

# ARNOLD WESKER A CATALUNYA (1963-2004)\*

ENRIC GALLÉN

(Universitat Pompeu Fabra)

## 1 PRESENTACIÓ

La recepció a Catalunya dels *angry young men* (Pérez Gallego 1968; Russell Taylor 1988) encara no ha estat analitzada amb prou detall; se n'ha estudiat bàsicament la inserció global en el marc de l'Estat Espanyol (Marí 2005; 2009). Llevat del cas de Harold Pinter, que ja compta amb un estudi de referència (Benet 2007), poca cosa més se sap de la incidència de la resta de dramaturgs *angry* a l'escena catalana. La producció de John Osborne no hi ha tingut un acolliment significatiu i ha estat més petit del que ha gaudit a la resta de l'Estat (Isabel 2006), com ha passat també amb l'obra de John Arden.<sup>1</sup> Si s'exclou Pinter de la relació, cal destacar la bona rebuda dels muntatges de dos textos ben representatius, *A Taste of Honey* (1961), de Shelagh Delaney, i *The knack* (1961), d'Ann Jellicoe.<sup>2</sup>

L'excepció a la regla descrita la confirma Arnold Wesker (Leeming 1983; Wilcher 1991) que es va convertir en el dramaturg anglès més apreciat per alguns grups del teatre independent en els anys seixanta i pel teatre professional entre 1974 i 1979. Al llarg dels anys, com s'ha esdevingut arreu, el reconeixement de l'obra de Wesker a Catalunya s'ha reduït essencialment als textos que constitueixen la trilogia –*Roots*, *Chicken Soup with*

\* Aquest text s'inscriu en el marc del projecte FFI2011-26500, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación, i del Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana, TRILCAT, 2009 SGR 194, reconegut i finançat per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya.

1. D'Osborne es van oferir dos muntatges professionals espanyols de *Mirando hacia atrás con ira* [Look back in anger, 1956], el primer el va dirigir José M<sup>a</sup> de Quinto al Teatre Candilejas (28-10-1959); el segon va ser representat per la companyia de José Marzo al Teatre Calderón (5-8-1966); el grup Rusc Teatre de Manlleu, que dirigia Josep Colomer, va estrenar (31-7-1987) la versió catalana, *Amb la ràbia al cos*, segons la traducció de Joaquim Mallfrè. Quant a *Viure com porcs* [Live like pigs, 1958], d'Arden, el grup Palestra va estrenar la versió de Jordi Voltas a l'Auditori de la Caixa de Sabadell (21-11-1976), on es van fer tres funcions; el 27-11-1976 es va representar de nou en el marc del Vè Cicle de Teatre de Granollers.

2. El 18-1-1967 el grup Gogo. Teatre Experimental, dirigit per Mario Gas, va oferir a l'Institut d'Estudis Nord-Americans de Barcelona, la primera de les cinc funcions de *Sabor a miel*; el 10-1-1993, es va estrenar al Sant Andreu Teatre (SAT) de Barcelona la versió catalana, *Gust de mel*, traduïda per Josep Costa, que va dirigir Lurdes Barba. La peça de Jellicoe va ser traduïda al català per Terenci Moix, *El knack o qui no té grapa no endrapa*, i es va estrenar al Teatre Windsor (16-12-1969), dirigida per Ventura Pons. (PONS 2011: 69-70) El 29-11-1988, Ricard Reguant va presentar un nou muntatge a la Sala Villarroel.

*Barley* i *I'm talking about Jerusalem* —, a més de *The kitchen* i *Chips with Everything*, totes elles escrites i estrenades a Anglaterra entre finals dels cinquanta i els primers seixanta.<sup>3</sup> Les últimes dades sobre la presència escènica de Wesker a Catalunya afecten *Quatre retrats de mares* [Four Portraits of Mothers, 1982], que va dirigir Mercè Managuerra al Teatre Adrià Gual de Barcelona el 1996, i un muntatge revisat de *La cuina*, que Ramon Ribalta va presentar al Teatre del Sol de Sabadell el 2003.

Quina va ser la contribució original de Wesker en el marc de l'escena catalana dels seixanta? Per als grups independents, el seu teatre pretenia servir d'estímul cultural per a la classe treballadora, alhora que n'afavoria el procés d'alliberament per transformar la societat capitalista i implantar el socialisme. Un socialisme de caire humanista, basat en la tolerància, la confiança en l'home i la fraternitat social, com molt bé reflecteixen els textos més amunt al·ludits (Wilcher 1991: 1-21).

Wesker formalitza el discurs ideològic de l'obra segons els paràmetres de la tradició realista-naturalista amb un tractament estilitzat del llenguatge, dotat d'un registre viu i col·loquial i un ritme ràpid, concís i directe. El seu model dramàtic va arribar a ser relacionat amb el d'Arthur Miller i el del realisme social espanyol dels anys cinquanta, clarament contrastats amb el de Brecht i el teatre èpic que va irrompre amb força en l'escena occidental dels seixanta (Monegal 1972).

## 2 ENTRE EL TEATRE INDEPENDENT I LA FRANQUÍCIA CATALANA D'UNA PROPOSTA ESPANYOLA DE *THE KITCHEN*

Si ens centrem en la recepció de Wesker en els seixanta, cal tenir present que, atès que va ser avalat per grups independents emergents, l'acolliment crític sobre els seus muntatges va ser molt petit, quasi imperceptible. Afegim-hi el fet que sovint l'estrena d'una obra d'un grup independent comportava la representació única o com a molt entre un parell i un màxim de cinc funcions en el mateix local on s'estrenava. Pel que fa a *Les arrels* [Roots],<sup>4</sup> traduïda per Enric Dachs, se sap que «moltes altres agrupacions teatrals catalanes similars la inclogueren al seu repertori durant aquest període» (Marí 2005: 14). En línies generals, la documentació

3. Segons que sembla el Grup Teatre Independent del CICF havia de presentar en l'últim trimestre de 1967 *Les quatre estacions* [The Four Seasons, 1965], traduïda per Ramon [Terenci] Moix i dirigida per Ventura Pons. (FÀBREGAS 1967). En tot cas, no es va realitzar i l'esmentat grup es va donar a conèixer amb *La diada boja o les noces de Figaro*, de Beaumarchais, el 25-11-1967.

4. El Teatre Experimental Català (TEC) la va estrenar al Teatre Guimerà el 27-5-1963. Vegeu Gallén (1990)

aplegada sobre el primer Wesker és bastant uniforme quant a la valoració del seu teatre,<sup>5</sup> com sintetitza molt bé Jordi Carbonell:

«El teatre de Wesker és, doncs, un teatre engatjat, com engatjada és la seva vida. Però, com al teatre de Brecht, no hi trobem tan sols engatjament: altrament, fóra un pamflet, tan ben intencionat com es vulgui, però pamflet a fi de comptes. Hi trobem una formidable creació de personatges d'una càlida humanitat, bastits amb amor i amb comprensió, però sense destruir-ne la realitat ni tan sols, quan cal, la mesquinesa. Hi trobem també poesia, treta, no pas d'un món eteri, sinó de la veritat de cada dia i dels racons purs que tot cor d'home té. Hi trobem també un sentit profund del teatre, de les seves possibilitats tècniques i de la seva acció directa d'home a home, del qui parla al qui, del qui representa al qui veu.

*Les arrels*, l'obra que situà Wesker al primer pla de l'escena anglesa, és un dels drames importants dels darrers decennis. [...] Arnold Wesker ha penetrat en la realitat humana de l'obrer i del camperol en tant que homes, ha fet teatre social des de dins, en relació directa amb la massa, que pretén desvetllar, no pas en un món aïllat d'intel·lectual. D'aquí el seu èxit. I l'interès enorme que la seva experiència estètica i humana té per a nosaltres» (Carbonell 1963).

El muntatge de *Tot amb patates* [Chips with Everything] del Grup Teatre Independent del CICF, estrenat al Teatre Casino de l'Aliança del Poble el 22-3-1969, ha esdevingut amb el temps l'espectacle de culte de la recepció de Wesker a Catalunya, juntament amb el de *Sopa de pollastre amb ordi* [Chicken Soup with Barley], a càrrec de Josep Muntanyès i Josep M. Segarra, de 1978. Mario Gas (*Gas* 1969) va dirigir les cinc funcions de *Tot amb patates* amb una escenografia de Fabià Puigserver (Puigserver 1969); la traducció de Jordi Bordas assenyala amb intenció la seva voluntat d'aportar-hi un llenguatge viu i natural, que reflectís al màxim possible el model de la llengua original sense necessitat de transgredir la norma establerta:

«Se trata de un idioma vivo [teatre 'irat' anglès, Wesker] en todo momento, y vulgar e incorrecto cuando lo es el que usan los personajes en la realidad. No se trata solamente de las contracciones, deformaciones y usos incorrectos de los vocablos, sino también de los pleonasmos y distorsiones sintácticas que se emplean en el lenguaje diario: estructura incorrecta de las subordinaciones, deformación de la conjugación de los verbos, repetición de pronombres, partículas negativas incorrectamente reforzadas, abuso de las 'question-tags', etc. Y todo ello hay que procurar reflejarlo a la hora de traducir.

Emplear un lenguaje vivo equivalente despierta en seguida, en el caso del catalán, los anatemas de algunos fósiles puristas. Hay quien pretende que, en nombre de las tan repetidas 'circunstancias', utilicemos los escenarios para dar clases de gramática, y que el público acuda no por la obra, sino por el mero hecho de que sea en catalán. Quiero aclarar en seguida que el catalán vivo no está reñido con el correcto. De lo

5. Ben aviat Wesker va ser molt ben rebut per la revista madrilenya *Primer Acto*, que dirigia José Monleón (Trilling 1960; Lorda 1964) i per la barcelonina *Yorick*, que dirigia Gonzalo Pérez de Olaguer.

que se trata es de que en ciertas ocasiones, cuando lo justifica, un fin como es el de reflejar un lenguaje real y vivo, hay que prescindir de los ‘adhucs, ensems, llurs i quelcoms’, y admitir expresiones que cabe calificar más de coloquiales que de barbarismos, como pueden ser ‘anem-s-en’ [sic] en vez de ‘anem-nos-en’, o ‘ens-e surt’ [sic] en lugar de ‘ens surt’. Por mi parte me molestan mucho menos incorrecciones de este tipo que del tipo contrario, y que a menudo hemos oído en escena por un prurito de perfección de los actores, como el caso típico de pronunciar la s en ‘aquest matí’, o la r en ‘arbre’. Y ya no hablemos del uso del ‘adhuc, ensems i quelcoms’, que peca contra la esencia misma del teatro, la comunicación» (Bordas 1969: 15).

Xavier Fàbregas, un dels pocs testimonis crítics que coneixem del muntatge, va remarcar:

«*Tot amb patates* ens exposa la destrucció d’uns homes a mans d’una institució [l’exèrcit] que menysprea l’individu, que només cerca alienar-lo, amb una radical irracionalitat. Els qui han estat empresonats dins les rodes de l’engranatge procuren la caiguda d’aquells que encara frueixen de llibertat: Leviatan no pot consentir que ningú s’escapi del seu ordre perquè cada bri d’independència significa una crítica de la seva mateixa existència, una crítica que no pot ésser discutida per la raó sinó que ha d’ésser aixafada pel terror. A *Tot amb patates* hi ha tres elements en pugna: el món dels oficials, el dels reclutes, i, en mig dels dos, el del caporal Hill: Hill ha d’imposar la disciplina, però alhora la pateix i l’odia. El drama, bé que sense realçar cap dels personatges a la condició de protagonista, ens narra la rebel·lia de Pip Thomson i la seva claudicació davant unes forces que el sobrepassen. La crítica de Wesker no es limita a l’Exèrcit britànic; com a rerefons hi ha la presència d’una societat injusta que no ha estat construïda a la mesura de l’home, sinó a la mesura d’uns interessos que consideren l’home un perill. El realisme de Wesker a *Tot amb patates* no és un realisme de primera intenció: és un realisme amb clau» (Fàbregas 1969a).

Bordas va traduir també *La cuina*, que va servir per al muntatge del grup Palestra, que dirigia Ramon Ribalta i es va estrenar a l’Auditori de la Caixa de Sabadell (30-1-1972).<sup>6</sup> En el pròleg de l’edició, el traductor va transcriure bona part del text publicat anteriorment a *Yorick*, a propòsit de *La cuina* va assenyalar el següent:

«En el cas concret de *La cuina*, Wesker juga molt amb les varietats d’anglès deficient parlat pels immigrants alemanys, italians i xipriotes, i amb el dialecte irlandès. Tot això, és clar, no ha estat possible reflexar-ho del tot a la traducció, però cal tenir-ho en compte de cara a la representació escènica que potser algun dia algú tingui el coratge d’emprendre. A les cuines del nostre país hi ha ben pocs catalans de soca arrel. Sembla que els gallecs hi són majoria. Fins i tot m’havia plantejat, en començar la traducció, la possibilitat de convertir els alemanys en gallecs, i que les frases que al text figuren en alemany fossin en aquell idioma; però llavors hagués calgut convertir els xipriotes en andalusos, els italians en murcians, els irlandesos en valencians... i què hagués passat amb la referència a Rommel, a la marxa per la pau, etc.?

6. Se’n van fer onze representacions i el 15-7-1972 es va oferir a l’Amfiteatre de Tarragona. El 24 i 25 de març de 1973 es van realitzar quatre funcions més al Teatre CAPSA en el marc d’una setmana dedicada al teatre independent.

L'adaptació hagués hagut de ser massa a fons, i per altra banda l'obra no ho necessita pas: queda prou vàlida i entenedora amb una simple traducció. Wesker em deia que no creu que les seves obres siguin transplantables a qualsevol país, que no creu en un teatre situat en una 'terra de ningú' i per tant vàlid per a tots els països del món. En aquest sentit, crec que hem de contradir-lo, perquè precisament la concreció de les seves obres a un context espacial i humà fa que el seu contingut tingui una validesa universal» (Bordas 1971: 12-13).

En qualsevol cas, la proposta de *Palestra* no va obtenir gaire ressò crític amb l'excepció de Fàbregas (1972), contràriament al que va esdevenir amb la del director Miguel Narros, que es va estrenar al Teatre Calderón (28-11-1974) amb intèrprets catalans. Significativament, l'espectacle de Narros havia estat molt ben acollit a Madrid,<sup>7</sup> un muntatge que va sorgir de les seves reflexions sobre els fets del maig de 1968:

«Lo que a mi me sugería montar *La cocina* era en un principio el mayo de 1968. Antes me habíais dicho que Peter os sugería el comienzo del nazismo, con una educación autoritaria, discriminación racial, etc. Que representaba una fuerza explosiva que podía dirigirse en un sentido revolucionario o fascista. Para mí es todo lo contrario del nazi. Es el hombre que ha sufrido las consecuencias de una decadencia y está más cerca de Daniel Cohn-Bendit. [...] La única persona que sale de allí sabiendo que sólo con la revolución se puede mejorar el mundo es Peter. Todos los demás se quedan sorprendidos, no saben qué hacer ante la cocina paralizada. ¿Qué consecuencias ha tenido? Ninguna, ha quedado en una mera acción folklórica. Pero tal vez las consecuencias pueden aparecer, porque ha abierto una brecha. En este caso es Peter, todos los demás están confundidos, no saben qué hacer. Peter lo sabe, o tiene que saberlo, porque no puede aguantar ni un minuto más sintiéndose prisionero. ¿Qué harán los demás? Esta es la gran pregunta que le podemos hacer a la sociedad actual» (Pérez Coterillo 1973: 65).

A les acaballes de la dictadura franquista, en un context de colonització de l'escena professional barcelonina i amb prou dificultats per endegar alguna temporada regular i ambiciosa des del punt de vista artístic de teatre en català, la recepció del muntatge de *La cocina* va servir per comprovar que el teatre primicer de Wesker ja no era un model dramàtic considerat de manera positiva i unànime per la crítica, sobretot per la més ben coneixedora dels nous cànons teatrals europeus i nord-americans.

Com va copsar la crítica catalana la pressuposada actualitat d'un text estrenat a Anglaterra en la seva versió completa el 1961 i representat tretze anys més tard per primer cop a Barcelona en règim professional? A Wesker se'l vinculava encara a un grup que havia perdut pistonada, mentre que *The kitchen* s'havia convertit en un text de referència si bé feia tretze anys que no es representava al seu país.

7. Va merèixer el premi «El Espectador y la Crítica» a la millor obra estrangera representada a Madrid el 1973.

La pressuposada vigència de l'obra i el muntatge de Narros van generar tota mena de consideracions crítiques. La clau de volta de la qüestió la va expressar justament Fàbregas, espectador d'altres muntatges de l'obra,<sup>8</sup> que superaven el de Narros:

«Alguna vez *The kitchen* se ha confundido con un reportaje escénico; sin embargo *The kitchen* es mucho más que un reportaje. Wesker va tejiendo con una sabia utilización del matiz el retrato de cada uno de los personajes que se mueven en su mundo y nos describe los sentimientos que una labor mecánica y embrutecedora no han conseguido ahogar. Con *The kitchen* nos hallamos ante uno de los textos importantes que ha producido el teatro realista —un realismo, claro está, que nada tiene que ver con el verismo fotográfico— y los trece años transcurridos desde que fue escrito no le han empalidecido en absoluto, sin duda porque la evolución de nuestra sociedad ha venido a confirmar la denuncia propuesta por Wesker en su drama más que a desmentirla.

Plantearse el montaje de *La cocina* denota una gran dosis de ambición: hacer mover sobre el escenario una treintena de actores, cronometrar el ritmo y marcar cada uno de los movimientos, exigen la posesión de una técnica muy depurada. He aquí unas cualidades que no hay que regatear a Miguel Narros a pesar de que los resultados conseguidos no pasen esta vez de discretos. En efecto, *La cocina* me aparece en tanto que montaje, la más pobre de las versiones de *The kitchen* que conozco y que antes he numerado. Las causas de dicha pobreza no son imputables a las limitaciones de algunos actores, sino que inciden en las directrices señaladas en el espectáculo por la mano rectora que lo ha compuesto» (Fàbregas 1974).

Com a contrapunt a l'opinió de Fàbregas, un determinat sector de la crítica va elogiar el muntatge i va passar per alt o de puntetes sobre el rerefons de l'obra i el propòsit ideològic i artístic del director. Des d'aquesta perspectiva cal situar les observacions de Martínez Tomás (1974), Oliva (1975) o Armenteras:

«Y esa versión personal del autor supo darla fabulosa realidad Miguel Narros con una inteligentísima genial dirección llevada a un ritmo trepidante y de circense malabarismo. Todo es movimiento, que llega a ser enloquecedor, cuando finaliza la primera parte del sorprendente espectáculo. Y si la dirección de Narros raya en lo ge-

8. Esmenta els del Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine (1967); *Die Keuken* (Teatre Nacional Flamenc, Brussel·les 1972), i *La cuina* (Palestra, 1972). Si ens atenim al que Fàbregas va dir del muntatge de Palestra, la valoració posterior que va fer del de Narros sembla encara més negativa, si més no comparativament: «Aquesta dedicació a la complicada mecànica de *La cuina* féu que Ramon Ribalta negligís l'estudi de l'obra; hom va tenir la sensació que els problemes suggerits per Wesker havien passat per sobre els actors, i que aquests aplicaven llurs habilitats rítmiques i gimnàstiques sobre un buit total. 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, en el qual el rigor ha d'ésser sempre en primera línia. *La cuina* va ésser interpretada com ho podria haver estat una comèdia de Lluís Elías o de Folch i Torres. El to melodramàtic dels actors, fàcil i descurat, era a les antípodes del realisme de Wesker i ens situava davant uns personatges que ben poc tenien a veure amb els de l'obra original. Escollir una obra exigeix alguna cosa més que un afany d'emulació gimnàstica; exigeix, per part del director i dels actors, una identificació intel·lectual, un estudi i una comprensió. Si això no existeix, hom avança a salts de granota; és a dir, no avança. I la tasca teatral no passa d'ésser una exhibició amable per a consum d'amics i coneguts» (1972).

nial, débase también a la disciplina y entusiasmo con que, con asombrosa naturalidad, viven sus personajes los treinta intérpretes que integran el reparto, y también a la sensacional escenografía de Andrea d'Odorico. Nada más justo que ellos dos compartieran con todos los que dieron vida a *La cocina* la entusiasta y prolongada ovación que estalló al terminarse, estremecedoramente, la representación» (Armenteras 1974).

Pel que fa a la vigència del text, s'aprecien també alguns matisos en les consideracions de la crítica. Si a Oliva, la rebel·lió dels treballadors de la cuina que «quieren ser hombres y mujeres libres, quieren ser seres humanos», li recordava el que Charlot havia tractat a *Tiempos modernos* quaranta anys enrere (Oliva 1974), Martí Farreras parlava de la inevitable erosió de l'obra a causa del pas del temps:

«Y quince años en el teatro actual es un lapso de tiempo tan respetable como peligroso. Puede que el 'bric-à-brac' enloquecido del juego escénico llegue a antojársenos excesivo y moroso para acompañar unas conclusiones que el tiempo, quiérase o no, ha erosionado sensiblemente pero la comedia sigue siendo válida, su fuerza coloquial muy notable y posee un vigor dramático real, profundo, que no deja jamás de serpentear entre el frenesí anecdótico de la acción» (Martí Farreras 1974).

Al seu torn, Benach abonava unes altres raons:

«La actualidad de la obra viene dada por el acierto con que en ella se exponen, por un lado, los sentimientos personales, íntimos, biológicos, diríamos, que aquel sistema puede generar y, por otro lado, la degradación de las relaciones que promueve el modo de producción capitalista. *La cocina* es, ni más ni menos, el laboratorio desde el cual Wesker quiere mostrar la naturaleza depredadora del sistema. [...] El mundo que Wesker quiere recrear en *La cocina* es un mundo asfixiante y cuyas víctimas se ven asaltadas más por la sinrazón del propio sistema que por una estricta explotación» (Benach 1974).

Perquè el que va ser més qüestionat per crítics com Fàbregas (1974), Benach o Corberó (1974), en contraposició a Armenteras, Martí Farreras, Martínez Tomás i Oliva, va ser la concepció mateixa del muntatge, determinats aspectes de la interpretació i els problemes lingüístics específics de la traducció a l'espanyol (Fàbregas 1974). Benach ho va expressar en els termes següents:

«De no conocer la categoría profesional de Miguel Narros, diríase que éste no ha entendido el propósito del autor por fabricar un clima de creciente agobio sobre unos personajes que actúan a impulsos de unas reacciones glandulares y viscerales. Narros parece haberse interesado en exceso por la aventura plástica y espectacular que le permitía un espacio escénico donde en momentos intervendrán cerca de treinta actores, relegando en cambio a un plano secundario el proceso de exasperada tensión que se va adueñando de cada uno de los personajes. La importancia que el montaje concede a determinandos episodios —como el de las camareras que cursan sus comandas al jefe de cocina—, introduce además un elemento de equívocidad en la medida en que el problema de unas 'condiciones' laborales especialmente duras pueden despla-

zar la propuesta del autor que se dirige a los fundamentos mismos del trabajo que se desarrolla en la cocina. Por otra parte, el tratamiento de algunos de los protagonistas, como es el caso de Peter, figura importante del espectáculo, ha supuesto un paso más en la trivialización de la obra. El citado protagonista a ratos resulta un bullicioso camorrista y a ratos un aparente revolucionario; en realidad, Peter no es una cosa ni la otra. Carece de alternativas para el régimen que representa Marango y sólo puede gritar su importancia. Es simplemente un rebelde» (Benach 1974).

### 3 TEMPS DE TRANSICIÓ PER A UNA RENOVACIÓ DEL MODEL DE TEATRE PROFESSIONAL

*Sopa de pollastre amb ordi*, traduïda per Manuel de Pedrolo (Wesker 1986), va significar la primera proposta professional del Grup d'Estudis Teatral d'Horta en un context, els anys immediats a la mort de Franco, en què l'escena barcelonina continuava sense aixecar el cap, amb alguna excepció com ara la creació del Teatre Lliure (1976). La percepció que es tenia del teatre professional barceloní era tan dolenta que, arran precisament del muntatge de Montanyès i Segarra, Martí Farreras va assenyalar que: «Horta i Gràcia són, en aquesta hora, els dos baluards més sòlids del teatre de Barcelona» (Martí Farreras 1978). També s'hi va afegir l'estrena d'*Una altra Fedra, si us plau*, de Salvador Espriu, al Teatre Barcelona, a càrrec de Núria Espert, dirigida per Lluís Pasqual (P., C 1978).

Amb una crítica renovada i alguns diaris nous com *Avui* i *Mundo Diario*, la unanimitat sobre el muntatge, que es va estrenar al Centre Parroquial d'Horta el 9-3-1978 (Ànònim 1978), se la va endur la interpretació de Rosa Maria Sardà de la mare protagonista, amb el reconeixement addicional de les actuacions d'Àngels Moll i Joan Vallès. La concessió del Premi Joanot d'interpretació (Efe 1978b) va suposar l'arrencada decisiva de la carrera teatral de la Sardà. L'actualitat del text va ser, en canvi, durament qüestionada per Segarra en el context de finals dels setanta:

«Lo que podría ser un buen análisis del producto de una cierta inquietud 'intelectual' de la Inglaterra de los años cincuenta —algo parecido a lo que ocurría aquí con el teatro de sastre o el cine de Bardem— se convierte en el escenario del GETH [sic] en una obra vieja, del teatro con moraleja. Supongo que esa es una de las pegas que lleva consigo el legalizar el socialismo, con veinte, con equis años de retraso; ahora no hay más remedio que creerse, que representar un teatro que en 1958 era tabú para los españoles. Pero, ¿nos lo creemos de verdad? ¿Creemos de verdad en el socialismo visceral de Sarah Kahn? No lo sé. Más bien yo diría que se trata de otro tipo de 'enyo-rament', sentimos añoranza de aquel teatro que hubiese podido representar la ADB en 1958 y sentimos también añoranza de aquel nuestro primerizo socialismo —o comunismo—, tan 'ejemplar' como el de Sarah Kahn. Y nos repetimos con ella que si renunciamos a luchar nos moriremos. Una hermosa frase, y nada más» (Segarra 1978).

Una altra aproximació, ben distinta també de la de Fàbregas (Fàbregas 1969) arran del muntatge del Grup Esperit, que dirigia Josep M. Segarra, a



la Peña Cultural Barcelonesa (18-10-1969), va procedir de Vilà i Folch, amb un caràcter contemporitzador:

«D'aquells dies de desvetllada general fins ara ha passat un temps pleníssim. I ara, el sentit amb què podem rebre aquesta *Sopa de pollastre amb ordi* és lleugerament diferent del de quinze anys enrere. 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. La responsabilitat d'aclarir aquesta proposta prèvia recau de ple en el concepte del muntatge i en la intenció de la direcció de l'obra» (Vilà i Folch 1978).

La vigència de la reflexió sobre la militància política i el desencant que expressa la família Kahn a *The kitchen* va ser plantejada per la mateixa direcció del muntatge i va ser recollida en el text del programa de mà de Jaume Vidal Alcover. Sobre aquesta qüestió, Benach va remarcar:

«Es incuestionable que la *Sopa* no puede presentarse como si se tratara de una obra exactamente actual. La friolera de los 20 años que pesan sobre sus espaldas constituyen una carga hoy difícilmente soportable para lo que quiso decir un joven autor de 26 años en un momento histórico lejos aun de muchas de las vicistudes, pactos y estrategias que se registrarían posteriormente en el campo del socialismo europeo. De todas formas, lo que dijo Wesker en aquel momento estaba muy bien dicho y la figura de Sarah Kahn, personaje de una esperanza y de una solidez bíblicas, sigue siendo a mi modo de ver una figura del todo convincente. El testimonio de esa mujer, fiel a su código moral socialista, está sin duda teñido de un acusado esquematismo que, al ser transferido inevitablemente a todo el texto, limita al valor discursivo de una obra que, antes que otra cosa, nos parece un acto de fe. El tema 'actual' —el compromiso político— visto desde un prisma utilizado veinte años atrás parece natural que se nos muestre necesariamente erosionado. *Sopa de pollastre amb ordi* fue para Wesker un punto de partida. Y esto hay que tenerlo en cuenta. Sólo un año después, y mientras continuaba su trilogía, el autor conseguía enseñar las uñas de una forma más imaginativa y sutil en *La cuina*, confirmando aquí, como más tarde en *Tot amb patates* (1962), que el título culinario con el que inaugurara su carrera, de escritor dramático, era algo así como un manifiesto. Insisto, sin embargo, en que a pesar de ese valor, *Sopa de pollastre amb ordi* es un producto teatral muy bien elaborado y que, sobre todo a través del aludido personaje central femenino, es capaz de establecer una comunicación eficaz con el espectador» (Benach 1978).

La qüestió és que el muntatge va ser un èxit de públic, el conjunt de la crítica va recomanar anar-hi per gaudir especialment de la interpretació de la Sardà. Wesker va venir a Barcelona (Efe 1978b) i la temporada següent els mateixos directors, amb intèrprets espanyols, el van oferir en el Teatro Bellas Artes de Madrid, del Centro Dramático Nacional, segons una adaptació de Ramón Gil Novales.

Finalment, en el marc de la I Campanya de Teatre que va organitzar l'Obra Cultural de La Caixa, el 18 de maig de 1979 es va representar en el Teatre Romea un nou muntatge de *Les arrels* pel grup La Persiana que dirigia Jaume Nadal, el qual va comptar amb Montserrat Garcia Sagués i Paquita Ferràndiz per als papers de la filla i la mare protagonistes de l'obra. Com en el cas, de *Sopa de pollastre amb ordi*, malgrat el caràcter professional del muntatge, cal parlar d'un nombre reduït de representacions —tres a Barcelona, concretament. Malgrat la minsa presència escènica, i en contrast amb el que era norma en els seixanta, aquest cop va comptar amb una expressió notable de la crítica. Per començar, la difícil reivindicació i acceptació crítica i social d'un model dramàtic realista com era *Les arrels* ajuden a entendre les declaracions del director del muntatge:

«Wesker llena la obra de anotaciones. No hace literatura, tiene muy claro que está escribiendo una obra teatral. Es muy difícil huir de su concepción. No digo que no pueda plantearse una escenografía abstracta, en cualquier caso no nos ha interesado. Es mucho más fácil plantearnos dentro de una abstracción que convencer al público de que unos señores están en torno a una mesa y se comportan normalmente. El teatro realista ha tenido una relativa mala prensa por un proceso de mimetismo cultural hacia Europa. Es muy válido el teatro, la concepción brechtiana del mismo... pero aquí hemos dado el salto a Brecht sin haber quemado etapas» (D[elclòs] 1979).

Una precisió: el model de Brecht ja no tallava tampoc el bacallà en el món teatral europeu de finals dels setanta. Tanmateix un determinat sector de la crítica va identificar el teatre realista-naturalista de Wesker amb un model d'una altra època i una altra sensibilitat social i artística. El mateix Pérez de Olaguer, que vint anys enrere havia avalat el muntatge de *Tot amb patates* a *Yorick*, va assenyalar:

«El grupo La Persiana —en el que aparecen destacados profesionales de la escena catalana— ha propuesto la obra dentro de las exactas y conocidas normas de ese realismo. A partir de una ambientación eficaz, movimiento actoral, caracterización de tipos e interpretación se sujetan exhaustivamente a esos cánones. Paso a paso se reconstruye el drama. El problema estaría en discutir si este teatro realista (y el proponerlo igual que se hubiese propuesto en el 60), tiene hoy vigencia. Si a unos públicos populares les interesa hoy esta historia y este tratamiento, la apuesta tiene interés. El espectáculo está honesta y correctamente trabajado» (Pérez de Olaguer 1979).

No es pot negligir, d'altra banda, la valoració més ideològica que en va fer el crític de *Mundo Diario*: «si hay alguien en el mundo de la literatura, el arte, la política, o la vida, ajeno por completo a la demagogia, éste es, sin duda alguna, Arnold Wesker» (Loperena 1978), ni l'aferrissada defensa del muntatge a càrrec de Corberó, que el va veure a la Sala Casal de Mataró (22-4-1979), perquè fos seleccionat per a la I Campanya de Teatre de l'Obra Social de La Caixa, com finalment ho va ser:

«Pero creemos que el público de Barcelona debe conocer esta versión de *Les arrels* y dentro de la campaña de la Caixa o no, esperamos que así sea. Cómo nos gustaría que alguien pusiera en marcha, en un futuro próximo, el montaje de *Parlo de Jerusalem*, tercera pieza de la trilogía de Wesker que el teatro catalán también debe conocer» (Corberó 1978).

#### 4 UNA PETITA ADDENDA

Que Wesker ja no era un dramaturg de referència i per a la crítica barcelonina la seva carrera s'havia estroncat amb el seu teatre primicer, ho posa de manifest l'escàs ressò que va tenir l'estrena de *Quatre retrats de mares*, interpretada per Dolors Collell. Traduïda per Marta Pesarrodona, l'obra es va presentar a La Cuina del Teatre Adrià Gual de l'Institut del Teatre de Barcelona, del 18-4 al 5-5-1996, sota la direcció de Mercè Managuerra.<sup>9</sup> Construïda sobre quatre monòlegs, Wesker ofereix quatre tipus diferents de mares —una jove soltera; una vella sense fills; una mare frustrada i psicoanalitzada, i una mare amb fills, però sense il·lusions vitals: «Todas tienen en común la soledad en que viven la relación con sus hijos» (G., B 1996). D'una banda, l'obra va merèixer, a banda de la informació prèvia a l'estrena d'*El País*, la de l'*Avui*: «El teatre d'Arnold Wesker ha estat definit com a teatre radical, que se centra en qüestions socials i generacionals, però al mateix temps, en les emocions personals i les interrelacions humanes» (Redacció 1996); de l'altra, va rebre una crítica severa de Frederic Roda, que va parlar de: «pequeños apuntes escénicos de tipos comunes, obra menor, gacetilla de un autor importante: Wesker» (Roda 1996).

Quan Ramon Ribalta va oferir una nova aproximació a *La cuina* al Teatre del Sol de Sabadell de l'1-11-2003 a l'1-2-2004, i que posteriorment es va presentar al Teatre Principal de Barcelona del 21-5 al 20-6-1974, un sector de la crítica —Benach, Pérez de Olaguer— que havia assistit als muntatges de Ribalta i Narros dels setanta, va qüestionar un altre cop l'actualitat del text. Per al primer, la «crítica de un sistema condenado a moverse por la espiral diabólica de la producción en continuo aumento, la metáfora de Wesker permanece esencialmente vigente, pero inevitablemente erosionada» (Benach 2004), mentre que el crític d'*El Periódico* afirmava rotundament: «el que sí que han canviat són les circumstàncies socials, i encara que l'obra de Wesker té més d'una referència als comportaments actuals, el text no manté la duresa i la denúncia de llavors» (Pérez de Olaguer 2004). Paral·lelament a l'opinió dels esmentats, els crítics més joves (Ginart 2004; Olivares 2004) van valorar positivament el nou muntatge, tot qüestionant el valor de la peça:

9. L'obra s'havia estrenat al Teatre Cirvianum de Torelló el 29 de març d'aquell any.

«La proposta manté el seu impacte escènic. Potser se'n ressent el socialisme naïf de l'autor, la seva denúncia de l'efecte alienant de la cadena de producció. 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 d'una coreografia que posa en moviment una trentena d'intèrprets» (Olivares 2004).

## 5 A TALL DE CONCLUSIÓ

Quin acolliment va tenir en l'escena catalana durant l'etapa franquista un determinat tipus de teatre estranger compromès i connotat ideològicament? Com va ser rebut per determinats sectors socials catalans dels seixanta i setanta, quan les autoritats polítiques es veien forçades a obrir algunes esclotxes en l'àmbit cultural? El cas d'Arnold Wesker és prou revelador. De manera intermitent, al llarg dels anys seixanta va esdevenir el dramaturg més «destacat» dels *angry young*. Mai, però, no va escapar del restringit camp artístic i social del teatre independent, on va compartir l'aventura teatral amb altres autors de postguerra, com Brecht o Ionesco. La limitació a l'àmbit independent el va convertir en un espècimen marginal. Distintament del que va ocórrer amb els autors suara esmentats, Wesker no va ser ofert per cap companyia professional, pública o privada, ni espanyola ni catalana en els anys seixanta. El teatre independent el va fer seu, però el model dramàtic que representava no va influir en la dramaturgia catalana de l'època, en contrast amb el cert ressò obtingut pel teatre de l'absurd, la vessant expressionista d'un Dürrenmatt, i especialment Brecht i el teatre èpic.

A les acaballes de la dictadura i en els primers temps de la transició, tres textos de Wesker dels primers anys van ser representats pel teatre professional privat català i espanyol en unes millors condicions artístiques que les funcions dels seixanta, però una crítica més programàtica i entestada a situar el teatre català en un marc internacional més ampli des del punt de vista artístic, va qualificar el seu teatre d'estricta i valuosa contribució d'un passat teatral immediat. Al capdavant, les raons que el van anar convertint en un autor invisible per a l'escena catalana i espanyola van ser les mateixes que el van mantenir proscrit d'una primera línia a Anglaterra durant temps, tot i els seus esforços per actualitzar els seus plantejaments dramàtics a partir dels anys vuitanta.<sup>10</sup> La representació quasi imperceptible de *Quatre retrats de mares*, el 1996, i la reposició d'un vell muntatge de *La*

10. A l'Institut del Teatre es conserven les traduccions mecanografiades de *Tot amb patates*, de Jordi Bordas, i d'*Annie Wobblers* [1982], realitzada per Maria Josep Ragué Arias, i datada a Sitges el 13-11-1984.

*cuina*, el 2003, va posar en evidència la manca de reconeixement actual del teatre de Wesker en la nostra cultura.

La temporada 2011-2012, en què el National Theatre ha ofert un nou muntatge de *The kitchen*, Wesker, que ha complert vuitanta anys, emergeix com un supervivent d'aquell grup de dramaturgs anglesos de la segona meitat dels cinquanta que, després d'haver espremut al màxim el seu talent i potencial artístic, van ser gairebé escombrats del mapa teatral internacional mentre es produïa el reconeixement mundial d'un company inicial de colla, Harold Pinter, que continua triomfant després de guanyar el Premi Nobel 2005 i de la seva mort tres anys més tard.

### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANÒNIM (1979): «Hoy se estrena en Horta *Sopa de pollastre amb ordi*». *Mundo Diario*, 9-3, p. 28.
- ARMENTERAS, ANTONIO DE (1974): «Estreno de *La cocina*, de Arnold Wesker, traducción y adaptación de Juan Cano Arecha». *La Prensa*, 30-11, p. 15.
- BENACH, JOAN-ANTON (1974): «Calderón. Una cocina muy bonita». *El Correo Catalán*, 4-12, p. 38.
- BENACH, JOAN-ANTON (1978): «Centre Parroquial d'Horta. Un viejo Wesker para una nueva etapa». *El Correo Catalán*, 19-3, p. 33.
- BENACH, JOAN-ANTON (2004): «Aquella gran cocina». *La Vanguardia*, 30-5, p. 54.
- BENET, CARLOTA (2007): «*El teatre de Harold Pinter a Barcelona (1963-1996)*. Treball de recerca dirigit per la Dra. Núria Santamaria. Universitat Autònoma de Barcelona.
- BORDAS, JORDI (1969): «Traduciendo Wesker al catalán». *Yorick*, 33 (abril), p. 14-15.
- BORDAS, JORDI (1971): «Pròleg». WESKER, ARNOLD: *La cuina*. Barcelona, Edicions 62 (El Galliner, 7), p. 5-14.
- CARBONELL, JORDI (1963): «Pròleg». WESKER, ARNOLD: *Les arrels*. Barcelona, Editorial Fontanella (Quaderns de Teatre ADB, 16), 9-10.
- CORBERÓ, SALVADOR (1974): «La semana teatral. De rodaballo y otros platos». *Hoja Oficial del Lunes*, 2-12, p. 39.
- CORBERÓ, SALVADOR (1978): «Entre el aplauso y la indignacion». *Hoja Oficial del Lunes*, 13-3, p. 39.
- CORBERÓ, SALVADOR (1979): «Otra notable aproximación al teatro de Wesker». *Hoja Oficial del Lunes*, 30-4, p. 39.
- D[ELCLÒS], T[OMÀS] (1979): «*Les arrels* de Wesker en el Romea. Reivindicación de un teatro realista». *Tele/eXpres*, 18-5, p. 27.
- EFE (1978a): «El dramaturgo Arnold Wesker, en Barcelona». *La Vanguardia Española*, 17-5, p. 45.
- EFE (1978b): «Premios 'Joanot' de teatro a José María Flotats i Rosa María Sardá». *La Vanguardia Española*, 5-9, p. 25.
- FÀBREGAS, XAVIER (1967): «La temporada aviat començarà». *Serra d'Or*, 9, setembre, p. 73.

- FÀBREGAS, XAVIER (1969a): «L'Arnold Wesker del 'Grup Teatre Independent' del CICF». *Serra d'Or*, 116, maig, p. 72-73.
- FÀBREGAS, XAVIER (1969b): «Arnold Wesker i la lluita de classes a la Gran Bretanya». *Serra d'Or*, 123, desembre, p. 115-117.
- FÀBREGAS, XAVIER (1972): «*La cuina*, d'Arnold Wesker». *Serra d'Or*, 150, març, p. 59.
- FÀBREGAS, XAVIER (1974): «Calderón. El mundo a vista de pinche. *La cocina*, de Arnold Wesker». *Diario de Barcelona*, 30-11, p. 23.
- GALLÉN, ENRIC (1990): «Teatre Experimental Català. Història d'un projecte singular». *Pausa*, 4 (juliol), p. 23-26.
- GAS, MARIO (1969): «Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el T. I.». *Yorick*, vol. 33 (abril), p. 9-12.
- G[INART], B[ELÉN] (1996): «Dolors Cullerell interpreta en *La Cuina* cuatro retratos de madre». *El País*, 18-4, p. 39
- G[INART], B[ELÉN] (2004): «El Principal presenta *La cuina*, una crítica al sistema». *El País*, 22-5, p. 45.
- ISABEL ESTRADA, MARÍA ANTONIA (2006): *George B. Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*. Tesis doctoral dirigida pel Dr. Gonzalo Santonja. Universidad Complutense de Madrid.
- LEEMING, GLENDA (1983): *Wesker, the Playwright*, London / New York, Methuen.
- LOPERENA, JOSE MARI (1979): «*Les arrels* de Arnold Wesker en el Romea. Una cara de la verdad». *Mundo Diario*, 19-5, p. 20.
- LORDA ALAIZ, FELIPE M. (1964): «Un teatro del pueblo y para el pueblo». *Primer Acto*, 55, p. 24-27.
- LORDA ALAIZ, FELIPE M. (1964): *Teatro inglés. De Osborne hasta hoy*. Madrid, Taurus Ediciones (Primer Acto, 2).
- MARÍ AGUILAR, ANNA (2005): «Els anomenats *Angry Young Men* als escenaris catalans: primera aproximació». *Stichomythia*, 3, 38 p.
- MARÍ AGUILAR, ANNA (2009): *La recepció del teatre britànic contemporani a l'Estat Espanyol (1956-2004)*. Tesis doctoral dirigida pel Dr. Juan V. Martínez Luciano. Universitat de València.
- MARTÍ FARRERAS (1974): «En el Calderón. *La cocina*». *Tele/eXpres*, 30-11, p. 33.
- MARTÍ FARRERAS (1978): «Crítica de teatro. *Sopa de pollastre amb ordi*». *Tele/eXpres*, 14-3-1978, p. 31.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1974): «Calderón. Estreno de la obra dramática *La cocina* de Arnold Wesker». *La Vanguardia Española*, 30-11, p. 57.
- MONEGAL, FERNANDO (1972): «Teatro socialista. Arnold Wesker». *La Vanguardia Española*, 13-1, p. 49.
- OLIVA (1974): «Teatro Calderón. *La cocina*, de Arnold Wesker. Adaptación de Juan Caño Arecha». *Solidaridad Nacional*, 30-11, p. 14.
- OLIVARES, JUAN CARLOS (2004): «Nostàlgia de cuiners». *Avui*, 9-6, p. 47.
- P., C. (1978): «Vuelve a la actividad un importante grupo escénico. *Sopa de pollastre amb ordi*, por el 'Grup d'estudis teatrals, de Horta'». *La Vanguardia Española*, 14-3, p. 61.

- PÉREZ GALLEGU, CÁNDIDO (1968): *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual*, Madrid, CSIC (Anejos de la Revista de Literatura, 28).
- PÉREZ COTERILLO, MOISÉS (1973): «Con Wesker en la 'cocina' de Narros». *Primer Acto*, 162, 1973, p. 61-65.
- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO (1979): «Les arrels». *El Periódico*, 22-5, p. 22.
- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO (2004): «La cuina, una metàfora d'Arnold Wesker». *El Periódico*, 3-6, p. 80.
- PONS, VENTURA (2011): *Els meus (i els altres)*. Barcelona, Pòrtic (Perfils, 9).
- PUIGSERVER, FABIÀ (1969): «Tot amb patates y un concepto sobre escenografía». *Yorick*, 33 (abril), p. 13.
- REDACCIÓ (1996): «Mercè Managuerra dirigeix *Quatre retrats de mare* al Teatre Adrià Gual». *Avui*, 24-4, p. 47.
- RODA, FREDERIC (1996): «Madre sólo hay una». *La Vanguardia*, 6-5, p. 46.
- RUSSELL TAYLOR, J. (1988): *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, Londres, Methuen.
- SAGARRA, JOAN DE (1978): «Espectáculos. *Sopa de pollastre amb ordi*». *Mundo Diario*, 18-3-1978, p. 29.
- Teatro inglés (1956-1962)* (1966): Selecció i pròleg de F.M. Lorda Alaiz. Madrid, Aguilar, El volum incorpora *Patatas fritas a voluntad* [Chips with Everything], p.447-515.
- TRILLING, OSSIA (1960): «El joven teatro inglés». *Primer Acto*, 16 (setembre-octubre), p. 12-15.
- VILÀ I FOLCH, JOAQUIM (1978): «La sopa d'Horta». *Avui*, 12-3, p. 29.
- WESKER, ARNOLD (1963): *Les arrels*. Barcelona, Editorial Fontanella (Quaderns de Teatre ADB, 16).
- WESKER, ARNOLD (1971): *La cuina*. Barcelona, Edicions 62 (El Galliner, 7).
- WESKER, ARNOLD (1986): *Sopa de pollastre amb ordi*. Barcelona, Institut del Teatre – Edicions del mal (Biblioteca teatral, 53).
- WILCHER, ROBERT (1991): *Understanding Arnold Wesker*. Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press.

