les referències hemerogràfiques citades al capítol "Anàlisi de les dades", classificades segons els subperíodes històrics establerts en aquesta Tesi i la publicació a què pertanyen. Al CD-ROM adjunt es pot consultar la totalitat de referències hemerogràfiques consultades.

1956-1975: Els anys de dictadura

ABC

Marqueríe, Alfredo, "En el Infanta Beatriz se estrenó *Ejercicio para cinco dedos* de Shaffer", *ABC*, 20/02/1959.

Marqueríe, Alfredo, "Dido estrenó *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne", *ABC*, 12/03/1959.

Gordón, José, "Autocrítica", *ABC*, 01/03/1961.

Marqueríe, Alfredo, "Estreno de *Epitafio para Jorge Dillon*", *ABC*, 02/03/1961.

Marqueríe, Alfredo, "Estreno de *Doble imagen*, en el Alcázar", *ABC*, 11/05/1961.

Llovet, Enrique, "Estreno de *La cabeza de un traidor* en el teatro Eslava", *ABC*, 01/11/1962.

Llovet, Enrique, "Estreno de *Dodo* en el Teatro Cómico", *ABC*, 23/02/1963.

Llovet, Enrique, "En el Reina Victoria se estrenó *La carraca*, en versión de Claudio de la Torre", *ABC*, 23/11/1963.

Marqueríe, Alfredo, "*Raíces*, de Arnold Wesker, en el Teatro Valle Inclán", *ABC*, 16/09/1966.

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

López, Lorenzo, "*El visón volador*, vodevil perfecto, en el Teatro Cómico", *ABC*, 09/09/1969.

López, Lorenzo, "*El regreso*, de Harold Pinter, por el Teatro de Cámara de Madrid", *ABC*, 27/01/1970.

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

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

López, Lorenzo, “*Cómo ama la otra mitad*, de Alan Ayckbourn, en el Reina Victoria”, *ABC*, 25/09/1971.

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

Pérez Fernández, “Estreno de *Sé infiel y no mires con quién*, en el Maravillas”, *ABC*, 15/08/1972.

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

Interino, “Estreno de *Una noche de strip-tease* en el Martín”, *ABC*, 04/09/1973.

Prego, Adolfo, “*Una entre mil mujeres*, de E.A. Whitehead”, *ABC*, 05/09/1973.

Prego, Adolfo, “*Cada oveja sin su pareja*, de Harris y Darbon”, *ABC*, 07/09/1973.

Prego, Adolfo, "*Viejos tiempos*, de Harold Pinter", *ABC*, 20/09/1974.

Prego, Adolfo, “*La más hermosa niña del mundo*, de Peter Nichols”, *ABC*, 02/10/1974.

Prego, Adolfo, “*El realquilado*, de Joe Orton, *ABC*, 22/01/1975.

ARRIBA

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

García Pavón, F., “*La cabeza de un traidor*, en el Eslava”, *Arriba*, 01/11/1962.

De Juanes, José, “*La carraca*, en el Reina Victoria”, *Arriba*, 22/11/1963.

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

García Pavón, F., “*Vengan corriendo que les tengo un muerto*, en el Infanta Isabel”, *Arriba*, 07/09/1966.

García-Pavón, F., “*Raíces*, en el Valle Inclán”, *Arriba*, 15/09/1966.

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

De Juanes, José, “Estreno de *Mañana te lo diré*, en el María Guerrero”, *Arriba*, 27/04/1968.

De Juanes, José, "Presentación del Teatro de Cámara de Madrid, con *El regreso de Harold Pinter*", *Arriba*, 27/01/1970.

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

Romero, Eduardo, “*Cada oveja sin su pareja*”, *Arriba*, 28/08/1973.

Romero, Eduardo, "Una noche de strip-tease", *Arriba*, 04/09/1973.

Álvarez, Carlos Luis, "Valle Inclán: *Una entre mil mujeres*, de E.A. Whitehead", *Arriba*, 05/09/1973.

Álvarez, Carlos Luis, "Eslava: *Viejos tiempos*, de Harold Pinter", *Arriba*, 20/09/1974.

Álvarez, Carlos Luis, "Arniches: *La más hermosa niña del mundo*, de Peter Nichols", *Arriba*, 02/10/1974.

Trenas, Julio, "*Equus*, de Peter Shaffer", *Arriba*, 17/10/1975.

DAILY MAIL

Wilson, Cecil, "This Actor Is a Great Writer", *Daily Mail*, 09/05/1956.

Goring, Edward, "It's Screwy Says Behan and That Sums It Up", *Daily Mail*, 15/10/1958.

Levin, Bernard, "Fine, but what happens when they are 90?", *Daily Mail*, 20/09/1962.

DAILY TELEGRAPH

Gibbs, Patrick, "A Study of an Exhibitionist", *Daily Telegraph*, 09/05/1956.

Gibbs, Patrick, "Fine Acting in Striking Play", *Daily Telegraph*, 17/07/1958.

Gibbs, Patrick, "Mr. Pinter Returns to Enigma", *Daily Telegraph*, 28/04/1960.

Darlington, W.A., "Personal Side of Socialism in *Roots*", *Daily Telegraph*, 29/06/1960.

Darlington, W.A., "Pinter at His Most Pinteresque", *Daily Telegraph*, 19/09/1963.

EL ALCAZAR

Díaz Crespo, Manuel, "El grupo Akelarre, en el Cómic", *El Alcázar*, 30/03/1971.

EVENING STANDARD

Shulman, Milton, "Mr. Osborne Builds a Wailing Wall", *Evening Standard*, 09/05/1956.

Shulman, Milton, "The Private, Padded World of Mr. Pinter", *Evening Standard*, 19/09/1963.

Mortimer, John, "Mr. Sutton Is So Horribly Agreeable", *Evening Standard*, 07/05/1964.

GUARDIAN

Hope-Wallace, Philip, "New Play at the Comedy", *Guardian*, 18/07/1958.

Hope-Wallace, Philip, "O'Casey-cum-Brecht", *Guardian*, 16/10/1958.

Rosselli, John, "Between Farce and Madness", *Guardian*, 29/04/1960.

Fay, Gerard, "Wesker Down on the Farm", *Guardian*, 30/06/1960.

Hope-Wallace, Philip, "The Knack", *Guardian*, 28/03/1962.

Hope-Wallace, Philip, "*Chips With Everything* at the Royal Court Theatre", *Guardian*, 28/04/1962.

Hope-Wallace, Philip, "*Rattle of a Simple Man* at the Garrick", *Guardian*, 20/09/1962.

Hope-Wallace, Philip, "Two Pinter Plays at the New Arts", *Guardian*, 19/09/1963.

Hope-Wallace, Philip, "*Black Comedy* and *Miss Julie* at Chichester", *Guardian*, 28/07/1965.

Billington, Michael, "Equus", *Guardian*, 27/07/1973.

INFORMACIONES

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

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

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

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

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

JORNADA

Portillo, "Estreno de 'Mirando hacia atrás con ira', de John Osborne", *Jornada*, 19/04/1961.

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Bayona, José Antonio, "Estreno de *Ejercicio para cinco dedos*", *La Vanguardia Española*, 21/02/1959.

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

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

Martínez, A., “*La carraca* de Charles Dyer y presentación de Analía Gadé y Vicente Parra”, *La Vanguardia Española*, 24/01/1964.

J.P.M., “‘Un sabor a miel’ de Shelagh Delaney”, *La Vanguardia Española*, 22/01/1967.

Martínez Tomás, A., “*El Knack*, original de la escritora inglesa Ann Jellicoe”, *La Vanguardia Española*, 20/12/1969.

Pombo, Manuel, “*Knack* de Ann Jellicoe, en el Teatro Valle-Inclán”, *La Vanguardia Española*, 14/01/1972.

Martínez Tomás, A., “Estreno del vodevil *El salto de cama* de Robin Hawdon, con dirección de J. Azpilicueta”, *La Vanguardia*, 25/07/1973.

Martínez, A., “*Equus* de Peter Shaffer, en traducción de Vicente Balart”, *La Vanguardia Española*, 12/10/1976.

LAS PROVINCIAS

Chavarrí, E.L., “Estreno de *Un sabor a miel*, de S. Delaney, por Studio Teatro, en el Club Universitario”, *Las Provincias*, 29/04/1969.

LEVANTE

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

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

OBSERVER

Tynan, Kenneth, “The Voice of the Young”, *Observer*, 13/05/1956.

Tynan, Kenneth, *Observer*, 20/07/1958.

Tynan, Kenneth, “New Amalgam”, *Observer*, 19/10/1958.

Tynan, Kenneth, “Heroes and Hero-Worship”, *Observer*, 10/07/1960.

Olivier, Laurence, “Violence and the Censor”, *Observer*, 21/11/1965.

PRIMER ACTO

- Santamaría, Rafael (1957), "Carta de Londres", *Primer Acto*, 2, p. 63.
- Patrick, John (1957), "La juventud inglesa se queja en las tablas. Jovenes airados", *Primer Acto*, 4, p. 3-5.
- R.N. (1957), "La queja de las juventudes", *Primer Acto*, 4, p. 4.
- De Quinto, José María (1959), "Mirando hacia atrás con ira", *Primer Acto*, 7, p. 1-3.
- Monleón, José (1959), "Pocas y mediocres obres españolas en Madrid", *Primer Acto*, 7, p. 6.
- Alonso, José Luis (1959), "Teatro en Londres", *Primer Acto*, 7, p. 55-56.
- Alonso, José Luis (1959), "Teatro en Londres", *Primer Acto*, 9, p. 64.
- Trilling, Ossia (1960), "El joven teatro inglés", *Primer Acto*, 14, p. 7-10.
- Trilling, Ossia (1960), "El joven teatro inglés", *Primer Acto*, 16, p. 12-15.
- De Quinto, José María (1960), "Cinco notas al margen de *Un sabor a miel*", *Primer Acto*, 17, p. 20-22.
- Castilla, A. (1961), "Teatro en Asturias", *Primer Acto*, 22, p. 59.
- Lorda Alaiz, Felipe M. (1961), "Una derivación británica del teatro épico: John Arden", *Primer Acto*, 26, p. 10.
- Morduch, Irina (1961), "Nuevas perspectivas del teatro británico", *Primer Acto*, 27, p. 47-49.
- Lorda Alaiz, Felipe M. (1961-1962), "El ala británica del teatro del absurdo", *Primer Acto*, 29-30, p. 43-45 i 56.
- Martínez, Trino (Trad.) (1961-1962), "El portero", *Primer Acto*, 29-30, p. 47-67.
- Monleón, José (1962), "*El Portero*, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 31, p. 40.
- Monleón, José (1962), "La cabeza de un traidor", *Primer Acto*, 38, p. 60-61.
- Monleón, José (1963), "Aproximación al teatro inglés", *Primer Acto*, 47, p. 7-13.
- Doménech, Ricardo (1964), "*El oído privado, El ojo público*, de Peter Shaffer", *Primer Acto*, 52, p.57.
- Osborne, John (1964), "Declaración (1958)", *Primer Acto*, 55, p. 22-23.
- Lorda Alaiz, Felipe M. (1964), "Un teatro del pueblo y para el pueblo", *Primer Acto*, 55, p. 24-27.
- Lorda Alaiz, Felipe M. (1964), "Patatas fritas a voluntad", *Primer Acto*, 55, p. 30-53.

- Lorda Alaiz, Felipe M.(1967), “Continuación de la tradición dramática irlandesa: Los Behan”, *Primer Acto*, 81, p. 8-11.
- Acerete, Julio (1965), "*L'habitació y El cambrer mut*, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 66, p. 52.
- Del Amo, Álvaro (1966), "Teatro no profesional", *Primer Acto*, 73, p. 57.
- Tynan, Kenneth (1966), “El movimiento de los jóvenes iracundos”, *Primer Acto*, 79, p. 13-17.
- Monleón, José (1966), "*Raíces* o la oportunidad perdida", *Primer Acto*, 79, p. 18-22.
- De Arteche, Juan José (Trad.) (1966), “*Raíces*”, *Primer Acto*, 79, p. 25-46.
- Pérez Estremera, Manuel i Del Amo, Álvaro (1967), “Introducción al teatro de Harold Pinter”, *Primer Acto*, 83, p. 7.
- No consta (1967), “Entrevista con Luis Escobar”, *Primer Acto*, 83, p. 20.
- Fàbregas, Xavier (1967), "*Un sabor a miel* de Shelagh Delaney", *Primer Acto*, 85, p. 61.
- Herrero, Fernando (1968), "*El rehén* de Brendan Behan", *Primer Acto*, 94, p. 72.
- Monleón, José (1968), "*Mañana te lo diré*, de James Saunders", *Primer Acto*, 96, p. 65-66.
- De la Torre, Claudio (Trad.) (1968), *Mañana te lo diré* de James Saunders, *Primer Acto*, 97, p. 38-61.
- Goliardos, Los (1969), “Encuesta al teatro independiente”, *Primer Acto*, 104-121.
- P.A. (1969), “Algunos juicios críticos de la segunda campaña nacional”, *Primer Acto*, 114, p. 5.
- Monleón, José (1970), "*El Regreso*, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 117, p. 67.
- Hernández, Santos (1970), "*Knack* de Jellicoe", *Primer Acto*, 118, p. 63.
- Monleón, José (1970), “Del teatro de cámara al teatro independiente”, *Primer Acto*, 123-124, p. 8-14.
- Fernández-Santos, Ángel (1971), "*Un Sabor a Miel* de Selagh Delaney", *Primer Acto*, 130, p. 68.
- Monleón, José (1971), “Teatro en Londres”, *Primer Acto*, 136, p. 20-21.
- Estruch, José (Trad.) (1971), “*Después de Haggerty* de David Mercer”, *Primer Acto*, 136, p. 36-67.

- Estruch, José (Trad.) (1972), "Los amigos de Arnold Wesker", *Primer Acto*, 140, p. 45-67.
- Monleón, José (1972), "El Knack, de Ann Jellicoe", *Primer Acto*, 142, p. 70-71.
- Wesker, Arnold (1973), "Del cuaderno de notas de un escritor", *Primer Acto*, 154, p. 20-28.
- Monleón, José (1973), "Un ligero dolor, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 156, p. 71.
- Pérez Coterillo, Moisés (1973), "Con Wesker en La cocina de Narros", *Primer Acto*, 162, p. 62.
- Doménech, Ricardo (1973-1974), "La cocina, de Arnold Wesker", *Primer Acto*, 163-164, p. 97.
- Enrique, D. (1974), "Quédate a desayunar, de R. Cooney y G. Stone", *Primer Acto*, 165, p. 55.
- González, Carlos Benito (1974), "Una entre mil mujeres, de Whitehead", *Primer Acto*, 167, p. 57.
- Herrero, Fernando (1974), "Viejos tiempos, de Harold Pinter", *Primer Acto*, 173, p. 72.
- Nieva, Francisco (1975), "Qué absurda es la gente absurda, de Ayckbourn", *Primer Acto*, 176, p. 55.
- De la Hera, Alberto (1975), "La más hermosa niña del mundo, de P. Nichols", *Primer Acto*, 177, p. 65.

PUEBLO

- Marqueríe, Alfredo, "Estreno de *La huella*, en el Club", *Pueblo*, 09/10/1970.
- Marqueríe, Alfredo, "El rehén, por Aquelarre", *Pueblo*, 30/03/1971.

PUNCH

- No consta, "At The Play: Look Back in Anger", *Punch*, 16/05/1956.
- Kingston, Jeremy, "The Homecoming", *Punch*, 16/06/1965.

SERRA D'OR

- Carbonell, Jordi (1964), "Al marge de l'escena: Adéu a Brendan Behan", *Serra d'Or*, 5, p. 45-46.
- Fàbregas, Xavier (1967), "La temporada que aviat començarà", *Serra d'Or*, 9, p. 73-74.

- J.S. (1966), "Una conversa amb Ricard Salvat", *Serra d'Or*, 9, p. 79-80.
- Fàbregas, Xavier (1969), "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 116, p. 72-73.
- Fàbregas, Xavier (1969), "Teatre comercial, teatre independent, teatre d'aficionats",
Serra d'Or, 120, p. 77-79.
- Fàbregas, Xavier (1970), "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 125, p. 74-76.
- Fàbregas, Xavier (1972), "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 150, p. 59.
- Fàbregas, Xavier (1974), "Crònica de les estrenes", *Serra d'Or*, 182, p. 71-72.

TEATRO

- Próspero (1957), "Por los escenarios de Londres", *Teatro*, 21, p. 44.
- Próspero (1957), "Escenarios del mundo. El teatro en Londres", *Teatro*, 22, p. 42.

TELE-EXPRES

- Farreras, Martí, "Un sabor a miel de Selag Delaney", *Tele Exprés*, 20/01/1967.
- Macià, J. "El 'Grup Esprit' en el Ateneo de San Gervasio", *Tele Exprés*, 09/12/1968.

THE SUNDAY TIMES

- Hobson, Harold, "Triumph at Stratford East", *The Sunday Times*, 19/10/1958.
- Hobson, Harold, "Wesker's Ideas and Ideals", *The Sunday Times*, 12/06/1960.
- Hobson, Harold, "A Private Kind of Tyranny", *The Sunday Times*, 01/04/1962.
- Hobson, Harold, "The Most Deadly of Weapons", *The Sunday Times*, 06/05/1962.
- Hobson, Harold, "Watchers in the Dark", *Sunday Times*, 01/08/1965.

THE TIMES

- No consta, "Mr. Brendan Behan's Extravaganza", *The Times*, 15/10/1958.
- No consta, "First Play By Mr. Pinter", *The Times*, 09/03/1960.
- No consta, "Naive Plot with Elusive Undercurrents", *The Times*, 28/03/1962.
- No consta, "Stamina and Skill for a Thin Theme", *The Times*, 20/09/1962.
- No consta, "An Exercise in Black Comedy", *The Times*, 30/06/1964.
- Wardle, Irving, "All the fun of the incident", *The Times*, 06/08/1970.

TRIUNFO

- Monleón, José (1971), "Sabor a miel", *Triunfo*, 463, p. 46.
- Valle, Ramón (1973), "La cocina, un espectáculo importante", *Triunfo*, 572, p. 46-47.
- Monleón, José (1973), "Salom, Loperena y Cía., contra Behan", *Triunfo*, 587, p.69-71.
- Monleón, José (1974), "La más hermosa niña del mundo, de Peter Nichols", *Triunfo*, 629, p. 65.
- Monleón, José (1975), "Presentación, tardía, de Joe Orton en España", *Triunfo*, 644, p. 43-44.

YA

- Montaza, "Recoletos: *Mirando hacia atrás con ira*", *Ya*, 31/03/1959.
- N.G.R., "Función de Dido en el Goya", *Ya*, 09/01/1962.
- González Ruiz, N., "*Raíces*, estreno en el Valle Inclán", *Ya*, 15/09/1966.
- López Delpecho, Luis, "*El amante y La colección*, en el Eslava", *Ya*, 14/01/1967.

YORICK

- Pedret Muntañola, J. (1965), "Teatro realista y teatro social. Aspectos de la problemática actual", *Yorick*, 2, p. 7.
- Sordo, Enrique (1965), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 4, p. 17.
- Cantieri, Giovanni (1967), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 22, p. 16.
- No consta, (1969), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 30, p. 75.
- Bordas, Jordi (Trad.) (1969), "Tot amb patates", *Yorick*, 33, p. 5-13.
- Gas, Mario (1969), "Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el teatro independiente ", *Yorick*, 33, p. 9-12.
- Bordas, J. (1969), "Traduciendo Wesker al catalán", *Yorick*, 33, p. 14-15.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969), "Crítica Teatral de Barcelona", *Yorick*, 33, p. 55-59.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 35, p. 65.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969-1970), "Crítica teatral de Barcelona", *Yorick*, 37, p.64.
- Sans, Santiago (1973), "Teatro independiente. ¿Cosquilleo en el artificio?", *Yorick*, 57-58, p. 39-41.
- Hormigón, Juan Antonio [1973], "¡Culturalmente un asco! Wesker, Narros y treinta actores más", *Yorick*, 60, p. 67.

1975-1982: la Transició

ABC

H.P.F., "Estreno de *Cuatro estaciones*, en el Teatro Alfil, *ABC*, 03/04/1976.

López, Lorenzo, "Vodevil a la inglesa: *Lo que vio el mayordomo*, en el Príncipe", *ABC*, 16/03/1979.

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

López, Lorenzo, "Zori y Santos crean el vodevil circense *Antes de entrar dejen salir*", *ABC*, 12/01/1980.

López, Lorenzo, "*Piaf*, gran atrevimiento de Natalia Silva en el Muñoz Seca", *ABC*, 13/11/1980.

López, Lorenzo, "*Educando a Rita*, actualísima a la sombra de Bernard Shaw", *ABC*, 20/03/1982.

ARRIBA

Trenas, Julio, "Cuatro estaciones", *Arriba*, 02/04/1976.

Trenas, Julio, "*Un soplo de pasión*, de Peter Nichols", *Arriba*, 17/09/1977.

No consta, "*Sopa de pollo con cebada*, de Arnold Wesker", *Arriba*, 04/05/1979.

AVUI

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

DIARIO 16

Fernández-Santos, Ángel, "Drama hipócrita sobre la hipocresía", *Diario 16*, 20/09/1977.

Fernández-Santos, Ángel, "Sobre la anatomía de Winston Churchill", *Diario 16*, 17/03/1979.

Amestoy, Ignacio, "Amadeus", *Diario 16*, 29/01/1982.

EL ALCAZAR

Díez-Crespo, M., "Un vodevil, en el Alcázar", *El Alcázar*, 07/06/1980.

EL PAÍS

Haro, Eduardo, "Sólo un juguete cómico", *El País*, 15/03/1979.

Cruz, Juan, "Arnold Wesker: 'No éramos tan jóvenes ni tan airados'", *El País*, 01/05/1979.

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

Haro Tecglen, Eduardo, "La vieja fórmula", *El País*, 15/01/1980.

J.M.U., "La vida apócrifa de Edith Piaf", *El País*, 12/11/1980.

Haro, Eduardo, "El triunfo del 'mensajero gris'", *El País*, 29/01/1982.

Haro, Eduardo, "Profesor y alumna", *El País*, 20/03/1982.

EVENING STANDARD

Shulman, Milton, "Symbolism is a poor substitute, Mr. Wesker", *Evening Standard*, 22/09/1965.

Shulman, Milton, "Funny peculiar or funny ha-ha?", *Evening Standard*, 06/03/1969.

Shulman, Milton, "Chez Nous", *Evening Standard*, 07/02/1974.

GUARDIAN

Billington, Michael, "Divining for a Theme", *Guardian*, 05/11/1979.

INFORMACIONES

Corbalán, Pablo, "*Cuatro estaciones*, de Arnold Wesker", *Informaciones*, 07/04/1976.

Corbalán, Pablo, "*El Filántropo*, de Chistopher Hampton", *Informaciones*, 23/04/1976.

LA VANGUARDIA

C.P., "*Sopa de pollastre amb ordi*, por el Grup d'estudis teatrals, de Horta", *La Vanguardia*, 14/03/1978.

LEVANTE

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

PIPIRIJAINA

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

Heras, Guillermo (1979), "Teatro Independiente II. ¿Resurrección o autopsia?", *Pipirijaina*, 10, p. 7-11.

PRIMER ACTO

Lores, Maite (1972), "Nuevo teatro inglés: Christopher Hampton", *Primer Acto*, 146-147, p. 101.

Miras, Domingo (1982), "*Amadeus*, la confesión de Peter Shaffer", *Primer Acto*, 193, p. 31.

PUNCH

Morley, Sheridan, "Face the Music", *Punch*, 14/11/1979.

Morley, Sheridan, "Class Struggle", *Punch*, 22/06/1980.

SERRA D'OR

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

Vilà Folch, Joaquim (1978), "Teatre: Espectacles estrenats entre l'1 de gener i el 15 de juliol", *Serra d'Or*, 228, p. 51-53.

Vilà i Folch, Joaquim (1979), "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 237, p. 59.

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

TELE-EXPRES

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

THE SUNDAY TIMES

Hobson, Harold, *Sunday Times*, 26/09/1965.

No consta, "What The Butler Saw", *Sunday Times*, 09/03/1969.

THE TIMES

Wardle, Irving, "Old Passions", *The Times*, 07/02/1974.

TRIUNFO

Monleón, José (1977), "'Contacto peculiar', otra cama redonda", *Triunfo*, 774, p. 71-72.

Medina, Miguel (1979), "Sopa de pollo con cebada", *Triunfo*, 850, p. 57.

TURIA

A.C. (1982-1983), "*The Knack*, de Ann Jellicoe, por Moma Teatre", *Turia*, 986, p. 21.

YA

Amorós, Andrés, "Los gestos del amor", *Ya*, 02/04/1976.

García Pavón, F., "*Amadeus*, biografía de un hombre mediocre", *Ya*, 29/01/1982.

1982-2004: els anys de democràcia

ABC

López, Lorenzo, "*¡Sálvese quien pueda!*, un magistral 'vodevil' de Cooney, en el Fuencarral", *ABC*, 21/12/1983.

García Garzón, Juan, "*El botín*, vodevil macabro en el cuarto de estar", *ABC*, 31/05/1984.

López, Lorenzo, "*Al derecho y al revés*, delicioso malabarismo teatral", *ABC*, 14/11/1984.

López, Lorenzo, "*Conferencia en la cumbre*, radical equivocación de montaje", *ABC*, 29/08/1986.

López, Lorenzo, "*Paso a paso*, acertada transcripción de una comedia londinense con música", *ABC*, 19/09/1986.

López-Sancho, Lorenzo, "*Un Pato a la Naranja* cargado de especias en el Infanta Isabel", *ABC*, 25/10/1986.

López, Lorenzo, "El sexo inglés a la española, en el Fígaro", *ABC*, 07/03/1988.

Lázaro Carreter, Fernando, "*Materia reservada*, de Hugh Whitemore", *ABC*, 13/03/1988.

López, Lorenzo, "*Cuando yo era niña*, o unas vidas en do menor, en el Centro de la Villa", *ABC*, 07/04/1988.

López, Lorenzo, "*El realquilado*, revisión airada y melodramática, en el Marquina", *ABC*, 14/04/1988.

Lázaro Carreter, Fernando, "*Cuando yo era niña, solía gritar y chillar*, de Sharman MacDonald", *ABC*, 15/05/1988.

López, Lorenzo, "*Separados*, poema de la soledad telefonista de nuestro tiempo, en el Marquina", *ABC*, 07/04/1989.

Lázaro Carreter, Fernando, "*¡Ahora sí puedo, cariño!*, de Sultan, Barret y Cooney", *ABC*, 07/05/1989.

Lázaro Carreter, Fernando, "*Separados*, de Tom Kempinski", *ABC*, 11/09/1989.

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

Lázaro Carreter, Fernando, "Leticia", *ABC*, 09/11/1991.

Lázaro Carreter, Fernando, "Demasiado para una noche", *ABC*, 19/04/1992.

López, Lorenzo, "Esperanza Roy, una mujer muy de hoy, en *Yo amo a Shirley Valentine*", *ABC*, 07/10/1992.

López, Lorenzo, "*Algo especial*, fuerte muestra de un neoexpresionismo inglés, en el Fígaro", *ABC*, 03/10/1993.

Olivares, Juan Carlos, "Sólo gente de barrio", *ABC*, 13/11/1993.

Olivares, Juan Carlos, "Merecidas vacaciones", *ABC.Cataluña*, 10/04/1994.

López, Lorenzo, "*Traición*, el Pinter más penetrante del amor y la condición humana", *ABC*, 19/04/1994.

Olivares, Juan Carlos, "Clase de actores", *ABC.Barcelona*, 26/09/1994.

Olivares, Juan Carlos, "El musical con sangre entra", *ABC.Cataluña*, 29/12/1994.

Olivares, Juan Carlos, "Complejo Edipo-Thatcher", *ABC.Cataluña*, 11/11/1995.

Olivares, Juan Carlos, "Miss Marple visita el Eixample", *ABC.Cataluña*, 03/12/1995.

Olivares, Juan Carlos, "Cobayas en periodo de prueba", *ABC.Cataluña*, 27/01/1996.

Olivares, Juan Carlos, "El musical cumbre del 'kutrekitsch'", *ABC.Cataluña*, 07/04/1996.

López, Lorenzo, "*El apagón: embrollo teatral de Shaffer sobre el valor de la luz electrónica*", *ABC*, 19/01/1997.

López, Lorenzo, "Feliz descubrimiento de una compañía joven en un experimento inglés", *ABC*, 22/02/1997.

Siles, Jaime, "Aquellas colinas azules", *ABC*, 06/04/1997.

López, Lorenzo, "*Momentos de mi vida* y el teatro atemporal de Ayckbourn", *ABC*, 14/09/1997.

Olivares, Juan Carlos, "Miseria tramposa", *ABC*, 27/02/1998.

García, Juan Ignacio, "*Pop Corn: el ruido, la telebasura y un par de huevos duros*", *ABC*, 31/12/1998.

Olivares, Juan Carlos, "La paradoja Salieri", *ABC.Cataluña*, 03/01/1999.

García Garzón, Juan Ignacio, "Mucha prisa por llegar a ninguna parte", *ABC*, 04/05/1999.

Olivares, Juan Carlos, "Una 'cita' con el 'crac' del 99", *ABC.Catalunya*, 07/07/1999.

García Garzón, Juan Ignacio, "*La mujer de negro: escalofríos metateatrales*", *ABC*, 26/09/1999.

Olivares, Juan Carlos, "Perdidos en el pantano", *ABC.Catalunya*, 24/10/1999.

García, Juan Ignacio, "*Amor a medias* en el Arlequín: triples parejas", *ABC*, 07/02/2000.

E.M., "Por algún extraño motivo, se piensa que Harold Pinter no llega al público español", *ABC*, 23/02/2000.

Víllora, Pedro Manuel, "Pinter menor", *ABC*, 05/03/2000.

García Garzón, Juan Ignacio, "*Pato a la naranja: un menú ligero y recalentado*", *ABC*, 08/08/2000.

Olivares, Juan Carlos, "Barceló, un talento en solitario", *ABC.Cataluña*, 18/09/2000.

Olivares, Juan Carlos, "Palomitas a medio explotar", *ABC.Catalunya*, 07/01/2001.

Víllora, Pedro Manuel, "Abel Vitón vuelve a los escenarios con *El huésped se divierte*, de Joe Orton", *ABC*, 19/01/2001.

Víllora, Pedro Manuel, "Un Don Juan de otra manera", *ABC*, 18/02/2001.

García Garzón, Juan Ignacio, "El gran teatro del mundo", *ABC*, 07/04/2001.

Olivares, Juan Carlos, "Historia de dos mujeres", *ABC.Cataluña*, 23/04/2001.

Olivares, Juan Carlos, "Contra la ignorancia, un poco de Harrower", *ABC.Cataluña*, 10/10/2001.

Víllora, Pedro Manuel, "*La mujer invisible*, gritos que nadie escucha", *ABC*, 23/02/2002.

Víllora, Pedro Manuel, "Otra cara del escándalo que edificó el mito de Sarah Kane", *ABC*, 03/03/2002.

Olivares, Juan Carlos, "Anna, la grande", *ABC.Cataluña*, 18/04/2002.

AVUI

Vilà i Folch, Joaquim, "Dones insatisfetes", *Avui*, 09/12/1983.

Vilà i Folch, Joaquim, "Una Rita que resulta difícil d'educar", *Avui*, 19/09/1985.

Vilà i Folch, Joaquim, *Avui*, 23/10/1985.

Vilà i Folch, Joaquim, "Josep Maria Flotats trae otra vez un magnífico montaje teatral", *Avui*, 08/06/1987.

Flotats, Josep Maria, "A Joan de Sagarra, en defensa del teatre", *Avui*, 26/11/1987.

De Sa, Olga, "El Centre Dramàtic del Vallès ha estrenat *Amb la ràbia al cos a Sabadell*", *Avui*, 21/04/1990.

Vilà i Folch, Joaquim, "Un disbarat sorneguer", *Avui*, 13/01/1991.

Pérez, Xavier, "Tres Nadals, tres cuines", *Avui*, 10/12/1992.

Pérez, Xavier, "L'embolic més vell del món", *Avui*, 19/05/1993.

Massip, Francesc, "Una comèdia amargant", *Avui*, 13/11/1993.

Massip, Francesc, "Radiografia del vici", *Avui*, 29/12/1993.

Massip, Francesc, "Un cant a la felicitat", *Avui*, 11/04/1994.

Ordóñez, Marcos, "De la lluna a la terra", *Avui*, 09/01/1995.

Ordóñez, Marcos, "Mettons que je n'aie rien vu", *Avui*, 13/03/1995.

Ordóñez, Marcos, "So Bye Bye Miss Catalonian Pie", *Avui*, 08/05/1995.

Ordóñez, Marcos, "La mirada de l'engripat", *Avui*, 18/12/1995.

Cabeza, Elisabet, "*The Rocky Horror Show* per a tots els públics", *Avui*, 06/04/1996.

Noguero, Joaquim, "Més Pinter", *Avui*, 20/11/1996.

Ordóñez, Marcos, "Pinter, 3. Ayckbourn 0", *Avui*, 02/12/1996.

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

Massip, Francesc, "L'artista, el poder i la memòria", *Avui*, 16/01/1997.

Noguero, Joaquim, "Eficaç", *Avui*, 26/01/1997.
Ordóñez, Marcos, "Cry for no one", *Avui*, 09/03/1998.
Massip, Francesc, "Els calaixets de l'arquimesa", *Avui*, 06/07/1999.
Ordóñez, Marcos, "Rumors/L'especulador", *Avui*, 19/07/1999.
Ordóñez, Marcos, "Perduts a l'illa", *Avui*, 25/10/1999.
Noguero, Joaquim, "Pinter naturalitzat", *Avui*, 29/11/1999.
Ordóñez, Marcos, "La construcció del passat", *Avui*, 03/01/2000.
Massip, Francesc, "Pluja d'estiu", *Avui*, 19/09/2000.
Massip, Francesc, "I les crispetes?", *Avui*, 23/12/2000.
Massip, Francesc, "L'escopinada del passat", *Avui*, 24/04/2001.
Coca, Jordi, "Hivern", *Avui*, 07/05/2001.
Noguero, Joaquim, "Quins retrats!", *Avui*, 29/06/2001.
Noguero, Joaquim, "Ganivets o gallines", *Avui*, 08/10/2001.
Massip, Francesc, "Quina creu!", *Avui*, 16/02/2002.
Massip, Francesc, "Empassar-se el moc", *Avui*, 15/04/2002.
Olivares, Juan Carlos, "Una paradoxa per rebentar-se de riure", *Avui*, 18/11/2002.
Massip, Francesc, "Lliga contra l'avorriment", *Avui*, 17/12/2002.
Coca, Jordi, "Qui és David Hare?", *Avui*, 20/01/2003.
Olivares, Juan Carlos, "Cinc minuts i res més", *Avui*, 27/07/2003.
Olivares, Juan Carlos, "El 'Grand Guignol' d'Irlanda", *Avui*, 06/10/2003.
Olivares, Juan Carlos, "Nostàlgia de cuiners", *Avui*, 09/06/2004.
Olivares, Juan Carlos, "Perduts en l'inconscient", *Avui*, 17/09/2004.

DAILY MAIL

Tinker, Jack, *Daily Mail (London Theatre Record / February 11-24 1982)*.
Tinker, Jack, *Daily Mail (London Theatre Record / November 4-17, 1982)*.
Tinker, Jack, *Daily Mail*, 11/09/1984.
Tinker, Jack, *Daily Mail*, 22/11/1994.
Tinker, Jack, *Daily Mail*, 18/01/1995.
Usher, Shaun, *Daily Mail*, 03/10/1995.
Tinker, Jack, *Daily Mail*, 20/09/1996.
Tinker, Jack, *Daily Mail*, 04/10/1996.

Coveney, Michael, *Daily Mail*, 29/05/1998.

Coveney, Michael, *Daily Mail*, 08/12/2000.

DAILY TELEGRAPH

Darlington, W.A., *Daily Telegraph*, 04/11/1965.

Shorter, Eric, "Dictators' mistresses stretch tea for two", *Daily Telegraph*, 23/01/1978.

No consta, *Daily Telegraph*, (*London Theatre Record* / July 2-15 1981).

Barber, John, *Daily Telegraph*, 07/09/1984.

Barber, John, *Daily Telegraph*, 21/12/1984.

Barber, John, *Daily Telegraph*, 02/08/1986.

Osborne, Charles, *Daily Telegraph*, 16/10/1987.

Osborne, Charles, *Daily Telegraph*, 11/01/1990.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 10/10/1991.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 05/10/1994.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 20/01/1995.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 05/05/1995.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 04/10/1995.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 13/12/1995.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 16/12/1995.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 08/03/1996.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 16/09/1996.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 20/09/1996.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 03/10/1996.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 15/09/1998.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 23/09/1998.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 03/06/1999.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 18/10/1999.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 27/10/1999.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 16/03/2000.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 09/10/2000.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 13/02/2001.

Spencer, Charles, *Daily Telegraph*, 05/04/2001.

Spencer, Charles, Daily Telegraph, 10/08/2001.

Spencer, Charles, "Blasphemy and banality", *Daily Telegraph*, 04/12/2003.

DIARIO 16

Monleón, José, "La ira inglesa", *Diario 16*, 30/06/1984.

Monleón, José, "Mucho ingenio y pocas nueces", *Diario 16*, 17/11/1984.

Monleón, José, "Del vodevil al sainete cómico", *Diario 16*, 12/10/1985.

Monleón, José, "Bailar con la más fea", *Diario 16*, 20/12/1986.

Monleón, José, "El manifiesto", *Diario 16*, 21/03/1987.

Monleón, José, "El realquilado", *Diario 16*, 15/04/1988.

Monleón, José, "Eclipse total", *Diario 16*, 10/09/1989.

Centeno, Enrique, "Un sólido vodevil", *Diario 16*, 18/01/1992.

Centeno, Enrique, "Tragicomedia de una maruja", *Diario 16*, 05/10/1992.

Centeno, Enrique, "Edipo, de rebelde a 'yuppy'", *Diario 16*, 31/10/1992.

Centeno, Enrique, "El otro lado del mundo", *Diario 16*, 04/10/1993.

Centeno, Enrique, "Evocación sentimental realizada con enorme sensibilidad", *Diario 16*, 22/04/1994.

Centeno, Enrique, "Entrañables desarraigados", *Diario 16*, 29/01/1996.

Centeno, Enrique, "Carcajadas en la oscuridad", *Diario 16*, 20/01/1997.

Centeno, Enrique, "Un juego de mentiras", *Diario 16*, 27/01/1997.

Centeno, Enrique, "Una de niños", *Diario 16*, 23/02/1997

Centeno, Enrique, "Una crítica macabra", *Diario 16*, 07/09/1997.

Centeno, Enrique, "En otro mundo", *Diario 16*, 18/05/1998.

Centeno, Enrique, "Risas y emociones", *Diario 16*, 24/09/1998.

Centeno, Enrique, "Sin genio pero con brío", *Diario 16*, 27/03/2000.

Centeno, Enrique, "Aquellas comedias de antes", *Diario 16*, 07/08/2000

Centeno, Enrique, "Ricos, famosos y despreciables", *Diario 16*, 19/02/2001.

EL ALCAZAR

Díez-Crespo, M., "Divertido vodevil en el Fígaro", *El Alcázar*, 23/12/1986.

EL MUNDO

- Villán, Javier, "Un Edipo para el siglo XX", *El Mundo*, 02/11/1992.
- Villán, Javier, "Purificación por el fuego", *El Mundo*, 04/10/1993.
- Pascual, Itziar, "Estreno absoluto de David Edgar en España", *El Mundo*, 05/11/1993.
- Villán, Javier, "Buen teatro político", *El Mundo*, 09/11/1993.
- Ragué, María José, "Las amistades peligrosas de Miró", *El Mundo.Cataluña*, 28/12/1993.
- Pascual, Itziar, "Urbanidad", *El Mundo*, 28/01/1994.
- Villán, Javier, "Cumbre de otoño", *El Mundo*, 14/11/1994.
- Ragué, María José, "Sabor azucarado", *El Mundo.Cataluña*, 28/12/1994.
- Pascual, Itziar, "Crónica de una maldición", *El Mundo*, 03/03/1995.
- Ragué, María José, "La descarnada poesía del mito", *El Mundo.Cataluña*, 12/11/1995.
- Ragué, María José, "Un supermercado de maternidades", *El Mundo.Cataluña*, 01/05/1996.
- Ragué, María José, "El desmadre del tiempo", *El Mundo.Cataluña*, 03/12/1996.
- Villán, Javier, "Gran texto a media luz", *El Mundo*, 22/01/1997.
- Villán, Javier, "Borrajo y Osinaga", *El Mundo*, 30/01/1997.
- Villán, Javier, "Angelitos de Dios", *El Mundo*, 30/03/1997.
- Villán, Javier, "El cadáver de una sociedad", *El Mundo*, 08/09/1997.
- Villán, Javier, "Orden, moral, resignación", *El Mundo*, 07/10/1997.
- Ragué Arias, María José, "¿Salvados?", *El Mundo*, 03/03/1998.
- Villán, Javier, "Una función redonda", *El Mundo*, 06/10/1998.
- Villán, Javier, "Amargo siglo", *El Mundo*, 30/04/1999.
- Villán, Javier, "Juventud airada y triste", *El Mundo*, 06/10/1999.
- Madariaga, Iolanda, "Perversa ironía", *El Mundo*, 05/12/1999.
- Ragué, María José, "Los viejos tiempos de Pinter", *El Mundo.Cataluña*, 06/01/2000.
- Villán, Javier, "Enigmas y amenazas", *El Mundo*, 06/03/2000.
- Villán, Javier, "Gente con huellas muy bien llevadas", *El Mundo*, 10/09/2000.
- Madariaga, Iolanda, "Fast food teatral", *El Mundo.Cataluña*, 10/01/2001.
- Ragué, María José, "Acidez, sarcasmo, crítica", *El Mundo.Cataluña*, 25/02/2001.
- Villán, Javier, "Refinamiento sin maldad", *El Mundo*, 27/02/2001
- Madariaga, Iolanda, "Carcajadas de delirio", *El Mundo.Cataluña*, 02/03/2001.

Ragué, María José, "Texto e ideología", *El Mundo.Cataluña*, 23/04/2001.
Ragué, María José, "Un texto importante", *El Mundo.Cataluña*, 03/06/2001.
Villán, Javier, "Hermosa poética", *El Mundo*, 22/10/2001.
Ragué, María José, "J.C. Falso Mesías", *El Mundo.Cataluña*, 20/02/2002.
Montero, Esther, "Adolfo Marsillach entre mujeres", *El Mundo*, 05/09/2002.
Ragué, María José, "Silencios del tiempo", *El Mundo.Cataluña*, 19/12/2002.
Ragué, María José, "Los silencios de Pinter", *El Mundo.Cataluña*, 09/02/2003.
Villán, Javier, "Alta tensión dramática", *El Mundo*, 06/05/2003.
Ragué, María José, "Un texto interesante", *El Mundo.Cataluña*, 03/07/2003.
Madariaga, Iolanda, "Grotesca sombra del rey Lear", *El Mundo.Cataluña*, 30/07/2003.
Villán, Javier, "La herida que no cesa", *El Mundo*, 30/10/2003.
Villán, Javier, "La intolerancia fanática de los vencedores", *El Mundo*, 31/12/2003.
Ragué, María José, "Decibelios ensordecedores", *El Mundo*, 26/01/2004.

EL PAÍS

Sagarra, Joan de, "¡Qué bello es bañarse!", *El País*, 09/12/1983.
Haro, Eduardo, "Mentiras de vodevil", *El País*, 23/12/1983.
Haro, Eduardo, "Una brillante amoralidad", *El País*, 31/05/1984.
Haro, Eduardo, "Un caos de relojería", *El País*, 13/11/1984.
Haro, Eduardo, "Malos", *El País*, 17/01/1985.
Haro, Eduardo, "Apuros y ridículo", *El País*, 09/08/1985.
No consta, *El País.Barcelona*, 06/09/1985.
Sagarra, Joan de, *El País.Barcelona*, 19/09/1985.
Sagarra, Joan de, "Todo en su sitio", *El País.Barcelona*, 23/10/1985.
Haro, Eduardo, "Un esfuerzo fallido", *El País*, 31/08/1986.
Haro, Eduardo, "Risa para predispuestos", *El País*, 21/12/1986.
Haro, Eduardo, "Dentro de los límites", *El País*, 20/03/1987.
"La Generalitat afirma que Flotats no puede negar la entrada de ningún crítico a un teatro", *El País.Cataluña*, 27/11/1987.
Sagarra, Joan de, "Los agradecimientos de Flotats", *El País.Cataluña*, 28/11/1987.
Joglars, Comediants, Tricicle et alii, "Enemigos del teatro", *El País.Cataluña*, 05/12/1987.

Carandell, Josep Maria, "Una cita de Shakespeare", *El País.Cataluña*, 08/12/1987.

Haro, Eduardo, "Vida doble", *El País*, 11/12/1987.

Sagarra, Joan de, *El País.Barcelona*, 26/02/1988.

Haro, Eduardo, "Manual de educación sexual", *El País*, 08/04/1988.

Haro, Eduardo, "Parte de una gran historia", *El País*, 15/01/1989.

Haro, Eduardo, "Tercera clase", *El País*, 03/04/1989.

"Rabia en el cuerpo", *Guía de El País*, 27/04/1990.

R.A., "Un dulce revulsivo. La compañía Primer Paso reestrena *Sabor a miel*", *El País*, 23/08/1991.

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

Haro, Eduardo, "Anarquía doméstica", *El País*, 08/11/1991.

Haro, Eduardo, "Una risa tonta", *El País*, 20/01/1992.

Sagarra, Joan de, "Matar de aburrimiento", *El País*, 25/07/1992.

Haro, Eduardo, "Nuestra peste", *El País*, 01/11/1992.

Sagarra, Joan de, "Bienvenido, Mr. Ayckbourn", *El País*, 11/12/1992.

Haro, Eduardo, "Llore después de haber reído", *El País*, 03/10/1993.

Máñez, Julio, "Hablando de mujeres", *El País.Comunidad Valenciana*, 15/12/1993.

Sagarra, Joan de, "Vencer o morir", *El País*, 30/12/1993.

Haro, Eduardo, "Otra cultura", *El País*, 10/04/1994.

Sagarra, Joan de, "My fatty Valentine", *El País.Barcelona*, 10/04/1994.

Haro, Eduardo, "Terror cotidiano", *El País*, 31/10/1994.

Máñez, Julio, "La polilla del costumbrismo", *El País*, 01/12/1994.

Sagarra, Joan de, "Malas compañías", *El País*, 24/12/1994.

Gómez, Lourdes, "El dramaturgo John Osborne, artífice del 'teatro airado', muere a causa de un fallo cardíaco", *El País*, 27/12/1994.

Máñez, Julio, "Estridente crónica social", *El País.Comunidad Valenciana*, 19/02/1995.

Sagarra, Joan de, "Plastilina", *El País.Cataluña*, 14/03/1995.

Haro, Eduardo, "Bagatela cruel", *El País*, 17/11/1995.

Ley, Pablo, "El aullido de un cabreo existencial", *El País.Cataluña*, 19/11/1995.

Ley, Pablo, "El Eixample está loco, loco, loco", *El País.Cataluña*, 03/12/1995.

Haro, Eduardo, "Un espejo ante el horror", *El País*, 18/01/1996.

Ley, Pablo, "Un íntimo Frankenstein", *El País.Cataluña*, 28/09/1996.

Ley, Pablo, "Comercialidad al buen tuntún", *El País*, 28/12/1996.

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

Ley, Pablo, "Un trabajo esmerado", *El País.Cataluña*, 19/01/1997.

Haro, Eduardo, "Un vodevil", *El País*, 21/01/1997.

Ley, Pablo, "Otro ejemplo de profesionalidad", *El País.Cataluña*, 27/01/1997.

Haro, Eduardo, "Sadismo y dolor de infancia", *El País*, 25/02/1997.

Haro, Eduardo, "Lo que no todos sabían", *El País*, 11/09/1997.

Haro, Eduardo, "Los dos rivales", *El País*, 19/09/1997.

Ley, Pablo, "Poca violencia", *El País.Cataluña*, 28/02/1998.

Haro, Eduardo, "Decadencia", *El País*, 28/09/1998.

Ley, Pablo, "Un hito del teatro comercial", *El País.Cataluña*, 15/11/1998.

Máñez, Julio, "Comedia de costumbres", *El País.Comunidad Valenciana*, 01/12/1998.

Haro, Eduardo, "¡Estos chicos!", *El País*, 20/04/1999.

Ley, Pablo, "Pese a todo, un texto interesante", *El País*, 08/07/1999.

Máñez, Julio, "La clase enemiga", *El País.Comunidad Valenciana*, 19/10/1999.

Haro, Eduardo, "El juego maldito", *El País*, 23/10/1999.

Ley, Pablo, "Robinson Crusoe con móvil", *El País.Cataluña*, 26/10/1999.

Haro, Eduardo, "Cumbres borrascosas", *El País*, 19/11/1999.

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

Máñez, Julio, "Compleja comedia", *El País.Comunidad Valenciana*, 31/03/2000.

Ley, Pablo, "Albertí dirige de forma impecable un torturado texto de Sarah Kane", *El País*, 10/06/2000.

Ordóñez, Marcos, "Sitges 2: Sarah & Jenny", *El País.Cataluña*, 19/06/2000.

Ley, Pablo, "El absurdo y la patochada", *El País.Cataluña*, 23/06/2000.

Ley, Pablo, "Mujeres espléndidas", *El País.Cataluña*, 31/07/2000.

Haro, Eduardo, "Crímenes londinenses", *El País*, 12/09/2000.

Máñez, Julio, "Un cadáver en el armario", *El País.Comunidad Valenciana*, 13/10/2000.

Ordóñez, Marcos, "Dos joyas", *El País.Cataluña*, 16/10/2000.

Ley, Pablo, "El hombre frágil", *El País.Cataluña*, 27/11/2000.

Ordóñez, Marcos, "Woyzeck en Shepherd's Bush", *El País.Cataluña*, 04/12/2000.

Ordóñez, Marcos, "Satíricos", *El País.Cataluña*, 15/01/2001.

Haro, Eduardo, "Los libertinos", *El País*, 17/02/2001.

Ley, Pablo, "Comedia negrísima", *El País.Cataluña*, 03/03/2001.

Ordóñez, Marcos, "Cama, cocina, 'chill-out'", *El País.Cataluña*, 12/03/2001.

Haro, Eduardo, "Sonrisa sobre la muerte", *El País*, 13/04/2001.

Ley, Pablo, "Prisioneros del recuerdo", *El País.Cataluña*, 29/04/2001.

Ordóñez, Marcos, "China/Polaroids", *El País.Cataluña*, 07/07/2001.

Haro, Eduardo, "Chicas que sufren", *El País*, 11/08/2001.

Ley, Pablo, "Una puesta en escena ejemplar", *El País*, 11/10/2001.

Haro, Eduardo, "Nihilismo de clase baja", *El País*, 13/10/2001.

Haro, Eduardo, "Una revisión", *El País*, 12/10/2001.

Torres, Rosana, "El Ciclo de Autor da a conocer la obra desgarradora y poética de Sarah Kane", *El País*, 06/02/2002.

Ley, Pablo, "Un Cristo conspirador", *El País.Cataluña*, 17/02/2002.

Francia, Ignacio, "El obispo de Salamanca califica de 'desmesura' el *Mesías* de José Luis Gómez", *El País*, 04/04/2002.

Ley, Pablo, "Una interpretación magistral", *El País.Cataluña*, 14/04/2002.

Máñez, Julio, "Una visita guiada", *El País*, 20/04/2002.

Vallejo, Javier, "Una africana en la Europa civilizada", *El País*, 11/05/2002.

Vallejo, Javier, "El filo de la incertidumbre", *El País (Babelia)*, 12/10/2002.

Máñez, Julio, "Vint anys xafant escenari", *El País.Comunitat Valenciana*, 17/10/2002.

Máñez, Julio, "La palabra absuelta", *El País.Comunidad Valenciana*, 25/10/2002.

Ley, Pablo, "Una estructura singular", *El País.Cataluña*, 22/12/2002.

Ordóñez, Marcos, "Laberinto de traiciones", *El País.Babelia*, 04/01/2003.

Ordóñez, Marcos, "Bienvenido Mr. Hare", *El País.Babelia*, 18/01/2003.

Barrena, Begoña, "Una obra para pensar", *El País.Cataluña*, 23/01/2003.

Ordóñez, Marcos, "El cielo abierto", *El País.Babelia*, 01/02/2003.

Ley, Pablo, "Un enigma sombrío", *El País.Cataluña*, 17/02/2003.

Barrena, Begoña, "Un futuro sin esperanza", *El País.Cataluña*, 10/03/2003.

Haro, Eduardo, "Los chicos del plutonio", *El País*, 28/04/2003.

Barrena, Begoña, "La huella de la infancia", *El País.Cataluña*, 20/05/2003.

Ordóñez, Marcos, "Nada y así sea", *El País (Babelia)*, 19/07/2003.

Ley, Pablo, "A la deriva del tiempo", *El País*, 27/07/2003.

Ley, Pablo, "Un texto malo", *El País.Cataluña*, 31/10/2003.

Vallejo, Javier, "Un británico en Palestina", *El País*, 24/01/2004.

EL PERIÓDICO

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Altres llocs", *El Periódico*, 26/04/1985.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Tot educant Rita", *El Periódico*, 19/09/1985.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Una sufrida decepción", *El Periódico*, 06/03/1987.

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

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Nace un teatro en Gràcia", *El Periódico*, 25/02/1988.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Ligar, tema de una graciosa comedia", *El Periódico*,
02/12/1988.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, *El Periódico*, 03/03/1989.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, *El Periódico*, 25/02/1990.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "En el Teatreneu hay *Bones Festes* para rato", *El Periódico*,
06/12/1992.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Miró apostó por las 'amistades' románticas", *El Periódico*,
29/12/1993.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Ajuste de cuentas entre madre e hija", *El Periódico*,
11/12/1994.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Un musical sólido, brillante y pegadizo", *El Periódico*,
29/12/1994.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Una historia de mujeres mal contada", *El Periódico*,
05/03/1995.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Teatre de l'Eixample abre con jolgorio", *El Periódico*,
12/12/1995.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Una pura diversión", *El Periódico*, 29/01/1996.

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

Sàbat, Núria, "Los largos silencios de Pinter", *El Periódico*, 15/10/1996.

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

Pérez de Olaguer, "Seducciones en Artenbrut", *El Periódico*, 24/12/1996.

Sàbat, Núria, "Empezar con buen pie", *El Periódico*, 25/01/1997.

Pérez d'Olaguer, Gonzalo, "Un espléndido y digno vodevil", *El Periódico*, 26/01/1997.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Entre la credibilitat i el crit", *El Periódico*, 01/03/1998.

Hevia, Elena, "Bomba contra les convencions", *El Periódico*, 19/06/1998.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Un muntatge inacabat", *El Periódico*, 09/07/1999.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Rotenstein davant Pinter", *El Periódico*, 28/11/1999.

Hevia, Elena, "Jo no em considero racista, però...", *El Periódico*, 17/11/2000.

Sàbat, Núria, "La nit just abans de Nadal, una comèdia d'Anthony Neilson", *El Periódico*, 28/12/2000.

Clua, Guillem, "Vol ser milionari?", *El Periódico*, 16/02/2001.

Subirana, Jordi, "Teatreneu acull una comèdia salvatge", *El Periódico*, 16/02/2001.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Diner negre, un embolic dels grossos de l'autor Ray Cooney", *El Periódico*, 24/02/2001.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "A la cuina amb Elvis, una comèdia salvatge de Lee Hall", *El Periódico*, 24/02/2001.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Unes polaroids explícites, retrats actuals d'un temps de crisi", *El Periódico*, 30/06/2001.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Ganivets a les gallines, el domini de la força alliberadora de la paraula", *El Periódico*, 10/10/2001.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Albertí ofereix una de les millors de Pinter", *El Periódico*, 20/12/2002.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Lear, la violència vista a través d'Edward Bond", *El Periódico*, 29/07/2003.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Acosta't, una comedia agridulce y actual", *El Periódico*, 04/10/2003.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Una comèdia truculenta", *El Periódico*, 07/10/2003.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "Fluix muntatge de Malkovich", *El Periódico*, 16/09/2004.

Pérez de Olaguer, Gonzalo, "El censor, rebotcades a dojo", *El Periódico*, 24/09/2004.

EL PUNT

Sirera, Josep Lluís, "Polivalents?", *El Punt*, 16/04/2000.

Sirera, Josep Lluís, "Per fi, repertori", *El Punt*, 21/01/2001.

EVENING STANDARD

- Shulman, Milton, *Evening Standard* (*London Theatre Record* / Mar 26 – Apr 8 1983).
- Shulman, Milton, *Evening Standard*, 14/03/1984.
- Shulman, Milton, *Evening Standard*, (*London Theatre Record* / Oct 22 – Nov 4 1984).
- Hudson, Christopher, *Evening Standard*, 13/11/1984.
- Shulman, Milton, *Evening Standard*, 21/12/1984.
- Shulman, Milton, *Evening Standard*, 10/10/1990.
- Shulman, Milton, *Evening Standard*, 27/02/1991.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 04/08/1993.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 04/10/1994.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 20/09/1996.
- Curtis, Nick, *Evening Standard*, 30/05/1997.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 29/05/1998.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 13/08/1998.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 24/08/1998.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 09/09/1998.
- Curtis, Nick, *Evening Standard*, 15/09/1998.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 18/08/1999.
- De Jongh, Nicholas, *Evening Standard*, 15/03/2000.
- Halliburton, Rachel, *Evening Standard*, 12/02/2001.

GUARDIAN

- Hope-Wallace, Philip, “*Chase Me, Comrade at the Whitehall*”, *Guardian*, 16/07/1964.
- Hope-Wallace, Philip, *Guardian*, 04/11/1965.
- Hope-Wallace, Philip, “*Relatively Speaking at the Duke of York’s*”, *Guardian*,
31/03/1967.
- Hope-Wallace, Philip, “*Rosencrantz and Guildenstern are Dead at the Old Vic*”,
Guardian, 12/04/1967.
- Malcolm, Derek, “*Total Eclipse at the Royal Court*”, *Guardian*, 12/09/1968.
- De Jongh, Nicholas, “*Bond’s Lear*”, *Guardian*, 30/09/1971.
- Billington, Michael, “*Metaphor for an age*”, *Guardian*, 23/01/1978.
- Billington, Michael, “*Whose Life Is It Anyway?*”, *Guardian*, 07/03/1978.

Billington, Michael, "Class Enemy", *Guardian*, 07/04/1978.

Billington, Michael, "Greek", *Guardian*, 15/02/1980.

De Jongh, Nicholas, *Guardian (London Theatre Record / July 2-15 1981)*.

Billington, Michael, *Guardian (London Theatre Record / February 11-24 1982)*.

De Jongh, Nicholas, *Guardian (London Theatre Record / April 22 – May 5 1982)*.

Billington, Michael, *Guardian (London Theatre Record / November 4-17, 1982)*.

Thornber, Robin, *Guardian (London Theatre Record / January 1-28, 1983)*.

Carne, Rosalind, *Guardian, (London Theatre Record / May 7-20, 1983)*.

Billington, Michael, *Guardian*, 07/09/1984.

Billington, Michael, *Guardian*, 13/11/1984.

Billington, Michael, *Guardian*, 21/12/1984.

Billington, Michael, *Guardian*, 27/07/1985.

Billington, Michael, *Guardian*, 10/01/1986.

Billington, Michael, *Guardian*, 01/08/1986.

Billington, Michael, *Guardian*, 29/10/1987.

Billington, Michael, *Guardian*, 04/03/1989.

De Jongh, Nicholas, *Guardian*, 08/03/1989.

Billington, Michael, *Guardian*, 11/01/1990.

Billington, Michael, *Guardian*, 11/10/1990.

Billington, Michael, *Guardian*, 23/01/1991.

Billington, Michael, *Guardian*, 28/02/1991.

Billington, Michael, *Guardian*, 10/10/1991.

Billington, Michael, *Guardian*, 05/08/1993.

Billington, Michael, *Guardian*, 23/11/1994.

Billington, Michael, *Guardian*, 20/01/1995.

Billington, Michael, *Guardian*, 05/05/1995.

Billington, Michael, *Guardian*, 23/05/1995.

Billington, Michael, *Guardian*, 04/12/1995.

Gardner, Lyn, *Guardian*, 11/12/1995.

Billington, Michael, *Guardian*, 16/12/1995.

Billington, Michael, *Guardian*, 16/09/1996.

Billington, Michael, *Guardian*, 21/09/1996.

Billington, Michael, *Guardian*, 03/10/1996.
Billington, Michael, *Guardian*, 31/05/1997.
Billington, Michael, *Guardian*, 23/06/1997.
Billington, Michael, *Guardian*, 15/08/1998.
Billington, Michael, *Guardian*, 09/09/1998.
Gardner, Lyn, *Guardian*, 15/09/1998.
Billington, Michael, *Guardian*, 23/09/1998.
Billington, Michael, *Guardian*, 25/11/1998.
Gardner, Lyn, *Guardian*, 26/07/1999.
Billington, Michael, *Guardian*, 18/08/1999.
Billington, Michael, *Guardian*, 16/10/1999.
Billington, Michael, *Guardian*, 14/04/2000.
Billington, Michael, *Guardian*, 01/12/2000.
Billington, Michael, *Guardian*, 04/04/2001.
Billington, Michael, *Guardian*, 16/10/2002.
Billington, Michael, *Guardian*, 15/11/2002.
Gardner, Lyn, "Messiah", *Guardian*, 03/12/2003.

INDEPENDENT

Kemp, Peter, *Independent*, 29/10/1987.
Taylor, Paul, *Independent*, 06/03/1989.
Taylor, Paul, *Independent*, 10/02/1995.
Hanks, Robert, *Independent*, 05/12/1995.
Benedict, David, *Independent*, 31/05/1997.
Taylor, Paul, *Independent*, 09/10/2000.

LA RAZÓN

Vizcaíno, Juan Antonio, "Chicas de ninguna parte", *La Razón*, 02/10/1999.
Vizcaíno, Juan Antonio, "Terapia de juego", *La Razón*, 22/02/2000.
Alonso Millán, Juan José, "Un excelente manjar", *La Razón*, 14/08/2000.
Vizcaíno, Juan Antonio, "Asesino: La ruleta de los criminales", *La Razón*, 11/09/2000.

Vizcaíno, Juan Antonio, "'Rosencrantz...!', en apuros con la muerte", *La Razón*, 06/04/2001.

Vizcaíno, Juan Antonio, "*Top Girls*: mujeres en traje de guerra", *La Razón*, 16/08/2001.

Vizcaíno, Juan Antonio, "*El huésped...*: el encanto del criminal", *La Razón*, 17/10/2001.

Vizcaíno, Juan Antonio, "*Copenhague*, ritmo letal", *La Razón*, 26/04/2003.

LA VANGUARDIA

Fàbregas, Xavier, "*Vapors*: peleas y confidencias de seis mujeres", *La Vanguardia*, 08/12/1983.

Fàbregas, Xavier, "Inquietante", *La Vanguardia*, 25/04/1985.

Fondevilla, Santiago, "Una agradable comedia", *La Vanguardia*, 19/09/1985.

Benach, Joan-Anton, "De la pólvora mojada al puro error", *La Vanguardia*, 05/03/1987.

Benach, Joan Anton, "Clases de claqué para corazones solitarios", *La Vanguardia*, 18/04/1987.

Benach, Joan-Anton, "*El dret d'escollir* y el riesgo de equivocarse", *La Vanguardia*, 07/06/1987.

Joan-Anton Benach, "*El manifiesto* de dos eminentes intérpretes", *La Vanguardia*, 27/11/1987.

Benach, Joan Anton, "Tom Stoppard y sus 'escenas de la pareja'", *La Vanguardia*, 05/06/1988.

Benach, Joan-Anton, "La perenne lozanía del 'knack'", *La Vanguardia*, 02/12/1988.

Benach, Joan-Anton, "La 'vieja' cólera de Joe Orton", *La Vanguardia*, 03/03/1989.

Benach, Joan-Anton, "Eva Hitler y Clara Mussolini frente a frente", *La Vanguardia*, 27/02/1990.

Benach, Joan-Anton, "Para no iniciados", *La Vanguardia*, 14/01/1991.

Benach, Joan-Anton, "Una diversión bien cocinada", *La Vanguardia*, 04/12/1992.

Benach, Joan Anton, "Fantasmas y double stereo", *La Vanguardia*, 09/05/1993.

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

Benach, Joan-Anton, "El vizconde y sus mujeres", *La Vanguardia*, 29/12/1993.

Benach, Joan-Anton, "De Londres a Nou Barris", *La Vanguardia*, 15/03/1994.

Roda, Frederic, "Batalla de escorpiones", *La Vanguardia*, 23/12/1994.

Benach, Joan-Anton, "Carne humillada", *La Vanguardia*, 08/03/1995.

Sesé, Teresa, “‘Gales, como Cataluña, es un país imaginado’, afirma el autor Edward Thomas”, *La Vanguardia*, 10/10/1995.

Roda, Frederic, "Madre sólo hay una", *La Vanguardia*, 06/05/1996.

Benach, Joan-Anton, "El perverso desahogo de Steven Berkoff", *La Vanguardia*, 12/09/1996.

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

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

Roda, Frederic, "¡Viva el vodevil!", *La Vanguardia*, 24/01/1997.

Benach, Joan-Anton, “El maestro de la risa helada”, *La Vanguardia*, 26/09/1998.

Benach, Joan Anton, "Maravillas de la genética", *La Vanguardia*, 25/10/1998.

Benach, Joan Anton, "Los mandamientos del musical", *La Vanguardia*, 05/01/1999.

Benach, Joan-Anton, "Mano a mano entre Cunillé y David Greig", *La Vanguardia*, 05/07/1999.

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

Benach, Joan-Anton, "Harold Pinter y la memoria letal", *La Vanguardia*, 25-26/12/1999.

Benach, Joan-Anton, "El anarco-vodevil de Joe Orton", *La Vanguardia*, 17/06/2000.

Roda, Frederic, “Terror de buena ley”, *La Vanguardia*, 17/09/2000.

Benach, Joan-Anton, "Autor-actor, un genial binomio", *La Vanguardia*, 18/09/2000.

Fondevila, Santiago, “El montaje *Blau/Taronja* aborda el racismo cotidiano”, *La Vanguardia*, 12/11/2000.

Benach, Joan-Anton, "Vigorosa y agridulce diversión", *La Vanguardia*, 23/02/2001.

Benach, Joan-Anton, "Desde la izquierda con amor", *La Vanguardia*, 24/01/2003.

Benach, Joan-Anton, "Inolvidable Rebecca de Pinter", *La Vanguardia*, 10/02/2003.

Benach, Joan-Anton, "Un muy incierto paraíso", *La Vanguardia*, 16/05/2003.

Benach, Joan Anton, "Sitges: Toni Mira filosofa y baila con su sombra en el poético *Loft*", *La Vanguardia*, 04/06/2003.

Benach, Joan-Anton, "Combate contra una tabarra", *La Vanguardia*, 29/07/2003.

Benach, Joan-Anton, "Psicópatas carniceros", *La Vanguardia*, 04/10/2003.

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

Fondevila, Santiago, "El mito y la trampa", *La Vanguardia*, 16/09/2004.

Benach, Joan-Anton, "Un formidable espejismo", *La Vanguardia*, 23/09/2004.

LAS PROVINCIAS

Chavarri, E.L., "Estreno de *Pel davant i pel darrere*, en el Princesa", *Las Provincias*, 16/04/1987.

Domínguez, Salvador, "Retrato de la actualidad", *Las Provincias*, 16/10/2002.

Domínguez, Salvador, "Cuatro joyas", *Las Provincias*, 14/01/2003.

Domínguez, Salvador, "Una apuesta arriesgada", *Las Provincias*, 28/11/2004.

LEVANTE

Máñez, Julio, "El teatro se mete dentro del teatro", *Levante*, 16/04/1987.

Máñez, Julio, "Divertimento pueril", *Levante*, 29/10/1988.

Máñez, Julio, "El infierno del teatro", *Levante*, 16/11/1988.

Sirera, Josep Lluís, "Mucho ruido y pocas nueces", *Levante*, 22/10/1991.

González, Rafael, "Una noche dentro de los cánones", *Levante*, 25/10/1991.

Pérez, Rafael, "Por el público joven", *Levante*, 08/02/1993.

Tordera, Antoni, "La miseria del ocio", *Levante*, 24/04/1993.

Sirera, Josep Lluís, "Especies protegidas", *Levante*, 25/04/1993.

Sirera, Josep Lluís, "Poco contenido", *Levante*, 14/12/1993.

Herreras, Enrique, "'Guerrita' de sexos", *Levante*, 21/02/1995.

Herreras, Enrique, "Wesker en rebajas", *Levante*, 26/10/1997.

Tortosa, Virgilio, "Montaje inverosímil", *Levante*, 19/10/1999.

Tortosa, Virgilio, "Mucho oficio", *Levante*, 06/12/1999.

Herreras, Enrique, "Brillantísimos diálogos", *Levante*, 25/03/2000.

Herreras, Enrique, "Crónica de una inmigrante", *Levante*, 19/05/2002.

Herreras, Enrique, "Los silencios de Pinter", *Levante*, 16/01/2003.

NEW STATESMAN

Nightingale, Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / Apr 23-May 6, 1981).

Nightingale, Benedict, *New Statesman*, *London Theatre Record* / January 1-27, 1982).

Nightingale Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / February 11-24 1982).

Nightingale, Benedict, *New Statesman*, (*London Theatre Record* / April 22 - May 5 1982).

Nightingale, Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / Aug 26-Sept 8, 1982).

Nightingale, Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / October 7-20 1982).

Nightingale, Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / November 4-17, 1982).

Nightingale, Benedict, *New Statesman* (*London Theatre Record* / Mar 26 – Apr 8 1983).

Nightingale, Benedict, *New Statesman*, (*London Theatre Record* / May 7-20, 1983).

Carne, Rosalind, *New Statesman*, 23/03/1984.

Nightingale, Benedict, *New Statesman*, 02/08/1985.

OBSERVER

Cushman, Robert, *Observer* (*London Theatre Record* / Apr 23-May 6, 1981).

Ratcliffe, Michael, *Observer*, 23/12/1984.

Ratcliffe, Michael, *Observer*, 28/07/1985.

Coveney, Michael, *Observer*, 10/04/1994.

Coveney, Michael, *Observer*, 12/02/1995.

Coveney, Michael, *Observer*, 06/10/1996.

Kellaway, Kate, *Observer*, 19/03/2000.

PIPIRIJAINA

Heras, Guillermo (1979), "Teatro Independiente II. ¿Resurrección o autopsia?", *Pipirijaina*, 10, p. 7-11.

PRIMER ACTO

Gil, Lorenzo (1974), "Asturias: panorama de teatro independiente", *Primer Acto*, 166, p. 70-71.

"Algo de lo que dicen los protagonistas. *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, por el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid" (1980), *Primer Acto*, 183, p. 189.

Artime, Ignacio (Trad.) (1987), "El manifiesto / Brian Clark", *Primer Acto*, 218, p. 82-107.

Rodríguez, Javo (1993), "Salas alternativas madrileñas. Apuntes para una definición", *Primer Acto*, 250, p. 92-97.

- Pérez-Rasilla, Eduardo (1994), "Pinter. Retorno al hogar", *Primer Acto*, 256, p. 77-78.
- Henríquez, José (2000), "El teatro alternativo en el 2000", *Primer Acto*, 282, p. 33.
- Casares, Toni (2000), "Las 'obsoletas' salas alternativas", *Primer Acto*, 282, p. 56.
- "Harold Pinter : Teatro y política" (2000), *Primer Acto*, 282, separata.
- Díaz Díaz, Isabel M. (2000), "El Ciclo de Pinter en La Alternativa. Una dramaturgia en clave poética", *Primer Acto*, 283, p. 50-54.
- León, Vicente (2002), "A propósito de Sarah Kane y el Ciclo Autor", *Primer Acto*, 293, p. 8.

PUNCH

- Morley, Sheridan, *Punch*, (*London Theatre Record* / April 9-22, 1983).
- Morley, Sheridan, *Punch*, 21/03/1984.
- Morley, Sheridan, *Punch*, 22/01/1986.
- Morley, Sheridan, *Punch*, 13/08/1986.

QUÉ Y DÓNDE

- Tortosa, Virgilio, "Monólogo altamente convencional", *Qué y Dónde*, 20-26/10/1997.
- Tortosa, Virgilio, "Horterada homo", *Qué y Dónde*, 07/12/1998.
- Tortosa, Virgilio, "Intriga policiaca", *Qué y Dónde*, 25/01/1999.

SERRA D'OR

- Vilà i Folch, Joaquim (1987), "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 334, p. 90.
- Vilà i Folch, Joaquim (1987), "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 334, p. 91.
- Vilà i Folch, Joaquim (1989), "Notes de teatre", *Serra d'Or*, 350, p.72.
- Vilà i Folch, Joaquim (1997), "Galceran, Pinter, Puigserver", *Serra d'Or*, 448, p. 93.
- Coca, Jordi (2000), "Sales alternatives", *Serra d'Or*, 482, p. 61-63.
- Puchades, Xavier (2003), "Supervivència en la nova escriptura dramàtica valenciana", *Serra d'Or*, 520, p. 44-48.

SPECTATOR

- Amory, Mark, *Spectator*, (*London Theatre Record* / January 1-27, 1982).
- Amory, Mark, *Spectator*, (*London Theatre Record* / April 22 - May 5 1982)

Robertson, Bryan, *Spectator* (*London Theatre Record* / Aug 26-Sept 8, 1982).

Gordon, Giles, *Spectator*, 24/03/1984.

Edwards, Christopher, *Spectator*, 25/01/1986.

Morley, Sheridan, *Spectator*, 27/06/1992.

Morley, Sheridan, *Spectator*, 12/10/1996.

Morley, Sheridan, *Spectator*, 03/10/1998.

Morley, Sheridan, *Spectator*, 25/03/2000.

THE FINANCIAL TIMES

Coveney, Michael, "Greek", *Financial Times*, 14/02/1980.

Carne, Rosalind, *Financial Times* (*London Theatre Record* / Aug 26-Sept 8, 1982).

Coveney, Michael, *Financial Times* (*London Theatre Record* / January 1-28, 1983).

Coveney, Michael, *Financial Times*, 27/09/1984.

Coveney, Michael, *Financial Times*, 13/11/1984.

Coveney, Michael, *Financial Times*, 20/12/1984.

Hemming, Sarah, *Financial Times*, 23/01/1995.

Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 08/02/1995.

Hemming, Sarah, *Financial Times*, 08/05/1995.

Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 04/05/1996.

Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 19/09/1996.

Macaulay, Alastair, *Financial Times*, 22/08/1998.

THE SUNDAY TIMES

Lambert, J.W., *Sunday Times*, 07/11/1965.

No consta, *Sunday Times*, 06/11/1966.

Peter, John, *Sunday Times*, 29/01/1995.

Peter, John, *Sunday Times*, 31/05/1998.

Peter, John, *Sunday Times*, 23/08/1998.

Peter, John, *Sunday Times*, 03/12/2000.

THE TIMES

??, *The Times*, 03/11/1965.

Wardle, Irving, "Drama unearthed from Elsinore's depths", *The Times*, 12/04/1967.

Wardle, Irving, "As much anarchy as anyone wants", *The Times*, 07/06/1967.

Wardle, Irving, "Gory stunts that try to beat a curse", *The Times*, 13/03/1975.

Wardle, Irving, "Pinter, master of ambiguity, offers a blank endorsement of the obvious", *The Times*, 16/11/1978.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 11/01/1991.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 23/01/1991.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 18/06/1992.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 04/08/1993.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 05/10/1994.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 06/05/1995.

Kingston, Jeremy, *The Times*, 24/05/1995.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 04/10/1995.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 20/09/1996.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 03/10/1996.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 21/06/1997.

Christopher, James, *The Times*, 14/08/1998.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 18/08/1998.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 15/09/1998.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 18/08/1999.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 16/10/1999.

Nightingale, Benedict, *The Times*, 30/06/2000.

Johns, Ian, *The Times*, 14/02/2001.

Johns, Ian, *The Times*, 19/11/2002.

Nightingale, Benedict, "Messiah, Old Vic, Waterloo, SE1", *The Times*, 04/12/2003.

TURIA

Diago, Nel, "El Montaplotos, de H. Pinter, por Moma Teatre, en Teatro a Banda",
Turia, 18-25/11/1985.

Diago, Nel, "Sardines mon amour", *Turia*, 27/04-03/05-1987.

Talens, Jose M., "Una tragedia marginal", *Turia*, 4-10/11/1991.

Talens, Jose M., "Los fantasmas de la representación", *Turia*, 30/12/1991-05/01/1992.

Talens, José M., "Los olvidados", *Turia*, 15-21/02/1993.

Talens, José M., "La fauna de la disco", *Turia*, 3-9/05/1993.

Diago, Nel, "Del teatro y de la vida cotidiana", *Turia*, 13-19/12/1993.

Talens, José M., "Pánico contenido, de Clare McIntyre", *Turia*, 20-26/12/1993.

Talens, José M., "Madres no hay más que cuatro", *Turia*, 5-11/12/1994.

Talens, José M., "Para estómagos resistentes", *Turia*, 27/02/1995.

Herreras, Enrique, "El cartero no siempre llama dos veces", *Turia*, 27/10-02/11/1997.

Herreras, Enrique, "Tresillo gay", *Turia*, 7-13/12/1998.

Herreras, Enrique, "La clase enemiga", *Turia*, 1-7/11/1999.

Diago, Nel, "Noche de ronda", *Turia*, 13-19/12/1999.

Diago, Nel, "El teatro y su doble", *Turia*, 03/04/2000.

Ripoll, G., "Un vodevil gamberro", *Turia*, 20-26/10/2000.

Diago, Nel, "(In)finita la commedia", *Turia*, 26/04-02/05/2002.

Diago, Nel, "¡Tú no, negra!", *Turia*, 23/05/2002.

Diago, Nel, "De las dificultades de la alta comedia", *Turia*, 18-24/10/2002.

Diago, Nel, "Pinteresc", *Turia*, 1-7/11/2002.

Herreras, Enrique, "Revolución humanista", *Turia*, 19-25/11/2004.

YA

Parra, Javier, "Terminan las funciones de *Buenos* a los seis días del estreno", *Ya*, 22/01/1985.

Parra, Javier, "Arturo Fernández, un año más", *Ya*, 18/10/1986.

De la Hera, Alberto, "Lectura falsa de un argumento político", *Ya*, 22/09/1987.

De la Hera, Alberto, "Un cúmulo de aciertos", *Ya*, 15/12/1987.

De la Hera, Alberto, "Ni una sola sorpresa", *Ya*, 13/03/1988.

De la Hera, Alberto, "Pasiones tontas, vacío, sexo y aburrimiento", *Ya*, 11/04/1988.

De la Hera, Alberto, "Verlaine y Rimbaud se merecían otra cosa", *Ya*, 19/01/1989.

De la Hera, Alberto, "Sabor a rancio", *Ya*, 17/09/1991.

De la Hera, Alberto, "Invitación a la carcajada", *Ya*, 22/01/1992.

**9. Annex 1: Resum de les produccions i traduccions editades de peces de teatre britànic contemporani
a l'Estat espanyol de 1956 a 2004**

PRODUCCIONS:

1956-1975

Títol i any d'estrena original	Autor	Traducció del títol	Traductor	Data d'estrena	Espai	Ciutat	Companyia i/o Producció	Direcció
Not In The Book (1958)	Arthur Watkyn	Asesinar no es tan fàcil	José Luis Alonso	28/01/1959	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Arturo Serrano-Teatro Infanta Isabel	Arturo Serrano
Five Finger Exercise (1958)	Peter Shaffer	Ejercicio para cinco dedos	Alberto Martínez Adell	19/02/1959	Teatro Beatriz	Madrid	Compañía de Andrés Mejuto	Alberto González Vergel
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, Victoriano Fernández Asís	11/03/1959	Círculo de Bellas Artes	Madrid	Dido Pequeño Teatro	José María de Quinto
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	23/01/1961	Teatro María Guerrero	Madrid	Dido Pequeño Teatro	Miguel Narros
Epitaph for George Dillon (1958)	John Osborne i Anthony Creighton	Epitafio para Jorge Dillon	Antonio Gobernado, José Gordón	01/03/1961	Teatro Goya	Madrid	Dido Pequeño Teatro	José Gordón
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, Victoriano Fernández Asís	18/04/1961	Teatre Micalet	València	Tramoya	Andrés Mori

The Night of the Fourth (1956)	Jack Roffey, Gordon Harbord	La noche del 5 de marzo	José Luis Alonso	03/05/1961	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Arturo Serrano - Teatro Infanta Isabel	Arturo Serrano
Double Image (1956)	Roger MacDougall, Ted Allen	Doble imagen	José López Rubio	10/05/1961	Teatro Alcázar	Madrid	No consta	José Osuna
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	1961	No consta	Barcelona	TEU de Aparejadores de Barcelona	V. Llombart
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	Trino Martínez Trives	08/01/1962	Teatro Goya	Madrid	Dido Pequeño Teatro	Trino Martínez Trives
Write Me a Murder (1962)	Frederick Knott	Premio para un asesinato	José Luis Alonso	28/02/1962	Teatro Eslava	Madrid	No consta	José Osuna
A Man for All Seasons (1960)	Robert Bolt	La cabeza de un traidor	Luis Escobar, Santiago Martínez Caro	31/10/1962	Teatro Eslava	Madrid	Teatro Eslava	Luis Escobar
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	Trino Martínez Trives	1962	Teatre Calderón	Barcelona	EADAG	Ricard Salvat
The Amorous Prawn (1959)	Anthony Kimmins	Dodo	Juan José Arteche, Francisco Abril	22/02/1963	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de Lili Murati	No consta
Roots (1959)	Arnold Wesker	Les arrels	Enric Dachs	27/05/1963	Teatre Guimerà	Barcelona	Teatre Experimental Català de Cambra (T.E.C.)	Francesc Balagué
Rattle Of A Simple Man (1962)	Charles Dyer	La carraca	Claudio de la Torre	21/11/1963	Teatro Reina Victoria	Madrid	Compañía de Analía Gadé y Vicente Parra	José Osuna
The Private Ear/ The Public Eye (1962)	Peter Shaffer	El oído privado/ El ojo público	Miguel Rubio	29/03/1964	Teatro Club	Madrid	Compañía de Lina Rosales y Andrés Mejuto	Alberto González Vergel
Signpost To Murder (1962)	Monte Doyle	Hay tiempo para matar	Luis de Baeza	07/07/1964	Teatre Barcelona	Barcelona	Compañía de Comedia de María Arias	No consta

Roots (1959)	Arnold Wesker	Les arrels	Enric Dachs	10/1964	Orfeo Gracienc	Barcelona	Orfeo Gracienc	No consta
The Room (1957) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	L'habitació/ El cambrer mut	Manuel de Pedrolo	28/05/1965	Teatre de la C.A.P.S.A	Barcelona	Teatre Experimental Català (T.E.C.)	Miguel Gimeno/ Vicent Olivares
The Lover (1963) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El amante/ El montacargas	Manuel Barberá	12/05/1966	Teatro Beatriz	Madrid	Nuevo Teatro Experimental	Daniel Bohr
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, Victoriano Fernández Asís	05/08/1966	Teatre Calderón	Barcelona	Compañía de José Marzo	José Marzo
Busybody (1964)	Jack Popplewell	¡Vengan corriendo que les tengo un muerto!	Vicente Balart	06/09/1966	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Arturo Serrano- Teatro Infanta Isabel	Arturo Serrano
Roots (1959)	Arnold Wesker	Raíces	Juan José de Arteche	14/09/1966	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	José María Morera
No consta	Charlotte Frances	Las tres bodas de Melania	Vicente Sangiovanni	20/10/1966	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	Trino Martínez Trives	16/12/1966	Club Universitario	València	Teatro Club Universitario	Antonio Díaz Zamora
The Lover (1963) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El amante/ El montacargas	No consta	1966	No consta	Madrid	Compañía Teatro Estudio de Madrid.	Miguel Narros
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	01/1967	Instituto de Estudios Norteamerica- nos	Barcelona	Teatro Experimental Independiente Gogo	Mario Gas

The Lover (1963) The Collection (1962)	Harold Pinter	El amante/ La colección	Luis Escobar	13/01/1967	Teatro Eslava	Madrid	Teatro Eslava	Luis Escobar
There Is a Girl in My Soup (1966)	Terence Frisby	Una chica en mi sopa	José Luis Sáenz de Heredia	29/03/1967	Teatro Comedia	Madrid	Compañía de Concha Velasco	José Luis Sáenz de Heredia
Wait Until Dark (1966)	Frederick Knott	Sola en la oscuridad	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	10/05/1967	Teatro Marquina	Madrid	Compañía de Ángel Aranda	Jaime Azpilicueta
Black Comedy (1965)	Peter Shaffer	El apagón	Vicente Balart	10/01/1968	Teatro Eslava	Madrid	Compañía de Paco Morán	Juanjo Menéndez
The Lover (1963)	Harold Pinter	El amante	Luis Escobar	17/01/1968	Club Universitario	València	Teatro Club Universitario	Antonio Díaz Zamora
How's The World Treating You? (1965)	Roger Milner	¿Cómo va la vida?	Rafael Azcona	29/02/1968	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
Next Time I'll Sing To You (1962)	James Saunders	Mañana te lo diré	Claudio de la Torre	24/04/1968	Teatro María Guerrero	Madrid	Teatro 68	José Osuna
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	No entiendo a mi marido	A. Arín Gisbert	18/10/1968	Teatro Marquina	Madrid	Compañía de Isabel Garcés	Pedro Amalio López
The Hostage (1958)	Brendan Behan	El rehén	Juan José Arteche	03/12/1968	Teatre Espaniol	Barcelona	Compañía Moratín	Daniel Bohr
Roots (1959)	Arnold Wesker	Les arrels	Enric Dachs	08/12/1968	l'Ateneu de Sant Gervasi	Barcelona	Grup Esperit	R. Vidal i Folch
Chips With Everything (1962)	Arnold Wesker	Tot amb patates	Jordi Bordas	22/03/1969	Teatre de l'Aliança de Poble Nou	Barcelona	Grup de Teatre Independent del CICF	Mario Gas
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Antonio Gobernado, José María de Quinto	23/04/1969	Club Universitario	València	Teatro Club Universitario, Studio Teatro	Antonio Díaz Zamora
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Álvaro del Amo	05/07/1969	l'Ateneu de Sant Just Desvern	Barcelona	Grup de Teatre Experimental 'Contrapunto'	Ramon B. Ivars

Halfway Up The Tree (1967)	Peter Ustinov	A mitad de camino	Ana Diosdado	29/08/1969	Teatro Comedia	Madrid	No consta	Ramón Ballesteros
Not Now Darling (1967)	Ray Cooney i John Chapman	El visón volador	Luis Tejedor	05/09/1969	Teatro Cómico	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollastre amb ordi	Manuel de Pedrolo	18/10/1969	Teatre de la Penya Cultural Barcelonesa	Barcelona	Grup Esperit	Josep M. Segarra
The Lover (1963) The Collection (1962)	Harold Pinter	El amante/ La colección	Luis Escobar	14/11/1969	Teatre Poliorama	Barcelona	Compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén	Luis Escobar
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Terenci Moix	18/12/1969	Teatre Windsor	Barcelona	No consta	Ventura Pons
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Antonio Gobernado, José María de Quinto	1969	No consta	Alcoi (País Valencià)	La Cazuela (Alcoi)	Moisés Hidalgo
The Lover (1963)	Harold Pinter	El amante	No consta	No consta	No consta	Alcoi (País Valencià)	La Cazuela (Alcoi)	Moisés Hidalgo
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Álvaro del Amo	1969	Colegio Mayor San Juan Evangelista	Madrid	Akelarre (Bilbao)	José Andrés Zaldegui
Armstrong's Last Goodnight (1965)	John Arden	El último adiós de Armstrong	Maite Lorés	1969	II Campaña Nacional de Teatro	Gira	Compañía de José Osuna	José Osuna
The Homecoming (1965)	Harold Pinter	El regreso	Luis Escobar	25/01/1970	Teatro Marquina	Madrid	Teatro de Cámara de Madrid	Luis Escobar
Let Sleeping Wives Lie (1966)	Harold Brooke i Kay Bannerman	No despiertes a la mujer de tu prójimo	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	12/06/1970	Teatro Alcázar	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
Let Sleeping Wives Lie (1966)	Harold Brooke i Kay Bannerman	No despiertes a la mujer de tu prójimo	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	15/09/1970	Teatre Español	Barcelona	Manuel Collado	Manuel Collado

Sleuth (1970)	Anthony Shaffer	La huella	Vicente Balart	08/10/1970	Teatro Club	Madrid	No consta	Ángel Fernández Montesinos
Woman In A Dressing Gown (1956)	Ted Willis	La mujer del domingo	Juan José Arteche	19/10/1970	Teatre Calderón	Barcelona	Compañía de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado	No consta
Semi-Detached (1962)	David Turner	El escaloncito	José María Bellido	18/12/1970	Teatro Maravillas	Madrid	No consta	Antonio Amengual
Roots (1959)	Arnold Wesker	Raíces	Juan José de Arteche	1970	III Campaña Nacional de Teatro	Gira	Compañía de María José Goyanes	José María Morera
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Adolfo Lozano Borroy	26/03/1971	Teatro Beatriz	Madrid	No consta	Miguel Narros
The Hostage (1958)	Brendan Behan	El rehén	Juan José Arteche	29/03/1971	Teatro Cómico	Madrid	Akelarre (Bilbao)	Luis María Iturri
The Man Most Likely To... (1968)	Joyce Rayburn	Salsa picante	Carlos Darbón	09/06/1971	Teatro Fígaro	Madrid	No consta	Ricardo Lucía
Say Who You Are (1965)	Keith Waterhouse, Willis Hall	Los viernes...amor	Vicente Sangiovanni	18/09/1971	Teatro Club	Madrid	Compañía de Irene y Julia Gutiérrez Caba	Manuel Collado
How The Other Half Loves (1969)	Alan Ayckbourn	Cómo ama la otra mitad	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	23/09/1971	Teatro Reina Victoria	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El knack	Ana Diosdado	12/01/1972	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	Francisco Abad
Uproar in the House (1967)	Alistair Foot, Anthony Marriot	Ruidos en la casa	Vicente Balart	16/01/1972	Teatro Maravillas	Madrid	No consta	Cayetano Luca de Tena
Suddenly at Home (1971)	Francis Durbridge	Descansa en paz, querida	Manuel Pombo Angulo	26/01/1972	Teatro Reina Victoria	Madrid	Compañía de Carlos Larrañaga	Jaime Azpilicueta
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cuina	Jordi Bordas	30/01/1972	l'Auditori de la Caixa d'Estalvi	Sabadell (Catalunya)	Palestra (Sabadell)	Ramon Ribalta

More Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney, John Chapman	Sé infiel y no mires con quién	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	11/08/1972	Teatro Maravillas	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Víctor Catena
The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc-Gilbert Sauvajon/ Vicente Balart	08/09/1972	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Compañía de Arturo Fernández, Arturo Serrano	Ángel Fernández Montesinos
No Sex Please - We're British (1971)	Alistair Foot, Anthony Marriot	¡No más sexo por favor!	José Luis Alonso	22/09/1972	Teatro Marquina	Madrid	No consta	William Redmon
Abelard and Heloise (1970)	Ronald Millar	Abelardo y Eloísa	José Luis Alonso	29/09/1972	Teatro Bellas Artes	Madrid	Compañía Lope de Vega	José Tamayo
No Sex Please, We're British (1971)	Alistair Foot i Anthony Marriot	Sexo a domicilio	José Luis Alonso	21/04/1973	Teatre Poliorama	Barcelona	No consta	José M ^a Loperena
A Slight Ache (1961)	Harold Pinter	Un ligero dolor	Carla Matteini	26/04/1973	Pequeño Teatro Experimental	Madrid	Teatro Experimental Independiente (T.E.I.)	William Layton
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Un sabor a miel	Adolfo Lozano Borroy	08/05/1973	València Cinema	València	Quart 23	Antonio Díaz Zamora
My Fat Friend (1972)	Charles Laurence	Mi amiga, la gorda	Roberto Estévez	24/05/1973	Teatro Comedia	Madrid	No consta	Ángel Fernández Montesinos
No consta	Stanley Price	Un yogour para dos	Enrique Ortenbach	15/06/1973	Teatre Moratín	Barcelona	No consta	José M ^a Loperena
Birthday Suite (??)	Robin Hawdon	El salto de cama	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	23/07/1973	Teatre Poliorama	Barcelona	No consta	Jaime Azpilicueta
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	La zapatilla	Ana Diosdado	02/08/1973	Teatre Moratín	Barcelona	No consta	José M ^a Loperena
Two and Two Make Sex (1973)	Richard Harris, Leslie Darbon	Cada oveja sin su pareja	Luis Tejedor	24/08/1973	Teatro Arlequín	Madrid	Compañía de Paco Morán	Ángel J. Montesinos

Don't Just Lie There, Say Something! (1971)	Michael Pertwee	Una noche de striptease	Víctor Andrés Catena	31/08/1973	Teatro Martín	Madrid	No consta	Víctor Andrés Catena
Alpha Beta (1972)	E.A.Whitehead	Una entre mil mujeres	No consta	03/09/1973	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	José M ^a Morera
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cocina	Juan Caño Arecha	07/09/1973	Teatro Goya	Madrid	Corral de Comedias, Manuel Collado	Miguel Narros
Why Not Stay For Breakfast? (1970)	Ray Cooney i Gene Stone	Quédate a desayunar	Jaime Azpilicueta, Ignacio Artime	15/11/1973	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
The Hostage (1958)	Brendan Behan	El rehén	Jaime Salom	14/12/1973	Teatro Bellas Artes	Madrid	No consta	José María Loperena
Oh, What a Lovely War! (1963)	Joan Littlewood, Theatre Workshop	¡Oh, qué bonita es la guerra!	Carlos Rodríguez Sanz	1973	Colegio Mayor Chino	Madrid	Taular 12	No consta
Who Killed Santa Claus? (1970)	Terence Feely	¿Quién mató a Papá Noel?	I.H. Muñoz	06/06/1974	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Jesús Puente, Maribel Hidalgo y Carlos Muñoz	Aitor Goiricelaya
Not Now, Darling (1967)	Ray Cooney i John Chapman	El visón volador	Luis Tejedor	11/06/1974	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Jaime Azpilicueta
More Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney i John Chapman	Sé infiel y no mires con quien	Ignacio Artime, Jaime Azpilicueta	09/08/1974	Teatre Poliorama	Barcelona	Compañía de Paco Morán	Jaime Azpilicueta
Old Times (1971)	Harold Pinter	Viejos tiempos	Luis Escobar	18/09/1974	Teatro Eslava	Madrid	Teatro Eslava	Luis Escobar
A Day in the Life of Joe Egg (1967)	Peter Nichols	La más hermosa niña del mundo	Roberto Estévez	28/09/1974	Teatro Arniches	Madrid	No consta	Ricardo Lucía
When Did You Last See My Mother? (1966)	Christopher Hampton	Quan va ser el darrer cop que vas veure la mare?	Manuel de Pedrolo	10/10/1974	Teatre Romea	Barcelona	No consta	Ventura Pons

The Day After the Fair (1972)	Frank Harvey	El día después de la feria	Juan José Arteche	26/10/1974	Teatro Eslava	Madrid	Compañía de Irene Gutiérrez Caba, Teatro Eslava	Luis Escobar
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cocina	Juan Caño Arecha	28/11/1974	Teatre Calderón	Barcelona	Producciones Justo Alonso	Miguel Narros
Absurd Person Singular (1972)	Alan Ayckbourn	Qué absurda es la gente absurda	Jaime Azpilicueta, Ignacio Artime	27/12/1974	Teatro Beatriz	Madrid	Manuel Collado	Jaime Azpilicueta
Entertainig Mr Sloane (1964)	Joe Orton	El realquilado	Natividad Zaro	20/01/1975	Teatro Alfil	Madrid	Compañía Morgan	Ángel García Moreno
A Bedfull of Foreigners (1973)	Dave Freeman	Extraños en mi cama	Emilio Laguna	29/03/1975	Teatro Martín	Madrid	No consta	Adrián Ortega
The Rocky Horror Show (1973)	Richard O'Brien	The Rocky Horror Show	Juan José Plans, Roberto Estévez	01/08/1975	Teatro Valle-Inclán	Madrid	No consta	No consta
Equus (1973)	Peter Shaffer	Equus	Vicente Balart	15/10/1975	Teatro de la Comedia	Madrid	Manuel Collado	Manuel Collado
The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc Gilbert Sauvajon / Juan José Arteche	30/10/1975	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de M ^a Luisa Merlo y Carlos Larrañaga	No consta

1976-1982

Títol i any d'estrena original	Autor	Traducció del títol	Traductor	Data d'estrena	Espai	Ciutat	Companyia o Producció	Direcció
No consta	Michael Pertwee	Chicas para el amor	No consta	29/03/1976	Teatro Arlequín	Madrid	No consta	Víctor Andrés Catena
The Four Seasons (1965)	Arnold Wesker	Cuatro estaciones	Juan Caño	31/03/1976	Teatro Alfil	Madrid	Retablo	José Díez
The Philanthropist (1970)	Christopher Hampton	El filántropo	Rafael Pérez Sierra	17/04/1976	Teatro Valle Inclán	Madrid	No consta	Rafael Pérez Sierra
Live Like Pigs (1958)	John Arden	Viure com porcs	Jordi Voltas	28/11/1976	Casa Parroquial de Corró Avall-Les Franqueses	Granollers (Catalunya)	Palestra (Sabadell)	Ramon Ribalta, Eugeni Cabanes, Tomàs Vila
The Family Dance (1976)	Felicity Browne	La familia, baila	Mayte Villanueva, Alberto González Vergel	03/02/1977	Teatro Benavente	Madrid	Godelabor	Alberto González Vergel
The Rocky Horror Show (1973)	Richard O'Brien	Rocky Horror Show	Narcís Comadira	03/03/1977	Teatre Romea	Barcelona	Jordi Morell	Ventura Pons
Oh, Calcutta! (1969)	Kenneth Tynan	¡Oh, Calcuta!	Juan José Alonso Millán	09/09/1977	Teatro Príncipe	Madrid	No consta	Juan José Alonso Millán
Chez Nous (1974)	Peter Nichols	Un soplo de pasión	Juan José de Arteche	16/09/1977	Teatro Alfil	Madrid	Compañía Morgan de Teatro	Ángel García Moreno
Forget-Me-Not-Lane (1971)	Peter Nichols	No te n'oblidis mai	Jaume Nadal, Josep M ^a Loperena	30/09/1977	Teatre Romea	Barcelona	No consta	Josep M ^a Loperena
Funny Peculiar (1976)	Mike Stott	Contacto peculiar	Enrique Llovet	11/11/1977	Teatro Reina Victoria	Madrid	Compañía de Rocío Durcal, Manuel Collado	Adolfo Marsillach

Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollastre amb ordi	Manuel de Pedrolo	09/03/1978	Centre Parroquial d'Horta	Barcelona	GETH (Grup d'estudis teatrals d'Horta)	Josep M ^a Segarra, Josep Montanyés
After Liverpool (1972)	James Saunders	After Liverpool	Eduard Delgado	30/03/1978	Institut Britànic	Barcelona	Mar i Cel	Eduard Delgado
Elvis (1977)	Jack Good	Elvis	No consta	08/06/1978	Teatro Barceló	Madrid	No consta	Vicente Sáinz de la Peña, Tony Luz
What The Butler Saw (1969)	Joe Orton	Lo que vio el mayordomo	Roberto Estévez	12/03/1979	Teatro Príncipe	Madrid	Producciones A.G.	Ventura Pons
Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollo con cebada	Ramón Gil Novales	02/05/1979	Teatro Bellas Artes	Madrid	Centro Dramático Nacional	Josep M ^a Segarra, Josep Montanyés
Who Goes Bare? (1974)	Richard Harris, Leslie Darbon	Antes de entrar, dejen salir	Juan José de Arteche	10/01/1980	Teatro Alcázar	Madrid	No consta	Eugenio García Toledano
Darling Mr London (1974)	Anthony Marriot, Bob Grand	Con las tres en la cama estés	Víctor Andrés Catena	04/06/1980	Teatro Alcázar	Madrid	Verano 80	Víctor Andrés Catena
Piaf (1978)	Pam Gems	Piaf	Dolores Bermúdez de Castro	06/11/1980	Teatro Muñoz Seca	Madrid	Andrés Magdaleno	Natalia Silva
Don't Start Without Me (1970)	Joyce Rayburn	Piensa mal y...¡acertarás!	Víctor Andrés Catena	10/06/1981	Teatro Maravillas	Madrid	Enrique Cornejo, Víctor Andrés Catena	Víctor Andrés Catena
Black Comedy (1965)	Peter Shaffer	El apagón	Vicente Balart	23/07/1981	Teatre Talia	Barcelona	Compañía de Paco Morán	Jaime Azpilicueta
Amadeus (1979)	Peter Shaffer	Amadeus	Pilar Salsó, Santiago Paredes	27/01/1982	Teatro Marquina	Madrid	No consta	Santiago Paredes
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Educando a Rita	Enrique Llovet	17/03/1982	Teatro Bellas Artes	Madrid	No consta	Manuel Collado
Duet For One (1980)	Tom Kempinski	Duet per a un sol violí	Emili Teixidor, Miquel Martí i Pol	10/04/1982	Teatre Poliorama	Barcelona	No consta	Lluís Pasqual

The Knack (1961)	Ann Jellicoe	Knack	Martín Adjemián	17/12/1982	Teatre El Micalet	València	Teatre a Banda, La Moma Teatre	Martín Adjemián
The Lover (1963)	Harold Pinter	L'amant	Marta Pessarrodona	17/01/1983	Teatre Regina	Barcelona	Ad Hoc	Eugènia Casanovas

1983-2004

Títol i any d'estrena original	Autor	Traducció del títol	Traductor	Data d'estrena	Espai	Ciutat	Companyia o Producció	Direcció
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El facinerós és al replà	Jaume Melendres	13/05/1983	Ateneu Barcelonès	Barcelona	Teatreneu	Carlos Lasarte
Steaming (1981)	Nell Dunn	Vapors	Guillem-Jordi Graells, Lluís Ferraz	06/12/1983	Teatre Regina	Barcelona	El Globus, Zitzània Teatre	Pere Planella
Run For Your Wife (1982)	Ray Cooney	¡Sálvese quien pueda!	Juan José de Arteche	20/12/1983	Teatro Fuencarral	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga, Producciones Justo Alonso	Juanjo Menéndez
Loot (1965)	Joe Orton	El botín	Manuel Coronado, José Echevarría	29/05/1984	Teatro Martín	Madrid	Teatro Cu	Domingo Lo Giudice
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Al derecho y al revés	Juan José de Arteche	08/11/1984	Teatro Alcázar	Madrid	Producciones Francisco Salinas	Alexander Herold
Good (1981)	Cecil Philip Taylor	Buenos	Manuel Collado, Manuel Coronado	15/01/1985	Teatro Pavón	Madrid	Manuel Collado	Manuel Collado
Class Enemy (1978)	Nigel Williams	El enemigo de la clase	Federico Castillo	05/02/1985	Sala Cadarso	Madrid	Carteci (Donosti)	Miguel Ponce
A Kind of Alaska (1982) Victoria Station (1982) Family Voices (1981)	Harold Pinter	Altres Llocs	Víctor Batallé	23/04/1985	Casino l'Aliança de Poblenou	Barcelona	No consta	Víctor Batallé

Two Into One (1981)	Ray Cooney	El hotel de los líos. Dos igual a uno	Juan José Arteche	07/08/1985	Teatro Fuencarral	Madrid	Producciones Justo Alonso	Ángel Fernández Montesinos
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Tot educant Rita	Marta Pessarrodona	17/09/1985	Teatre Regina	Barcelona	Teatre Regina	Francesc Nel·lo
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Pel davant... i pel darrera!	Lluís Ferraz	18/10/1985	Teatre Condal	Barcelona	Companyia del Teatre Condal, Tricycle, Anexa	Alexander Herold
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El montaplatos	Imma Garín	07/11/1985	Teatre a Banda	València	Moma Teatre	Carles Alfaro
Dusa, Fish, Stas And Vi (1976)	Pam Gems	Cuatro mujeres	No consta	05/03/1986	Sala San Pol	Madrid	Teatro Estable de Navarra (Pamplona)	Juan Pastor
Summit Conference (1978)	Robert David McDonald	Conferencia en la cumbre	Inés López Crespo	27/08/1986	Teatro Martín	Madrid	Teatro del viaje (Múrcia)	Paco Aguinaga
Stepping Out (1984)	Richard Harris	Paso a paso	Ignacio Artime	18/09/1986	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc Gilbert Sauvajon / Juan José Arteche	14/10/1986	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Compañía de Arturo Fernández	Arturo Fernández
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Amb la ràbia al cos	Joaquim Mallabrè	13/11/1986	Teatre Metropol	Tarragona (Catalunya)	La Moderna (Tarragona)	Ramon Simó
Chase Me, Comrade! (1964)	Ray Cooney	Bailar con la más fea	Ignacio Artime	18/12/1986	Teatro Fígaro	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Victor Andrés Catena
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El rufián en la escalera	Antonio Regalado/ Luis Manuel Dorrego	11/02/1987	Colegio Mayor "Elías Ahuja"	Madrid	Teatro Límite	Luis Manuel Dorrego
What The Butler Saw (1969)	Joe Orton	Ai, doctor, quina neurosi!	Roger Peña	27/02/1987	Teatre Condal	Barcelona	Focus	Mario Gas

The Petition (1986)	Brian Clark	El manifiesto	Ignacio Artime	18/03/1987	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El montaplatos	Imma Garín	05/04/1987	Sala Moratín	València	Moma Teatre	Carles Alfaro
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Per davant i per darrere	Juli Leal, Alexander Herold	11/04/1987	Teatre Princesa	València	Teatres Princesa-Condal	Alexander Herold
The Dumb Waiter (1960) One for the Road (1984)	Harold Pinter	El muntaplats/ L'última copa	Josep M. Balanyà	27/05/1987	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure	Carme Portaceli/ Xicu Masó
Whose Life Is It Anyway (1978)	Brian Clark	El dret d'escollir	Carme Serrallonga	05/06/1987	Teatre Poliorama	Barcelona	Companyia de Josep Maria Flotats	Josep Maria Flotats
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Amb la ràbia al cos	Joaquim Mallafre	31/07/1987	Teatre Centre	Manlleu (Catalunya)	El Rusc Teatre (Manlleu)	Josep Colomer
Pack of Lies (1983)	Hugh Whitmore	Materia reservada	Josep Maria Pou	17/09/1987	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
A Woman in Mind (1985)	Alan Ayckbourn	Abejas en diciembre	Víctor Sangiovanni, Francisco Melgares	04/12/1987	Centro Cultural de la Villa	Madrid	Teatro del Sol	Joaquín Vida
Midnite at the Starlite (1981)	Michael Hastings	Mitjanit al starlit	Maria Vilanova, Rafael Guimerà	23/02/1988	Teatreneu	Barcelona	Teatreneu	Carlos Lasarte
Wife Begins At Forty (1985)	Ray Cooney, Arne Sultan, Earl Barret	Ahora sí puedo, cariño	Juan José Arteche	04/03/1988	Teatro Fígaro	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Juanjo Menéndez
When I Was A Girl I Used To Scream And Shout (1984)	Sharman MacDonald	Cuando yo era niña solía gritar y chillar	Rosa Montero	30/03/1988	Centro Cultural de la Villa	Madrid	Producciones Justo Alonso	Jaime Azpilicueta

Entertaining Mr Sloane (1964)	Joe Orton	El realquilado	Pedro Civera	12/04/1988	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Real Thing (1982)	Tom Stoppard	Això és autèntic	Helen Olivella Simpson, Rosa Victòria Gras	31/05/1988	Teatreneu	Barcelona	Teatre Set, Teatreneu	Jordi Mesalles
Dusa, Fish, Stas And Vi (1976)	Pam Gems	Dones	Lluís Ferraz	28/10/1988	Acadèmia de Belles Arts de Sabadell	Sabadell (Catalunya)	Divas and Co.	Lluís Ferraz
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El Knack	Terenci Moix, Ricard Reguant	29/11/1988	Teatre Villarroel	Barcelona	Focus	Ricard Reguant
Total Eclipse (1968)	Christopher Hampton	Eclipse total	Miguel Sierra	13/01/1989	Teatro Bellas Artes	Madrid	Compañía de Juan Ribó	Roberto Villanueva
Loot (1965)	Joe Orton	El botí	Josep Minguell	01/03/1989	Teatre Romea	Barcelona	Centre Dramàtic del Vallès	Josep Minguell
When Did You Last See Your Trousers? (1986)	John Antrobus i Ray Galton	¿Dónde están mis pantalones?	Ángel Fernández Montesinos	29/03/1989	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de Pepe Rubio, Producciones Justo Alonso	Ángel Fernández Montesinos
Separation (1987)	Tom Kempinski	Separados	Ignacio Artime	30/03/1989	Teatro Marquina	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
It Runs in the Family (1987)	Ray Cooney	Batas blancas... no ofenden	Juan José Arteche	15/09/1989	Teatro Alcalá-Palace	Madrid	Compañía de Valeriano Andrés - Rafael Castejón, Producciones Justo Alonso	Ángel Fernández Montesinos
Home is Where Your Clothes Are (198?)	Anthony Marriot i Bob Grant	Entren sin llamar	Juan José Arteche	17/01/1990	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga y Ana M ^a Vidal	Juan José Alonso Millán
Summit Conference (1978)	Robert David McDonald	Mentre Hitler i Mussolini prenen el te	Jaume Melendres	23/02/1990	Teatre Regina	Barcelona	Teatre del Temps	Damià Barbany

Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Amb la ràbia al cos	Joaquim Mallafrè	04/04/1990	Centre Cultural	Terrassa (Catalunya)	Centre Dramàtic del Vallès	Jorge Vera
Family Voices (1981)	Harold Pinter	Veus Familiars	Pilar Alba, Sergi Belbel	23/05/1990	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Manuel Carlos Lillo
After Magritte (1970)	Tom Stoppard	Com un Magritte	Artur Trias, Maria Badia	08/01/1991	Teatre Regina	Barcelona	El Talleret de Salt	Xicu Masó
Betrayal (1978)	Harold Pinter	La traïció	Imma Garín	15/01/1991	Sala Beckett	Barcelona	Tarnàs Teatre	Josep Maria Diéguez
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Sabor a miel	Fermín Cabal	27/08/1991	Teatro Cómico	Madrid	Primer Paso	María Ruiz
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El rufià en l'escala	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno, Lluís Fornés	10/10/1991	Sala Moratín	València	Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	Rafael Calatayud
Lettice and Lovage (1987)	Peter Shaffer	Leticia o el perejil del amor	Concha Alonso	06/11/1991	Teatro Marquina	Madrid	Esece Producciones	Manuel Collado
The Woman in Black (1987)	Susan Hill, Stephen Mallatratt	La dona de negre	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	18/12/1991	Teatre Talia	València	La Pavana / Conselleria de Cultura	Rafael Calatayud
Out of Order (1990)	Ray Cooney	Demasiado para una noche	Juan José Arteché	16/01/1992	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Ángel Fernández Montesinos
Summit Conference (1978)	Robert David McDonald	Eva i Clara	Imma Garín	07/03/1992	Auditori Germanies	Manises (País Valencià)	Zag-Zag Teatre/ Conselleria de Cultura	Imma Garín
Dangerous Obsession (1987)	N.J.Crisp	El visitante	Manuel Berastegui	10/03/1992	Sala Galileo	Madrid	Zascandil	Carlos Vides
Not Now Darling (1967)	Ray Cooney i John Chapman	El visón volador	Mercedes Alonso	04/09/1992	Teatro Cómico	Madrid	Compañía de Pepe Rubio, Producciones Justo Alonso	Alexander Herold
Shirley Valentine (1986)	Willy Russell	Yo amo a Shirley Valentine	Concha Alonso	01/10/1992	Teatro Bellas Artes	Madrid	Compañía de Esperanza Roy, Producciones Justo Alonso	Javier Aguirre

Greek (1980)	Steven Berkoff	Como los griegos	Carla Matteini	29/10/1992	Sala Olimpia	Madrid	Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas i Expo-92	Guillermo Heras
Outskirts (1981)	Hanif Kureishi	Suburbania	Ignacio García May	30/10/1992	Sala Cuarta Pared	Madrid	Yacer Teatro	Pablo Calvo
Skirmishes (1982)	Catherine Hayes	Escaramuzas	No consta	26/11/1992	Sala Triángulo	Madrid	Aran Dramática (Badajoz)	Eugenio Amaya
Absurd Person Singular (1972)	Alan Ayckbourn	Bones festes	Josep Maria Carreras	02/12/1992	Teatreneu	Barcelona	Teixidors a Mà - Teatreneu	Tamzin Townsend
Class Enemy (1978)	Nigel Williams	El enemigo de la clase	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno, Maurici Farré	03/02/1993	Sala Moratín	València	Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	Paul Weibel
Monologue (1973)	Harold Pinter	Monólogo	No consta	16/04/1993	Teatre de la Riereta	Barcelona	Mínimo Teatro	Miguel Ángel González
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El muntaplats	Imma Garín	20/04/1993	Sala Arniches	Alacant (País Valencià)	Moma Teatre	Carles Alfaro
Bouncers (1984)	John Godber	Gorilas	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	22/04/1993	Teatre Rialto	València	Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana	Rafael Rodríguez
Low Level Panic (1988)	Clare McIntyre	Pánico contenido	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	10/05/1993	Teatre Talia	València	La Pavana	Rafael Calatayud
The Rise And Fall Of Little Voice (1992)	Jim Cartwright	Algo especial	Juan José Arteche	01/10/1993	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The National Theatre (1975)	David Edgar	Teatro Nacional	Els Vandel	06/11/1993	Sala Mirador	Madrid	Producciones F.M. Archena (Múrcia), Off Madrid	Edgar Saba
A Taste of Honey (1958)	Shelagh Delaney	Gust de mel	Josep Costa	10/11/1993	Sant Andreu Teatre (SAT)	Barcelona	Teatre de Barcelona	Lourdes Barba
Lettice and Lovage (1987)	Peter Shaffer	Letícia	M. Pilar Aguilar	02/12/1993	Sala Trapezi	València	Carme Teatre	Aurelio Delgado

Les liaisons dangereuses (1985)	Christopher Hampton	Les amistats perilloses	Ferran Toutain, Joan Sellent	27/12/1993	Teatre Condal	Barcelona	Focus	Pilar Miró
How the Other Half Loves (1969)	Alan Ayckbourn	Amor a mitges (Com estima l'altra meitat)	Ricard Reguant	02/03/1994	Villarroel Teatre	Barcelona	Promoacting S.L., Boulevard Teatre, Teatre Joventut	Jaume Villanueva
Class Enemy (1978)	Nigel Williams	Enemic de classe	Guillem-Jordi Graells	04/03/1994	Sant Andreu Teatre	Barcelona	Zitzània Teatre	Josep M. Mestres
Betrayal (1978)	Harold Pinter	Traición	Álvaro del Amo	07/04/1994	Teatro Príncipe Gran Vía	Madrid	Teatro del Laberinto (Múrcia)	Francisco Vidal
Shirley Valentine (1986)	Willy Russell	Shirley Valentine	Joan Sellent, Ferran Toutain	07/04/1994	Villarroel Teatre	Barcelona	Focus, Histrionic	Rosa M. Sardà
The Homecoming (1965)	Harold Pinter	Retorno al hogar	Luis Escobar	26/10/1994	Sala Olimpia	Madrid	Producciones Teatrales Contemporáneas	María Ruiz
My Girl (1975)	Barry Keeffe	Mi chica. Cuando la pobreza entra por la puerta, el amor sale por la ventana	Javier Olivares, Pablo Olivares	03/11/1994	Sala Cuarta Pared	Madrid	Producciones Takuara / Festival de Otoño	Manuel Ángel Egea
Four Portraits of Mothers (1982)	Arnold Wesker	Madres	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	23/11/1994	Sala Moratín	València	Inma Belda, Empar Ferrer	Rafael Rodríguez
When I Was A Girl I Used To Scream And Shout (1984)	Sharman MacDonald	Quan era petita	Montserrat Llabrés, Tamzin Townsend	29/11/1994	Teatre Artenbrut	Barcelona	La Llum	Tamzin Townsend
Harry's Christmas (1985)	Steven Berkoff	El nadal de Harry	Salvador Oliva	13/12/1994	Sala Beckett	Barcelona	Compañia de Blai Llopis, Sala Beckett	Ramon Simó
Blood Brothers (1983)	Willy Russell	Germans de sang	Albert Mas-Griera	22/12/1994	Teatre Condal	Barcelona	Focus	Ricard Reguant
Sugar and Spice (1980)	Nigel Williams	Como perros	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	15/02/1995	Centre Cultural de Bancaixa	València	Compañía de Repertorio Contemporáneo	Pepe Miravete

My Mother Said I Never Should (1987)	Charlotte Keatley	Mi madre decía que yo no debía	Elsa Alfonso	23/02/1995	Centro Cultural Galileo	Madrid	Guindalera Escena Abierta	Juan Pastor
The Gut Girls (1988)	Sarah Daniels	Les escorxadors	Begoña Barrena	25/02/1995	Mercat de les Flors	Barcelona	Companyia Les Escorxadors/ Mercat de les Flors	Ramon Simó
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	De què parlàvem?	Carles Sans	25/04/1995	Teatreneu	Barcelona	Sansacabat	Tamzin Townsend
East From The Gantry (1992)	Edward Thomas	A l'est de qualsevol lloc	Guillem-Jordi Graells	11/10/1995	Mercat de les Flors	Barcelona	Teatre Zitzania	Josep Maria Mestres
Song from a Forgotten City (1995)	Edward Thomas	Cançó de la ciutat oblidada	Guillem-Jordi Graells	26/10/1995	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure	Guillem-Jordi Graells
Greek (1980)	Steven Berkoff	Grecs	Salvador Oliva	08/11/1995	Teatre Adrià Gual (La Cuina)	Barcelona	Transmarató espectacles S.L.	Alberto Bokos, Jordi Godall
Kvetch (1991)	Steven Berkoff	Kvetch	Carla Matteini	15/11/1995	Teatro Olimpia	Madrid	Geografías Teatro	José Pascual
Farndale Avenue Housing Estate Townswomen's Guild Dramatic Society Murder Mystery (1981)	David McGillivray, Walter Zerlin	El misteri de l'assassinat	Tamzin Townsend, Anna Ullibarri	30/11/1995	Teatre de l'Eixample	Barcelona	Teatre de l'Eixample	Tamzin Townsend
Skirmishes (1982)	Catherine Hayes	Escaramusses	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno, Toni Lluç	16/06/1995	Mostra de Teatre d'Alcoi	Alcoi (País Valencià)	La Dependent (Alcoi)	Rafael Calatayud
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El rufián en la escalera	Eduardo Recabarren, Beatrice Binotti, Cristina Rota	12/01/1996	Sala Mirador	Madrid	Cristina Rota, Nuevo Repertorio	Cristina Rota

Funny Money (1994)	Ray Cooney	Una cartera de ida y vuelta	Juan José Arteche	18/01/1996	Teatro La Latina	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Manuel Canseco
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Pel davant i pel darrera	Paco Mir	23/01/1996	Teatre Victòria	Barcelona	Tres x 3	Alexander Herold
One for the Road (1984)	Harold Pinter	La penúltima	David Álvarez Cuberta	08/03/1996	Sala Cuarta Pared	Madrid	Compañía Vanguardia Civil	Roberto Cerdá
The Rocky Horror Show (1973)	Richard O'Brien	Rocky Horror Show	Albert Mas Grieria	06/04/1996	Teatre Arnau	Barcelona	Companyia Memory, Off Produccions	Ricard Reguant
Four Portraits of Mothers (1982)	Arnold Wesker	Quatre retrats de mares	Marta Pessarodona	18/04/1996	Teatre Adrià Gual (La Cuina)	Barcelona	Companyia de Dolors Colell	Mercè Managuerra
Applicant (1959)	Harold Pinter	Solicitante	Adolfo Simón	25/06/1996	Teatro Pradillo	Madrid	Striptico Teatro	Adolfo Simón
Sketches (1959-1969)	Harold Pinter	Sketches	No consta	18/09/1996	Teatre Malic	Barcelona	H Intercalada	Ferran Lahoz
Frank'n'Stein (???)	Ken Campbell	Frank'n'Stein	Maurici Farré	20/09/1996	Jove Teatre Regina	Barcelona	Companyia Jove Teatre Regina	Pere Sagristà
When the Cat's Away (1977)	John Mortimer i Brian Cooke	Cuando el gato no está	Mercedes Alonso	10/10/1996	Teatro Muñoz Seca	Madrid	Producciones Justo Alonso	Ramón Ballesteros
The Room (1957)	Harold Pinter	L'habitació	No consta	14/10/1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	José Sanchis Sinisterra
A Slight Ache (1961)	Harold Pinter	Un ligero malestar	Álvaro del Amo	29/10/1996	Sala Beckett	Barcelona	Cae la Sombra	Allan Mandell
A Kind of Alaska (1982) Victoria Station (1982) Family Voices (1981)	Harold Pinter	Altres Llocs	Víctor Batallé	07/11/1996	Versus Teatre	Barcelona	Versus Teatre	Joan Anton Sánchez
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El muntaplats	Imma Garín	07/11/1996	Atelier 24	València	Moma Teatre	Carles Alfaro
Communicating Doors (1994)	Alan Ayckbourn	Portes comunicades	Joan Sellent, Frederic Toutain	21/11/1996	Teatre Arnau	Barcelona	Histriònic	El col·lectiu

One for the Road (1984)	Harold Pinter	La última copa	Mireia Aragay, José Sanchis Sinisterra	03/12/1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Luis Miguel Climent
The Lover (1963)	Harold Pinter	L'amant	Jordi Malé i Pegueroles	19/12/1996	Artenbrut Teatre	Barcelona	Artenbrut Teatre	Pere Sagristà
The Caretaker (1960)	Harold Pinter	El portero	No consta	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Isabel Rodríguez
The Homecoming (1965)	Harold Pinter	Qui a casa torna	Joaquim Mallafre	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Rosa Novell
No Man's Land (1975)	Harold Pinter	Terra de ningú	No consta	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Jordi Dauder
Moonlight (1993)	Harold Pinter	Llum de lluna	Carlota Subirós	1996	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Xavier Albertí
Taking Sides (1995)	Ronald Harwood	Prendre partit	Joaquim Mallafre	14/01/1997	Teatre Villarroel	Barcelona	El Talleret de Salt, Bitò Produccions	Ferran Madico
The Ruffian on the Stair (1966)	Joe Orton	El facinerós és al replà	Jaume Melendres	15/01/1997	Teatre Adrià Gual (La Cuina)	Barcelona	Companyia de Lluís Guilera	Lluís Guilera
Black Comedy (1965)	Peter Shaffer	El apagón	Juan José Arteche	17/01/1997	Teatro Reina Victoria	Madrid	Primer Paso, Gasal Producciones	Jaroslav Bielski
Out of Order (1990)	Ray Cooney	Políticament incorrecte	Jordi Galceran, Jesús Martín, Paco Mir	21/01/1997	Teatre Condal	Barcelona	Vània Produccions	Paco Mir
Run For Your Wife (1982)	Ray Cooney	Dos mejor que una	Juan José Arteche	22/01/1997	Teatro Alcázar	Madrid	Compañía de Pedro Osinaga	Pedro Osinaga
Blue Remembered Hills (1979)	Dennis Potter	Aquellas colinas azules	Harry V. Powers, Borja Elgea	20/02/1997	Teatro Lara	Madrid	Prem Teatre	Pilar Massa
Five Finger Exercise (1958)	Peter Shaffer	Ejercicio para cinco dedos	No consta	11/03/1997	Estudio Karpas	Madrid	Karpas-Teatro	Julio Pascual
The Knack (1961)	Ann Jellicoe	El Knack	No consta	18/04/1997	Lluïsos de Gràcia	Barcelona	Companyia de Marc Pujol	Oriol Úbeda
Loot (1965)	Joe Orton	El botín	Luis Antonio de Villena	05/09/1997	Teatro Reina Victoria	Madrid	Gasal Producciones	Jesús Cracio

Time of My Life (1992)	Alan Ayckbourn	Momentos de mi vida	Juan José Arteche	12/09/1997	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
Silence (1969)	Harold Pinter	Silencio	Álvaro del Amo	26/09/1997	Teatro Pradillo	Madrid	Ondar Teatro	Juan Pedro Enrile
Letter to a Daughter (1990)	Arnold Wesker	Carta a una hija	Juan V. Martínez Luciano	15/10/1997	Sala Moratín	València	Compañía de Repertorio Contemporáneo	Pepe Miravete
Blasted (1995)	Sarah Kane	Reventado	Antonio Álamo	09/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Rafel Duran
I Licked A Slag's Deodorant (1996)	Jim Cartwright	Yo lamí el desodorante de una furcia	Ricard Gàzquez, Ferran Lahoz	09/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Ricard Gàzquez
Disappeared (1995)	Phyllis Nagy	Desaparecida	Borja Ortiz de Gondra	10/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Isabel Rodríguez
The Libertine (1994)	Stephen Jeffreys	El llibertí	Ricard Giner	11/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Toni Casares
Faith (1997)	Meredith Oakes	Fe	Antonio Onetti	12/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Luis Miguel Climent
Mojo (1995)	Jez Butterworth	Mojo	Enric Riera	13/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Antonio Simón
My Night with Reg (1994)	Kevin Elyot	Aquella noche con Luis	Juan V. Martínez Luciano	13/12/1997	Sala Beckett	Barcelona	Sala Beckett	Antonio Simón
Europe (1994)	David Greig	Europa	Désirée Ortega Cerpa	18/12/1997	Sala Cuarta Pared	Madrid	Sala Cuarta Pared	Andrés Lima
Essex Girls (1994)	Rebecca Prichard	Las chicas de Essex	No consta	1997	No consta	No consta	No consta	Pablo Calvo
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Educando a Rita	Benito H. Páez	14/02/1998	Teatro José María Rodero	Torrejón de Ardoz (Madrid)	Fila 7	Josu Ormaetxe
Saved (1965)	Edward Bond	Salvats	Guillem-Jordi Graells	25/02/1998	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure/ Zitzània Teatre	Josep M. Mestres
Relatively Speaking (1965)	Alan Ayckbourn	De què parlàvem?	Carles Sans	24/03/1998	Teatre Arnau	Barcelona	Tres x 3	Tamzin Townsend

The Homecoming (1965)	Harold Pinter	Qui a casa torna	Joaquim Mallafrè	30/03/1998	Teatre Bartrina	Reus (Catalunya)	Col·lectiu de teatre La Vítxeta	Dolors Juanpere
Disappeared (1995)	Phyllis Nagy	Desaparecida	Borja Ortiz de Gondra	30/04/1998	Sala Cuarta Pared	Madrid	La escena de Helicón	Rosa Briones
Entertaining Mr Sloane (1964)	Joe Orton	Entretenim el Sr. Sloane	Patricia Aguiló, Emilià Carilla	24/06/1998	Artenbrut Teatre	Barcelona	Companyia Hic Jacets el Teatre	Emilià Carilla
Amy's View (1997)	David Hare	La opinión de Amy	Juan José Arteche	22/09/1998	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Ángel García Moreno	Ángel García Moreno
The Beauty Queen of Leenane (1996)	Martin McDonagh	La reina de la bellesa de Leenane	Victòria Peña	22/10/1998	Teatre Villarroel	Barcelona	Bitò Produccions, La Perla Lila	Mario Gas
Family Voices (1981) A Kind of Alaska (1982)	Harold Pinter	Veus familiars a una mena d'Alaska	No consta	25/10/1998	Teatre Municipal de l'Escorxador	Lleida (Catalunya)	Talia Teatre	Pepita Ruestes
The Woman in Black (1987)	Susan Hill / Stephen Mallatratt	La mujer de negro	Juan V. Martínez Luciano / Ana Gimeno	28/10/1998	Teatre Talia	València	La Pavana / Teatres de la Generalitat Valenciana	Rafael Calatayud
My Night with Reg (1994)	Kevin Elyot	Aquella nit amb Lluís	Juan V. Martínez Luciano, Ferran Català	26/11/1998	Teatre Talia	València	Posidònia Teatre/ Teatres Generalitat Valenciana	Ramon Moreno
Amadeus (1979)	Peter Shaffer	Amadeus	Josep M. Vidal, Ángel Alonso	25/12/1998	Teatre Tívoli	Barcelona	Focus	Ángel Alonso
Popcorn (1996)	Ben Elton	Pop Corn	Ignacio Artime	29/12/1998	Cine Teatro Avenida	Madrid	Pigmalió	Juanma Bajo Ulloa
More Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney i John Chapman	Sé infiel y no mires con quién	Jaime Azpilicueta	1998-2002	Gira	Gira	Compañía de Joaquín Kremel, Producciones Justo Alonso	Jaime Azpilicueta
Steaming (1981)	Nell Dunn	Mujeres al vapor	Consuelo Trujillo, Lorena García, Celia Marqués	04/03/1999	Teatro Municipal José María Rodero	Torrejón de Ardoz (Madrid)	Pez Luna Teatro, Estudio Internacional del Actor Juan Carlos Corazza	Consuelo Trujillo

Black Comedy (1965) The Real Inspector Hound (1968)	Peter Shaffer/ Tom Stoppard	Comèdia Negra/ L'autèntic inspector Hound	Montse Llabrés, Paco Mir, Tamzin Townsend	10/04/1999	Teatre Poliorama	Barcelona	Tres x 3	Tamzin Townsend
Shopping and Fucking (1996)	Mark Ravenhill	Shopping and fucking	E. Enrich, C. Enrich, A. Savage, Nancho Novo	14/04/1999	Teatro Alfíl	Madrid	Pasiónarte	Nancho Novo
When Did You Last See Your Trousers? (1986)	John Antrobus i Ray Galton	¿Dónde están mis pantalones?	Ángel Fernández Montesinos	28/04/1999	Teatre Apolo	Barcelona	Compañía de Pepe Rubio	Ramón Ballesteros
The Speculator (1999)	David Greig	L'especulador	Ernest Riera	29/06/1999	Mercat de les Flors	Barcelona	Festival Grec, Festival d'Edimburg	Philip Howard
Essex Girls (1994)	Rebecca Prichard	Las chicas de Essex	No consta	10/09/1999	Círculo de Bellas Artes	Madrid	Yacer Teatro	Pablo Calvo
Class Enemy (1978)	Nigel Williams	El enemigo de la clase	Juan V. Martínez Luciano, Ana Gimeno	15/10/1999	Teatre Rialto	València	Palangana Teatre/ Teatres de la Generalitat Valenciana	Paul Weibel
Sleuth (1970)	Anthony Shaffer	La huella	Juan José Arteche	15/10/1999	Teatro Arlequín	Madrid	Asun Films, Némore Producciones	Ricard Reguant
Neville's Island (1992)	Tim Firth	Penjats	Jordi Galceran	20/10/1999	Teatre Villarroel	Barcelona	Teatre Villarroel	Tamzin Townsend
The Lover (1963)	Harold Pinter	L'amant	Jordi Malé i Pegueroles	18/11/1999	Sala Muntaner	Barcelona	Gom Teatre (Manacor), Perestroika-a-tak (Barcelona)	Boris Rotenstein
Move Over Mrs Markham (1969)	Ray Cooney i John Chapman	Sé infiel y no mires con quién	Jaime Azpilicueta	01/12/1999	Teatro Príncipe Gran Vía	Madrid	Producciones Justo Alonso	Ramón Ballesteros

How The Other Half Loves (1969)	Alan Ayckbourn	Amor a medias	Ricard Reguant	18/12/1999	Teatro Arlequín	Madrid	Forma y Cultura	Ricard Reguant
Old Times (1971)	Harold Pinter	Els vells temps	Joan Josep Estrella	22/12/1999	Artenbrut Teatre	Barcelona	Artenbrut Teatre	Carme Portaceli
The Blue Room (1998)	David Hare	La habitación azul	Juan José Arteche	1999	Gira	Gira	Amparo Larrañaga, José Coronado i Mario Gas	Mario Gas
Greek (1980)	Steven Berkoff	Como los griegos	Carla Matteini	15/02/2000	Sala Triángulo	Madrid	Producciones del Callao (Pamplona)	Alfredo Sanzol
No Man's Land (1975)	Harold Pinter	Tierra de nadie	Carla Matteini	22/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Francisco Vidal
Landscape (1969)	Harold Pinter	Paisaje	Álvaro del Amo	23/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Charo Amador
A Slight Ache (1961)	Harold Pinter	Un ligero malestar	Álvaro del Amo	25/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Juan Pastor
One for the Road (1984) The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	La penúltima/ El camarero ausente	David Álvarez Cuberta/ Denis Rafter	27/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Roberto Cerdá/ Dennis Rafter
Ashes to ashes (1996)	Harold Pinter	Cenizas a las cenizas	Mireia Aragay	28/02/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	José Sanchis Sinisterra
A Night Out (1960)	Harold Pinter	Noche de juerga	Álvaro del Amo	01/03/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Paca Ojea
The Lover (1963)/ The Collection (1962)	Harold Pinter	El amante/ La colección	Fermín Cabal	03/03/2000	Teatro Pradillo	Madrid	Festival "La Alternativa" 2000	Vicente León
Fall (1981)	James Saunders	Otoño en familia	Adolfo Marsillach	04/03/2000	Teatro Bulevar	Torrelodones (Madrid)	Metrópolis Teatro, Burbano	Mercedes Lezcano
Silly Cow (1991)	Ben Elton	Tonta del culo	Dolores Antolín, Pilar Massa, Débora Izaguirre	11/03/2000	Teatro Municipal José María Roderó	Torrejón de Ardoz (Madrid)	Prem Teatro	Pilar Massa

The Real Thing (1982)	Tom Stoppard	Algo auténtico	Juan V. Martínez Luciano	22/03/2000	Teatre Talia	València	La Pavana	Rafael Calatayud
Educating Rita (1980)	Willy Russell	Educando a Rita	Benito H. Páez	16/04/2000	Centro Cultural	Las Rozas (Madrid)	Fila 7	Josu Ormaetxe
Applicant (1959), Night (1969) Victoria Station (1982)	Harold Pinter	Altres veus	Gabriel Galmés	07/06/2000	Teatre Prado	Sitges (Catalunya)	Iguana Teatre (Palma de Mallorca)	Pere Fullana
What The Butler Saw (1969)	Joe Orton	El manicomi	Roger Peña	14/06/2000	Teatreneu	Barcelona	Teatreneu/ Koking Producciones/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec	Sue Flack
My Mother Said I Never Should (1987)	Charlotte Keatley	La mare sempre em deia: no	Francesca Bartrina, Jordi Sala	12/07/2000	Sala Ardenbrut	Barcelona	Sala Ardenbrut/ Festival Grec	Lourdes Barba
The Secretary Bird (1968)	William Douglas-Home	Pato a la naranja	Marc Gilbert Sauvajon, Juan José Arteché	04/08/2000	Teatro Real Cinema	Madrid	Tomás Gayo Producciones	Julio Escalada, Tomás Gayo
Murderer (1975)	Anthony Shaffer	Asesino	Ricard Reguant, Rocío Langa	07/09/2000	Teatro Fígaro	Madrid	Némore Producciones	Ricard Reguant
Crave (1998)	Sarah Kane	Ànsia	Ernest Riera	14/09/2000	Sala Muntaner	Barcelona	Sala Muntaner	Xavier Albertí
Shylock (1998)	Gareth Armstrong	Shylock	Joan Sellent	14/09/2000	Teatre Malic	Barcelona	La Fanfarra, Teatre Malic	Luca Valentino
Loot (1965)	Joe Orton	El botí	Remei Llavador Boix/ Juan V. Martínez Luciano	10/10/2000	Teatre Talia	València	Teatres Generalitat Valenciana / La Dependent (Alcoi)	Gemma Miralles
Blue/Orange (2000)	Joe Penhall	Blau/taronja	Roger Peña	14/11/2000	Teatreneu	Barcelona	Escena alternativa	Jesús Díez
Popcorn (1996)	Ben Elton	Popcorn	Ángel Alonso	14/12/2000	Villarroel Teatre	Barcelona	Villarroel Teatre	Ángel Alonso

The Night Before Christmas (1995)	Anthony Neilson	La nit just abans de Nadal	Ferran Audi, Raimon Molins	20/12/2000	Versus Teatre	Barcelona	Versus Teatre	Ferran Audi
Skylight (1995)	David Hare	Lucernario	Ignacio Artime	2000	Gira	Gira	Joaquín Kremel i Julia Torres	Francisco Vidal
Les liaisons dangereuses (1985)	Christopher Hampton	Las amistades peligrosas	Mercedes Abad	15/02/2001	Teatro Albéniz	Madrid	Trasgo Producciones	Ernesto Caballero
Funny Money (1994)	Ray Cooney	Diner negre	Sílvia Martín, Carles Sans, José Luis Martín	20/02/2001	Teatre Borràs	Barcelona	Vània Produccions, L'Artisanal Retòrica	Pep Pla
Cooking With Elvis (1999)	Lee Hall	A la cuina amb l'Elvis	Roger Peña Carulla	20/02/2001	Teatreneu	Barcelona	Teatreneu	Roger Peña Carulla
Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (1966)	Tom Stoppard	Rosencrantz y Guildenstern han muerto	Cristina Rota	03/04/2001	Teatro de Madrid	Madrid	Nuevo Repertorio, Némore Producciones	Cristina Rota
Summer (1982)	Edward Bond	Estiu	Joan Sellent	19/04/2001	Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Manel Dueso
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El montaplatos	No consta	15/06/2001	Mercat de les Flors	Barcelona	Capa i espasa (Figueres)	No consta
Some Explicit Polaroids (1999)	Mark Ravenhill	Unes polaroids explícites	Guillem-Jordi Graells	27/06/2001	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure / Festival Grec de Barcelona	Josep Maria Mestres
Top Girls (1982)	Caryl Churchill	Top Girls	Alberto Berzal	08/08/2001	Sala Lagrada	Madrid	Compañía William Layton	Magüi Mira
Blood Brothers (1983)	Willy Russell	Hermanos de sangre	Ignacio Artime	04/09/2001	Teatro Lara	Madrid	Pigmalió	Luis Ramírez
Knives in Hens (1995)	David Harrower	Ganivets a les gallines	Salvador Oliva	04/10/2001	Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Antonio Simón

Entertaining Mr Sloane (1964)	Joe Orton	El huésped se divierte	Borja Ortiz de Gondra	10/10/2001	Teatro Galileo	Madrid	Geografías Teatro	Eduardo Vasco
Messiah (2000)	Steven Berkoff	Mesías. Escenas de una crucifixión	Antonio Fernández Lera	10/10/2001	Teatro de la Abadía	Madrid	Teatro de la Abadía	José Luis Gómez
Blasted (1995)	Sarah Kane	Reventado	Antonio Álamo	14/11/2001	Sala Moratín	València	Dramatúrgia 2000/ Teatres de la Generalitat	Imma Sancho
Crave (1998)	Sarah Kane	Ansia	Emanuel Cini	05/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Deconstrucción Teatro, Teatro Pradillo	Emanuel Cini
4.48 Psychosis (2000)	Sarah Kane	4.48 Psicosis	Carla Matteini	07/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Teatro Pradillo	Guillermo Heras
Blasted (1995)	Sarah Kane	Reventado	Antonio Álamo	09/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Teatro Pradillo	Rosario Ruiz Rodgers
Phaedra's Love (1996)	Sarah Kane	El amor de Fedra	Antonio Fernández Lera	14/02/2002	Teatro Pradillo	Madrid	Teatro Pradillo	Carlos Marchena
Scenes from an Execution (1990)	Howard Barker	Escenes d'una execució	Quim Monzó	11/04/2002	Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Ramon Simó
Infinites (2002)	John D. Barrow, Luca Ronconi	Infinites	Juan V. Martínez Luciano	19/04/2002	La Nau	Sagunt (País Valencià)	Fundació Ciutat de les Arts Escèniques, Piccolo Teatro de Milà	Vicente Genovés, Luca Ronconi
The Bogus Woman (2000)	Kay Adshead	La mujer invisible	Carla Matteini	14/05/2002	Sala Moratín	València	Companyia l'Om Imprebis	Santiago Sánchez
4.48 Psychosis (2000)	Sarah Kane	4.48 Psicosis	Carla Matteini	02/10/2002	Sala Cuarta Pared	Madrid	Teatro del Astillero/ Consorcio Salamanca 2002/ Behemot S.L./ Teatro do Noroeste	Guillermo Heras
Alarms and Excursions (1998)	Michael Frayn	Alarmas y excursiones	Juan José Arteche	10/10/2002	Teatre Talia	València	La Pavana	Rafael Calatayud

Night (1969), Monologue (1973), The Collection (1962)	Harold Pinter	Nit, Monòleg, La col·lecció	Juan V. Martínez Luciano	22/10/2002	Espai Moma	València	Moma Teatre	Antonio Díaz Zamora
Cloud Nine (1979)	Caryl Churchill	El séptimo cielo	Ángeles González-Sinde	25/10/2002	Teatro Buero Vallejo	Alcorcón (Madrid)	Entrecajas Producciones Teatrales, Taller 3 Producciones	José Pascual
Far Away (2000)	Caryl Churchill	Lluny	Juan V. Martínez Luciano/ Reis Juan	13/11/2002	Sala Moratín	València	Dramaturgia 2000/ Teatres de la Generalitat Valenciana	Salvador Bolta
Noises Off (1982)	Michael Frayn	Pel davant i pel darrera	Paco Mir, Alexander Herold	13/11/2002	Teatre Borràs	Barcelona	Anexa, M.A.G.	Alexander Herold
4.48 Psychosis (2000)	Sarah Kane	La psicosis de les 4.48	No consta	16/11/2002	Sala Beckett	Barcelona	Col·lapse	Andrés Segura
The Black and White, Trouble in the Works, Last to Go, Request Stop, Special Offer, That's Your Trouble, That's All, (1959) Precisely (1983) Mountain Language (1988) The New World	Harold Pinter	Ràdio Pinter	Carme Castillo	04/12/2002	Espai Moma	València	Moma Teatre	Victòria Salvador

Order (1991) Press Conference (2002)								
Betrayal (1978)	Harold Pinter	Traïció	Ernest Riera	12/12/2002	Sala Muntaner	Barcelona	Cae la sombra, Sala Muntaner	Xavier Albertí
Lettice and Lovage (1987)	Peter Shaffer	Letícia	No consta	12/12/2002	Teatre Malic	Barcelona	Teatre Malic	Esperança Pujol
A Kind of Alaska (1982) Victoria Station (1982) One for the Road (1984) Celebration (2000)	Harold Pinter	Una Alaska particular, Estació Victòria, La penúltima copa, Celebració	Ferran Català, Carme Castillo	08/01/2003	Espai Moma	València	Moma Teatre	Carles Alfaro
Skylight (1995)	David Hare	Celobert	Joan Sellent	20/01/2003	Teatre Romea	Barcelona	Focus	Ferran Madico
Ashes to Ashes (1996)	Harold Pinter	Cendres a les cendres	Joan Sellent	06/02/2003	Teatre Lliure	Barcelona	Teatre Lliure	Antonio Simón
Have I None (2002)	Edward Bond	No en tinc	Vicky Mullor	28/02/2003	Teatre Tantarantana	Barcelona	Teatrotorpe	Jorge Raedó
Copenhagen (1998)	Michael Frayn	Copenhagen	Charo Solanas	24/04/2003	Centro Cultural de la Villa	Madrid	Fila 7/ Armonía/ Centro Cultural de la Villa	Román Calleja
Blue Remembered Hills (1979)	Dennis Potter	Aquells blaus turons	Tàlmac Bel, Sara González	01/05/2003	Artenbrut Teatre	Barcelona	Lazzigags Produccions	Teresa Devant
Far Away (2000)	Caryl Churchill	Lluny	Jordi Prat i Coll	05/06/2003	Sala Beckett	Barcelona	Companyia Far Away/ Sitges Teatre Internacional	Jordi Prat i Coll
The Dumb Waiter (1960)	Harold Pinter	El muntaplats	No consta	26/06/2003	Guasch Teatre	Barcelona	Guasch Teatre	Joan 'Guaski', Ruth Guasch

Gagarin Way (2001)	Gregory Burke	Via Gagarin	Josep Costa	27/06/2003	Villarroel Teatre	Barcelona	Escena Alternativa/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003	Jesús Díez
Red, Black and Ignorant (The War Plays) (1985)	Edward Bond	Vermell, negre i ignorant	Lluís Miquel Bennàssar	09/07/2003	Sala Muntaner	Barcelona	Sala Muntaner/ Sitges Teatre Internacional/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003	Manel Dueso
Lear (1971)	Edward Bond	Lear	Joan Sellent	25/07/2003	Teatre Grec	Barcelona	Teatre Lliure/ Festival d'Estiu de Barcelona Grec 2003	Carme Portaceli
Closer (1997)	Patrick Marber	Acosta't	Ernest Riera	18/09/2003	Villarroel Teatre	Barcelona	Villarroel Teatre	Tamzin Townsend
We Will Rock You (2002)	Ben Elton	We Will Rock You	Luis Álvarez	01/10/2003	Teatro Calderón	Madrid	Teatro Calderón, Wondeland Theatre Productions, Queen Theatrical Productions, Phil McIntyre Promotions, Tribeca Theatrical Productions.	Luis Álvarez
The Lieutenant of Inishmore (2001)	Martin McDonagh	El tinent d'Inishmore	Joan Sellent	02/10/2003	Teatre Nacional de Catalunya	Barcelona	Teatre Nacional de Catalunya	Josep Maria Mestres
Via Dolorosa (1998)	David Hare	Vía dolorosa	Ignacio Artime	14/10/2003	Teatro Infanta Isabel	Madrid	Joaquín Kremel	Joaquín Kremel i Juan Margallo
Phaedra's Love (1996)	Sarah Kane	L'amor de Fedra	Juan V. Martínez Luciano, Toni Lluch	02/12/2003	Sala Moratín	València	Dramatúrgia 2000/ Teatres de la Generalitat Valenciana	Salvador Bolta
Taking Sides (1995)	Ronald Harwood	Tomar partido	José Lifante, Pepa Sarsa	23/12/2003	Teatro Fígaro	Madrid	Producciones Off Madrid	Luis Maluenda

The Breath of Life (2002)	David Hare	La brisa de la vida	Ignacio Artime	2003-2005	Gira	Gira	Brisa Producciones	Lluís Pasqual
The Judas Kiss (1998)	David Hare	El petó de Judas	Manel Guitart	03/03/2004	Teatre Romea	Barcelona	Focus	Carles Canut
My Zinc Bed (2000)	David Hare	El meu llit de zinc	Joan Sellent	10/03/2004	Teatre Romea	Barcelona	Focus	Mingo Ràfols
This Is a Chair (1997)	Caryl Churchill	Això és una cadira	No consta	15/04/2004	Artenbrut Teatre	Barcelona	Transfer Teatre	Brigitte Luik
The Kitchen (1959)	Arnold Wesker	La cuina	Jordi Bordas	21/05/2004	Teatre Principal	Barcelona	Teatre del Sol (Sabadell)	Ramon Ribalta
The Backroom (1998)	Adrian Pagan	L'habitació del darrere	Xavier Pujolràs	26/05/2004	Versus Teatre	Barcelona	Versus Teatre	Xavier Pujolràs
Bingo: Scenes of Money and Death (1973)	Edward Bond	L'últim quadern de notes de William Shakespeare	Lluís-Anton Baulenas	13/08/2004	Masia Can Ratés	Santa Susanna	4+Shakespeare=	Antonio Simón
Cooking With Elvis	Lee Hall	Cocinando con Elvis	Roger Peña Carulla	20/08/2004	Teatro Arlequín	Madrid	Alain Cornejo, Salvador Collado	Roger Peña Carulla
Hysteria (1993)	Terry Johnson	Hysteria	Josep Costa	07/09/2004	Teatre Victòria	Barcelona	Wai Entertainment	John Malkovich
The Censor (1997)	Anthony Neilson	El censor	Sergi Mateu	15/09/2004	Villarroel Teatre	Barcelona	Producciones Mirández	Magüi Mira
The Retreat from Moscow (1999)	William Nicholson	La retirada de Moscú	Ignacio Artime	22/10/2004	Gira	Gira	Brisa Producciones	Luis Olmos
Chicken Soup With Barley (1958)	Arnold Wesker	Sopa de pollastre amb ordí	Juan V. Martínez Luciano, Carme Portaceli, Toni Lluç	11/11/2004	Teatre Rialto	València	Teatres de la Generalitat Valenciana	Carme Portaceli
Look Back in Anger (1956)	John Osborne	Mirando hacia atrás con ira	Jose Carlos Plaza	04/12/2004	Gira	Gira	Némore Producciones	José Carlos Plaza

TRADUCCIONS EDITADES:

- Aguilar, Maria Pilar (Trad.) (1994), *Letícia / Peter Shaffer*, València, Tres i Quatre.
- Álamo, Antonio (Trad.) (1999), “Reventado / Sarah Kane”, *Ade Teatro*, 76, p. 137-152.
- Alonso de Santos, José Luis i RESAD (1992), *Nuestra cocina (a partir de La cocina de Arnold Wesker)*, Madrid, RESAD.
- Alonso, Concha (Trad.) (1992), *Leticia o el perezil del amor / Peter Shaffer*, Madrid, MK.
- Alonso, José Luis (Trad.) (1973), *Abelardo y Eloísa / Ronald Millar*, Madrid, Escelicer.
- Amo, Álvaro del (Trad.) (1968), *El knack / Ann Jellicoe*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.
- Amo, Álvaro del (Trad.) (1968), *Vivir como cerdos / John Arden*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.
- Amo, Álvaro del (Trad.) (1969), *Rosencrantz y Guildenstern han muerto / Tom Stoppard*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.
- Amo, Álvaro del (Trad.) (1976), *La habitación y otras piezas / Harold Pinter*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el Diálogo.
- Amo, Álvaro del; Balseiro, María Luisa (Trad.) (1974), *Acróbatas, Al oír la tercera señal, El verdadero inspector Hound, Después de Magritte / Tom Stoppard*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.
- Antón-Pacheco, Ana i Arteche, Juan José (Trad.) (1972), *Víspera de ejecución y El rehén / Brendan Behan*, Madrid, Edicusa.
- Aragay, Mireia (Trad.) (1996), *Cenizas a las cenizas / Harold Pinter*, Barcelona, Sala Beckett.
- Aragay, Mireia (Trad.) (1998), “La última copa / Harold Pinter”, *Assaig de Teatre*, 12-13-14, p. 185-198.
- Arbonès, Jordi (Trad.) (1979), *Equus / Peter Shaffer*, Barcelona, Aymà.
- Arteche, Juan José (Trad.) (1966), “Raíces / Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 79, p. 25-44.
- Arteche, Juan José (Trad.) (1967), “El rehén / Brendan Behan”, *Primer Acto*, 81, p. 13-39.
- Artime, Ignacio (Trad.) (1987), “El manifiesto / Brian Clark”, *Primer Acto*, 218, p.82-107.

- Artime, Ignacio (Trad.) (2004), *La brisa de la vida, Via dolorosa / David Hare*, Madrid, La Brisa Ediciones.
- Artime, Ignacio i Azpilicueta, Jaime (Trads.) (1968), *Sola en la oscuridad / Frederick Knott*, Madrid, Escelicer.
- Balanyà, Josep M. (Trad.) (1987), *El muntaplats, L'última copa / Harold Pinter*, Barcelona, Teatre Lliure.
- Balart, Vicente (Trad.) (1967), *¡Vengan corriendo que les tengo un muerto! / Jack Popplewell*, Madrid, Alfíl.
- Balart, Vicente (Trad.) (1972), *La huella / Anthony Shaffer*, Madrid, Escelicer.
- Bartoll, Eduard (Trad.) (2003), *Via dolorosa / David Hare*, Barcelona, Columna-Fundació Romea.
- Batallé, Victor i Duran, Teresa (Trads.) (1987), *Lear / Edward Bond*, Barcelona, Ed. 62.
- Batallè, Victor i Mallafrè, Joaquim (Trads.) (2001), *Esquetxos i altres peces / Harold Pinter*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Batallè, Víctor; Garín, Imma; Balanyà, Josep M. (Trads.) (1988), *Altres llocs, La traïció, L'última copa / Harold Pinter*, Barcelona, Ed. 62.
- Bellido, José María (Trad.) (1971), *El escaloncito / David Turner*, Madrid, Escelicer.
- Berga, Miquel (Trad.) (2001), *Engany / Harold Pinter*, Tarragona, Arola.
- Berga, Miquel i Sunyer, Salvador (Trads.) (1983), *Terra de ningú / Harold Pinter*, Salt, Edicions del Pèl.
- Bordas, Jordi (Trad.) (1969), “Tot amb patates / Arnold Wesker”, *Yorick*, 33, p. 5-15.
- Bordas, Jordi (Trad.) (1971), *La cuina / Arnold Wesker*, Barcelona, Ed. 62.
- Caño Arecha, Juan (Trad.) (1973), *La cocina / Arnold Wesker*, Madrid, Fundamentos.
- Dachs i Raich, Enric (Trad.) (1963), *Les arrels / Arnold Wesker*, Barcelona, Fontanella.
- Darbón, Carlos (Trad.) (1974), *Salsa picante / Jayce Rayburn*, Madrid, Escelicer.
- De la Torre, Claudio (Trad.) (1968), “Mañana te lo diré / James Saunders”, *Primer Acto*, 97, p. 38-61.
- De la Torre, Verónica, i Ley, Charles David (Trads.) (1992), *La cacería real del sol / Peter Shaffer*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz.
- Diosdado, Ana (Trad.) (1970), *A mitad de camino / Peter Ustinov*, Madrid, Escelicer.
- Escobar, Luis (Trad.) (1967), “El amante, La colección / Harold Pinter”, *Primer Acto*, 83, p. 23-32.

- Escobar, Luis (Trad.) (1967), *Un hombre para la eternidad / Robert Bolt*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas.
- Escobar, Luis (Trad.) (1972), *Viejos tiempos / Harold Pinter*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.
- Escobar, Luis i Martínez, Santiago (Trad.) (1963), *La cabeza de un traidor / Robert Bolt*, Madrid, Alfil.
- Estruch, José (Trad.) (1971), “Después de Haggerty / David Mercer”, *Primer Acto*, 136, p. 36-67.
- Estruch, José (Trad.) (1972), “Los amigos / Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 140, p. 45-67.
- Fernández Lera, Antonio (Trad.) (2002), “El amor de Fedra / Sarah Kane”, *Primer Acto*, 293, p. 47-66.
- Ferraz, Lluís (Trad.) (1987), *Pel davant... i pel darrera! / Michael Frayn*, Barcelona, Antoni Picazo.
- Fuentes, Carlos (Trad.) (2003), *Polvo eres, Luz de luna, Tiempo de fiesta, El lenguaje de la montaña / Harold Pinter*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru.
- Garín, Imma (Trad.) (1988), *Top Girls / Caryl Churchill*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Gobernado, Antonio (Trad.) (1960), “Un sabor a miel / Shelagh Delaney”, *Primer Acto*, 17, p. 24-47.
- Graells, Guillem-Jordi (Trad.) (1997), *A l'est de qualsevol lloc / Edward Thomas*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Graells, Guillem-Jordi (Trad.) (2001), *Unes polaroids explícites / Mark Ravenhill*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona.
- Llavador, Remei i Martínez Luciano, Juan V. (Trads.) (1994), *El botí / Joe Orton*, Alzira, Bromera.
- Llovet, Enrique (Trad.) (1982), *Educando a Rita / Willy Russell*, Madrid, MK.
- Lorda Alaiz, Felipe M. (Ed.) (1966), *Teatro inglés contemporáneo: 1956-1962*, Madrid, Aguilar.
- Lorda Alaiz, Felipe M. (Trad.) (1964), “Patatas fritas a voluntad / Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 55, p. 30-53.
- Lorda Alaiz, Felipe M. (Trad.) (1970), *Retorno al hogar / Harold Pinter*, Barcelona, Aymà.

- Lorés, Maite (Trad.) (1974), *El último adiós de John Armstrong, El burro del hospicio / John Arden*, Madrid, Edicusa-Cuadernos para el diálogo.
- Lozano Borroy, Adolfo (Trad.) (1971), *Sabor a miel / Shelagh Delaney*, Madrid, Escelicer.
- Malé i Pegueroles, Jordi (Trad.) (1995), *L'amant / Harold Pinter*, Barcelona, Ed.62.
- Mallafre, Joaquim (Trad.) (1974), *Amb la ràbia al cos / John Osborne*, Reus, Revista del Centre de Lectura de Reus.
- Mallafre, Joaquim (Trad.) (1986), *Amb la ràbia al cos / John Osborne*, Barcelona, Institut del Teatre- Edicions del Mall.
- Mallafre, Joaquim (Trad.) (1986), *Qui a casa torna / Harold Pinter*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions del Mall.
- Mallafre, Joaquim (Trad.) (2001), *Prendre partit / Ronald Harwood*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Martínez Adell, Alberto (Trad.) (1961), *Ejercicio para cinco dedos / Peter Shaffer*, Madrid, Alfil.
- Martínez Luciano, Juan V. (Trad.) (2000), *Algo auténtico / Tom Stoppard*, València, Universitat de València.
- Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1991), "Monólogo / Harold Pinter", *Art Teatral*, 3.
- Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1993), *El enemigo de la clase / Nigel Williams*, València, Universitat de València.
- Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1993), *La mujer de negro / Susan Hill i Stephen Mallatratt*, València, Universitat de València.
- Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1993), *Pánico contenido / Clare McIntyre*, València, Universitat de València.
- Martínez Luciano, Juan V. i Gimeno, Ana (Trads.) (1995), *Azúcar y especias / Nigel Williams*, València, Universitat de València.
- Martínez Luciano, Juan V.; Gimeno, Ana; Fornés, Lluís (Trads.) (1992), *El rufià en l'escala / Joe Orton*, València, Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.
- Martínez Trives, Trino (Trad.) (1961-1962), "El portero / Harold Pinter", *Primer Acto*, 29-30, p. 47-67.
- Mas-Griera, Albert (Trad.) (1995), *Germans de sang / Willy Russell*, Barcelona, Dindi.

- Matteini, Carla (Trad.) (1989), *El angosto camino hacia el profundo norte, Misa negra, Pasión / Edward Bond*, Madrid, El Público-CDT.
- Melendres, Jaume (Trad.) (1985), *El facinerós és al replà / Joe Orton*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Minguell, Josep (Trad.) (1989), *El botí / Joe Orton*, Terrassa, Centre Dramàtic del Vallès.
- Monleón, José (Trad.) (1968), “Estoy hablando de Jerusalén / Arnold Wesker”, *Primer Acto*, 98, p. 22-57.
- Monzó, Quim (Trad.) (2002), *Escenes d'una execució / Howard Barker*, Barcelona, Proa.
- Mullor, Vicky (Trad.) (2003), *No en tinc / Edward Bond*, Barcelona, RE & MA.
- Oliva, Salvador (Trad.) (2001), *Ganivets a les gallines / David Harrower*, Barcelona, Proa.
- Ortega Cerpa, Desirée (Trad.) (2000), “Europa / David Greig”, *ADE Teatro*, 80, p.133-157.
- Ortiz de Gondra, Borja (Trad.) (1998), “Desaparecida / Phyllis Nagy”, *Escena*.
- Pedrolo, Manuel de (Trad.) (1986), *Sopa de pollastre amb ordi / Arnold Wesker*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Pedrolo, Manuel de (Trad.) (1994), *L'habitació, El muntaplats / Harold Pinter*, Barcelona, Ed. 62.
- Peña, Victòria (Trad.) (1999), *La reina de la bellesa de Leenane / Martin McDonagh*, Barcelona, La Magrana.
- Piñeiro, Jaime (Trad.) (1978), *¡Oh, Calcuta! / Kenneth Tynan*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Pou, Josep Maria (Trad.) (1987), *Materia reservada / Hugh Whitemore*, Madrid, MK.
- Riera, Ernest (Trad.) (1999), *Arcàdia / Tom Stoppard*, Barcelona, Institut del Teatre.
- Rodríguez Sanz, Carlos (Trad.) (1969), *Oh, qué bonita es la guerra! / Theatre Workshop*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- Sáenz de Heredia, José Luis (Trad.) (1968), *Una chica en mi sopa / Terence Frisby*, Madrid, Escelicer.
- Salsó, Pilar (Trad.) (1982), *Amadeus / Peter Shaffer*, Madrid, MK.
- Sellent, Joan (Trad.) (2001), *Estiu / Edward Bond*, Barcelona, Proa-TNC.

- Sellent, Joan (Trad.) (2003), *El tinent d'Inishmore / Martin McDonagh*, Barcelona, TNC-Proa.
- Sellent, Joan (Trad.) (2003), *Lear / Edward Bond*, Barcelona, Teatre Lliure.
- Serrallonga, Carme (Trad.) (1987), *El dret d'escollir / Brian Clark*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- Solanas, Charo (Trad.) (2003), *Copenhague / Michael Frayn*, Madrid, Centro Cultural de la Villa.
- Vilarasau, Maria Dolors i Ferraz, Lluís (Trads.) (1986), *Amadeus / Peter Shaffer*, Barcelona, Ed. 62.

Annex 2: Glossari d'espais teatrals, companyies i productores del Regne Unit

A continuació s'ofereix, a tall informatiu, un llistat de les companyies/productores i dels espais de representació del Regne Unit que han intervingut en el procés de recepció original de les obres teatrals catalogades i analitzades en aquesta Tesi. Aquest llistat va acompanyat d'un breu resum de la trajectòria i objectius de cada companyia/productora o l'espai de representació elaborat a partir de les dades que ofereix la bibliografia d'aquesta Tesi i a partir també de la informació disponible a les pàgines web d'aquestes companyies i espais.

COMPANYIES I PRODUCTORES DEL REGNE UNIT

PRIVADES O DEL WEST END:

Adam Epstein

Productor teatral americà que ha col·laborat sovint amb **PW Productions**.

Adam Kenwright

Nebot de **Bill Kenwright** i productor teatral. És el director general de **AKA Productions**, fundada el 1999 amb **Michael Fuchs**, un dels seus principals inversors. Entre d'altres, ha produït obres de Marie Jones, Peter Nichols, Lee Hall, Martin McDonagh i diversos musicals d'èxit (*Billy Elliot, Fame...*). Des de 2001 ha construït i gestiona un nou teatre al West End: The Venue.

Ambassador Theatre Group

Creada el 1992, és una de les productores teatrals més potents del Regne Unit i la més gran del West End. A més de diversos teatres de tot el país, a Londres co-possedeix i dirigeix els teatres **Comedy**, **Donmar Warehouse**, **Duke of York's**, Fortune, Phoenix, **Piccadilly**, **Playhouse** and **Savoy**, entre d'altres. Ha produït obres de Caryl Churchill, Peter Nichols o Stephen Poliakoff, així com també musicals d'èxit com *Porgy and Bess* o *The Rocky Horror Show*. També posseeix la productora subsidiària **Sonia Friedman Productions**, responsable de grans èxits al West End i a Broadway els últims anys (*Faith Healer* de Brian Friel amb Ralph Fiennes o *Bent* de Martin Sherman amb Alan Cumming).

Associated Capital Theatres

Productora teatral (abans anomenada Maybox Group) que controlava vuit teatres del West End, entre ells l'**Albery** i el **Wyndham's**. Va adquirir també el **Donmar Warehouse** el 1989 amb la intenció de reformar i reorientar-lo. El 1999 l'**Ambassador Theatre Group** li compraria finalment tots els seus teatres.

Bill Kenwright Ltd

Actor i productor teatral. Entre les seues produccions més famoses cal destacar la reposició del musical de Willy Russell *Blood Brothers*, que va llançar a la fama i porta ja vint anys representant-se al Phoenix Theatre, o les gires rècord de *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* o de *Jesus Christ Superstar*. Associat amb el director Peter Hall, ha produït obres de Beckett, Pinter, Tennessee Williams, Shakespeare o Feydeau.

Bob Swash

Productor teatral. Als anys 60, va portar al West End diverses obres d'Arnold Wesker i va gestionar la gira de *The Hostage* de Brendan Behan, *Oh, What a Lovely War!* del **Theatre Workshop** i *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney. Anys després, va ser el primer productor que va portar el musical *Blood Brothers* de Willy Russell al West End (anys després **Bill Kenwright** el convertiria en un èxit de taquilla després d'una llarga gira).

David Hall

Productor teatral. Va col·laborar amb **Michael Codron** en la producció d'obres de John Mortimer i Harold Pinter a finals dels 50 i principis dels 60.

Dina i Alexander Racolin

Productors teatrals americans que també varen treballar amb assiduitat al West End londinenc.

Donald Albery

Productor teatral. El 1932 es va unir a la productora Wyndham Theatres Limited, de què es convertiria en director general el 1950. El 1960 també seria director general del Piccadilly Theatre, de manera que des de 1953 a 1978 programava els teatres **Criterion**, **Wyndham's**, el New Theatre (rebatejat **Albery Theatre** el 1972), i el **Piccadilly**. El 1953 va formar la companyia Donmar juntament amb la ballarina Margot Fonteyn i uns anys després construiria el que avui es coneix com a **Donmar Warehouse**. Allí va produir obres de Graham Greene, Tennessee Williams, Edward Albee, Jean Anouilh... Encara que partia de pressupòsits comercials, el seu esperit de risc el va empenyer a produir *Waiting for Godot* de Beckett el 1955 i a actuar com a sponsor per al **Theatre Workshop**.

Duncan C. Weldon Productions

Productor teatral. Ha treballat sol o associat amb **Paul Elliott** o **Jerome Minskoff**, amb qui va constituir la productora **Triumph Proscenium Productions Ltd.**, que ha produït obres de teatre durant 31 anys (Shakespeare, Ibsen, Noel Coward, Harold Pinter, Ben Elton...). Des de 2004 aquesta productora s'ha dissolt per les dificultats comercials que travessa el West End degut als alts costos de les produccions.

Eddie Kulukundis

Ex-empresari de transport marítim, filantrop i productor teatral. Apart del seu treball anterior en solitari, des de 1993 forma part del **Ambassador Theatre Group**, de què actualment és president i el major accionista.

Fiery Angel Ltd

Productora de teatre i musicals dirigida per **Edward Snape**. Ha produït muntatges d'obres de Joe Orton, David Mamet, Martin McDonagh... Des de 2000, gestiona l'Arts Theatre del West End londinenc, que ha dut a terme diverses coproduccions amb teatres d'arreu del Regne Unit, així com amb el National Theatre.

H.M. Tennent Ltd.

Productora teatral creada el 1936 per Hugh "Binkie" Beaumont i H.M. Tennent. Aquest últim va morir el 1941 però Beaumont va mantenir el nom de l'empresa. Aquesta firma va monopolitzar el West End durant vint anys i va arribar a ser sinònim de comèdies d'exquisit acabat (de Terence Rattigan, Noel Coward...) i de repartiments estel·lars (John Gielgud, Celia Johnson...).

Ian Lenagan

Productor teatral del West End, propietari de l'empresa de software Workplace Systems i director de la cadena de bars i restaurants Sports Cafe i de l'equip de rugby London Broncos. Un dels seus èxits més recents ha estat *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (2004) amb Christian Slater com a protagonista.

Incidental Colman Tod

Productora teatral. Ha produït reposicions de muntatges tan diversos com *Bouncers* de John Godber, *Noises Off* de Michael Frayn, el ballet del *Trepanous* de Txaikovsky i *Vincent in Brixton* de Nicholas Wright.

John Newman

Productor teatral i membre de la Society of West End Theatre Managers i de la Theatre Management Association. Amb Daphne Palmer va crear el 1970 **Newpalm Productions**, amb què han produït centenars de muntatges al West End d'autors tan diversos com Steven Berkoff, Alan Ayckbourn o J.M. Barrie i el seu *Peter Pan*.

John Wallbank

Productor teatral del West End.

Julius Green

Productor teatral del West End, actor i director. Treballa tant en solitari com a productor associat de **Bill Kenwright Ltd.** Forma part del consell de directors del Fringe del Festival d'Edimburg i de la Society of London Theatre. Ha produït obres de Richard Cameron, Steven Berkoff...

Karl Sydow

Productor teatral. Forma part de la junta directiva de la companyia **Out of Joint**, amb què ha produït *Our Country's Good* de Timberlake Wertenbaker, *Some Explicit Polaroids* de Mark Ravenhill o *Macbeth* de Shakespeare. També s'ha dedicat al musical amb produccions com *Dirty Dancing*.

Lee Dean

Productor teatral.

Lupton Theatre Company

Companyia i productora teatral fundada per Colin Brough. Va aconseguir a la dècada dels 70 i 80 èxits com *Rose* d'Andrew Davies i *Summit Conference* de Robert David MacDonald amb Glenda Jackson com a protagonista en les dues obres.

Mark Furness Ltd.

Productor teatral associat al **Duchess Theatre**. Ha produït obres de NJ Crisp, Bernard Slade i Ira Levin, el musical *Some Like It Hot*, i l'adaptació a escena de sèries de televisió com *'Allo 'Allo* o la futurista *The Ultimate Adventure*.

Michael Codron Plays Ltd.

Productor teatral des de fa més de 50 anys. Va assumir el risc de produir les primeres obres de Harold Pinter. També va llançar la carrera d'autors com Joe Orton, Michel Frayn, Alan Ayckbourn o Tom Stoppard i va contribuir a transferir l'obra de Christopher Hampton o David Mercer del Fringe o del teatre públic al West End.

Michael Fuchs

Ex-productor de televisió per cable americana. Va fundar **AKA Productions** el 1999 amb **Adam Kenwright**.

Michael Redington

Productor teatral. Ha produït obres de Hugh Whitemore, Helen Hanff, Simon Gray, Keith Waterhouse...

Michael White

Productor teatral. En associació amb **Oscar Lewenstein** va produir *Loot* de Joe Orton, amb la **Royal Shakespeare Company** *Good* de C.P. Taylor i en solitari *Sleuth* d'Anthony Shaffer. També va produir les representacions originals dels musicals *Oh, Calcutta!* i *The Rocky Horror Show*.

Oscar Lewenstein

Productor de teatre i cinema. El 1952 es va convertir en director **Royal Court Theatre**. Abans d'això havia dirigit el Unity Theater, teatre d'orientació marxista. Finalment, el 1956 Lewenstein, el dramaturg Ronald Duncan, i l'actor/director George Devine fundaren la **English Stage Company** al Royal Court. Mentre era al Royal Court va propiciar el transferiment de diverses obres del **Theatre Workshop** de Joan Littlewood al West End (*A Taste of Honey* de Delaney o *The Hostage* de Behan). Durant la seua etapa com a director artístic del Royal Court (1972-1975) també va insistir en la necessitat de promocionar les noves obres al West End. Durant els anys 60, associat amb Lindsay Anderson, Peter Brook i Tony Richardson va produir pel·lícules "obreres" de gran èxit com *A Taste of Honey* (1961) o l'oscaritzada *Tom Jones* (1963).

Paul Farrah

Productor teatral. Entre d'altres, va produir al West End obres de Joe Orton, Alan Ayckbourn, Simon Gray, Keith Waterhouse o Steven Berkoff.

Phil McIntyre Entertainment

Productora d'esdeveniments culturals diversos, des de grups de rock fins a cinema, televisió o teatre des de 1974. Ha produït comèdies de Rowan Atkinson, Dave Allen o Ben Elton. D'aquest últim cal subratllar els èxits de *Popcorn* i *Silly Cow*. Des de 2002, ha començat a produir musicals com *We Will Rock You*, escrit per Ben Elton i amb música de *Queen*.

Pola Jones Ltd.

Productora teatral i audiovisual especialitzada en musicals (*From a Jack to a King*, *West Side Story*, *Return to the Forbidden Planet*) i comèdies (Eddie Izzard, Tim Firth).

PW Productions

Productora teatral fundada el 1983 per Peter Wilson. Entre les seues produccions de més èxit cal destacar *An Inspector Calls* de Priestley dirigit per Stephen Daldry per al National Theatre i *The Woman in Black* de Hill i Mallatratt, que ja porta quinze anys en cartell. La seua col·laboració amb el **National Theatre** i la **Royal Shakespeare Company** els ha portat a produir obres de Samuel Beckett i Peter Shaffer i a col·laborar en la gira de *Oh, What a Wonderful War!* (1998). També es troben associats des de 1986 amb el Mobil Touring Theatre, amb què han organitzat les gires d'obres de Hampton, Stoppard, Frayn, Ayckbourn...

Ray Cooney Ltd.

Prolífic dramaturg, actor, director i productor teatral. El 1983 va crear també la **Theatre of Comedy Company** al londinenc **Shaftesbury Theatre**, de què va ser el primer director artístic i va produir obres de George Bernard Shaw, Joe Orton i d'ell mateix, entre d'altres.

Robert Fox

Productor de cinema i de teatre al West End i a Broadway. Entre les seues produccions més famoses es pot destacar *Skylight* i *Amy's View* de David Hare amb actors de renom com Michael Gambon i Judi Dench o les versions teatral i

cinematogràfica de *Closer* de David Marber, així com la pel·lícula *The Hours* amb Nicole Kidman. Ha treballat sovint en associació amb el productor americà **Scott Rudin**.

Shubert Organisation Inc

Productora teatral americana fundada a finals del segle XIX que gestiona una gran part dels teatres de Broadway. Ha col·laborat amb productors britànics en muntatges d'obres de Peter Shaffer o Harold Pinter, entre d'altres, a Londres que després han fet temporada a Broadway.

Sonia Friedman

Després de treballar com a productora per al **National Theatre**, el 1993 Sonia Friedman va co-fundar **Out of Joint**, una de les companyies de teatre britàniques més importants. Cinc anys després es va unir al **Ambassador Theatre Group (ATG)** com a productora. I el 2002 va crear **Sonia Friedman Productions**, productora subsidiària de l'ATG.

Warehouse Productions

Productora creada el 1998 per Caro Newling i Sam Mendes, el director artístic del **Donmar Warehouse** des de 1990 a 2002, i ideada com a complement d'aquest teatre al West End, que va posar en escena obres de Tennessee Williams, Peter Shaffer, Tom Stoppard, Patrick Marber... Treballava conjuntament amb la productora americana **The Shubert Organisation** i l'anglesa **Associated Capital Theatres**. Actualment, Caro Newling i Sam Mendes han creat una nova productora de cinema i teatre anomenada Scamp.

PÚBLIQUES:

The National Theatre Company

La idea de crear un teatre nacional al Regne Unit es remunta a meitat del segle XIX però no va ser fins 1962 que es va fundar finalment la National Theatre Company. La companyia de l'Old Vic va aportar-hi el nucli d'actors original i, de fet, el mateix **Old Vic Theatre** es va convertir en la residència temporal de la National Theatre Company fins 1976, quan l'edifici situat al South Bank es va acabar de construir. Directors com George Devine, Peter Wood, Peter Brook, Franco Zeffirelli i Jacques Charon han posat en escena durant tots aquests anys un repertori de produccions tant d'autors clàssics com de les últimes generacions de dramaturgs. Els directors artístics de la companyia han estat Laurence Olivier (1963–73), Peter Hall (1973–88), Richard Eyre (1988–97), Trevor Nunn (1997–2003), i Nicholas Hytner (des de 2003). La National Theatre Company ha posat en escena tant obres d'autors clàssics (Seneca, Shakespeare, Lope de Vega, Farquhar, Moliere, Ibsen, Strindberg, Brecht...) com de contemporanis (Peter Shaffer, Tom Stoppard, Harold Pinter, Howard Brenton, David Hare, David Mamet, Athol Fugard...) i musicals (*Sweeney Todd* de Wheeler i Sondheim o *Oklahoma!* de Rodgers i Hammerstein).

The Royal Shakespeare Company

La història d'aquesta companyia comença el 1879 amb la creació de la Sheakespeare Memorial Company amb seu al Shakespeare Memorial Theatre de Stratford on Avon i dedicada a la representació d'obres del famós bard. Sota la direcció de William Bridges-Adams, es va convertir en una de les companyies més prestigioses del Regne Unit. El 1960 Peter Hall va reformar la companyia que passaria a anomenar-se Royal Shakespeare Company i muntaria també obres d'autors contemporanis i d'altres clàssics a més de Shakespeare (Sòfocles, Eurípides, Chaucer, Ibsen, Peter Weiss, Harold Pinter, Christopher Hampton, Timberlake Wertenbaker...). Des de 1960, han estat directors artístics de la companyia: Peter Hall (1960-1968), Trevor Nunn (1968-1978), Trevor Nunn i Terry Hands (1978-1986), Terry Hands (1986-1991), Adrian Noble (1991-2003), Michael Boyd (2003-).

OFF WEST END O FRINGE:

Belgrade Theatre Company

Companyia del Belgrade Theatre de Coventry, construït en 1958. Durant els anys 60, figures com el director Trevor Nunn, els actors Joan Plowright i Michael Crawford o el dramaturg Arnold Wesker treballaren amb la companyia que, actualment, encara dedica gran part dels seus esforços a la promoció de l'obra de nous dramaturgs.

Classics on a Shoestring

Companyia creada per la directora Katie Mitchell a finals dels anys 80. Va muntar obres d'Eurípides, Gorky, Federico García Lorca i John Arden tot integrant-hi elements de performance, dansa i música en directe.

Clean Break Theatre Company

Companyia creada el 1979 que fa servir el teatre amb objectius de regeneració personal i política que treballa amb dones afectades pel sistema de justícia criminal. Cada any demana un text a una dramaturga sobre el tema de la dona, el crim i la justícia. Entre d'altres, s'han representat obres de Sarah Daniels, Louise Page, Winsome Pinnock, Rebecca Prichard, Zinnie Harris...

Dan Crawford

Americà d'origen, el 1969 va viatjar a Londres per quedar-s'hi. Allí va comprar el pub King's Head, on va instal·lar un escenari. El **King's Head Theatre** - de què Crawford era propietari, productor i director ocasional - es va convertir en el temps en un dels espais més reconeguts del Fringe i un dels que més transferiments va fer al West End. Entre els muntatges que Crawford va produir hi ha obres de Gogol, Tom Stoppard, Athol Fugard o Steven Berkoff.

Deconstruction Theatre Company

Companyia teatral. Han posat en escena obres d'Oscar Wilde, Ronald Philips i Zaquim Toba...

Donmar Warehouse Company

El 1961, el productor teatral **Donald Albery** va comprar el magatzem que avui és el **Donmar Warehouse Theatre** perquè fóra el local d'assajos del London Festival Ballet de la seua sòcia la ballarina Margot Fonteyn. El nom de la companyia i el del teatre s'ha format a partir de la unió de la primera síl·laba de nom dels seus fundadors. De 1977 a 1981, el Donmar Warehouse Theatre es va convertir en la seu temporal a Londres de la **Royal Shakespeare Company**. Després, diversos canvis de propietaris i remodelacions del teatre fan que no siga fins 1990, quan **Associated Capital Theatres** l'adquireix i n'encarrega a Sam Mendes la direcció artística, que les produccions Donmar Warehouse no guanyen prestigi internacional. La seua programació es caracteritza per l'interés en l'obra d'autors contemporanis (Tom Stoppard, Alan Bennett, David Hare...), en les revisions contemporanis de clàssics (Sòfocles, Racine, Ibsen..) i en els musicals de petit format (*Cabaret*, un monogràfic de les obres de Stephen Sondheim...). Directors artístics: Sam Mendes (1992-2001), Michael Grandage (2002-).

East Productions

Companyia creada el 1982 per Steven Berkoff per a posar en escena les seues obres.

English Stage Company/Royal Court

El 1956 el productor **Oscar Lewenstein**, el dramaturg Ronald Duncan, i l'actor/director George Devine fundaren la English Stage Company al Royal Court Theatre amb l'objectiu de convertir-se en plataforma per als nous autors que no trobaven un lloc al teatre comercial i de propiciar l'acostament al teatre de figures com Beckett, Ionesco o Brecht, que tampoc no eren ben vingudes al West End. L'estrena de *Look Back in Anger* de John Osborne el 1956 va ser el punt de partida perquè generacions i generacions de nous dramaturgs foren donades a conèixer a través dels muntatges del Royal Court (Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, Christopher Hampton, Edward Bond, Caryl Churchill, Hanif Kureishi, Timberlake Wertenbaker, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin McDonagh...). Ha tingut com a directors artístics: George Devine i Tony Richardson (1956-1965), William Gaskill (1965-1972), Oscar

Lewenstein (1972-1975), Robert Kidd i Nicholas Wright (1975-1977), Stuart Burge (1977-1979), Max Stafford-Clark (1979-1992), Stephen Daldry (1992-1998), Ian Rickson (1998-2006), Dominic Cooke (2007-).

Hull Truck Theatre Company

Compania del Hull Truck Theatre de la ciutat de Kingston upon Hull des de 1971. El dramaturg John Godber va ser-ne nomenat director artístic el 1984 fins avui en dia i ha produït obres seues amb gran èxit com *Up 'n' Under* o *Bouncers*.

Joint Stock Theatre Company

Fundada com a cooperativa el 1974 per David Hare, Max Stafford-Clark, David Aukin i William Gaskill. El seu mètode de creació, el Joint Stock Method, consistia a realitzar una sèrie de tallers d'investigació amb els membres de la companyia i els autors que hi volien participar, de manera que aquests autors recopilaven materials amb què escriure l'obra que després aquests representarien. Entre les produccions més recordades cal destacar *Fanshen* de David Hare, *Epsom Downs* de Howard Brenton i *Cloud Nine* de Caryl Churchill. La companyia es va desfer el 1989. El 1993 Max Stafford-Clark crearia la companyia **Out of Joint**, que compartiria moltes de les pràctiques de Joint Stock.

Jonathan Gems

Dramaturg, novel·lista i productor teatral a l'Off West End. Ha produït obres de Pam Gems, Clem Gorman i Philip Davis.

London Traverse Company

Creada el 1966 per Jim Haynes, Charles Marowitz, Michael Geliot i Ralph Koltai al **Jeannetta Cochrane Theatre** del barri londinenc de Holborn. Encara que el Jeannetta Cochrane no era un teatre massa arriscat al seu temps, en un any varen aconseguir produir l'exitós *Loot* de Joe Orton i *Three Saul Bellow Plays* amb direcció de Charles Marowitz i una performance de Yoko Ono.

Mama Quillo

Companya teatral de dones fundada per l'actriu i dramaturga Kay Adshead i l'actriu Lucinda Gane que estudia la perspectiva femenina sobre diverses qüestions polítiques, especialment aquelles que tenen a veure amb els drets humans.

Out of Joint

Després de la seua experiència amb **Joint Stock**, el director Max Stafford-Clark va crear Out of Joint el 1993 amb l'objectiu de posar en escena noves obres d'autors contemporanis. Així doncs, ha estrenat obres de David Hare, Timberlake Wertenbaker, Caryl Churchill, Mark Ravenhill o Sebastian Barry i també d'autors novells com Simon Bennett i Stella Feehily. Aquesta companyia freqüentment treballa en associació amb espais teatrals com el **Royal Court** o el **National Theatre**.

Oxford Stage Company

Té l'objectiu de revisar i ampliar el cànon d'autors clàssics i d'encarregar noves obres a autors contemporanis. Així doncs, han posat en escena obres de Milton, Txèkhov, Strindberg a Sara Kane o Ena Lamont Stewart, passant per Ben Travers, Brendan Behan i C.P. Taylor. El seu director artístic és Rupert Goold. El 2006 es van canviar el nom pel de Headlong Theatre Company donat que la seua seu es troba ara a Londres.

Paines Plough

Companyia dedicada a l'encàrrec i producció de noves obres d'autors reconeguts o novells. Roxana Silbert n'és l'actual directora artística. Des de 1997 han muntat obres d'Abi Morgan, Parv Bancil, David Greig, Sarah Kane, Mark Ravenhill...

Shared Experience

Creada el 1975 sota la direcció artística de Mike Alfreds, el seu tret més característic consisteix a fusionar les tècniques del teatre de text i les del teatre físic. Són internacionalment coneguts per les seues adaptacions a escena d'obres com *Arabian Nights*, *A Passage to India* de Forster, *Madame Bovary* de Flaubert o *Jane Eyre* de Brönte, i han representat també obres de Shakespeare, Ibsen, Brecht, García Lorca,

Harold Pinter... Les seues directores artístiques són Nancy Meckler i Polly Teale des de 1987.

Soho Theatre Company

Formada el 1969 per Verity Bargate i Fred Proud. Actuava al Old Compton St. Soon fins que es traslladaren al Soho Poly Theatre, on estigueren divuit anys. Després d'una etapa actuant als escenaris del Royal Court, Riverside Studios, l'ICA i el Cockpit Theatre, finalment varen construir el **Soho Theatre** el 2000. Produeixen noves obres d'autors contemporanis mitjançant ajudes a l'escriptura (Sue Townsend, Hanif Kureishi, Pam Gems, Adrian Pagan...), i també comèdia i cabaret.

Theatre Workshop

Fundada el 1945 per Joan Littlewood, Ewan MacColl i una companyia estable d'actors, el Theatre Workshop es va establir al **Theatre Royal** de Stratford el 1953. Allí va obtenir fama internacional gràcies al seu sistema de creació col·lectiva, al seu activisme sociopolític i a muntatges com l'estrena al Regne Unit de *Mother Courage and Her Children* de Brecht, *Oh, What a Lovely War!*, *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney o *The Hostage* de Brendan Behan, a més de famoses reelaboracions de clàssics com *Volpone* de Ben Jonson. A partir de 1975, després de la mort del productor de la companyia i parella de Joan Littlewood, aquesta va deixar el Theatre Workshop i la direcció escènica.

The Almeida Theatre Company

És la companyia del **Almeida Theatre**, fundada el 1980. Ha posat en escena revisions de l'obra de clàssics internacionals com Shakespeare, Moliere, Marivaux o Brecht però també obres d'autors contemporanis com Harold Pinter o Howard Barker, amb intèrprets reconeguts internacionalment. Els seus directores artístics han estat Pierre Audi (1980-1990), Jonathan Kent and Ian McDiarmid (1990-2002) i Michael Attenborough (2002-).

The National Youth Theatre of Great Britain

Fundada el 1956 per Michael Croft, aquesta va una de les primeres iniciatives a Europa de crear una organització que promoguera la participació creativa dels joves en les diferents facetes del món del teatre mitjançant tallers, cursos i muntatges. Han posat en escena obres de Shakespeare, Ben Jonson, George Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Federico García Lorca, Theatre Workshop, Peter Terson, Barrie Keeffe, Peter Shaffer...

The Red Room

Companyia teatral fundada el 1995 i involucrada en l'activisme cultural i polític. La direcció artística de Lisa Goldman va passar a mans de Topher Campbell el 2006 perquè aquesta va ser nomenada directora artística del **Soho Theatre**. Han posat en escena obres d'Anthony Neilson, Kay Adshead, Judy Upton...

The Wrestling School

Aquesta companyia es va formar el 1988 amb actors provinents de la **Royal Shakespeare Company** i del **Royal Court** amb l'objectiu de portar a escena les obres del, poc representat al Regne Unit, dramaturg Howard Barker. El seu nom prové de la idea que aquells involucrats en la posada en escena d'un text han de 'lluitar' (wrestle) amb les idees que aquest presenta abans de mostrar-lo al públic que, al seu torn, també establirà una lluita individual amb la representació; una noció que entronca amb l'esperit del "Theatre of Catastrophe" de Barker.

Traverse Theatre Company

Companyia del Traverse Theatre d'Edimburg des de 1963 dedicada a la posada en escena d'obres de nous autors escocesos i internacionals. Ha realitzat més de 600 estrenes mundials d'obres d'autors com Stanley Eveling, David Hare, Gregory Burke, Henry Adam, David Harrower, Raja Shehadeh... El seu director artístic és Philip Howard.

Women's Playhouse Trust

Companyia fundada el 1981 per a redreçar la balança en oportunitats professionals per a les dones dins el món del teatre. Amb el suport d'autores com Pam

Gems i actrius com Glenda Jackson, Jane Lapotaire i Diana Quick, el pla inicial consistia a muntar sis obres a l'any, tant clàssics com obres d'autores contemporànies (Clare McIntyre, Beth Henley, Wendy Kesselman), sota uns plantejaments interdisciplinars que promogueren la col·laboració entre el teatre, la música, la dansa i les arts visuals. Finalment, el 1992 varen adquirir la central elèctrica de Wapping on han creat el Wapping Project, un centre artístic des d'on promoure principalment la creació per part de les dones sota la direcció de Jules Wright.

ESPAIS DE REPRESENTACIÓ DE LONDRES

PRIVATS O DEL WEST END:

Albery Theatre

Va ser construït el 1903, amb el nom de New Theatre, per l'actor Charles Wyndham, que també posseïa el teatre **Wyndham's**. La productora Wyndham Theatres Limited, amb **Donald Albery**, com a director general des de 1950 i de qui prendria el nom el 1973, gestionava aquest teatre. Els anys 30 veieren alguns dels grans èxits de l'actor John Gielgud als escenaris de l'Albery (*Richard of Bordeaux, Hamlet...*). Durant els bombardejos nazis, les companyies **Old Vic** i **Sadler's Wells** s'acolliren a l'Albery fins a principis dels 50. El 1960 el musical *Oliver!*, a partir d'*Oliver Twist*, va ser un dels èxits més grans de l'Albery. Des d'aleshores s'hi han programat notables produccions de Shakespeare, Turgenev o Beckett. El 2005 Delfont Mackintosh Theatres va comprar el teatre a l'**Ambassador Theatre Group**. Des de 2006 s'anomena Noel Coward Theatre, ja que Coward va debutar al West End amb la seua obra *I'll Leave It To You* el 1920 precisament en aquest teatre.

Aldwych Theatre

Va ser construït per l'actor, dramaturg i productor Seymour Hicks el 1905 com a parella del Novello Theatre (també anomenat **Strand Theatre**) a part i part de l'hotel Waldorf a l'àrea d'Aldwych. De 1925 a 1933 va hostatjar una sèrie de farses de Ben Travers que han acabat sent conegudes com 'The Aldwych Farces'. De 1960 a 1981, l'Aldwych va ser cedit a la **Royal Shakespeare Company** com a seu fins que el **Barbican Arts Centre** es va construir i aquesta companyia, entre moltes altres, va estrenar obres de Harold Pinter tan representatives com *The Collection* (1962), *The Homecoming* (1965) o *Old Times* (1971). Quan la RSC se n'anà el productor americà James Nederlander va adquirir l'Aldwych, que **Michael Codron Plays Ltd.** li gestiona. Des d'aleshores ha acollit obres de Txèkhov, Noel Coward, Tom Stoppard, Michael Frayn, Jim Cartwright... En els últims anys s'ha especialitzat en musicals.

Ambassadors Theatre

Va ser concebut com a edifici parella de l'adjacent **St Martin's Theatre** però la primera guerra mundial va retardar l'obertura del St Martin's tres anys després de l'obertura de l'Ambassadors el 1913. Aquest teatre és conegut per ser on es va estrenar *The Mousetrap* d'Agatha Christie el 1952, que hi estigué fins 1974, que es traslladà al veí St Martin's on encara es representa. Altres representacions notables han estat *84 Charing Cross Road* de Helen Hanff o *Les Liasons Dangereuses* de Christopher Hampton. El 1996 va ser venut a l'**Ambassador Theatre Group** que el va rebatejar New Ambassadors Theatre i de 1996 a 1999 el seu escenari era cedit a les produccions de petit format (Theatre Upstairs) del Royal Court, que estava en obres. En aquesta etapa s'hi varen poder veure obres de Stephen Sondheim, Frank McGuinness, R. C. Sherriff, Marie Jones... Des de 2007 pertany a Sir Stephen Waley-Cohen, propietari també del St Martin's Theatre, que ha tornat a posar-li el nom original d'Ambassadors Theatre.

Apollo Theatre

Aquest teatre va obrir el 1901 i, als seus inicis, va programar majoritàriament comèdies musicals. Als anys trenta es va especialitzar en comèdia lleugera, thrillers i farsa (amb, per exemple, l'exitós *Boeing Boeing* de Marc Camoletti el 1962) però també s'hi han pogut veure obres de R.C. Sherriff (*Journey's End*, 1928), Herb Gardner (*I'm Not Rappaport*, 1986), Alfred Uhry (*Driving Miss Daisy*, 1988), Arthur Miller (*The Price*, 2003)... El 2005 Nimax Theatres Limited, la productora de Max Weitzenhoffer i Nica Burns el va comprar a Really Useful Theatres d'Andrew Lloyd Webber.

Arts Theatre

Construït el 1927, l'Arts començà com a club de teatre per així poder programar obres que d'una altra manera no haurien passat els permisos de la censura. Així doncs, per exemple, el 1955 hi va tindre lloc l'estrena en anglés de *Waiting for Godot* de Beckett, dirigida per Peter Hall que, de 1956 a 1959, va dirigir l'Arts. Després s'hi van representar obres de Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Harold Pinter o Joe Orton i, del 1962 al 1963, l'Arts va ser la seu de la branca experimental de la Royal Shakespeare Company. Durant aquells anys, el seu esperit de ric unit a les seues reduïdes dimensions

varen suposar que se'l considerara un "teatre nacional de butxaca". El 1967 Caryl Jenner i la seua companyia de teatre infantil "Unicorn Company" es feren càrrec de l'Arts, que es va convertir en el primer teatre dedicat al públic infantil del Regne Unit. El 1999, tanmateix, es traslladarien a una nova seu i un consorci de productors anglesos i americans va adquirir i rehabilitar el teatre i va programar musicals o comèdies com *The Pet Shop Boys Musical* o *The Vagina Monologues*. Finalment, el 2006 l'edifici ha estat venut de nou però segueix una línia artística similar.

Coliseum Theatre

Va obrir el 1904 com a teatre de varietats que, als anys 30, es decantaria més per la comèdia musical. Després d'una temporada sense massa èxit com a cinema a principis dels 60, va tornar a obrir com a teatre el 1968 i el 1974 començà a hostatjar també la English National Opera que, finalment, va comprar el Coliseum el 1992. Des d'aleshores, doncs, el Coliseum Theatre és la seu de la English National Opera.

Comedy Theatre

Obert el 1881, la seua reputació es va incrementar considerablement durant la primera guerra mundial, quan els empresaris C.B. Cochran i André Charlot hi presentaven els seus famosos espectacles de varietats. Aquest teatre és recordat pel paper que va tindre als anys 50 en desafiar la censura tot creant l'anomenat "New Watergate Club" el 1956. Sota les condicions d'una representació per als membres d'aquest club, es varen poder veure al Comedy obres prohibides com *A View from the Bridge* d'Arthur Miller, *Tea and Sympathy* de Robert Anderson i *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams. Una vegada la censura es va començar a relaxar, al Comedy es va poder estrenar *Five Finger Exercise* de Peter Shaffer sense problemes i el "New Watergate Club" es va dissoldre. Fins avui en dia, pel seu escenari s'han transferit obres tan representatives com *A Day in the Death of Joe Egg* de Peter Nichols (1967) o *Steaming* de Nell Dunn (1981). Als anys 90, ha estat remarcable la gran quantitat de reposicions d'obres de Harold Pinter que s'han presentat al Comedy (*Homecoming*, *Norman's Land*, *Moonlight*, *The Hothouse* i *The Caretaker*). Des de 1992 aquest teatre pertany al potent **Ambassador Theatre Group**.

Criterion Theatre

L'edifici es va obrir el 1873. L'actor Charles Wyndham el va adquirir el 1875 i el va fer famós per les seues comèdies lleugeres, però uns anys després el deixaria en passar a ser propietari dels teatres Wyndham's i Playhouse. Durant la segona guerra mundial, la BBC el va requisar per fer-lo servir com a estudi de gravació. Després de la guerra, el Criterion va ser conegut per hostatjar algunes de les obres més avantguardistes del moment (el transferiment des de l'**Arts Theatre** de *Waiting for Godot* de Beckett, i peces de Jean Anouilh, Dario Fo, Joe Orton o Harold Pinter). A partir de 1970 i fins 1992 el Criterion es va enfrontar a un futur incert, amb amenaces de tancament incloses que, a la fi, gràcies a la pressió dels professionals del teatre, es desvaniren. Al seu escenari d'han pogut veure obres de Ray Cooney, Kevin Elyot o Ronald Harwood. De 1996 a 2005, va hostatjar en exclusiva les produccions de la companyia americana Reduced Shakespeare Company, que duu a terme dinàmiques condensacions de clàssics de Shakespeare o de la Bíblia. Actualment, el dirigeix el Criterion Theatre Trust.

Dominion Theatre

Aquest teatre va ser construït el 1928 i des dels inicis ha programat musicals, encara que des de 1930 també fa les funcions de cinema i també ha estat utilitzat com a sala de concerts (per a Judy Garland o Shirley MacLaine, entre d'altres). Entre els musicals de més èxit que s'hi han pogut veure cal destacar *Time*, *Jesus Christ Superstar*, *Grease*, *Beauty and the Beast* i, sobretot, *We Will Rock You*, amb text de Ben Elton i música de *Queen*, que ha estat més de cinc anys en cartell. El teatre ha tingut diversos propietaris: Rank Organisation i Apollo Leisure de 1988 a 1999, quan van ser absorbits per SFX Entertainment que, al seu torn, el 2001 seria comprat per Clear Channel Entertainment (després anomenada Live Nation), una branca de la multinacional estadounidenca Clear Channel Communications.

Duchess Theatre

El Duchess Theatre va ser construït el 1929. Com a teatre que hostatja produccions (en no produeix), ha acollit obres tan recordades *Blithe Spirit* de Noel Coward el 1942, *Deep Blue Sea* de Terence Rattigan el 1952, *The Caretaker* de Harold

Pinter el 1960, *Oh, Calcutta!* el 1974 i fins el 1980 o *Don't Dress For Dinner* de Marc Camoletti des de 1992 a 1997. El 2005 Nimax Theatres Limited, la productora de Max Weitzenhoffer i Nica Burns el va comprar a Really Useful Theatres d'Andrew Lloyd Webber.

Duke of York's Theatre

Inaugurat el 1892, va passar per diverses mans fins que Capital Radio el va comprar a finals dels anys 70 i va tindre grans èxits com la interpretació d'Al Pacino en *American Buffalo* de David Mamet, la comèdia *Stepping Out* de Richard Harris o *Shirley Valentine* de Willy Russell. El 1992 va ser adquirit per una de les productores teatrals més potents del Regne Unit, l'**Ambassador Theatre Group**. Una de les col·laboracions més remarcables d'aquest període s'ha dut a terme amb el **Royal Court Theatre**, durant l'etapa en què aquest estava sent remodelat; a l'escenari del Duke of York's van haver-hi èxits tan importants com *Death and the Maiden* d'Ariel Dorfman o *The Weir* de Conor McPherson. Actualment representa majoritàriament obres d'autors contemporanis (Stephen Poliakoff, Michael Hastings, Ray Cooney...).

Garrick Theatre

El teatre porta el nom del famós actor del segle XVIII David Garrick i va ser construït el 1889 pel dramaturg W.S. Gilbert. A través dels anys ha acabat associat majoritàriament a la comèdia o la comèdia dramàtica. Des dels anys 60 s'hi han pogut veure obres de Charles Dyer, Anthony Shaffer o Ira Levin; farses de Marriott i Foot com la famosa *No Sex Please, We're British*; i multitud de transferiments d'altres teatres com el Royal Court, l'Almeida o el Hampstead theatre d'obres de Timberlake Wertenbaker, Jean Anouilh o Alistair Beaton. El 2005 Nimax Theatres Limited, la productora de Max Weitzenhoffer i Nica Burns el va comprar a Really Useful Theatres d'Andrew Lloyd Webber.

Gielgud Theatre

Aquest teatre va obrir el 1906 amb el nom de Hicks Theatre, en honor a l'actor, productor i dramaturg Seymour Hicks per qui s'havia construït el teatre, però el 1909 canviaria el nom per **The Globe**, nom que mantindria fins 1995. Des dels inicis s'hi han

produït musicals de Seymour Hicks, comèdies de Dodie Smith, Noel Coward, Oscar Wilde... Però les produccions que hi han fet estades més llargues, fins a 2 anys en cartell, han estat la comèdia *Daisy Pulls It Off* de Densie Deegan i *Lettice and Lovage* de Peter Shaffer. Aquest teatre també ha allotjat les estrenes a Londres de diverses obres d'Alan Ayckbourn. El 1995, donat que estava previst construir un Globe Theatre com el de Shakespeare a Londres, aquest teatre va optar per canviar el seu nom pel de Gielgud Theatre, en honor al famós actor John Gielgud. La productora Useful Theatres d'Andrew Lloyd Webber posseïa aquest teatre fins 2006, quan Delfont Mackintosh Theatres el va comprar.

Greenwich Theatre

L'edifici era originalment un music-hall creat el 1855. Des de 1915 hi havia actuacions en viu i projeccions de cinema però el 1924 es va convertir definitivament en un cinema. Durant la segona guerra mundial es va fer malbé amb els bombardejos i als anys 60 estava previst enderrocar-lo, però una campanya popular el va salvar i el teatre va tornar a obrir el 1969 sota la direcció artística d'Ewan Hooper, Alan Strachan, Sue Dunderdale i Matthew Francis. Al seu escenari s'han vist obres de Txèkhov, Jean Genet, Samuel Beckett, John Mortimer, Harold Pinter i també comèdies d'Alan Ayckbourn i Ray Cooney. El 1997 el London Arts Board va retirar les ajudes al Greenwich Theatre i, com ja va passar abans, les protestes de la professió i de la comunitat van aconseguir que el Greenwich Council i diverses empreses del barri ajudaren a finançar el teatre. Des de 1999, sota la direcció de Hilary Strong, continua en marxa i té un especial interès en la producció de teatre musical.

Lyric Theatre

Construït pel productor Henry Leslie el 1888, als inicis es va dedicar a programar operetes i després ampliaria el seu repertori sobretot a la comèdia o el musical (*Irma la Douce* de Brefford el 1958 i *Monnot* o *Blood Brothers* de Willy Russell el 1983, *Five Guys Named Moe* de Peters i Jordan el 1990) i el drama (*Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams el 2001). Actualment, pertany a Max Weitzenhoffer i Nica Burns o, el que és el mateix, a Nimax Theatres Limited, després que li'l compraren el 2005 a Really Useful Theatres d'Andrew Lloyd Webber.

Mermaid Theatre

Va ser el primer teatre que es va construir al centre històric de Londres el 1959, en un magatzem de la ribera nord del Tàmesis, des dels temps de Shakespeare. Va optar per un escenari de corbata en un intent de recrear les condicions de treball d'un teatre elisabetià. L'ànima del projecte va ser la dels fundadors i directors artístics Bernard Miles and Josephine Wilson, després de la mort dels quals el teatre va estar a punt de ser enderrocat el 2002 i, avui en dia, es fa servir com a sala de conferències i concerts. Varen posar en escena obres de George Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Brian Clark, Rex Edwards, John Wilson...

Old Vic Theatre

Amb una història que es remunta a principis del segle XIX, una de les fites més assenyalades va ser la creació de la Old Vic Company el 1929 de mans de John Gielgud. Durant la segona guerra mundial els bombardejos varen fer-ne malbé l'estructura i no va poder ser fins 1950 que l'Old Vic Company va poder tornar al seu teatre, amb intèrprets tan reconeguts com Ralph Richardson i Laurence Olivier. Tanmateix, la companyia es dissoldria el 1962 perquè gran part dels seus membres passarien a constituir el nucli original del **National Theatre**. L'Old Vic Theatre, doncs, va ser cedit al National Theatre fins 1976. Després, es va recuperar com a espai on mostrar obres tant d'autors clàssics com contemporanis (Shakespeare, Beckett, Shaffer) i va passar per les mans de diferents productores (Ed Mirvish, The Old Vic Theatre Trust 2000, Criterion Productions...). El 2003 Kevin Spacey va ser-ne nomenat director artístic, cosa que va suposar una injecció de popularitat.

Piccadilly Theatre

Obert el 1928, pocs anys després el varen habilitar com a teatre i va projectar la primera pel·lícula parlada al Regne Unit. El 1936 obriria de nou com a teatre i presentaria sumptuosos espectacles de varietats sota el nom de "The London Casino". Els bombardejos durant la segona guerra mundial en varen afectar l'estructura. Després, de la reconstrucció, a principis dels anys 50, va reprendre el seu nom original i va hostatjar comèdies, varietats i musicals. Als anys 60 va acollir els transferiments des de Broadway d'obres de *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams i de *Who's*

Afraid of Virginia Woolf d'Edward Albee. Als anys 90 s'ha incrementat la presència del ballet al seu escenari, així com també hi ha hagut transferiments d'obres de Frayn, Stoppard i musicals diversos. El Piccadilly forma part de la nòmina de teatres de l'**Ambassador Theatre Group**.

Playhouse Theatre

Obrí el 1882 sota el nom de Royal Avenue Theatre. Als primers anys s'hi programava sobretot operetes i farses. A partir de 1890 va començar a presentar drames, entre ells l'estrena d'*Arms and the Man* de George Bernard Shaw, que suposava el debut d'aquest autor al West End. Treballs de rehabilitació el van tancar des de 1905 1907, quan va obrir amb el nom de Playhouse Theatre. El 1951 la BBC el va adquirir com a estudi de gravació per a actuacions en viu fins 1976. Després de temps d'incertesa i rehabilitacions, el Playhouse va tornar a obrir el 1987 i, des d'aleshores, s'ha majoritàriament a hostatjar produccions d'altres teatres com el National Theatre. El 2003 la productora americana Maidstone Productions es va fer càrrec del teatre però el 2005 l'**Ambassador Theatre Group** l'incorporaria al seu grup de teatres.

Saint Martin's Theatre

Dissenyat com a parella de l'adjacent **Ambassador's Theatre**, va obrir el 1916, tres anys més tard que l'Ambassador's per l'esclat de la primera guerra mundial. En el període d'entreguerres s'hi van representar obres d'autors com John Galsworthy, Frederick Lonsdale o Noel Coward. Després de la segona guerra mundial, va tindre èxits de taquilla com *The Grass is Greener* de Hugh Williams, *The Wrong Side of the Park* de John Mortimer o *Sleuth* d'Anthony Shaffer, que hi va estar en cartell tres anys a la dècada dels 70. El 1974 l'Ambassadors li va transferir l'èxit *The Mousetrap* d'Agatha Christie que encara es representa al St Martin's i que ha establert tot un rècord de permanència en cartell. Bertie Meyer va dirigir el teatre de 1916 a 1967 i després ho va fer el seu fill fins 1987, encara que fins 1991 faria funcions de conseller. Sir Stephen Waley-Cohen, que també poseeix actualment l'Ambassador's i el Victoria Palace, n'és l'actual propietari.

Saville Theatre

Obert el 1931, va tindre diversos èxits en els seus primers anys sobretot amb musicals amb lletra de Wolf Mankowitz com 'Express Bongo' el 1958 o 'Pickwick Papers' el 1963. El manager dels Beatles, Brian Epstein, va comprar el Saville el 1965 i hi va programar tant espectacles de rock (The Bee Gees, The Who, Jimmy Hendrix, Pink Floyd...) com obres d'Arnold Wesker, entre d'altres. Epstein va morir el 1967 i els nous managers continuaren programant teatre (cal destacar l'estrena a Londres de *The Resistable Rise of Arturo Ui* de Brecht) fins que el 1970 el va comprar ABC Theatres i el va convertir en un cinema, que avui és l'Odeon Covent Garden Cinema.

Savoy Theatre

Construït a instàncies de l'empresari Richard D'Oyly Carte el 1881 per a representar les obres de Gilbert i Sullivan, el Savoy Theatre – que prendria aquest nom perquè es va construir en l'espai on era el Savoy Palace al segle XIII – es va fer famós per ser el primer edifici públic del món il·luminat amb llum elèctrica incandescent. Fins 1985, sota la direcció de diferents membres de la família D'Oyly Carte, a més de les operetes de Gilbert i Sullivan s'hi varen poder veure obres de Noel Coward o William Douglas-Home. El teatre seria rehabilitat i tornaria a obrir les portes el 1993. Després de passar per diversos propietaris (Savoy Group, Sir Stephen Waley-Cohen) fins que el 2005 l'**Ambassador Theatre Group** el va incorporar a la seua llista de teatres. Des de la seua rehabilitació han passat pel seu escenari obres de Priestley, Tom Stoppard, Terry Johnson, Ben Travers, així com musicals d'èxit (*Return to the Forbidden Planet*) i òperes (*The Marriage of Figaro*, *The Barber of Seville*).

Shaftesbury Theatre

Quan va ser inaugurat el 1911 s'anomenava Prince's Theatre, però el 1963 EMI el compraria i li canviaria el nom per Shaftesbury Theatre, per trobar-se a la Shaftesbury Avenue de Londres. Des dels anys 80 pertany a la companyia de Ray Cooney **Theatre of Comedy**. A més de les comèdies de Cooney, pel seu escenari han passat molts dels musicals més famosos (*Gentlemen Prefer Blondes*, *How to Succeed in Business Without Really Trying*, *Follies*, *Hair*, *West Side Story*, *Fame*, *Rent...*).

Strand Theatre

Va obrir el 1905 sota el nom de Waldorf Theatre i fent parella amb l'**Aldwych Theatre**, a banda i banda de l'hotel Waldorf. El 1913 va ser rebatejat com a Strand Theatre. Entre les produccions de més èxit és pot assenyalar *Arsenic And Old Lace* de Joseph Kesselring el 1942 o el musical de Stephen Sondheim *A Funny Thing Happened On the Way To the Forum* el 1963; però, sobretot, la comèdia amb rècord de permanència en cartell del Regne Unit, *No Sex Please We're British* d'Anthony Marriot i Alistair Foot, que es va estrenar al Strand el 1971 i hi va estar fins 1986, quan va ser transferida al **Duchess Theatre**. Més recentment s'hi han pogut veure obres de Tom Stoppard i musicals d'èxit com *Cabaret* o *Buddy*, que va estar-hi en cartell set anys. El 2005 va ser rebatejat Novello Theatre pels seus propietaris Delfont Mackintosh Theatres en honor a l'actor i cantant gal·lès Ivor Novello. Des de 2005 hostatja regularment produccions de la **Royal Shakespeare Company**.

Theatre Royal Haymarket

El Theatre Royal Haymarket va ser construït el 1720 i és el segon teatre més antic de Londres que encara es troba en ús. Va ser el primer teatre que va introduir les 'matinees' el 1873. Oscar Wilde hi va estrenar la seua primera comèdia *A Woman of No Importance* el 1893. Des dels anys 50 fins avui en dia s'hi han vist principalment obres de Sheridan, Ibsen, Shaw, Robert Bolt, John Mortimer, John Osborne, Michael Frayn, Ben Elton, David Hare, Tom Stoppard... El 1981 l'empresari que posseïa el teatre, Louis I Michaels, mor i del teatre se n'encarrega una productora que s'anomena Louis I Michaels Ltd. fins avui en dia.

Vaudeville Theatre

Inaugurat el 1870, va sofrir diverses rehabilitacions, l'última el 1926, que és la que es manté actualment. Aquest teatre, propietat de la família Gatti fins 1969, era conegut per les seues exitoses comèdies musicals però també va hostatjar obres de nous autors com Wesker (*Chips With Everything*, 1959) i comèdies de Ray Cooney, Joyce Rayburn, Joseph Kesselring... Va canviar de propietaris diverses vegades des de 1969 (Peter Saunders durant els anys 70, Michael Codron i David Sutton durant els 80, Stephen Waley-Cohen als 90 i Max Weitzenhofer el 2002, que l'introduiria a la seua

productora Nimax Theatres Limited el 2005) i, juntament amb els musicals d'èxit, s'hi han pogut veure obres de Noel Coward, Willy Russell, Simon Gray...

Victoria Palace Theatre

Es va construir el 1911 en un solar on anys abans hi havia hagut dos music-halls i la tradició va continuar en la mesura que aquest teatre s'ha dedicat des dels seus inicis a programar espectacles de varietats i musicals com *Black and White Minstrel Show* (1962-1972), *Annie* (1978), *The Buddy Holly Story* (1989-1995), *Fame* (1997-1998), *Sweet Charity* (1998), *The Rocky Horror Show* (1999), *Grease* (2002-2003), *Billy Elyot* (2005-). Des de 1991 el teatre pertany a Sir Stephen Waley-Cohen.

Whitehall Theatre

Obert el 1930, majoritàriament es va dedicar a programar espectacles de varietats fins 1974, quan va tancar per obres fins 1986. Des d'aleshores ha hostatjat obres de Sharman MacDonald, Ray Cooney, Alan Ayckbourn, Lee Hall, John Godber... De 1997 a 1999, el teatre es va convertir en un estudi de ràdio i televisió. Després, ja en propietat de l'**Ambassador Theatre Group**, va tancar per rehabilitació i va tornar a obrir amb un format nou i un nom nou: Trafalgar Studios, que consta de dues sales polivalents on s'han vist obres de Stephen Sondheim, Alan Bennett, Martin Sherman, i on s'ha arribat a un acord amb la **Royal Shakespeare Company** perquè tinga un cicle fix cada any.

Wyndham's Theatre

El marquès de Salisbury, a qui pertanyia el terreny on es va alçar el Wyndham's Theatre el 1899, només va permetre construir-lo si es feia per a l'actor Charles Wyndham, a qui considerava el millor actor del seu temps. Als anys 50, el Wyndham's hostatjava obres de Graham Greene o el musical dels anys 20 *The Boyfriend* de Sandy Wilson, que va estar cinc anys en cartell. Tanmateix, el 1958 el transferiment de *A Taste of Honey* de Shelagh Delaney va inaugurar una etapa en què al Wyndham's es podien veure obres tan trencadores com *The Hostage*, *Sparrers Can't Sing* i *Oh What a Lovely War* representades pel Theatre Workshop. Des d'aleshores fins ara, pel Wyndham's han passat obres de Shakespeare, Pinter, Frayn o Dario Fo dirigides o interpretades per

figures com Peter Hall, Paul Scotfield o John Gielgud. L'èxit de taquilla *Art* de Yasmina Reza, amb vuit anys en cartell a diversos teatres de Londres, es va gestar també al Wyndham's. El 2005 Delfont Mackintosh Theatres va comprar el teatre a l'**Ambassador Theatre Group**.

PÚBLICS:

Aldwych Theatre

De 1960 a 1981, l'Aldwych va ser cedit a la **Royal Shakespeare Company** com a seu fins que el **Barbican Arts Centre** es va construir.

Bernie Spain Gardens

Parc riberenc del centre de Londres que sovint s'habilita per a celebracions públiques: concerts, representacions...

Old Vic Theatre

Va ser cedit al National Theatre des de 1962 a 1976.

The Barbican Arts Centre

És un centre artístic que allotja des de teatre a música, pintura, dansa, cinema o performance. Va obrir el 1982 i és propietat de la City of London, que també el gestiona. Originalment, va ser construït com a seu a Londres de la **Royal Shakespeare Company** però aquesta va deixar-lo el 2002 per a centrar-se en les seues gires perquè les temporades al Barbican no tenien massa èxit. Des d'aleshores, s'ha dedicat a acollir produccions visitants. Les sales on es pot veure teatre al centre són el **Barbican Theatre** i la sala més reduïda i multifuncional **The Pit**.

The National Theatre

L'edifici del National Theatre conté tres teatres: el **Cottesloe**, el **Lyttelton** i l'**Olivier**, que varen obrir escalonadament des de 1976 a 1977. La **National Theatre Company** ja existia des de 1962, s'havia format amb un nucli d'actors provinents de la

companyia de l'**Old Vic Theatre**, que fins l'obertura de l'edifici del National Theatre va servir-los com a seu. El National Theatre presenta un repertori molt variat: des d'obres clàssiques fins als autors més contemporanis així com reposicions de musicals consagrats.

OFF WEST END O FRINGE:

Albany Empire

Va obrir sota el nom d'Albany Institute el 1899 a instàncies del grup de filàntrops encapçalats per la duquesa d'Albany "Deptford Fund", que duia a terme obres de caritat al barri. A principis dels anys 70, sota la direcció de Paul Curno, la companyia de teatre alternativa Combination va començar a desenvolupar les seues activitats a l'Albany. Aquest va ser la seu de moltes campanyes socials diverses com Rock Against Racism (RAR) i, per això, el 1978 un grup xenòfob va cremar l'edifici. Però el 1982 es va inaugurar el nou edifici de l'Albany, encara que les dràstiques retallades en despeses socials i culturals del govern Thatcher varen suposar la desaparició gradual de teatre com el **Half Moon** i una greu amenaça per a l'Albany a la primeria dels anys noranta. Actualment, continua sent un centre cultural compromés amb el seu barri.

Almeida Theatre

L'edifici de l'Almeida es troba en peu des de 1837 i fins 1980 es va fer servir com a institució científica, music-hall i seu d'una organització de caritat. Finalment, el director Pierre Audi fundaria el teatre amb l'objectiu de produir tant obres noves (Howard Barker, Harold Pinter, Neil LaBute) com revisions de clàssics (Eurípides, Shakespeare, Moliere, Marivaux, Brecht). Amb la participació d'actors i directors de renom, l'Almeida Theatre és un dels teatres de més èxit de l'Off West End i un dels que duu a terme més transferiments d'obres de les seues produccions al West End. Pierre Audi va ser el seu primer director artístic de 1980 a 1990 i després l'han succeït Jonathan Kent and Ian McDiarmid (1990-2002) i Michael Attenborough (2002-).

Almost Free Theatre

Aquest teatre, ja desaparegut, dirigit per Ed Berman, va estrenar diverses obres de James Saunders, Tom Stoppard, Pam Gems o Martin Sherman, entre d'altres. Interaction, un centre de cultura del Kentish Town londinenc, havia programat un cicle de teatre de dones en aquest teatre el 1974 i, davant l'èxit aconseguit, es va plantejar exhibir-hi un cicle de teatre gay. Aquells interessats en la proposta varen acabar fundant la companyia Gay Sweatshop.

Barons Court Theatre

És el teatre del pub Curtains Up, situat al seu soterrani des de fa uns 11 anys. El seu director artístic és Ron Phillips, que produeix majoritàriament revisions de clàssics i, de tant en tant, obres contemporànies.

Battersea Arts Centre (BAC)

Espai dedicat a la música i el teatre. Obert el 1980 en un edifici de finals del segle XIX, els anys d'abans s'havia fet servir com a centre cultural per al barri fins que, després de diverses amenaces de tancament, es va convertir en una entitat independent: el Battersea Arts Centre (BAC). Cerca de programar teatre innovador, accessible i de qualitat, amb un especial èmfasi en el teatre físic o de gest.

Bloomsbury Theatre

El UCL Bloomsbury Theatre és propietat de la University College London. Va obrir el 1968 sota el nom de Collegiate Theatre gràcies a una subvenció universitària i a unes donacions privades considerables i, des d'aleshores, es dedica a programar tant produccions universitàries com professionals. El 1982 va ser rebatejat Bloomsbury Theatre i des de 2000 UCL Bloomsbury Theatre per a refermar els seus llaços amb la institució universitària. Han hostatjat moltes de les obres del **National Youth Theatre**.

Bush Theatre

El Bush Theatre va obrir el 1972 i, des d'aleshores, s'ha dedicat a la promoció i la producció d'obres de nous autors britànics i internacionals. Ha donat a conèixer a Londres noms com David Eldridge, Stephen Poliakoff, Sharman MacDonald, Kevin

Elyot, Conor McPherson o Joe Penhall i noves obres d'autors com Tony Kushner, Franz Xaver Kroetz, Eric-Emmanuel Schmidt, Ai Nagai i Hideo Toshida. Actors i directors de renom han participat en les produccions d'un teatre que s'ha consolidat com un dels centres britànics més importants de promoció de nous autors.

Donmar Warehouse Theatre

El 1961, el productor teatral Donald Albery va comprar el magatzem on avui es troba el Donmar Warehouse per fer-lo servir com a sala privada d'assajos per al London Festival Ballet de la seua sòcia la ballarina Margot Fonteyn. La **Royal Shakespeare Company** l'adquiriria com a seu de 1977 a 1981 i, després de diverses remodelacions i canvis de propietari, el 1992 es convertiria en un teatre independent sota la direcció de Sam Mendes i gestionat per la productora **Associated Capital Theatres**. S'hi poden veure arriscades revisions de clàssics (Sòfocles, Pirandello, Txèkhov, Ibsen), musicals de mitjà format (*Cabaret*, *Merrily We Roll Along*) i obres de dramaturgs contemporanis (Samuel Beckett, Harold Pinter, Sam Shepard, David Hare, Tom Stoppard, Mark Ravenhill...). Els seus directors artístics han estat Sam Mendes (1992-2001) i Michael Grandage (2002-).

Gate Theatre

Establert el 1979, aquest teatre es dedica a produir principalment obres internacionals (contes sudafricans, teatre Noh, obres de Büchner, Kane...). amb un llenguatge escènic avançat Va ser un dels primers teatres que obriren una via de col·laboració amb professionals del teatre d'Europa de l'Est. Stephen Daldry de 1990 a 1992 i Thea Sharrock des de 2004 han estat alguns dels seus directors artístics.

Half Moon Theatre

La companyia Half Moon Theatre va creada el 1972 i va prendre com a seu una antiga sinagoga, on els fundadors Mike Irving i Maurice Colbourne, i el director artístic Guy Sprung promogueren un teatre accessible a la comunitat i de qualitat. L'èxit de públic els va portar a traslladar-se a una capella metodista es desús el 1979 mentre aconseguien els fons per a construir un teatre adjacent a la capella. Aquest obriria el 1985, quan Chris Bond va unir-se a la companyia com a director artístic. Les dràstiques

retallades en les subvencions durant l'etapa Thatcher varen provocar, finalment, el tancament del teatre el 1990. Durant tots aquests anys, el Half Moon Theatre va oferir a la comunitat obres de Shakespeare, Brecht, Edward Bond, Dario Fo i Franca Rame o Steven Berkoff. El Half Moon Young People's Theatre, la branca del Half Moon Theatre dedicada als infants, encara sobreviu.

Hampstead Theatre Club/Hampstead Theatre

El Hampstead Theatre Club va obrir el 1959 en un casal scout i es va traslladar el 1962 al que seria la seua llar 'temporal', un edifici prefabricat on s'hi varen estar 40 anys. Finalment, l'edifici de l'actual Hampstead Theatre va obrir el 2003 i consta d'una sala de mitjà format i un petit estudi. Durant tota la seua trajectòria i tot seguint els seus objectius de promocionar nous autors, han donat a conèixer les obres primerenques de Harold Pinter, Ann Jellicoe, Michael Frayn, Brian Friel, Hanif Kureishi, Abi Morgan... Els seus directors artístics han estat James Roose Evans, Vivian Matalon, Michael Rudman, David Aukin, Michael Attenborough, Jenny Topper i Anthony Clark.

Jeanetta Cochrane Theatre

Aquest teatre va obrir el 1964 amb el nom de la seua fundadora Jeanetta Cochrane, professora del Central Saint Martins College of Art and Design, que es trobava al costat del teatre. Peter Brook hi va dur a terme la segona etapa de The Theatre of Cruelty el 1964 i el 1965 s'hi va estrenar la controvertida obra de Joe Orton *Loot*. Actualment, pertany a la University of the Arts London i produeix el treball dels estudiants d'art, disseny i comunicació dels centres adscrits a aquesta universitat, a més d'hostatjar algunes produccions alienes.

King's Head Theatre

És el primer *pub theatre* que es va obrir a Londres. El propietari del pub, Dan Crawford el va inaugurar el 1970 i hi programava des de musicals, monòlegs i varietats a clàssics i obres contemporànies tant d'autors novells com de consagrats. Bona part de les obres que s'hi han vist s'han transferit després al West End o a Broadway. Alguns dels artistes que hi han col·laborat són: Steven Berkoff, Kenneth Branagh, Anita Dobson, Brian Friel, Tom Stoppard, Corin Redgrave...

Lyric Theatre, Hammersmith

Concebut el 1895 com a íntima sala d'òpera, però prompte i durant tota la primera meitat del segle XX també es decantaria pel vodevil, el melodrama i les pantomimes nadalenques. El 1958 s'hi va representar la primera obra de Harold Pinter, *The Birthday Party*, amb unes crítiques desastroses. Després d'unes temporades fracassades, el 1966 va estar a punt de ser enderrocat però la pressió popular va aconseguir que es reconstruïra i obrira de nou el 1979. Des d'aleshores ha seguit una línia artística definida pel risc i l'interés en els nous autors dramàtics i els nous llenguatges escènics. S'hi han pogut veure obres de García Lorca, Joe Orton, Christopher Hampton, Michael Frayn..., i han allotjat companyies com la English National Opera, la **Royal Shakespeare Company**...

New End Theatre

El que era el tanatori del New End Hospital es va convertir el 1974 en un teatre que s'ha especialitzat en la producció d'obres de nous autors (Steven Berkoff, Anthony Minghella o Tom Kempinski), musicals de petit format (*Sophie!* de Bernard Kops o *A Day in Hollywood, A Night in the Ukraine* de Vosburgh i Lazarus) i revisions d'obres clàssiques (Ibsen, Strindberg...).

Orange Tree

Va obrir el 1971 al pis de dalt del pub Orange Tree i formava part de l'explosió de teatre alternatiu que va experimentar el Regne Unit de finals dels anys 60 a principis dels 70. Els dramaturgs James Saunders i David Cregan es varen convertir en dramaturgs residents durant un temps i també s'hi han produït obres de Vaclav Havel, Michael Crimp, Michel Vinaver... El 1991 es va acabar de construir un nou edifici per a l'Orange Tree, amb un escenari central com havia estat el de l'antic pub, i hi continuen representant obres de nous autors, revisions de clàssics i algún musical.

Pleasance Theatre

L'edifici que és avui el Pleasance Theatre havia estat anteriorment un magatzem i una escola de circ. Va obrir com a teatre el 1995 i, des d'aleshores, ha produït i allotjat

obres de Jonathan Harvey, Rob Long, Nicholas Parsons, Adrian Pagan, de la companyia infantil Unicorn Theatre...

Riverside Studios

El 1933 la Triumph Film Company va comprar una fàbrica que va convertir en uns estudis de cinema que, en els anys 40, el seu propietari Jack Buchanan faria famosos. El 1954 la BBC l'adquirira com a estudi de gravació fins a finals dels anys 60. La primera programació de teatre va aparèixer el 1978, després de la marxa de la BBC i els Riverside Studios prompte foren coneguts per l'alta qualitat i el risc de les seues produccions. També varen ser una de les primeres sales que va establir una programació veritablement internacional en portar a Londres companyies i personatges com Tenjosajiki Theatre, Le Cirque Imaginaire, Dario Fo, Kantor, Market Theatre, Theatre de la Complicité... Peter Gill va ser el primer director artístic dels Studios fins que el 1993 William Burdett-Coutts el va succeir. Actualment segueix sent un centre cultural que programa també cinema, dansa, exposicions...

Royal Court Theatre

El Royal Court Theatre es va construir el 1988 i, sota la direcció de Harley Granville-Barker, va estrenar moltes de les obres de George Bernard Shaw a principis del segle XX. Després es va convertir en cinema i, durant la segona guerra mundial, va sofrir importants danys que no s'acabarien de reparar fins principis dels anys 50. El 1956 el productor Oscar Lewenstein, el dramaturg Ronald Duncan, i l'actor/director George Devine fundaren la **English Stage Company** al Royal Court Theatre amb l'objectiu de convertir-se en plataforma per als nous autors que no trobaven un lloc al teatre comercial i de propiciar l'acostament al teatre de figures com Beckett, Ionesco o Brecht, que tampoc no eren benvingudes al West End. L'estrena de *Look Back in Anger* de John Osborne el 1956 va ser el punt de partida perquè generacions i generacions de nous dramaturgs foren donades a conèixer a través dels muntatges del Royal Court (Arnold Wesker, John Arden, Ann Jellicoe, Christopher Hampton, Edward Bond, Caryl Churchill, Hanif Kureishi, Timberlake Wertenbaker, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin McDonagh...). Ha tingut com a directors artístics: George Devine i Tony Richardson (1956-1965), William Gaskill (1965-1972), Oscar Lewenstein (1972-1975),

Robert Kidd i Nicholas Wright (1975-1977), Stuart Burge (1977-1979), Max Stafford-Clark (1979-1992), Stephen Daldry (1992-1998), Ian Rickson (1998-2006), Dominic Cooke (2007-).

Southwark Playhouse

Petit teatre fundat el 1993 en un antic magatzem d'una de les zones més deprimides de Londres. Es caracteritza per programar tant clàssics com obres noves i es beneficia del gran suport que li atorga el barri on es troba. Els seus directors artístics han estat Mehmet Ergen, Erica i Thea Sharrock. Actualment s'allotgen provisionalment en les instal·lacions d'una estació de tren mentre esperen l'obertura d'un nou teatre construït per a ells, i cerquen també un nou director artístic.

Theatre Royal, Stratford

Aquest teatre va ser construït el 1884 per l'actor i productor Charles Dillon que, poc després, el vendria a la família Fredericks, que se'n faria càrrec durant uns cinquanta anys. De 1953 a 1975, la companyia **Theatre Workshop**, sota la direcció de Joan Littlewood i amb Gerry Raffles com a productor, va adquirir el Theatre Royal com a seu permanent. Varen posar en escena revisions de clàssics, obres col·lectives i peces de nous autors com Brendan Behan o Shelagh Delaney sempre a partir de la improvisació i el treball col·lectiu i des d'un mètode d'interpretació no naturalista. Després de la mort de Gerry Raffles el 1975, Littlewood va deixar el Theatre Workshop i en uns anys la companyia es va desintegrar fins que el 1978 Claire Vables es va fer càrrec de la direcció artística del Theatre Royal i, un any després, ho faria Philip Hedley fins 2004. El seu director artístic actual és Kerry Michael.

The Ambiance Theatre Club

Petita sala que oferia representacions al migdia (*lunchtime theatre*) i que es trobava a dins de l'**Almost Free Theatre**. Al seu si es troben els orígens de la companyia Gay Sweatshop.

The Place

És un dels centres de dansa contemporània més importants del món, tant com a centre d'exhibició com de formació. Va obrir el 1969 i, fins 1977, també va programar música i teatre experimentals. Tanmateix, companyies de teatre com **Shared Experience**, que fusionen les tècniques del teatre de text amb les de gest, hi han trobat cabuda.

The Red Room

Petita sala situada al pis de dalt del pub Lion and Unicorn habilitada per la companyia **The Red Room** per a exhibir les seues produccions. Varen obrir el 1995 i en un any varen mostrar 12 produccions, entre elles *The Night Before Christmas* d'Anthony Neilson, *Bacillus* de Kay Adshead i *Sunspots* de Judy Upton. Des d'aleshores, l'èxit aconseguit els ha obligat a programar els seus muntatges en altres sales (**BAC**, Finborough Theatre...).

Tricycle Theatre

Obert el 1980, ha estat reconstruït diverses vegades i avui en dia consta d'una sala de teatre i un cinema de mitjà format, un petit estudi, dues sales per a assajos i tallers, un estudi d'arts visuals amb finalitat educativa i una galeria d'art. Té com a objectius ser un teatre accessible i de qualitat que servisca la comunitat. El seu director artístic, Nicolas Kent, ha afavorit la producció d'obres d'autors d'origen irlandés, asiàtic o afro-caribeny (Marie Jones, Mustapha Matura o August Wilson) que reflexen la barreja de comunitats culturals del barri on es troba el teatre. Des de 1994, també és conegut pels seus 'Tribunal Plays', obres que reconstrueixen i comenten judicis actuals amb títols tan reveladors com *Nuremberg*, *Srebrenica* o *Guantanamo*. També han acollit companyies de renom com **Shared Experience**, Druid Theatre Company d'Irlanda i The Market Theatre de Johannesburg.