

LA POLÉMICA TEATRAL EN *DESTINO* (1959). NÉSTOR LUJÁN, JOSEP MARIA DE SAGARRA Y LA AGRUPACIÓN DRAMÁTICA DE BARCELONA

Blanca Ripoll Sintés

Universitat de Barcelona

blancaripollsintes@gmail.com

Cita recomendada || RIPOLL SINTES, Blanca (2014): "La polémica teatral en *Destino* (1959). Néstor Luján, Josep Maria de Sagarra y la Agrupación Dramática de Barcelona" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 67-88, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-blanca-ripoll-sintes-orgnl.pdf>

Ilustración || Marta Palmero

Artículo || Recibido: 24/07/2013 | Apto Comité Científico: 21/10/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo se centra en analizar las causas, los actores principales y las consecuencias de la polémica crítica que se inició en la revista barcelonesa *Destino* en junio de 1959 sobre la situación del teatro catalán: las causas de su decadencia, posibles soluciones, sus necesidades, etc. El debate se prolongó a lo largo de seis meses y, después del primer artículo del director de *Destino*, Néstor Luján, intervinieron numerosas personalidades de la escena catalana como Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver y Frederic Roda, y del mundo cultural barcelonés como el editor Jaume Aymà.

Palabras clave || Teatro | Literatura catalana | Prensa | Posguerra | Censura.

Abstract || This article analyzes the causes, main characters, and consequences of the critical controversy initiated in Barcelona's magazine, *Destino*, in June 1959 regarding the situation of Catalan theatre: the causes for its decadence, possible solutions, its needs, etc. After a first article written by *Destino*'s director, Néstor Luján, followed a six month discussion in which several personalities of the Catalan culture took part: Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver, Frederic Roda, and the editor Jaume Aymà.

Keywords || Theatre | Catalan Literature | Journalism | Postwar | Censorship.

La revista barcelonesa *Destino* albergó entre sus páginas una polémica crítica, muy viva, acerca del teatro catalán, sobre su supuesta decadencia y sus posibilidades de futuro. Polémica que puede recordarnos a la sucedida en 1931 (Coca *et al.*, 1982: 7-8), que se mantuvo durante casi todo el año 1959 y que revela un clima de preocupación y discusión crecientes que, en la ciudad de Barcelona, culminaría con dos iniciativas teatrales fundamentales: en 1960 se fundan la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual y la Compañía Adrià Gual.

No obstante, no podemos entender las circunstancias en las que emerge este debate si no contextualizamos debidamente la historia de la revista que lo publica y los cambios internos que se operaron en ella y que permitieron acceder a su dirección a un joven periodista de talante liberal como Néstor Luján. El canon literario de una de nuestras épocas más oscuras —la Guerra Civil y su posguerra— no podría explicarse sin la presencia de *Destino* (1937-1980), semanario de origen falangista y que evolucionaría al compás de los sucesos, no únicamente españoles, sino también europeos. Tuvo su primera sede en Burgos (1937-1939), pero sería en Barcelona, tras caer bajo las tropas nacionales, cuando iría cobrando su máximo esplendor y acompañaría a la ciudad como foco cultural y como nexo de conexión con Europa. La miseria de la época condicionó su tirada y su complejidad, pero poco a poco creció en tamaño y en calidad: en 1942 se creó la editorial Destino y en 1944 se diseñaría el Premio Nadal de novela (que debe el nombre a Eugenio Nadal, uno de sus principales redactores) y, más adelante, su homólogo catalán, el Premi Pla (nombre también debido al escritor ampurdanés, gran fichaje de *Destino* desde sus primeras andanzas barcelonesas). El auge de la novelística de posguerra, con nombres como C. J. Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Joan Perucho, C. Martín Gaité, Ana M^a Matute, Álvaro Cunqueiro, los hermanos Goytisolo o Francisco Umbral, va a ir siempre ligado a la existencia del semanario *Destino*, a la de su editorial y sus certámenes literarios.

Debemos situar, como reflejo paralelo de la sociedad y la política del país, su evolución desde los orígenes falangistas de la revista (cabe recordar que tanto el título como el subtítulo del semanario, «Política de unidad», hacían referencia a la frase de José Antonio Primo de Rivera «España, unidad de destino en lo universal»). Esos orígenes se abandonaron tempranamente, en el Burgos nacional, hasta la simbólica fecha de 1968, ya en Barcelona, con un carácter marcadamente europeísta y una línea liberal de tono catalán, heredera del pensamiento burgués eminentemente barcelonés y de estirpe decimonónica.

Durante ese tiempo, *Destino* vivirá dos de las tres vidas que Geli y Clavería describen en su análisis (Geli y Huertas Clavería, 1991).

La primera de ellas estuvo marcada por Ignasi Agustí, quien había crecido como periodista bajo las alas ideológicas de la Lliga y la publicación a ella vinculada, *L'Instant*. Por una senda marcada por las circunstancias, el semanario barcelonés se balanceará entre la opción de servir al régimen y la de servir a la sociedad media catalana, ávida de noticias y de una cultura mermada por las ruinas que conformaban la sociedad del momento. Usaron un anticatalanismo interesado para salvaguardarse las espaldas de una censura siempre vigilante, pero para lograr su principal fin — adquirir una gran difusión y alcance—, fue poco a poco acercándose al carácter liberal y europeísta de sus lectores potenciales.

La llamada segunda vida se iniciaría con el «proceso Verona y Argel», las acusaciones y encarcelamiento de Santiago Nadal, y la vuelta procedente de Madrid de un Agustí increíblemente adulator del régimen y cercano a los círculos del Opus Dei. La batalla entre Vergés y Agustí por la compraventa de las acciones mayoritarias de *Destino* (el otro gran socio era nada más y nada menos que el Conde de Godó, propietario también del periódico *La Vanguardia*) se resolvió a favor del primero, Vergés. En ese momento, el articulista más polémico de la revista, Néstor Luján (con su famosa columna «Al doblar la esquina») tomó la dirección de *Destino* el 6 de junio de 1959 (cargo que mantendría hasta 1969). El personaje de Luján y su labor directiva marcarán un punto de inflexión en la revista: esta segunda etapa presentará ya una faz totalmente liberal y de cara a las novedades no sólo de Europa sino de todo el mundo Occidental. En consecuencia, las polémicas con la censura iban a sucederse de modo continuo (suspensión de la revista, retirada del carné de periodista de Luján, etc.).

A pesar de esta evolución constante, la pauta más interesante que muestra *Destino* consiste en ver las líneas presentes durante todo ese tiempo. Si se vacía la revista de todo aquello temporal y caduco, puede uno aprehender los criterios sobre todo culturales del semanario, puesto que, además de la sección de política internacional y las famosas «Cartas» de Josep Pla (el colaborador estrella de *Destino*), la publicación destacaba por la gran atención que ponía en el ámbito cultural, cuestión que, a su vez, había heredado de la gran revista de Amadeo Hurtado de la anteguerra barcelonesa, *Mirador*. La clase media de la Ciudad Condal, ninguneada por las consecuencias de la guerra, tenía verdadera hambre de cultura y la revista fue, en aquel momento, su vehículo de difusión y quiso erigirse como paradigma propio que iluminara el yermo paraje de la posguerra española.

Ligado a la producción en prosa y especialmente a la novelística, el semanario determinó los criterios seleccionadores del canon debido a su gran difusión y a la existencia de un escaparate

impresionante de analistas literarios. La crítica literaria se iniciaría en *Destino* con grandes nombres como Guillermo Díaz-Plaja (con la orteguiana sección «La saeta en el aire», firmada con el seudónimo «Sagitario»), el gran conocedor del mundo del espectáculo barcelonés de anteguerra Sebastià Gasch o el mismo Ignasi Agustí. No obstante, sería la década de los cincuenta la llamada «era de los críticos»: la sección «La vida de los libros» de Rafael Vázquez Zamora o la también orteguiana «La letra y el espíritu» de Antonio Vilanova protagonizarían la época dorada de los críticos literarios en *Destino*. Críticos que incluirían, a medida que pasasen los años, a los nuevos nombres de la literatura española: Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité o Miguel Delibes, entre otros. *Destino* abriría, dentro de los cauces de la censura oficial, las puertas a las corrientes estéticas extranjeras y las conectó, así, con una literatura ahogada por la autarquía, la censura y la autocensura. Por otro lado y pese a sus orígenes falangistas, el tono de la revista iba a enlazar la España republicana con la llamada «Tercera España».

El inventario de críticos, artículos y obras analizadas podría ir siempre ligado a la creación, en 1942, de la Editorial Destino, con la librería de la Diagonal y su colección de libros «Áncora y Delfín», y la del Premio Nadal en 1944. Un tríptico complejísimo que ofrece un panorama de la producción narrativa más importante de la posguerra española, así como de la recepción literaria de obras extranjeras y la posible influencia que estas puedan tener en la creación nacional.

Si bien la novela ha sido el eje central de nuestra investigación (Ripoll Sintes, 2012), la crítica literaria del semanario ofrece múltiples posibilidades de análisis. Merece una especial mención, y es el objeto de estudio de este trabajo, la sección de crítica teatral de la revista: la labor de Celestí Martí Farreras (con «Teatro»), la sección «Antepalco» del escritor Josep Maria de Sagarra y la polémica abierta por Néstor Luján tras tomar la dirección de la revista sobre la carencia de un buen teatro en Cataluña, son meras pruebas de la preocupación de los intelectuales catalanes que agrupaba *Destino* por un teatro que se había perdido con la II República Española.

La sección «Teatro» iría ganando terreno en las páginas del semanario y llegaría a adoptar el título de «La alegría que pasa» en honor del dramaturgo modernista catalán Santiago Rusiñol; un título, por otro lado, que se versionaría sagazmente como *La Alegría que torna* y que encabezaría siete convocatorias anuales de representaciones teatrales que servirían para financiar la recién fundada Agrupació Dramàtica de Barcelona (entre 1955 y 1962, *La Alegría que torna* presentaría al público barcelonés obras de Santiago Rusiñol, Francesc Camprodon, Emili Vilanova, Joan Oliver, Folch i Camarassa, Ferran Soldevila, Molière o Eugène Labiche (Coca,

1978: 24)). Dirá Isabel de Cabo:

De todas las secciones de *Destino* quizá sea «La alegría que pasa» la que ha quedado grabada en los veteranos lectores de la revista como la más arquetípica. El motivo pudiera ser su propio enunciado ligado al mundo del espectáculo, el de esa alegría pasajera, y por ese trasfondo nostálgico que emana. (Cabo, 2001: 74)

Los principales colaboradores de dicho apartado fueron Josep Palau («Gaceta cinematográfica»), Xavier Montsalvatge («Música clásica»), Albert Mallofré (música ligera, jazz), C. Martí Farreras («Teatro») y Sebastià Gasch, «redactor de variada gama, siempre muy interesante por sus recuerdos y su conocimiento del circo, de las variedades y del mundo bohemio en general» (Cabo, 2001: 75)¹.

Si apuntábamos al principio que la polémica teatral en *Destino* mostraba públicamente la preocupación de una serie de intelectuales y periodistas culturales por la falta de un buen teatro, debemos preguntarnos qué panorama teatral ofrecía la ciudad de Barcelona antes y después de la Guerra Civil. La figura de Adrià Gual será, en este punto, indispensable para trazar el proceso de modernización y de conexión con las novedades europeas del teatro catalán. En 1898, Gual funda con otros colaboradores y amigos la agrupación dramática del Teatre Íntim. La gran aportación de Gual fue la de crear un repertorio de autores universales (clásicos griegos, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen, etc.) al lado de autores catalanes, nivelándolos. Entre las primeras representaciones, destacó la versión de Maragall de *Ifigènia a Tàurida* de Goethe, en los jardines del Laberint d'Horta. Con esta obra, Gual introduce en Cataluña el Teatre de la Natura (representaciones teatrales en escenarios naturales), que había enraizado en Francia entre los ambientes más progresistas y que alcanzó un gran éxito en 1915 con la representación de *Terra Baixa* en el Bosc de Can Feu de Sabadell.

Durante sus estudios en París, Adrià Gual conecta con Antoine, Paul Fort y Lugné-Poe, los representantes más significativos de la puesta en escena del nuevo teatro europeo; progresivamente, se aleja de la estética simbolista y se acerca a la naturalista, próxima al teatro de denuncia social del alemán Gerhart Hauptmann. Entre 1908 y 1910, dirige la Nova Empresa de Teatre Català, con el encargo de representar únicamente teatro catalán. En 1913, la Mancomunitat de Catalunya inaugura la Escola Catalana d'Art Dramàtic, que dirigió Gual y en la cual ejerció de profesor de teatro. Este centro, embrión del actual Institut del Teatre, se destinó a la enseñanza de las artes escénicas. Cataluña era, en esa época, la puerta de entrada de las nuevas tendencias europeas y los artistas e intelectuales catalanes, los encargados de aprehender todo lo nuevo y adaptarlo a la idiosincrasia de su país. Explica Gallén:

NOTAS

1 | Cabo no menciona que Sebastià Gasch fue, junto a Pla, Sagarra, o Brunet, entre otros, una de las piezas clave para dotar a *Destino* de aquel aire de cultura, esplendor y vida social que caracterizó la cultura barcelonesa de preguerra. Gasch fue uno de los críticos de arte que en los años veinte y treinta introdujo los movimientos artísticos de vanguardia europeos en Cataluña.

Barcelona fou, sobretot a partir del Modernisme, un centre d'acolliment d'importants companyies dramàtiques professionals estrangeres — franceses i italianes, bàsicament— que, en més d'una ocasió, donaren a conèixer el bo i millor del repertori que era moda a la resta d'Europa. (Gallén, 1985: 166)

Con la proclamación de la II República y la instauración de la Generalitat de Catalunya, se generó un proceso de reconstrucción nacional dentro del cual el teatro, al menos teóricamente, debía erigirse en instrumento de refundación catalana. Así lo había dejado expuesto en la conferencia «El nacionalisme en el teatre», pronunciada en la lección inaugural de la Escola d'Art Dramàtic en 1922, Ventura Gassol, que primero ejercería como Conseller d'Instrucció Pública y que en 1936 sería nombrado Conseller de Cultura de la Generalitat republicana.

Gassol diseñó diversas iniciativas que, no obstante, resultaron insuficientes y que no lograron paliar la desigualdad existente entre el teatro en catalán y el teatro representado en castellano: algunas subvenciones, la institucionalización del premio Ignasi Iglésias en 1932 (cuyas concesiones fueron siempre polémicas y rebatidas en prensa (Coca *et al.*, 1982: 16-20)), el apadrinamiento político de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur (1932), la constitución de un yermo comité de teatro de la Generalitat en 1934 o un cambio en la dirección de la Institució del Teatre (Coca, 2008: 37-38). En este sentido, Francesc Foguet identifica, como causas principales de esta crisis permanente del teatro catalán, unas dificultades estructurales endémicas, la fuerza del teatro comercial en español, la competencia insalvable del cine como espectáculo de masas y un entramado empresarial endeble (Foguet i Boreu, 2008: 55).

Por otro lado, la Guerra Civil truncó la posible línea de continuidad de todas estas propuestas culturales de dudosa eficiencia teatral. El contexto social, político y bélico llevó a la escena española hacia un «teatro de urgencia» que, más allá de la voluntad estética o artística, buscaba un efecto inmediato y muchas veces propagandístico al servicio de unos u otros ideales. Barcelona se convirtió, además, en la primera ciudad del Estado donde se desarrollaron diversas políticas teatrales y donde se implementaron nuevas fórmulas de representación dramaturgica, tanto por parte del sindicato CNT (responsable de la gran mayoría de colectivizaciones de teatros (Diez, 2008: 15-34)), como por parte del gobierno de la Generalitat (Marrast, 1978). Y, contrariamente a lo sucedido durante la II República, aumentaron durante la Guerra Civil las salas en las que se representaba teatro en catalán (Poliorama, Romea, Teatre Nou y Teatre Espanyol (Foguet i Boreu, 2008: 55)), si bien los espacios

destinados al teatro en español seguían siendo más numerosos (Apolo, Barcelona, Novetats, Victòria, Còmic, Tívoli y Circ Barcelonès (Aznar Soler, 2008: 81)).

Tras la caída de Barcelona en 1939, la dictadura franquista no sólo quebró la línea estética de la dramaturgia catalana, sino que prohibió taxativamente la representación de obras de teatro en catalán por ser ejemplos de subversión contra el régimen franquista. La ruptura ético-estética afectó a todos los factores que intervenían habitualmente en una representación teatral:

Amb la implantació de la nova situació política es va modificar també l'organització del teatre existent a Catalunya durant la guerra i el període revolucionari viscut. D'entrada hom deixava enrere: a) l'organització col·lectivista i autogestionària de les sales d'espectacles, inspirada pel sindicat cenetista; b) la política intervencionista, en matèria teatral, de la conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya; i c) els intents, d'altra banda no prou reeixits artísticament, de consolidar temporades oficials seguides de teatre català. (Gallén, 1985: 23)

A estas cuestiones organizativas y de índole institucional, se sumó la vigilancia doble que la censura establecida por la dictadura dedicó al género teatral: en primer lugar, la censura aplicada al mundo editorial que autorizaba o no la publicación de textos dramáticos (desempeñada por censores o lectores); y, en segundo lugar, el control de la representación, llevada a cabo por inspectores de espectáculos o delegados provinciales (Abellán, 1980: 37-43; 253-262). Además de esta censura doble de índole política e ideológica, cabe añadir una forma de censura que actuó de forma paralela: la eclesiástica. En su canónico estudio, Abellán consigna los parámetros con los que los censores medían la autorización de las obras de teatro:

- 1.- Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión, que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
- 2.- Opiniones políticas en el sentido en que se ha apuntado más arriba.
- 3.- Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
- 4.- Por último, la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica. (Abellán, 1980: 89)

Esbozados ya brevemente los factores que incidieron en la cuestión de la censura teatral en la España franquista, es fundamental recordar la terminante prohibición inicial de representar teatro en lengua catalana en teatros profesionales. En consecuencia, nos hallamos ante un panorama teatral catalán que, a principios de la posguerra,

ofrecía numerosas carencias: la imposibilidad de conectar con una tradición previa, la inexistencia de empresarios con planteamientos artísticos y no estrictamente económicos, la falta de directores escénicos y de autores renovadores, la inhibición del público ante un teatro de auténtica ambición artística y la necesidad urgente de crear una escuela de arte dramático y un teatro nacional o municipal.

En 1946, se autorizarían las representaciones de teatro en catalán, si bien se especificaban los autores que podían o no representarse, así como se recomendaba la representación de escritores de épocas pasadas. Apunta Gallén:

La represa teatral s'inicià, doncs, a Barcelona amb el conreu d'un repertori farcit de la tradició teatral que bàsicament havia cobert l'època posterior a la Restauració borbònica: Frederic Soler, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Josep Pous i Pagès, Adrià Gual —en menor grau—; o bé els homes de més gran popularitat abans de 1939: Josep Maria Folch i Torres amb el seu teatre per a infants, i sobretot, Lluís Elias i Josep Maria de Sagarra. (Gallén, 1985: 111)

Asimismo, cabe sumar problemáticas como la prohibición de obras extranjeras traducidas; la reducción de escenarios dedicados al teatro catalán (el Romea, básicamente) en comparación con las salas destinadas al teatro en español que se representaba en Barcelona (en 1941 se celebraron estrenos en español en los teatros Alcázar, Apolo, Barcelona, Comedia, Gran Price, Nuevo, Olimpia, Palacio, Partenón, Poliorama, Pompeya, Tívoli, Urquinaona y Victoria (Junyent y Juncadella, 1942: 112-137)); y, por último, pesarían diez años de grandes transformaciones estéticas y dramáticas en el mundo occidental (Europa y Estados Unidos) durante los cuales el teatro catalán no podría conectar con normalidad ni con su público ni con las novedades procedentes del exterior.

Arbonès resume en tres las causas fundamentales que explican la lentitud con que el teatro renace de sus cenizas en Cataluña — más lento, asegura, que cualquier otro género literario—: en primer lugar, los autores optaron por medios más seguros, con una menor cantidad de obstáculos (como la poesía o la novela); en segundo, los problemas que suponía la escenificación de un montaje teatral (económicos y de la censura); y, finalmente, la autarquía material y cultural que adopta el estado franquista, que aísla al país entero de las evoluciones estéticas del teatro occidental (Arbonès, 1973: 11).

Como apuntábamos, en Barcelona, la única sala donde se representaban funciones de teatro en catalán era el Teatre Romea (con alguna excepción en el Candilejas). El Romea se constituía así en el «teatro oficial», como apuntará Néstor Luján en las páginas de *Destino*, en cuyo escenario se gestaba el teatro profesional en catalán. Entre 1949 y 1953, constó de un patronato, cuyo

funcionamiento carecía de programa sistemático, de modo que podemos establecer que el Romea no contó con una dirección artística y escénica responsable.

En 1942, el semanario *Barcelona Teatral* arrancó una campaña pública para conseguir un teatro municipal, que asumiera la representación de un tipo de teatro que priorizara el resultado artístico sobre el económico. *Destino* se sumó a la campaña, identificándose totalmente con la idea del teatro del arte puro, del arte por el arte. La campaña apenas tuvo relevancia pública. En 1949, Lluís de Caralt (Teniente de Cultura del Ayuntamiento) y Guillermo Díaz-Plaja (Director entonces del Institut del Teatre) propusieron recuperar el edificio histórico del Teatre Principal para convertirlo en un teatro municipal. Se sucedieron las polémicas en prensa.

En 1949 se fundó la FESTA (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre d'Associació), cuyo fin era poner orden en la orientación de las obras y en las formas de interpretar existentes en los centros de aficionados, en general, y parroquiales, en particular. Se organizaba a partir de un sistema colectivo de asociados, creó un boletín llamado *Scena*, organizó concursos de elencos, autores, directores, etc., y tuvo el acierto de promover autores desconocidos en la escena catalana, pero siempre con un fondo moralista, de teatro popular de inspiración cristiana y antimaterialista.

Serán, como siempre, los movimientos clandestinos, subterráneos, los que conseguirán burlar las artimañas de la censura y renovarán el panorama del teatro catalán. El teatro experimental, con compañías como el Teatro de Arte, Teatro Estudio, «El Thule-teatro de ensayo», el Teatro Yorich, El Corral, el Teatro Experimental de Barcelona, el Teatro de Cámara, el Teatro Club o Palestra, entre otros, empezaría representando en castellano y formaría a profesionales que acabarían representando piezas en catalán. El teatro independiente será el verdadero motor regenerador de la escena catalana. Su público era minoritario (estudiantes, pequeña burguesía e intelectuales) y sus posibilidades económicas, nimias. Se dieron un gran número de lecturas privadas en catalán, de forma totalmente clandestina; Lluís Gassó representaba piezas en su estudio de la calle de Sant Pau y autores como Sagarra o Brossa eran recuperados por grupos de vanguardia como Dau al Set.

En paralelo, también los círculos universitarios encabezarían la marcha por la renovación del teatro. En 1939, nace el teatro del S.E.U. (Sindicato Español Universitario), dirigido por Díaz-Plaja, y en 1943 se funda el T.E.U. (Teatro Español Universitario), dirigido por Jorge Kollman. Frente al nefasto repertorio del teatro comercial de la ciudad, se erigió el teatro de cámara barcelonés, cuya misión principal fue, según Gallén, la introducción del teatro extranjero

que se representaba en Europa o en Estados Unidos, en teatros comerciales y por compañías profesionales (Gallén, 1985: 189). Obras de autores como Jean Anouilh, J. B. Priestley, Jean Cocteau, Paul Claudel, T. S. Eliot, Graham Greene, Jean-Paul Sartre o Tennessee Williams. En 1955, se fundó la Agrupació Dramàtica de Barcelona:

Calia començar des de zero i calia atendre tots els aspectes que fan possible la realització teatral: dicció, escenografia, direcció, etc. [...] comptaven amb la col·laboració del director de Le Grenier de Toulouse [...], grup inspirador d'aquella iniciativa i, sobretot, amb un doll extraordinari d'entusiasme, de voluntat, de joventut i, *last but not least*, amb un incorruptible amor per la llengua i la cultura catalanes. (Gallén, 1985: 27)

Pasaron por sus filas directores de la talla de Lluís Orduna, Pau Garsaball, Frederic Roda o Jordi Sarsanedas. La ADB surgió no como otra sociedad de teatro más o menos profesionalizada, sino como sustitutiva de una estructura ausente en Cataluña y que en cualquier otro país hubiera correspondido a las entidades oficiales: la ADB se erigió en instrumento de dignificación del teatro catalán (Coca, 1978: 14-15).

En 1960, nació la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, fundada por Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Joan Brossa o Carme Serrallonga, entre otros animadores del proyecto, y sus premisas artísticas tomarían como punto de partida a los *workshops* de Erwin Piscator (Puig, 2007). De sus aulas saldrían los próximos miembros del actual Institut del Teatre y esa conexión permanente —que el franquismo había impedido durante tantos años— con el exterior se convirtió en el primer punto de su orden del día.

En este proceso de recuperación, que culmina con la fundación de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, cabe destacar la polémica teatral que se publicó en las páginas de *Destino* en 1959, como muestra de la preocupación, tanto del núcleo cultural de la revista como de la sociedad barcelonesa en general, por el teatro en catalán —preocupación que, en el fondo, evidenciaba una voluntad de reconstruir la cultura catalana silenciada por el régimen—.

Con aquel *Destino*, número 1139, publicado el 6 de junio de 1959, se abrió un gran debate acerca de la penosa situación que, sometido a las circunstancias, atravesaba el teatro en catalán. Fue Néstor Luján, columnista, Jefe de Redacción y mano derecha de Josep Vergés en *Destino*, quien lanzó la señal de alarma y dicha polémica fue su carta de presentación como nuevo director de la revista —después de la batalla por las acciones entre Vergés y Agustí—, etapa que ya se anunciaba cargada de problemas con la censura y de continuos debates de enorme interés sociocultural. Como ya venía

siendo habitual en su modo de proceder, Luján encendía la mecha de una polémica que, sustentada después por sus compañeros del semanario, avivaría el interés lector y agitaría la opinión pública barcelonesa:

Tenemos, pues, en el teatro, por lo general, un símbolo de la calidad espiritual de un pueblo. Y hemos escrito por lo general porque deseamos que Barcelona y Cataluña sean excepción de esta regla, ya que es para echarse a temblar pensar que a los catalanes se nos midiera por el teatro catalán que está ofreciendo la sala especializada en él, o sea el Teatro Romea. Durante esta temporada la presencia de un cómico de escasísimos matices, con la mecánica, ya que no con la humanidad, de los antiguos payasos, ha convertido este Teatro Romea, donde debería mantenerse la lengua viva del teatro catalán, en un tristísimo espectáculo. (Luján, 1959a)

Aunque evita citar explícitamente su nombre, ese «cómico» era el conocidísimo Joan Capri y debemos recordar que el gran autor que había iniciado la temporada del teatro en catalán en el Romea en 1946 era un columnista de *Destino*: Josep Maria de Sagarra, clásico vivo, gran tótem de los círculos culturales burgueses de la ciudad. Prosigue Luján con su diatriba:

Después de amenazarnos con el estreno de una obra titulada *L'escombra damunt la teulada d'uralita*, de un autor valenciano, han parecido cambiar de opinión y la empresa estrenará *¡Ai Joan, que descarriles!*, de nuestro conocido y criticado Salvador Bonavía... En pocas ocasiones se podría llegar más bajo en una de las más nobles y antiguas diversiones del hombre. (Luján, 1959a)

Luján observa la necesidad de dignificar el teatro catalán ante la representación de obras zafias, banales y de comicidad ramplona y fácil, como la primera, del valenciano Jaume Vilanova Torreblanca, y la segunda, del editor y comediógrafo de principios de siglo, Salvador Bonavía. Quien sería el futuro director de *Destino* a finales de ese mismo año denuncia la desaparición del patronato del teatro catalán, responsable del programa del Romea, así como la necesidad de dotar al citado Teatro de un repertorio tradicional de sólida base y de, citamos a Luján, «amén de los estrenos avalados con las mejores referencias, las traducciones del teatro extranjero clásico y moderno, que afortunadamente no faltan» (Luján, 1959a). El periodista no sólo se ha atrevido a nombrar, aunque sea implícitamente, a grandes nombres de la escena cultural catalana (Capri, Sagarra), sino que realizará un llamamiento, al final del artículo, a su público para que, desde el debate y la expresión de la opinión pública, pueda lograrse un efecto en las esferas de decisión política:

Ante esto, hacemos un llamamiento a cuantos sientan la necesidad que sentimos nosotros de dignificar nuestro teatro. El Teatro Romea es el símbolo del teatro catalán, y no debe estar en manos de cómicos chocarreros y de autores adocenados. (Luján, 1959a)

Si bien la polémica empieza con este artículo de Luján, la revista *Destino* ya se había hecho eco de la desastrada situación del teatro en catalán en artículos anteriores. Así, el entonces periodista y futuro sociólogo Sergio Vilar, en marzo de 1959, publicaba un artículo titulado «Teatro de bolsillo. Ante la apatía de las mayorías, la selección de las minorías», en el que dibujaba el panorama del teatro presente a partir de un reportaje sobre el fenómeno de aparición de estos pequeños teatros:

Hace pocos años en nuestro país no se conocían estos teatros. La moda partió de los ambientes parisienses y pronto fue esparciéndose por toda Europa. En este caso de proliferación de teatros de bolsillo, a veces el motivo de su creación es el agrupamiento de nuevos directores escénicos, autores e incluso actores que, hartos de esperar tardías oportunidades para mostrar sus ideas al público, deciden lanzarse, deciden arriesgarse y en cualquier rincón, en un sótano o en un altillo, en el vestíbulo de un gran cine o en una vieja sala emplazan sus pabellones artísticos dispuestos a dar la batalla a los «mayores». (Vilar, 1959)

Vilar reivindica la oportunidad de renovación de fondo y forma que estos espacios pueden ofrecer al teatro en general, al tratarse de iniciativas que se alejan de los objetivos meramente mercantiles o económicos, y buscan una innovación formal y temática.

En el mismo número 1139 en el que Luján lanzaba su bomba crítica, la sección «Teatro» ofrecía diversas reseñas, firmadas por Celestí Martí Farreras, que elogiaban estrenos de, por ejemplo, la joven Agrupación Dramática de Barcelona, que en el emblemático Palau de la Música habían representado *Nerta*, una escenificación del poema de Frederic Mistral, *Nerto*, versionado por Josep Vallverdú y dirigido por Frederic Roda (Coca, 1978: 101-102). Además de destacar la adaptación escénica y de la dirección de la obra, la reseña concluye: «El retraso escénico que soporta nuestra ciudad obliga a esfuerzos desmesurados como este, que sólo merecen elogios» (Martí Farreras, 1959a). Como veremos a lo largo de este trabajo, Martí Farreras será el segundo puntal de la estrategia urdida por Luján para generar una polémica de largo alcance.

Otra herramienta de la que se sirvieron en *Destino* sería la sección «Cartas al director», un apartado en el que habitualmente se publicaban cartas ficticias (escritas por los mismos miembros de la redacción, pero firmadas con nombres falsos o seudónimos) para animar ciertos debates iniciados desde la revista. Sin embargo, la cuestión del teatro catalán generó tal interés desde el principio que no fue necesario recurrir a la artimaña. Solamente una semana después, Joan Oliver —el poeta, narrador y dramaturgo «Pere Quart»— publicaba una carta en dicha sección, en la que, como uno de los representantes de la ADB, afirmaba:

Las condiciones generales existentes marcan el fenómeno del Teatro

Catalán y explican muchas cosas que el observador superficial considera incomprensibles [...]. La misma Agrupación Dramática de Barcelona, que reúne a quienes queremos cambiar la situación del teatro catalán, sufre la penuria de la situación. Hace dos años se decidió a dar la batalla posible entre autores, actores, obras y público, pero sin dinero, locales, asistentes y constancia, la tarea es imposible. La escena catalana hoy es un páramo sin nivel literario, sin dignidad lingüística y sin interés humano, salvando bien pocas excepciones. En los dos últimos años la decadencia ha sido vertical, vergonzosa... Nuestra Agrupación lucha denodadamente, desde su posición amateur, para mantener una dignidad... Somos una voz que clama en el desierto. (Oliver, 1959)

Oliver, militante comprometido, figura incómoda para el poder incluso en democracia, es representante, a su vez, tanto de los escritores catalanes del exilio (regresa en 1948 y es encarcelado tres meses en la cárcel de la Modelo de Barcelona) como de una nueva generación de escritores catalanes, más jóvenes, con quienes conviviría en aquellas décadas (de distintas generaciones como Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo o Josep Maria Benet i Jornet). Ambos grupos, duramente críticos con el posibilismo del grupo de *Destino*, se sirvieron, no obstante, de la plataforma mediática que el semanario les ofrecía. Concluye Oliver con la vinculación entre la supervivencia del teatro y la de la cultura e idiosincrasia del pueblo catalán: «Sin embargo, para los catalanes, la existencia de un teatro propio *amb cara i ulls* es una necesidad vital. Se trata nada menos que de la supervivencia de nuestra lengua como fenómeno social y como instrumento de cultura» (Oliver, 1959).

En otra carta del mismo número, uno de los cofundadores de la Agrupación Dramática de Barcelona, el director y crítico teatral Frederic Roda, se añadía a las voces críticas y señalaba la necesaria comunión entre el público y la obra teatral:

[...] El teatro, ese arte social por excelencia, no puede ser una creación artificial. Quiero decir que el teatro se produce al final de los ciclos históricos y culturales de los pueblos y presupone una base o retaguardia ética colectiva. La pintura, el poema, pueden surgir como una creación individual en un panorama desolado: la obra teatral no, pues es un producto colectivo. (Roda, 1959)

Una semana más tarde —adviértase la velocidad con que se suceden los acontecimientos—, «Cartas al director» acogió nuevamente consecuencias de la polémica abierta por Luján. El dramaturgo valenciano, Jaume Vilanova Torreblanca, duramente criticado por el periodista barcelonés en el primer artículo de la polémica por la obra *L'escombra damunt la teulada d'uralita* sin que esta se hubiera estrenado aún, se defiende aduciendo el respaldo de críticos como Josep Maria Junyent, la periodista gallega M. Luz Morales, Lluís Marsillach o Joaquim Montaner (Vilanova Torreblanca, 1959). Por el contrario, en el mismo número, el editor Jaume Aymà i Ayala, fundador junto con su hijo de la editorial Aymà en 1944 y del Premi

Joanot Martorell en 1947 para novela catalana, secundaba las duras críticas de Néstor Luján:

[...] ya era hora de que alguien con autoridad y disponiendo de la columna de una publicación dijera algo sobre lo que viene ocurriendo en el Teatro Romea. Los que ya somos viejos y hemos presenciado los tiempos de esplendor de nuestro teatro vernáculo, no podemos dominar nuestra indignación al oír las obras que se representan y presencia ciertas interpretaciones que... imitan a los payasos, pero no llegan ni de lejos a la humanidad de estos. La esperanza está en esos grupos de aficionados que al margen de las instituciones oficiales intentan abrirse paso con un teatro de calidad. (Aymà, 1959)

Unos días antes, en el diario falangista *La Prensa*, Manuel Tarín Iglesias, periodista radiofónico barcelonés y creador de los Premios Ondas en 1954, recogía uno de los guantes lanzados por Luján y salía en defensa de Joan Capri, así como también del régimen franquista y de las circunstancias externas (la zanja cultural abierta por la Guerra Civil española, el exilio y la muerte de numerosos intelectuales, la prohibición del catalán como lengua oficial o la censura gubernamental) que muchas de las voces críticas señalaban como causa principal de la decadencia del teatro: «[...] a pesar de ser evidente la crisis del teatro en catalán, las causas no hay que buscarlas fuera del mismo, ni buscar excusas extrañas, ni vilipendiar a actores como Juan Capri, de probado éxito» (Tarín Iglesias, 1959: 17)².

En el *Destino* del 20 de junio de 1959, Luján respondía a Tarín Iglesias con un artículo titulado «La crítica y el insulto»:

Quiero desvanecer la idea de que en algún momento haya insultado a Juan Capri, porque sé bien que las cosas, aunque no sean ciertas, con ser repetidas tantas veces, lo parecen. Yo escribí solamente que Capri tenía el mecanismo, ya que no la humanidad, de los payasos. Esto no es ningún insulto, sino una apreciación, quizás excesivamente benévola... Al decir que Capri carece de la humanidad de los payasos quería decir que ese señor no es un Grock ni un Chaplin. El hecho de que Tarín pueda tan fácilmente confundir una apreciación con un insulto nos da la muestra de que hemos llegado a extremos de delicadeza que a mí, personalmente me parecen insoportables. (Luján, 1959b)

Las susceptibilidades que apunta Luján son una muestra de la elevada tensión del ambiente y de las numerosas trabas que todavía debían salvarse para poder expresar una opinión pública de forma crítica y libre a finales de los años cincuenta en España.

Después de Capri, el segundo tótem bombardeado por Luján en su primer artículo había sido Josep Maria de Sagarra. De sobra es conocida la complicada relación entre Sagarra y Josep Pla³, así como la enorme influencia y admiración que la figura de Pla tenía en el núcleo de *Destino* (Josep Vergés, el Gerente, y Néstor Luján, antes

NOTAS

2 | Creemos que la figura de Tarín Iglesias debe ser contextualizada: tras la muerte a manos de la FAI de su padre, un funcionario sin responsabilidades ni delitos de sangre, Manuel Tarín Iglesias se afiliará a Falange Española y formará parte de la Quinta Columna en Barcelona (servicios de espionaje y contraespionaje a favor del bando franquista durante la Guerra Civil, que deja consignados en crónica novelada *Los años rojos*, 1985). Ello no impide que, como después Agustí Pons ha reivindicado en su obra *Temps indòcils* (2007), fuera un buen periodista, responsable de una de las mejores etapas de Radio Barcelona.

3 | Mala relación que puede rastrearse en la correspondencia de Pla con Josep Vergés (Pla, 1984), en el libro de Lluís Permanyer (1982: 216-227) o en el estudio de Carles Geli y Josep Maria Huertas Claveria (1991: 103-106).

Jefe de Redacción y entonces Director del semanario). No es de extrañar, en consecuencia, que el dramaturgo, dolido, aprovechara su habitual columna, «Antepalco», para defender su orgullo como creador literario. Sí es destacable que no arremeta contra el artículo de Luján, en el que no se le mencionaba aunque cualquier lector avisado podía ver el nombre de Sagarra entre líneas, y sí contra las cartas de Joan Oliver y Frederic Roda:

En ambas cartas se dice mucho de verdad, pero no toda la verdad, y en la de Joan Oliver se dice algo que quizá no sea del todo verdad..., algo que me afecta personalmente. Dice el señor Oliver que la escena catalana de hoy es un subproducto sin interés literario, sin dignidad lingüística, sin interés humano (las excepciones pesan bien poco)... Me interesa destacar lo de las excepciones «que pesan poco», que no se refiere a los vivos o a los muertos y sobre la «decadencia de los últimos decenios», que dice ha sido vertical y vergonzosa... Que conste que a mí no me gusta ponerme moños, porque un moño en mi calva, casi tradicional, sería de pésimo efecto, pero me permito decir al señor Oliver que estos últimos decenios en plural me parece excesivo. Si hubiese dicho los últimos años, o los últimos meses, andara mucho más cerca de la razón, porque la última etapa del teatro catalán cuenta solamente un decenio y tres años. Se reanudó en 1946 y en el Teatro de Barcelona, con una obra mía de repertorio, y luego en el Teatro Romea, con la otra obra mía de estreno. En esos trece años he dado yo, solamente, doce obras nuevas al teatro catalán. La mayoría han pasado las cien representaciones... Hago constar esos hechos porque, según el señor Oliver, las «excepciones pesan poco» y como creo que hace el honor de incluirme en ellas, yo le pregunto al señor Oliver si todavía cree que mis doce estrenos de estos últimos años... pesan menos, o no cuentan, al lado de los cuatro o cinco desafueros que hemos tenido que soportar. (Sagarra, 1959a)

El orgullo herido del dramaturgo barcelonés dotó a la polémica de nuevos impulsos. En el número 1142, Sagarra volvía sobre el tema en «Todavía más teatro» y, aunque inicialmente parece sosegar su actitud airada, se defiende de una de las mayores críticas que acarreó su obra, tanto dramática como lírica: ser demasiado popular. Sagarra argumenta, en el fondo en su propia defensa, que es inevitable el requerimiento de beneficios económicos por parte de los promotores teatrales:

Todo empresario, todo actor, toda compañía, tienen derecho a disponer de su dinero o ganarlo normalmente. Y nadie puede exigir a nadie que se arruine o que abandone un negocio en nombre de un teatro selecto o un teatro de altura. No obstante, la experiencia de dos temporadas ha demostrado que lo que se creyó la gallina de los huevos de oro, no era tal gallina, y que las esperanzas que se cifraron sobre determinada obra han sido vanas. La masa acostumbrada a un género de risa y excitación es extremadamente voluble y se fatiga pronto; y si no se le sirven nuevos inventos y mixtificaciones acaba absteniéndose silenciosamente. (Sagarra, 1959b)

Y cifra la causa básica del problema del teatro catalán en la carencia

de recursos económicos y en la desigual competencia del cine:

Contra esto no podemos luchar. Sin un fuerte orgullo y una fuerte tradición que amparen la existencia de un teatro nacional, y sin una fuerte protección por parte del Estado, al teatro le tocará siempre las de perder; es un mal de nuestra época. (Sagarra, 1959b)

El cine ha provocado, a juicio de Sagarra, el encarecimiento de la representación teatral, en un vano intento de asemejarse al lujo de detalles del séptimo arte; de ahí que el dramaturgo considere como solución para la crisis del teatro catalán que se aumente el número y la cantidad de subvenciones. La inexistencia de un teatro municipal propio, en Barcelona, y dedicado a la representación de obras en catalán, es el argumento que retoma en el siguiente artículo, «Teatro protegido», en el que explica Sagarra:

El teatro es caro: en España, hace más de cien años, se construyeron en muchas capitales de provincia y en no pocas poblaciones importantes, aquellos sólidos teatros municipales, de los que todavía queda alguno en pie, y los municipios cuidaban entonces de la dignidad de su mantenimiento y de los espectáculos que se daban en ellos. Todo esto, de unos cuantos años a esta parte, ha desaparecido por completo. Los pocos teatros municipales que quedan de aquella época, se han convertido en cines, y muy esporádicamente se dan en ellos espectáculos teatrales. (Sagarra, 1959c)

He aquí el otro gran problema, ya apuntado por el dramaturgo barcelonés en sus artículos anteriores: el gran poder del cine, la compra por parte del gran empresario Balañá de los grandes teatros de la ciudad. Y cierra su artículo con un nuevo llamamiento a la sociedad y a las esferas políticas:

Para que el teatro pueda subsistir, se necesita hoy día de un gran amor colectivo hacia el teatro, de un cierto orgullo o satisfacción social en el hecho de su existencia, y todo esto no servirá para nada sin una fuerte protección económica por parte de los poderes públicos. (Sagarra, 1959c)

Por otra parte, Celestí Martí Farreras volvía a recuperar la polémica abierta por Luján en un artículo de «La alegría que pasa» a finales del mes de junio de 1959 y lo reivindicaba como «el más poderoso de los revulsivos» (Martí Farreras, 1959b) para lograr que se reactive la escena catalana. El crítico de *Destino* defiende la buena salud intrínseca del teatro catalán (garantía de público, buenos y numerosos actores, buenos directores y buenos autores de teatro), si bien «falta un empresario»:

Se ha citado al desaparecido Patronato que funcionó en el Romea y se ha aludido a entidades y corporaciones que podrían tomar a su cargo la responsabilidad de, cuando menos, velar por el buen nombre y prestigio de nuestra escena, por la defensa de un nivel artístico indispensable y en salvaguardia de la corrección lingüística que nos preserve de la retroacción a los tiempos de *La calumnia descubierta* o *An Batista* y la

*Carmeta*⁴. Nuestro teatro, aunque modesto, ha recorrido ya un camino considerable y cuenta con precedentes respetables que nos obligan a todos a esforzarnos para devolverle su pasado, pero reciente, esplendor. (Martí Ferreras, 1959b)

El Patronato, misteriosamente desaparecido, que había iniciado la programación en catalán del Romea era ya el caballo de batalla del primer artículo de la polémica escrito por Luján. Probablemente por indicación de este, Martí Ferreras vuelve a reconducir las aguas del debate hacia la demanda de que se reponga dicha entidad para redirigir la escena del teatro en catalán.

A continuación, la redacción de *Destino* buscará a un experto en el ámbito teatral para que dibuje un panorama crítico, en un reportaje a dos páginas, sobre la situación presente del teatro: se lo encomendaría a Xavier Regàs, autor, traductor y adaptador dramático, además de director y productor teatral —y padre de la saga Regàs, entre los que debemos destacar a Oriol, fundador de la discoteca Bocaccio, sede de la *gauche divine* barcelonesa, y a la escritora y editora Rosa Regàs—. En dicho reportaje, Regàs analizará el pasado, las causas del problema actual y las posibilidades futuras del teatro catalán, y, además de garantizar nuevamente la existencia de un público para el teatro en catalán, y la existencia de buenos autores, actores y directores, cifrará, siguiendo la línea editorial de la revista, en la ausencia de la figura del empresario la causa del problema. Regàs asegura que, para el buen funcionamiento del teatro catalán, se precisa de la existencia de dos factores: primero, la continuidad asegurada de una reserva económica suficiente para aguantar, como mínimo, las inclemencias de una temporada entera; y en segundo lugar, que desaparezcan las dificultades para estrenar obras extranjeras (es decir, la innumerable censura (Regàs, 1959)).

Van a sucederse numerosas cartas al director, en su gran mayoría secundando a Luján —como avanzábamos, es difícil establecer si se trata de cartas inventadas, ficticias, o firmadas por gente anónima—, y habrá una segunda oleada de las mismas a partir de la compra por parte de Balañá del Teatro Novedades (cartas que consignamos en el apartado final de Bibliografía).

A propósito del Ciclo de teatro latino celebrado en Barcelona (descrito elogiosamente por Martí Ferreras, 1959d), Sagarra escribirá un punzante artículo «El interés ausente» donde, además de exponer la poca asistencia de público al Ciclo del teatro latino, denuncia la poca atención crítica para con los estrenos de compañías extranjeras celebrados en el Teatro Romea:

En el Teatro Romea han actuado dos compañías teatrales francesas y una italiana dignas de la mejor atención y acreedoras de aquel interés que, quizá con un exceso de optimismo, creemos que existe en un

NOTAS

4 | *La Calumnia descubierta, ó, An Batista y la Carmeta: pieza bilingüe en un acto*, publicada en 1833, fue una obra del dramaturgo Josep Robrenyo i Tort, autodidacta formado en compañías de teatro amateur, que desarrolló un tipo de teatro popular, en algunos casos cercano al formato del sainete.

sector de ciudadanos amantes de la calidad.

La verdad es que todos estos caballeros, que son muchos en el momento de la queja y de la protesta, han sido poquísimos en el momento de hacer acto de presencia, manifestando sus preferencias, sus ambiciones y sus puntos de vista. (Sagarra, 1959d)

Sagarra, sarcásticamente, contraponen en este artículo la demanda de la crítica teatral de una mayor calidad dramática en las tablas barcelonesas y el poco éxito que entre el público de la ciudad tienen dichas iniciativas. En el fondo de esta cuestión, late nuevamente una actitud de autodefensa y la tradicional dicotomía entre alta cultura y cultura popular. De poco sirve, parece aducir Sagarra, elevar el nivel cultural si no se conecta con un público amplio, pues el teatro es un arte para colectivos.

La redacción del semanario responde con el artículo «¿De mal en peor? Una temporada de teatro catalán» (Redacción, 1959), en el que se intenta analizar el fracaso de una iniciativa como el Ciclo de teatro latino, organizado en el marco de las fiestas de la Mercè de Barcelona, a la vez que se reivindica el éxito de teatros minoritarios, como los teatros de bolsillo, y del aumento de las traducciones autorizadas de obras extranjeras.

Será interesante ver cómo Martí Ferreras, en el número especial antes de navidades con su artículo «Ojeada al 1959 barcelonés», va a repasar la polémica y vuelve a analizar el panorama del teatro en la ciudad de Barcelona:

En una rápida ojeada al año que finaliza, haciendo desfilan ante nuestros ojos la colección de la revista para refrescar la memoria, lo primero que se constata es que el teatro extranjero, las traducciones, equivalen, cualitativa y cuantitativamente, a un buen setenta y cinco por ciento del año teatral. (Martí Ferreras, 1959f)

Y añade nombres como Millar, Patrick, Tennessee Williams, Dennis, Shaw, Agatha Christie o Pirandello. Tras salvar de una temporada de «una modestia apabullante» a Sastre y a Mihura, en cuanto al teatro en español, concluye con el análisis de la situación del teatro en catalán,

[...] —cuyo punto de indignación fue recogido hace unos meses en las páginas de *Destino* y analizado por varias personas interesadas en el fenómeno— ha andado todavía sensiblemente a peor, prácticamente defendido, tan sólo, por la valentía y espíritu de continuidad de la formación amateur de la Agrupación Dramática de Barcelona. (Martí Ferreras, 1959f)

La propuesta que la dirección de *Destino* lanzaba a sus lectores barceloneses era la siguiente: recuperar la existencia de un patronato que dotara de coherencia y un mínimo de calidad a la programación del teatro oficial para las obras en catalán: el Romea; aumentar

la representación de obras traducidas extranjeras; promocionar los estrenos de los teatros de bolsillo (minoritarios, por supuesto, pero situados a la vanguardia estética y conceptual del teatro) y de agrupaciones jóvenes como la ADB.

Que la Agrupación Dramática de Barcelona desembocara en la creación de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual y esta, a su vez, fuera el antecedente directo del Institut del Teatre, que ha dotado de brillantes generaciones de actores, escritores y directores de teatro a la escena catalana, son solo pequeñas muestras de la acertada visión crítica y de la arriesgada apuesta teatral que se hizo, en 1959, desde las páginas de *Destino*. La polémica abierta por Néstor Luján fue el botón de muestra que evidenciaba, por un lado, la necesidad de dignificar el teatro en catalán y elevarlo a un nivel profesional equiparable al español y al europeo; y por otro, la voluntad colectiva existente en Cataluña de llevar a cabo este empeño dramático, que no podemos deslindar de un movimiento de reconstrucción lingüística, cultural y nacional, vigilado —y con frecuencia represaliado— por el régimen franquista, que se encarnó en la sociedad civil catalana.

Bibliografía

- ABELLÁN, M. L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- ARBONÈS, J. (1973): *Teatre català de postguerra*, Barcelona: Pòrtic.
- AYMÀ AYALA, J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- AZNAR SOLER, M. (2008): «La dramaturgia castellana», en FOGUET i BOREU, F. (coord.), *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 81-95.
- CABO, I. (2001): *La resistencia cultural bajo el franquismo*, Barcelona: Àltera.
- CARBONELL, J. B. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1144, 11 de julio de 1959.
- COCA, J. (1978): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.
- COCA, J.; GALLÉN, E., y VÀZQUEZ, A. (1982): *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.
- COCA, J. (2008): «Les polítiques teatrals», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 37-51.
- COROMINAS, F. (1959): «Adiós al teatro Novedades. Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- DIÉGUEZ, J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- DIEZ, X. (2008): «La socialització dels espectacles públics», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 15-34.
- FOGUET i BOREU, F. (2008): «La dramaturgia catalana», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 55-75.
- GALLÉN, E. (1985): *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona: Institut del Teatre.
- GELI, C.; HUERTAS CLAVERÍA, J. M. (1991): *Las tres vidas de «Destino»*, Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ LANZA, J., «Gran teatro en teatro pequeño» [viñeta], *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- JUNYENT, J. M.; JUNCADILLA, D. (1942): *1941. Un año de teatro en Barcelona*, Barcelona: Gráficas Casugom.
- LUJÁN, N. (1959a): «El teatro catalán», *Destino*, 1139, 6 de junio de 1959.
- LUJÁN, N. (1959b): «La crítica y el insulto», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- MARRAST, R. (1978): *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona: Institut del Teatre.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959a): «Teatro. Nerta», *Destino*, 1139, 6 de junio de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959b): «Más sobre teatro catalán», *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959c): «Los festivales de teatro de Carcasona», *Destino*, 1147, 1 de agosto de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959d): «Ciclo de teatro latino», *Destino*, 1155, 26 de septiembre de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959e): «El segundo ciclo de teatro latino/ Chejov en el escenario», *Destino*, 1156, 3 de octubre de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959f): «Ojeada al 1959 barcelonés», *Destino*, 1167, 19 de diciembre de 1959.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2007): «El teatro silenciado por la dictadura franquista», *Per Abbat. Boletín filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3 (mayo), 85-96.
- OLIVER, J. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1140, 13 de junio de 1959.
- P., J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- PERMANYER, LI. (1982): *Sagarrà, vist pels seus íntims*, Barcelona: Edhasa.
- PLA, J. (1984): *Obra Completa*, vol. 45, Barcelona: Destino.
- PONS, A. (2007): *Temps indòcils*, Barcelona: Angle.
- PRUNES, R. (1959): «Sobre el teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1146, 25 de julio de 1959.

- PUIG TAULÉ, O. (2007): «L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època», Treball de recerca (dir. Ricard Salvat i Ferré), Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 261, consultado en: <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/4348/Escola+d'art.pdf;jsessionid=DE8B97352F1C7C766A181716D12F185F.recercat1?sequence=1>, [21/10/2013].
- REDACCIÓN (1959): «¿De mal en peor?/ Una temporada de teatro catalán», *Destino*, 1157, 10 de octubre de 1959.
- REGÀS, X. (1959): «El problema del teatro catalán», *Destino*, 1144, 11 de julio de 1959.
- RIPOLL, B. (2012): *Destino y la novela de posguerra (1939-1949)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- RODA, F. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1140, 13 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959a): «Sobre teatro», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959b): «Todavía el teatro», *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959c): «Teatro protegido», *Destino*, 1143, 4 de julio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959d): «El interés ausente», *Destino*, 1156, 3 de octubre de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1964): *Memòries*, Barcelona: Aedos.
- TARÍN IGLESIAS, M. (1959): «Defender la ley», *La Prensa*, 14 de junio de 1959, 17.
- UN GRUPO DE UNIVERSITARIOS (1959): «Los males del teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1148, 8 de agosto de 1959.
- VILANOVA TORREBLANCA, J. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- VILAR, S. (1959): «Teatro de bolsillo. Ante la apatía de las mayorías, la selección de las minorías», *Destino*, 1127, 14 de marzo de 1959.

LA POLÈMICA TEATRAL A *DESTINO* (1959). NÉSTOR LUJÁN, JOSEP MARIA DE SAGARRA I L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA

Blanca Ripoll Sintes

Universitat de Barcelona

blancaripollsintes@gmail.com

Cita recomanada || RIPOLL SINTES, Blanca (2014): "La polèmica teatral a *Destino* (1959). Néstor Luján, Josep Maria de Sagarra i l'Agrupació Dramàtica de Barcelona" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 67-88, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-blanca-ripoll-sintes-ca.pdf>

Il·lustració || Marta Palmero

Traducció || Marta Martí Mateu

Article || Rebut: 24/07/2013 | Apte Comitè Científic: 21/10/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article se centra en l'anàlisi de les causes, els actors principals i les conseqüències de la polèmica crítica que es va iniciar a la revista barcelonina *Destino* al juny de 1959 sobre la situació del teatre català: les causes de la seva decadència, les possibles solucions, les seves necessitats, etc. El debat es va prolongar durant sis mesos i, després del primer article del director de *Destino*, Néstor Luján, hi van intervenir nombroses personalitats de l'escena catalana com Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver i Frederic Roda, i del món cultural barceloní com l'editor Jaume Aymà.

Paraules clau || Teatre | Literatura catalana | Premsa | Postguerra | Censura.

Abstract || This article analyzes the causes, main characters, and consequences of the critical controversy initiated in Barcelona's magazine, *Destino*, in June 1959 regarding the situation of Catalan theatre: the causes for its decadence, possible solutions, its needs, etc. After a first article written by *Destino*'s director, Néstor Luján, followed a six month discussion in which several personalities of the Catalan culture took part: Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver, Frederic Roda, and the editor Jaume Aymà.

Keywords || Theatre | Catalan Literature | Journalism | Postwar | Censorship.

La revista barcelonina *Destino* va allotjar entre les seves pàgines una polèmica crítica, molt viva, a l'entorn del teatre català, sobre la seva suposada decadència i les seves possibilitats de futur. Polèmica que pot recordar-nos la que es va esdevenir el 1931 (Coca *et al.*, 1982: 7-8), que es va mantenir durant gairebé tot l'any 1959 i que revela un clima de preocupació i discussió creixents que, a la ciutat de Barcelona, culminaria amb dues iniciatives teatrals fonamentals: el 1960 es funden l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la Companyia Adrià Gual.

Tanmateix, no podem entendre les circumstàncies en què emergeix aquest debat si no contextualitzem degudament la història de la revista que el publica i els canvis interns que s'hi van produir i que van permetre accedir a la seva direcció a un jove periodista de tarannà liberal com Néstor Luján. El cànon literari d'una de les nostres èpoques més fosques —la Guerra Civil i la seva postguerra— no es podria explicar sense la presència de *Destino* (1937-1980), setmanari d'origen falangista i que evolucionaria al compàs dels successos, no només espanyols, sinó també europeus. Va tenir la seva primera seu a Burgos (1937-1939), però seria a Barcelona, després de caure sota les tropes nacionals, quan aniria cobrant el seu màxim esplendor i acompanyaria la ciutat com a focus cultural i com a nexa de connexió amb Europa. La misèria de l'època va coincidir amb la seva tirada i la seva complexitat, però a poc a poc va créixer en volum i qualitat: el 1942 es va crear l'editorial Destino i el 1944 es va dissenyar el Premi Nadal de novel·la (que deu el seu nom a Eugeni Nadal, un dels seus principals redactors) i, més endavant, el seu homòleg català, el Premi Pla (nom també degut a l'escriptor empordanès, gran fitxatge de *Destino* des de les seves primeres aventures barcelonines). L'apogeu de la novel·lística de postguerra, amb noms com C. J. Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Joan Perucho, C. Martín Gaité, Ana M^a Matute, Álvaro Cunqueiro, els germans Goytisolo o Francisco Umbral, va anar sempre lligat a l'existència del seminari *Destino*, a la de la seva editorial i els seus certàmens literaris.

Hem de situar, com a reflex paral·lel de la societat i la política del país, la seva evolució des dels orígens falangistes de la revista (cal recordar que tant el títol com el subtítol del setmanari, «Política de unidad», feien referència a la frase de José Antonio Primo de Rivera: «España, unidad de destino en lo universal»). Aquests orígens es van abandonar ben aviat, en el Burgos nacional, fins a la simbòlica data de 1968, ja a Barcelona, amb un caràcter marcadament europeista i una línia liberal de to català, hereva del pensament burgès eminentment barceloní i de llinatge vuitcentista.

Durant aquest temps, *Destino* viurà dues de les tres vides que Geli i Clavería descriuen en la seva anàlisi (Geli i Huertas Clavería, 1991).

La primera d'elles va estar marcada per Ignasi Agustí, que havia crescut com a periodista sota les ales ideològiques de la Lliga i la publicació que s'hi vinculava, *L'Instant*. Per una trajectòria marcada per les circumstàncies, el setmanari barceloní va balandrejar entre l'opció de servir el règim i la de servir la societat mitjana catalana, delerosa de notícies i amb una cultura afeblida per les ruïnes que conformaven la societat del moment. Van usar un anticatalanisme interessat per salvaguardar-se les espatlles d'una censura sempre vigilant, però per tal d'aconseguir la seva principal finalitat —adquirir una gran difusió i abast—, es va anar acostant a poc a poc al caràcter liberal i europeista dels seus lectors potencials.

L'anomenada segona vida s'iniciaria amb el «procés Verona i Argel», les acusacions i empresonament de Santiago Nadal, i la tornada procedent de Madrid d'un Agustí increïblement adulator del règim i proper als cercles de l'Opus Dei. La batalla entre Vergés i Agustí per la compravenda de les accions majoritàries de *Destino* (l'altre gran soci era ni més ni menys que el Comte de Godó, propietari també del diari *La Vanguardia*) es va resoldre a favor del primer, Vergés. En aquest moment, l'articulista més polèmic de la revista, Néstor Luján (amb la seva famosa columna «Al doblar la esquina») va prendre la direcció de *Destino* el 6 de juny de 1959 (càrrec que mantindria fins al 1969). El personatge de Luján i la seva tasca directiva marcaran un punt d'inflexió a la revista: aquesta segona etapa presentarà ja una fesomia totalment liberal i de cara a les novetats no només d'Europa sinó també d'arreu del món Occidental. En conseqüència, les polèmiques amb la censura se succeïrien contínuament (suspensió de la revista, retirada del carnet de periodista a Luján, etc.).

Malgrat aquesta evolució constant, la pauta més interessant que mostra *Destino* consisteix a veure les línies presents durant tot aquest temps. Si buidem la revista de tot allò que és temporal i caduc, podem percebre els criteris sobretot culturals del setmanari, ja que, a més de la secció de política internacional i les famoses «Cartes» de Josep Pla (el col·laborador estrella de *Destino*), la publicació destacava per la gran atenció que posava en l'àmbit cultural, qüestió que, al seu torn, havia heretat de la gran revista d'Amadeo Hurtado de la preguerra barcelonina, *Mirador*. La classe mitjana de la Ciutat Comtal, menystinguda per les conseqüències de la guerra, tenia veritable fam de cultura i la revista va ser, en aquell moment, els seu vincle de difusió i va voler erigir-se com a paradigma propi que il·luminés l'erm paratge de la postguerra espanyola.

Lligat a la producció en prosa i especialment a la novel·lística, el setmanari va determinar els criteris seleccionadors del cànon a causa de la seva gran difusió i a l'existència d'un aparador impressionant d'analistes literaris. La crítica literària es va iniciar a *Destino* amb grans noms com Guillermo Díaz-Plaja (amb l'orteguiana secció «La

saeta en el aire», signada amb el pseudònim «Sagitario»), el gran coneixedor del món de l'espectacle barceloní de preguerra Sebastià Gasch o el mateix Ignasi Agustí. Tanmateix, seria la dècada dels cinquanta l'anomenada «era dels crítics»: la secció «La vida de los libros» de Rafael Vázquez Zamora o la també orteguiana «La letra y el espíritu» d'Antonio Vilanova protagonitzarien l'època daurada dels crítics literaris a *Destino*. Crítics que inclourien, a mesura que passaven els anys, els nous membres de la literatura espanyola: Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité o Miguel Delibes, entre d'altres. *Destino* obriria, dintre dels límits de la censura oficial, les portes als corrents estètics estrangers i els va connectar, així, amb una literatura ofegada per l'autarquia, la censura i l'autocensura. D'altra banda, i malgrat els seus orígens falangistes, el to de la revista enllaçaria l'Espanya republicana amb l'anomenada «Tercera España».

L'inventari de crítics, articles i obres analitzades podria anar sempre lligat a la creació, l'any 1942, de l'Editorial Destino, amb la llibreria de la Diagonal i a la seva col·lecció de llibres «Áncora i Delfín», i la del Premi Nadal el 1944. Un tríptic complex que ofereix un panorama de la producció narrativa més important de la postguerra espanyola, així com la recepció literària d'obres estrangeres i la possible influència que aquestes puguin tenir en la creació nacional.

Si bé la novel·la ha estat l'eix central de la nostra investigació (Ripoll Sintes, 2012), la crítica literària del setmanari ofereix múltiples possibilitat d'anàlisi. Mereix una menció especial, i és l'objecte d'estudi d'aquest treball, la secció de crítica teatral de la revista: la tasca de Celestí Martí Farreras (amb «Teatro»), la secció «Antepalco» de l'escriptor Josep Maria de Sagarra i la polèmica oberta per Néstor Luján després de prendre la direcció de la revista sobre la manca d'un bon teatre a Catalunya, són simples proves de la preocupació dels intel·lectuals catalans que agrupava *Destino* per un teatre que s'havia perdut amb la II República Espanyola.

La secció «Teatro» aniria guanyant terreny en les pàgines del setmanari i arribaria a adoptar el títol de «La alegría que pasa» en honor al dramaturg modernista català Santiago Rusiñol; un títol, d'altra banda, que es versionaria de manera sagaç com *La Alegría que torna* i que encapçalaria set convocatòries anuals de representacions teatrals que servien per finançar l'acabada de fundar Agrupació Dramàtica de Barcelona (entre 1955 i 1962, *La Alegría que torna* presentaria al públic barceloní obres de Santiago Rusiñol, Francesc Camprodon, Emili Vilanova, Joan Oliver, Folch i Camarassa, Ferran Soldevila, Molière o Eugène Labiche (Coca, 1978: 24)). Dirà Isabel de Cabo:

De todas las secciones de *Destino* quizá sea «La alegría que pasa» la

que ha quedado grabada en los veteranos lectores de la revista como la más arquetípica. El motivo pudiera ser su propio enunciado ligado al mundo del espectáculo, el de esa alegría pasajera, y por ese trasfondo nostálgico que emana. (Cabo, 2001: 74)

Els principals col·laboradors d'aquest apartat van ser Josep Palau («Gaceta cinematográfica»), Xavier Montsalvatge («Música clásica»), Albert Mallofré (música lleugera, jazz), C. Martí Farreras («Teatro») i Sebastià Gasch, «redactor de variada gama, siempre muy interesante por sus recuerdos y su conocimiento del circo, de las variedades y del mundo bohemio en general» (Cabo, 2001: 75)¹.

Si al principi apuntàvem que la polèmica teatral a *Destino* mostrava públicament la preocupació d'una sèrie d'intel·lectuals i periodistes culturals per la manca d'un bon teatre, hem de preguntar-nos quin panorama teatral oferia la ciutat de Barcelona abans i després de la Guerra Civil. La figura d'Adrià Gual serà, en aquest punt, indispensable per traçar el procés de modernització i de connexió amb les novetats europees del teatre català. El 1898, Gual funda amb altres col·laboradors i amics l'agrupació dramàtica del Teatre Íntim. La gran aportació de Gual va ser la de crear un repertori d'autors universals (clàssics grecs, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen, etc.) al costat d'autors catalans, anivellant-los. Entre les primeres representacions, va destacar la versió de Maragall d'*Ifigènia a Tàurida* de Goethe, en els jardins del Laberint d'Horta. Amb aquesta obra, Gual introdueix a Catalunya el Teatre de la Natura (representacions teatrals en escenaris naturals), que havia arrelat a França entre els ambients més progressistes i que va assolir un gran èxit el 1915 amb la representació de *Terra Baixa* en el Bosc de Can Feu de Sabadell.

Durant els seus estudis a París, Adrià Gual connecta amb Antoine, Paul Fort i Lugné-Poe, els representants més significatius de la posada en escena del nou teatre europeu; progressivament, s'allunya de l'estètica simbolista i s'apropa a la naturalista, propera al teatre de denúncia social de l'alemany Gerhart Hauptmann. Entre 1908 i 1910, dirigeix la Nova Empresa de Teatre Català, amb l'encàrrec de representar únicament teatre català. El 1913, La Mancomunitat de Catalunya inaugura l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, que Gual va dirigir i en la qual va exercir de professor de teatre. Aquest centre, embrió de l'actual Institut del Teatre, es va destinar a l'ensenyament de les arts escèniques. Catalunya era, en aquesta època, la porta d'entrada de les noves tendències europees i els artistes i intel·lectuals catalans, els encarregats d'aprehendre totes les novetats i adaptar-les a la idiosincràsia del seu país. Explica Gallén:

Barcelona fou, sobretot a partir del Modernisme, un centre d'acolliment d'importants companyies dramàtiques professionals estrangeres — franceses i italianes, bàsicament— que, en més d'una ocasió, donaren a conèixer el bo i millor del repertori que era moda a la resta d'Europa.

NOTES

1 | Cabo no esmenta que Sebastià Gasch va ser, amb Pla, Sagarra o Brunet, entre d'altres, una de les peces clau per dotar *Destino* d'aquell aire de cultura, esplendor i vida social que va caracteritzar la cultura barcelonina de preguerra. Gasch va ser un dels crítics d'art que en els anys vint i trenta va introduir els moviments artístics d'avantguarda europeus a Catalunya.

(Gallén, 1985: 166)

Amb la proclamació de la II República i la instauració de la Generalitat de Catalunya, es va generar un procés de reconstrucció nacional dintre del qual el teatre, almenys teòricament, havia d'erigir-se en instrument de refundació catalana. Així ho havia deixat exposat en la conferència «El nacionalisme en el teatre», pronunciada a la lliçó inaugural de l'Escola d'Art Dramàtic el 1922, Ventura Gassol, que primer exerciria com a Conseller d'Instrucció Pública i que el 1936 seria nomenat Conseller de Cultura de la Generalitat republicana.

Gassol va dissenyar diverses iniciatives que, tanmateix, van resultar ineficients i que no van aconseguir pal·liar la desigualtat existent en el teatre català i el teatre representat en castellà: algunes subvencions, la institucionalització del premi Ignasi Iglésias el 1932 (les concessions del qual van ser sempre polèmiques i rebatudes en premsa (Coca *et al.*, 1982: 16-20)), l'apadrinament polític de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur (1932), la constitució d'un erm comitè de teatre de la Generalitat el 1934 o un canvi en la direcció de la Institució del Teatre (Coca, 2008: 37-38). En aquest sentit, Francesc Foguet identifica, com a causes principals d'aquesta crisi del teatre català, unes dificultats estructurals endèmiques, la força del teatre comercial en espanyol, la competència insalvable del cinema com a espectacle de masses i un entramat empresarial feble (Foguet i Boreu, 2008: 55).

D'altra banda, la Guerra Civil va truncar la possible línia de continuïtat de totes aquestes propostes culturals de dubtosa eficiència teatral. El context social, polític i bèl·lic va dur l'escena espanyola cap a un «teatro de urgencia» que, més enllà de la voluntat estètica o artística, buscava un efecte immediat i moltes vegades propagandístic al servei d'uns o altres ideals. Barcelona es va convertir, a més, en la primera ciutat de l'Estat on es van desenvolupar diverses polítiques teatrals i on es van implementar noves fórmules de representació dramaturgic, tant per part del sindicat CNT (responsable de la gran majoria de col·lectivitats de teatres (Diez, 2008: 15-34)), com per part del govern de la Generalitat (Marrast, 1978). I, contràriament al que va succeir durant la II República, van augmentar durant la Guerra Civil les sales on es representava teatre en català (Poliorama, Romea, Teatre Nou i Teatre Espanyol (Folguet i Boreu, 2008: 55)), si bé els espais destinats al teatre en espanyol seguien essent més nombrosos (Apolo, Barcelona, Novetats, Victòria, Còmic, Tívoli i Circ Barcelonès (Aznar Soler, 2008: 81)).

Després de la caiguda de Barcelona el 1939, la dictadura franquista no només va trencar la línia estètica de la dramaturgia catalana, sinó que va prohibir taxativament la representació d'obres de teatre en català per ser exemples de subversió contra el règim franquista.

El trencament eticoestètic va afectar tots els factors que intervenien habitualment en una representació teatral:

Amb la implantació de la nova situació política es va modificar també l'organització del teatre existent a Catalunya durant la guerra i el període revolucionari viscut. D'entrada hom deixava enrere: a) l'organització col·lectivista i autogestionària de les sales d'espectacles, inspirada pel sindicat cenetista; b) la política intervencionista, en matèria teatral, de la conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya; i c) els intents, d'altra banda no prou reeixits artísticament, de consolidar temporades oficials seguides de teatre català. (Gallén, 1985: 23)

A aquestes qüestions organitzatives i de caire institucional, es va sumar la doble vigilància que la censura establerta per la dictadura va dedicar al gènere teatral: en primer lloc, la censura aplicada al món editorial que autoritzava o no la publicació de textos dramàtics (duta a terme per censors o lectors); i, en segon lloc, el control de la representació, duta a terme per inspectors d'espectacles o delegats provincials (Abellán, 1980: 37-43; 253-262). A més d'aquesta censura de doble caire polític i ideològic, cal afegir una forma de censura que va actuar de forma paral·lela: l'eclésiàstica. En el seu canònic estudi, Abellán consigna els paràmetres amb què els censors mesuraven l'autorització de les obres de teatre:

- 1.- Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión, que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
- 2.- Opiniones políticas en el sentido en que se ha apuntado más arriba.
- 3.- Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
- 4.- Por último, la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica. (Abellán, 1980: 89)

Apuntats ja breument els factors que van incidir en la qüestió de la censura teatral a l'Espanya franquista, és fonamental recordar la inicial prohibició terminal de representar teatre en llengua catalana en teatres professionals. En conseqüència, ens trobem davant d'un panorama teatral català que, a principis de la postguerra, oferia nombroses mancances: la impossibilitat de connectar amb una tradició prèvia, la inexistència d'empresaris amb plantejaments artístics i no estrictament econòmics, la manca de directors escènics i d'autors renovadors, la inhibició del públic davant un teatre d'autèntica ambició artística i la necessitat urgent de crear una escola d'art dramàtic i un teatre nacional o municipal.

El 1946 s'autoritzen les representacions de teatre en català, si bé s'especificaven els autors que podrien o no representar-s'hi,

ahora que es recomanava la representació d'escriptors d'èpoques passades. Apunta Gallén:

La represa teatral s'inicià, doncs, a Barcelona amb el conreu d'un repertori farcit de la tradició teatral que bàsicament havia cobert l'època posterior a la Restauració borbònica: Frederic Soler, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Josep Pous i Pagès, Adrià Gual —en menor grau—; o bé els homes de més gran popularitat abans de 1939: Josep Maria Folch i Torres amb el seu teatre per a infants, i sobretot, Lluís Elias i Josep Maria de Sagarra. (Gallén, 1985: 111)

Així mateix, cal sumar-hi problemàtiques com la prohibició d'obres estrangeres traduïdes; la reducció d'escenaris dedicats al teatre català (el Romea bàsicament) en comparació amb les sales destinades al teatre en espanyol que es representava a Barcelona (el 1941 es van celebrar estrenes en espanyol en els teatres Alcázar, Apolo, Barcelona, Comedia, Gran Price, Nuevo, Olimpia, Palacio, Partenón, Poliorama, Pompeya, Tívoli, Urquinaona i Victoria (Junyent i Juncadella, 1942: 112-137)); i, per acabar, pesarien deu anys de grans transformacions estètiques i dramàtiques en el món occidental (Europa i els Estats Units) durant els quals el teatre català no podria connectar amb normalitat ni amb el seu públic ni amb les novetats procedents de l'exterior.

Arbonès resumeix en tres les causes fonamentals que expliquen la lentitud amb la qual el teatre ressorgeix de les seves cendres a Catalunya —més lent, assegura, que qualsevol altre gènere literari—: en primer lloc, els autors van optar per mitjans més segurs, amb una menor quantitat d'obstacles (com la poesia o la novel·la); en segon lloc, els problemes que suposava l'escenificació d'un muntatge teatral (econòmic i de censura); i, finalment, l'autarquia material i cultural que adopta l'estat franquista, que aïlla el país sencer de les evolucions estètiques del teatre occidental (Arbonès, 1973: 11).

Com apuntàvem, a Barcelona, l'única sala on es representaven funcions de teatre en català era el Teatre Romea (amb alguna excepció en el Candilejas). El Romea es constituïa així en el «teatre oficial», com apuntarà Néstor Luján en les pàgines de *Destino*, escenari en el qual es gestava el teatre professional en català. Entre 1949 i 1953, va constar d'un patronat, el funcionament del qual mancava de programa sistemàtic, de manera que podem establir que el Romea no va tenir una direcció artística i escènica responsable.

El 1942, el setmanari *Barcelona Teatral* va engegar una campanya pública per aconseguir un teatre municipal, que assumís la representació d'un tipus de teatre que prioritzés el resultat artístic sobre l'econòmic. *Destino* es va sumar a la campanya, identificant-se totalment amb la idea del teatre de l'art pur, de l'art per l'art. La campanya gairebé no va tenir rellevància pública. El 1949, Lluís de

Caralt (Tinent de Cultura de l'Ajuntament) i Guillermo Díaz-Plaja (aleshores Director de l'Institut del Teatre) van proposar recuperar l'edifici històric del Teatre Principal per convertir-lo en un teatre municipal. Es van succeir les polèmiques en premsa.

El 1949 es va fundar el FESTA (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre d'Associació), la finalitat del qual era posar ordre en l'orientació de les obres i en les formes d'interpretar existents en els centres d'aficionats, en general, i parroquials, en particular. S'organitzava a partir d'un sistema col·lectiu d'associats, va crear un butlletí anomenat *Scena*, va organitzar cursos d'elencs, autors, directors, etc., i va tenir l'encert de promoure autors desconeguts en l'escena catalana, però sempre amb un fons moralista, de teatre popular d'inspiració cristiana i antimaterialista.

Seran, com sempre, els moviments clandestins, subterranis, els que aconseguiran eludir els paranys de la censura i renovaran el panorama del teatre català. El teatre experimental, amb companyies com el Teatro del Arte, Teatro Estudio, «El Thule-teatro de ensayo», el Teatro Yorich, El Corral, el Teatro Experimental de Barcelona, el Teatro de Cámara, el Teatro Club o Palestra, entre d'altres, començaria representant en castellà i formaria professionals que acabarien representant peces en català. El teatre independent serà el veritable motor regenerador de l'escena catalana. El seu públic era minoritari (estudiants, petita burgesia i intel·lectuals) i les seves possibilitats econòmiques, nímies. Es va donar un gran nombre de lectures privades en català, de forma totalment clandestina; Lluís Gassó representava peces en el seu estudi del carrer de Sant Pau i autors com Sagarra o Brossa eren recuperats per grups d'avantguarda com Dau al Set.

Paral·lelament, també els cercles universitaris van encapçalar la marxa per la renovació del teatre. El 1939 neix el teatre del S.E.U (Sindicato Español Universitario), dirigit per Díaz-Plaja, i el 1943 es fundà el T.E.U (Teatro Español Universitario), dirigit per Jorge Kollman. Davant el nefast repertori del teatre comercial de la ciutat, es va erigir el teatre de cambra barceloní, la missió del qual va ser, segons Gallén, la introducció del teatre estranger que es representava a Europa o als Estats Units, en teatres comercials i per companyies professionals (Gallén, 1985: 189). Obres d'autors com Jean Anouilh, J. B. Priestley, Jean Cocteau, Paul Claudel, T. S. Eliot, Graham Greene, Jean-Paul Sartre o Tennessee Williams. El 1955, es fundà l'Agrupació Dramàtica de Barcelona:

Calia començar des de zero i calia atendre tots els aspectes que fan possible la realització teatral: dicció, escenografia, direcció, etc. [...] comptaven amb la col·laboració del director de Le Grenier de Toulouse [...], grup inspirador d'aquella iniciativa i, sobretot, amb un doll

extraordinari d'entusiasme, de voluntat, de joventut i, *last but not least*, amb un incorruptible amor per la llengua i la cultura catalanes. (Gallén, 1985: 27)

Van passar per les seves files directors de la talla de Lluís Orduna, Pau Garsaball, Frederic Roda o Jordi Sarsanedas. L'ADB no va sorgir com una altra societat de teatre més o menys professionalitzada sinó com a substitutiva d'una estructura absent a Catalunya i que en qualsevol altre país hauria correspost a les entitats oficials: l'ADB es va erigir en instrument de dignificació del teatre català (Coca, 1978: 14-15).

El 1960 va néixer l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, fundada per Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Joan Brossa o Carme Serrallonga, entre d'altres animadors del projecte, i les seves premisses artístiques prendrien com a punt de partida els dos *workshops* d'Erwin Piscator (Puig, 2007). De les seves aules sortirien els propers membres de l'actual Institut del Teatre i aquesta connexió permanent —que el franquisme havia impedit durant tants anys— amb l'exterior es va convertir en el primer punt del seu ordre del dia.

En aquest procés de recuperació, que culmina amb la fundació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, cal destacar la polèmica teatral que es va publicar a les pàgines de *Destino* el 1959, com a mostra de la preocupació, tant del nucli cultural de la revista com de la societat barcelonina en general, pel teatre en català —preocupació que, en el fons, evidenciava una voluntat de reconstruir la cultura catalana silenciada pel règim—.

Amb aquell *Destino*, número 1139, publicat el 6 de juny de 1959, es va obrir un gran debat sobre la penosa situació que, sotmès a les circumstàncies, travessava el teatre en català. Va ser Néstor Luján, columnista, Cap de Redacció i mà dreta de Josep Vergés a *Destino*, qui va llançar el senyal d'alarma i aquesta polèmica va ser la seva carta de presentació com a nou director de la revista —després de la batalla per les accions entre Vergés i Agustí—, etapa que ja s'anunciava carregada de problemes amb la censura i de continus debats d'enorme interès sociocultural. Com ja era habitual en la seva manera de fer, Luján encenia la metxa d'una polèmica que, nodrida després pels seus companys del setmanari, avivaria l'interès del lector i agitaria l'opinió pública barcelonina:

Tenemos, pues, en el teatro, por lo general, un símbolo de la calidad espiritual de un pueblo. Y hemos escrito por lo general porque deseamos que Barcelona y Cataluña sean excepción de esta regla, ya que es para echarse a temblar pensar que a los catalanes se nos midiera por el teatro catalán que está ofreciendo la sala especializada en él, o sea el Teatro Romea. Durante esta temporada la presencia de un cómico de

escasísimos matices, con la mecánica, ya que no con la humanidad, de los antiguos payasos, ha convertido este Teatro Romea, donde debería mantenerse la lengua viva del teatro catalán, en un tristísimo espectáculo. (Luján, 1959a)

Tot i que evita esmentar explícitament el nom, aquell «còmic» era el conegudíssim Joan Capri i hem de recordar que el gran autor que havia iniciat la temporada del teatre en català en el Romea el 1946 era un columnista de *Destino*: Josep Maria de Sagarra, clàssic viu, gran tòtem dels cercles culturals burgesos de la ciutat. Continua Luján amb la seva diatriba:

Después de amenazarnos con el estreno de una obra titulada *L'escombra damunt la teulada d'uralita*, de un autor valenciano, han parecido cambiar de opinión y la empresa estrenará *¡Ai Joan, que descarriles!*, de nuestro conocido y criticado Salvador Bonavía... En pocas ocasiones se podría llegar más bajo en una de las más nobles y antiguas diversiones del hombre. (Luján, 1959a)

Luján observa la necessitat de dignificar el teatre català davant la representació d'obres grolleres, banals i de comicitat xarona i fàcil, com la primera, del valencià Jaume Vilanova Torreblanca, i la segona, de l'editor i comediògraf de principi de segle, Salvador Bonavía. Qui seria el futur director de *Destino* a finals d'aquell mateix any denuncia la desaparició del patronat del teatre català, responsable del programa del Romea, així com la necessitat de donar a l'esmentat Teatre un repertori tradicional de base sòlida i de, citem Luján, «amén de los estrenos avalados con las mejores referencias, las traducciones del teatro extranjero clásico y moderno, que afortunadamente no faltan» (Luján, 1959a). El periodista no només ha gosat esmentar, encara que sigui implícitament, els grans noms de l'escena cultural catalana (Capri, Sagarra), sinó que farà una crida, al final de l'article, al seu públic perquè, des del debat i l'expressió de l'opinió pública, es pugui aconseguir un efecte en les esferes de decisió pública:

Ante esto, hacemos un llamamiento a cuantos sientan la necesidad que sentimos nosotros de dignificar nuestro teatro. El Teatro Romea es el símbolo del teatro catalán, y no debe estar en manos de cómicos chocarreros y de autores adocenados. (Luján, 1959a)

Si bé la polèmica comença amb aquest article de Luján, la revista *Destino* ja s'havia fet ressò de la descurada situació del teatre en català en articles anteriors. Així, el periodista i futur sociòleg Sergio Vilar, al març de 1959, publicava un article titulat «Teatro de bolsillo. Ante la apatía de las mayorías, la selección de las minorías», on dibuixava el panorama del teatre present a partir d'un reportatge sobre el fenomen de l'aparició d'aquests petits teatres:

Hace pocos años en nuestro país no se conocían estos teatros. La moda partió de los ambientes parisienses y pronto fue esparciéndose por toda Europa. En este caso de proliferación de teatros de bolsillo, a veces el motivo de su creación es el agrupamiento de nuevos directores

escénicos, autores e incluso actores que, hartos de esperar tardías oportunidades para mostrar sus ideas al público, deciden lanzarse, deciden arriesgarse y en cualquier rincón, en un sótano o en un altillo, en el vestíbulo de un gran cine o en una vieja sala emplazan sus pabellones artísticos dispuestos a dar la batalla a los «mayores». (Vilar, 1959)

Vila reivindica l'oportunitat de renovació de fons i forma que aquests espais poden oferir al teatre en general, en tractar-se d'iniciatives que s'allunyen dels objectius merament mercantils o econòmics, i cerquen una innovació formal i temàtica.

En el mateix numero 1139 en què Luján llançava la seva bomba crítica, la secció «Teatro» ofería diverses ressenyes, signades per Celestí Martí Farreras, que elogiaven estrenes de, per exemple, la jova Agrupación Dramática de Barcelona, que a l'emblemàtic Palau de la Música havien representat *Nerta*, una escenificació del poema de Frederic Mistral, *Nerto*, versionat per Josep Vallverdú i dirigit per Frederic Roda (Coca, 1978: 101-102). A més de destacar l'adaptació escènica i de la direcció de l'obra, la ressenya conclou: «El retraso escénico que soporta nuestra ciudad obliga a esfuerzos desmesurados como este, que sólo merecen elogios» (Martí Farreras, 1959a). Com veurem en aquest treball, Martí Farreras serà el segon puntal de l'estratègia ordida per Luján per generar una polèmica de llarg abast.

Una altra eina de la qual es van servir a *Destino* fou la secció «Cartas al director», un apartat on habitualment es publicaven cartes fictícies (escrites pels mateixos membres de la redacció, però signades amb noms falsos o pseudònims) per animar certs debats iniciats des de la revista. Tanmateix, la qüestió del teatre català va generar tant d'interès des del principi que no va caldre recórrer a l'artifici. Només una setmana després, Joan Oliver —el poeta, narrador i dramaturg «Pere Quart»— publicava una carta en aquesta secció, on, com un dels representants de l'ADB, afirmava:

Las condiciones generales existentes marcan el fenómeno del Teatro Catalán y explican muchas cosas que el observador superficial considera incomprensibles [...]. La misma Agrupación Dramática de Barcelona, que reúne a quienes queremos cambiar la situación del teatro catalán, sufre la penuria de la situación. Hace dos años se decidió a dar la batalla posible entre autores, actores, obras y público, pero sin dinero, locales, asistentes y constancia, la tarea es imposible. La escena catalana hoy es un páramo sin nivel literario, sin dignidad lingüística y sin interés humano, salvando bien pocas excepciones. En los dos últimos años la decadencia ha sido vertical, vergonzosa... Nuestra Agrupación lucha denodadamente, desde su posición amateur, para mantener una dignidad... Somos una voz que clama en el desierto. (Oliver, 1959)

Oliver, militant compromès, figura incòmoda per al poder fins i tot en democràcia, és representant, alhora, tant dels escriptors catalans de l'exili (torna l'any 1948 i és empresonat tres mesos a la presó

de la Model de Barcelona) com d'una nova generació d'escriptors catalans, més joves, amb qui conviuria en aquelles dècades (de diferents generacions com Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo o Josep Maria Benet i Jornet). Ambdós grups, durament crítics amb el possibilisme del grup de *Destino* es van servir tanmateix de la plataforma mediàtica que el setmanari els oferia. Conclou Oliver amb la vinculació entre la supervivència del teatre i de la cultura o idiosincràsia del poble català: «Sin embargo, para los catalanes, la existencia de un teatro propio *amb cara i ulls* es una necesidad vital. Se trata nada menos que de la supervivencia de nuestra lengua como fenómeno social y como instrumento de cultura» (Oliver, 1959).

En una altra carta del mateix número, un dels cofundadors de l'Agrupación Dramática de Barcelona, el director i crític teatral Frederic Roda s'afegiria a les veus crítiques i assenyalava la necessària comunió entre el públic i l'obra teatral:

[...] El teatro, ese arte social por excelencia, no puede ser una creación artificial. Quiero decir que el teatro se produce al final de los ciclos históricos y culturales de los pueblos y presupone una base o retaguardia ética colectiva. La pintura, el poema, pueden surgir como una creación individual en un panorama desolado: la obra teatral no, pues es un producto colectivo. (Roda, 1959)

Una setmana més tard —vegeu la velocitat en què se succeeixen els esdeveniments—, «Cartas al director» va acollir novament conseqüències de la polèmica oberta per Luján. El dramaturg valencià, Jaume Vilanova Torreblanca, durament criticat pel periodista barceloní en el primer article de la polèmica per l'obra *L'escombra damunt la taulada d'uralita* sense que s'hagués estrenat encara, es defensa adduint el suport de crítics com Josep Maria Junyent, la periodista gallega M. Luz Morales, Lluís Marsillach o Joaquim Montaner (Vilanova Torreblanca, 1959). Per contra, en el mateix número, l'editor Jaume Aymà i Ayala, fundador amb el seu fill de l'editorial Aymà el 1944 i del Premi Joanot Martorell el 1947 per a novel·la catalana, secundava les dures crítiques de Néstor Luján:

[...] ya era hora de que alguien con autoridad y disponiendo de la columna de una publicación dijera algo sobre lo que viene ocurriendo en el Teatro Romea. Los que ya somos viejos y hemos presenciado los tiempos de esplendor de nuestro teatro vernáculo, no podemos dominar nuestra indignación al oír las obras que se representan y presencia ciertas interpretaciones que... imitan a los payasos, pero no llegan ni de lejos a la humanidad de estos. La esperanza está en esos grupos de aficionados que al margen de las instituciones oficiales intentan abrirse paso con un teatro de calidad. (Aymà, 1959)

Uns dies abans, en el diari falangista *La Prensa*, Manuel Tarín Iglesias, periodista radiofònic barceloní i creador dels Premios Ondas el 1954, recollia un dels guants llançats per Luján i sortia en defensa

de Joan Capri, així com del règim franquista i de les circumstàncies externes (la rasa cultural oberta per la Guerra Civil espanyola, l'exili i la mort de nombrosos intel·lectuals, la prohibició del català com a llengua oficial o la censura governamental) que moltes de les veus crítiques assenyalaven com a causa principal de la decadència del teatre: «[...] a pesar de ser evidente la crisis del teatro en catalán, las causas no hay que buscarlas fuera del mismo, ni buscar excusas extrañas, ni vilipendiar a actores como Juan Capri, de probado éxito» (Tarín Iglesias, 1959: 17)².

En el *Destino* del 20 de juny de 1959, Luján responia a Tarín Iglesias amb un article titulat «La crítica i el insulto»:

Quiero desvanecer la idea de que en algún momento haya insultado a Juan Capri, porque sé bien que las cosas, aunque no sean ciertas, con ser repetidas tantas veces, lo parecen. Yo escribí solamente que Capri tenía el mecanismo, ya que no la humanidad, de los payasos. Esto no es ningún insulto, sino una apreciación, quizás excesivamente benévola... Al decir que Capri carece de la humanidad de los payasos quería decir que ese señor no es un Grock ni un Chaplin. El hecho de que Tarín pueda tan fácilmente confundir una apreciación con un insulto nos da la muestra de que hemos llegado a extremos de delicadeza que a mí, personalmente me parecen insoportables. (Luján, 1959b)

Les susceptibilitats que apunta Luján són una mostra de l'elevada tensió de l'ambient i de les nombroses traves que encara s'han de salvar per poder expressar una opinió pública crítica i lliure a finals dels anys cinquanta a Espanya.

Després de Capri, el segon tòtem bombardejat per Luján en el seu primer article havia estat Josep Maria de Sagarra. És prou coneguda la complicada relació entre Sagarra i Josep Pla³, així com l'enorme influència i admiració que la figura de Pla tenia en el nucli de *Destino* (Josep Vergés, el Gerent, i Néstor Luján, abans Cap de Redacció i aleshores Director del setmanari). No és estrany, en conseqüència, que el dramaturg, dolgut, aprofités la seva columna habitual, «Antepalco», per defensar el seu orgull com a creador literari. Sí és destacable que no arremetés contra l'article de Luján, en el qual no se l'esmentava, tot i que qualsevol lector sagaç podia veure el nom de Sagarra entre línies, i sí contra les cartes de Joan Oliver i Frederic Roda:

En ambas cartas se dice mucho de verdad, pero no toda la verdad, y en la de Joan Oliver se dice algo que quizá no sea del todo verdad..., algo que me afecta personalmente. Dice el señor Oliver que la escena catalana de hoy es un subproducto sin interés literario, sin dignidad lingüística, sin interés humano (las excepciones pesan bien poco)... Me interesa destacar lo de las excepciones «que pesan poco», que no se refiere a los vivos o a los muertos y sobre la «decadencia de los últimos decenios», que dice ha sido vertical y vergonzosa... Que conste que a mí no me gusta ponerme moños, porque un moño en mi calva, casi

NOTES

2 | Creiem que la figura de Tarín Iglesias ha de ser contextualitzada: després de la mort del seu pare, un funcionari sense responsabilitats ni delictes de sang, a mans de la FAI, Manuel Tarín Iglesias s'afilià a Falange Española i formarà part de la Quinta Columna a Barcelona (serveis d'espionatge i contraespionatge a favor del banc franquista durant la Guerra Civil, que deixa consignats en crònica novel·lada *Los años rojos*, 1985). Això no impedeix que, com Agustí Pons va reivindicar després en la seva obra *Temps indòcils* (2007), fos un bon periodista, responsable d'una de les millors etapes de Ràdio Barcelona.

3 | Mala relació que pot rastrejar-se en la correspondència de Pla amb Josep Vergés (Pla, 1984), en el llibre de Lluís Permanyer (1982: 216-227) o a l'estudi de Carles Geli i Josep Maria Huertas Claveria (1991: 103-106).

tradicional, sería de pésimo efecto, pero me permito decir al señor Oliver que estos últimos decenios en plural me parece excesivo. Si hubiese dicho los últimos años, o los últimos meses, andara mucho más cerca de la razón, porque la última etapa del teatro catalán cuenta solamente un decenio y tres años. Se reanudó en 1946 y en el Teatro de Barcelona, con una obra mía de repertorio, y luego en el Teatro Romea, con la otra obra mía de estreno. En esos trece años he dado yo, solamente, doce obras nuevas al teatro catalán. La mayoría han pasado las cien representaciones... Hago constar esos hechos porque, según el señor Oliver, las «excepciones pesan poco» y como creo que hace el honor de incluirme en ellas, yo le pregunto al señor Oliver si todavía cree que mis doce estrenos de estos últimos años... pesan menos, o no cuentan, al lado de los cuatro o cinco desafueros que hemos tenido que soportar. (Sagarra, 1959a)

L'orgull ferit del dramaturg barceloní va donar nous impulsos a la polèmica. En el número 1142, Sagarra tornava sobre el tema a «Todavía más teatro» i, tot i que inicialment sembla calmar la seva actitud airada, es defensa d'una de les majors crítiques que va comportar la seva obra, tant dramàtica com lírica: ser massa popular. Sagarra argumenta, en el fons en defensa pròpia, que és inevitable el requeriment de beneficis econòmics per part dels promotors teatrals:

Todo empresario, todo actor, toda compañía, tienen derecho a disponer de su dinero o ganarlo normalmente. Y nadie puede exigir a nadie que se arruine o que abandone un negocio en nombre de un teatro selecto o un teatro de altura. No obstante, la experiencia de dos temporadas ha demostrado que lo que se creyó la gallina de los huevos de oro, no era tal gallina, y que las esperanzas que se cifraron sobre determinada obra han sido vanas. La masa acostumbrada a un género de risa y excitación es extremadamente voluble y se fatiga pronto; y si no se le sirven nuevos inventos y mixtificaciones acaba absteniéndose silenciosamente. (Sagarra, 1959b)

I xifra la causa bàsica del problema del teatre català en la manca de recursos econòmics i en la desigual competència del cinema:

Contra esto no podemos luchar. Sin un fuerte orgullo y una fuerte tradición que amparen la existencia de un teatro nacional, y sin una fuerte protección por parte del Estado, al teatro le tocará siempre las de perder; es un mal de nuestra época. (Sagarra, 1959b)

El cinema ha provocat, segons Sagarra, l'encariment de la representació teatral, en un va intent d'assemblar-se al luxe de detalls del setè art; d'aquí que el dramaturg consideri com a solució per a la crisi del teatre català que s'augmenti el nombre i la quantitat de subvencions. La inexistència d'un teatre municipal propi, a Barcelona, i dedicat a la representació d'obres en català, és l'argument que reprèn en el següent article, «Teatro protegido», en el qual Sagarra explica:

El teatro es caro: en España, hace más de cien años, se construyeron

en muchas capitales de provincia y en no pocas poblaciones importantes, aquellos sólidos teatros municipales, de los que todavía queda alguno en pie, y los municipios cuidaban entonces de la dignidad de su mantenimiento y de los espectáculos que se daban en ellos. Todo esto, de unos cuantos años a esta parte, ha desaparecido por completo. Los pocos teatros municipales que quedan de aquella época, se han convertido en cines, y muy esporádicamente se dan en ellos espectáculos teatrales. (Sagarra, 1959c)

NOTES

4 | *La Calumnia descubierta, ó, An Batista y la Carmeta: pieza bilingüe en un acto*, publicada el 1833, va ser una obra del dramaturg Josep Robrenyo i Tort, autodidacta format en companyies de teatre amateur, que va desenvolupar un tipus de teatre popular, en alguns casos proper al format del sainet.

Vet aquí l'altra gran problema, ja apuntat pel dramaturg barceloní en els seus escrits anteriors: el gran poder del cinema, la compra per part del gran empresari Balañá dels grans teatres de la ciutat. I tanca el seu article amb una nova crida a la societat i a les esferes polítiques:

Para que el teatro pueda subsistir, se necesita hoy día de un gran amor colectivo hacia el teatro, de un cierto orgullo o satisfacción social en el hecho de su existencia, y todo esto no servirá para nada sin una fuerte protección económica por parte de los poderes públicos. (Sagarra, 1959c)

D'altra banda, Celestí Martí Farreras tornava a recuperar la polèmica oberta per Luján en un article de «La alegría que pasa» a finals del mes de juny de 1959 i el reivindicava com «el más poderoso de los revulsivos» (Martí Farreras, 1959b) per aconseguir que es reactivés l'escena catalana. El crític de *Destino* defensa la bona salut intrínseca del teatre català (garantia de públic, bons i nombrosos actors, bons directores i bons autors de teatre), si bé «falta un empresario»:

Se ha citado al desaparecido Patronato que funcionó en el Romea y se ha aludido a entidades y corporaciones que podrían tomar a su cargo la responsabilidad de, cuando menos, velar por el buen nombre y prestigio de nuestra escena, por la defensa de un nivel artístico indispensable y en salvaguardia de la corrección lingüística que nos preserve de la retroacción a los tiempos de *La calumnia descubierta o An Batista y la Carmeta*⁴. Nuestro teatro, aunque modesto, ha recorrido ya un camino considerable y cuenta con precedentes respetables que nos obligan a todos a esforzarnos para devolverle su pasado, pero reciente, esplendor. (Martí Farreras, 1959b)

El Patronat, misteriosament desaparegut, que havia iniciat la programació en català del Romea era ja el cavall de batalla del primer article de la polèmica escrita per Luján. Probablement per indicació seva, Martí Farreras torna a reconduir les aigües del debat cap a la demanda que es reposi aquesta entitat per redirigir l'escena del teatre en català.

A continuació, la redacció de *Destino* buscarà un expert en l'àmbit teatral perquè dibuixi un panorama crític, en un reportatge a dues pàgines, sobre la situació present del teatre: li encarregaria a Xavier Regàs, autor, traductor i adaptador dramàtic, a més de director i productor teatral —i pare de la saga Regàs, entre els quals hem de

destacar Oriol, fundador de la discoteca Bocaccio, seu de la *gauche divine* barcelonina, i l'escriptora i editora Rosa Regàs—. En aquest reportatge, Regàs analitzarà el passat, les causes del problema actual i les possibilitats futures del teatre català, a més de garantir novament l'existència d'un públic per al teatre català, i l'existència de bons autors, actors i directors, xifrarà la causa del problema en l'absència de la figura de l'empresari, seguint la línia editorial de la revista. Regàs assegura que, per al bon funcionament del teatre català, és necessària l'existència de dos factors: primer, la continuïtat assegurada d'una reserva econòmica suficient per aguantar, com a mínim, les inclemències d'una temporada sencera; i en segon lloc, que desapareguin les dificultats per estrenar obres estrangeres (és a dir, l'innombrable censura (Regàs, 1959)).

Se succeiran nombroses cartes al director, majoritàriament secundant Luján —com avançàvem, és difícil establir si es tracta de cartes inventades, fictícies, o signades per gent anònima—, i n'hi haurà una segona onada a partir de la compra per part de Balañá del Teatro Novedades (cartes que consignem a l'apartat final de Bibliografia).

A propòsit del Cicle de teatre llatí celebrat a Barcelona (descriu elogiosament per Martí Farreras, 1959d), Sagarra escriurà un mordaç article «El interés ausente» on, a més d'exposar la poca assistència de públic al Cicle de teatre llatí, denuncia la poca atenció crítica amb les estrenes de companyies estrangeres celebrades en el Teatro Romea:

En el Teatro Romea han actuado dos compañías teatrales francesas y una italiana dignas de la mejor atención y acreedoras de aquel interés que, quizá con un exceso de optimismo, creemos que existe en un sector de ciudadanos amantes de la calidad.

La verdad es que todos estos caballeros, que son muchos en el momento de la queja y de la protesta, han sido poquíssimos en el momento de hacer acto de presencia, manifestando sus preferencias, sus ambiciones y sus puntos de vista. (Sagarra, 1959d)

Sagarra, sarcàsticament, contraposa en aquest article la demanda de crítica teatral d'una major qualitat dramaturgic a les taules barcelonines i el poc èxit que entre el públic de la ciutat tenen aquestes iniciatives. En el fons d'aquesta qüestió, batega novament una actitud d'autodefensa i la tradicional dicotomia entre alta cultura i cultura popular. De poc serveix, sembla adduir Sagarra, elevar el nivell cultural si no es connecta amb un públic ampli, ja que el teatre és un art per a col·lectius.

La redacció del setmanari respon amb l'article «¿De mal en peor?» Una temporada de teatro catalán» (Redacción, 1959), on s'intenta analitzar el fracàs d'una iniciativa com el Cicle de teatre llatí,

organitzat en el marc de les festes de la Mercè de Barcelona, alhora que reivindica l'èxit de teatres minoritaris, com els teatres de butxaca, i de l'augment de les traduccions autoritzades d'obres estrangeres.

Serà interessant veure com Martí Farreras, en el número especial abans de Nadal amb el seu article «Ojeada al 1959 barcelonés», repassa la polèmica i torna a analitzar el panorama del teatre a la ciutat de Barcelona:

En una rápida ojeada al año que finaliza, haciendo desfilan ante nuestros ojos la colección de la revista para refrescar la memoria, lo primero que se constata es que el teatro extranjero, las traducciones, equivalen, cualitativa y cuantitativamente, a un buen setenta y cinco por ciento del año teatral. (Martí Farreras, 1959f)

I afegeix noms com Millar, Patrick, Tennessee Williams, Dennis, Shaw, Agatha Christie o Pirandello. Després de salvar d'una temporada d'«una modestia apabullante» a Sastre i a Mihura, quant al teatre espanyol, conclou amb l'anàlisi de la situació del teatre en català,

[...] —cuyo punto de indigencia fue recogido hace unos meses en las páginas de *Destino* y analizado por varias personas interesadas en el fenómeno— ha andado todavía sensiblemente a peor, prácticamente defendido, tan sólo, por la valentía y espíritu de continuidad de la formación amateur de la Agrupación Dramática de Barcelona. (Martí Farreras, 1959f)

La proposta que la direcció de *Destino* llançava als seus lectors barcelonins era la següent: recuperar l'existència d'un patronat que dotés de coherència i un mínim de qualitat a la programació del teatre oficial per a les obres en català: el Romea; augmentar la representació d'obres traduïdes estrangeres; promocionar les estrenes dels teatres de butxaca (minoritaris, és clar, però situats a l'avantguarda estètica i conceptual del teatre) i d'agrupacions joves com l'ADB.

Que l'Agrupación Dramàtica de Barcelona desemboqués en la creació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i aquesta, al seu torn, fos l'antecedent directe de l'Institut del Teatre, que ha donat brillants generacions d'actors, escriptors i directors de teatre a l'escena catalana, són només petites mostres de l'encertada visió crítica i de l'arriscada aposta teatral que es va fer, el 1959, des de les pàgines de *Destino*. La polèmica oberta per Néstor Luján va ser el botó de mostra que evidenciava, d'una banda, la necessitat de dignificar el teatre en català i elevar-lo a un nivell professional equiparable a l'espanyol i a l'uropeu; i d'altra banda, la voluntat col·lectiva existent a Catalunya de dur a terme aquest afany dramaturgic, que no podem deslligar d'un moviment de reconstrucció lingüística, cultural i nacional, vigilat —i sovint represaliat— pel règim franquista, que es va encarnar en la societat civil catalana.

Bibliografia

- ABELLÁN, M. L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- ARBONÈS, J. (1973): *Teatre català de postguerra*, Barcelona: Pòrtic.
- AYMÀ AYALA, J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- AZNAR SOLER, M. (2008): «La dramaturgia castellana», en FOGUET i BOREU, F. (coord.), *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 81-95.
- CABO, I. (2001): *La resistencia cultural bajo el franquismo*, Barcelona: Àltera.
- CARBONELL, J. B. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1144, 11 de julio de 1959.
- COCA, J. (1978): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.
- COCA, J.; GALLÉN, E., y VÀZQUEZ, A. (1982): *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.
- COCA, J. (2008): «Les polítiques teatrals», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 37-51.
- COROMINAS, F. (1959): «Adiós al teatro Novedades. Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- DIÉGUEZ, J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- DIEZ, X. (2008): «La socialització dels espectacles públics», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 15-34.
- FOGUET i BOREU, F. (2008): «La dramaturgia catalana», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 55-75.
- GALLÉN, E. (1985): *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona: Institut del Teatre.
- GELI, C.; HUERTAS CLAVERÍA, J. M. (1991): *Las tres vidas de «Destino»*, Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ LANZA, J., «Gran teatro en teatro pequeño» [viñeta], *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- JUNYENT, J. M.; JUNCADELLA, D. (1942): *1941. Un año de teatro en Barcelona*, Barcelona: Gráficas Casugom.
- LUJÁN, N. (1959a): «El teatro catalán», *Destino*, 1139, 6 de junio de 1959.
- LUJÁN, N. (1959b): «La crítica y el insulto», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- MARRAST, R. (1978): *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona: Institut del Teatre.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959a): «Teatro. Nerta», *Destino*, 1139, 6 de junio de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959b): «Más sobre teatro catalán», *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959c): «Los festivales de teatro de Carcasona», *Destino*, 1147, 1 de agosto de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959d): «Ciclo de teatro latino», *Destino*, 1155, 26 de septiembre de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959e): «El segundo ciclo de teatro latino/ Chejov en el escenario», *Destino*, 1156, 3 de octubre de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959f): «Ojeada al 1959 barcelonés», *Destino*, 1167, 19 de diciembre de 1959.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2007): «El teatro silenciado por la dictadura franquista», *Per Abbat. Boletín filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3 (mayo), 85-96.
- OLIVER, J. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1140, 13 de junio de 1959.
- P., J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- PERMANYER, LI. (1982): *Sagarra, vist pels seus íntims*, Barcelona: Edhasa.
- PLA, J. (1984): *Obra Completa*, vol. 45, Barcelona: Destino.
- PONS, A. (2007): *Temps indòcils*, Barcelona: Angle.
- PRUNES, R. (1959): «Sobre el teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1146, 25 de julio de 1959.

- PUIG TAULÉ, O. (2007): «L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època», Treball de recerca (dir. Ricard Salvat i Ferré), Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 261, consultado en: <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/4348/Escola+d'art.pdf;jsessionid=DE8B97352F1C7C766A181716D12F185F.recercat1?sequence=1>, [21/10/2013].
- REDACCIÓ (1959): «¿De mal en peor?/ Una temporada de teatro catalán», *Destino*, 1157, 10 de octubre de 1959.
- REGÀS, X. (1959): «El problema del teatro catalán», *Destino*, 1144, 11 de julio de 1959.
- RIPOLL, B. (2012): *Destino y la novela de posguerra (1939-1949)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- RODA, F. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1140, 13 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959a): «Sobre teatro», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959b): «Todavía el teatro», *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959c): «Teatro protegido», *Destino*, 1143, 4 de julio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959d): «El interés ausente», *Destino*, 1156, 3 de octubre de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1964): *Memòries*, Barcelona: Aedos.
- TARÍN IGLESIAS, M. (1959): «Defender la ley», *La Prensa*, 14 de junio de 1959, 17.
- UN GRUPO DE UNIVERSITARIOS (1959): «Los males del teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1148, 8 de agosto de 1959.
- VILANOVA TORREBLANCA, J. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- VILAR, S. (1959): «Teatro de bolsillo. Ante la apatía de las mayorías, la selección de las minorías», *Destino*, 1127, 14 de marzo de 1959.

ANTZERKI POLEMIKA *DESTINO-N* (1959). NÉSTOR LUJÁN, JOSEP MARIA DE SAGARRA ETA AGRUPACIÓN DRAMÁTICA DE BARCELONA

Blanca Ripoll Sintés

Universitat de Barcelona

blancaripollsintes@gmail.com

Aipatzeko gomendioa || RIPOLL SINTES, Blanca (2014): "Antzerki polemika *Destino-n* (1959). Néstor Luján, Josep Maria de Sagarra eta Agrupación Dramática de Barcelona" [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 67-88, [Konsulta data: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-blanca-ripoll-sintes-eu.pdf>

Ilustrazioa || Marta Palmero

Itzulpena || Goretti Zubillaga

Artikulu || Jasota: 24/07/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 21/10/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || 1959an Bartzelonako *Destino* aldizkarian antzerki katalanaren inguruan sortutako kritika polemikoaren kausak, antzezle printzipalak eta ondorioak aztertzen dira artikulu honetan. Aldizkarian antzerki katalanaren dekadentziaren arrazoiak, soluzio posibleak, beharrak, etab. aipatzen ziren. Eztabaida sei hilabetez luzatu zen eta, Néstor Luján, *Destino*-ko zuzendariaren lehen artikuluaren ondoren, Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver eta Frederic Roda bezalako eszena katalaneko pertsona ospetsu ugarik esku hartu zuten, baita Bartzelonako kultura arloko Jaume Aymà editoreak ere.

Gako hitzak || Antzerkia | Literatura katalana | Prentsa | Gerraostea | Zentsura.

Abstract || This article analyzes the causes, main characters, and consequences of the critical controversy initiated in Barcelona's magazine, *Destino*, in June 1959 regarding the situation of Catalan theatre: the causes for its decadence, possible solutions, its needs, etc. After a first article written by *Destino*'s director, Néstor Luján, followed a six month discussion in which several personalities of the Catalan culture took part: Josep Maria de Sagarra, Joan Oliver, Frederic Roda, and the editor Jaume Aymà.

Keywords || Theatre | Catalan Literature | Journalism | Postwar | Censorship.

Bartzelonako *Destino* aldizkariak antzerki katalanaren, honen dekadentziaren eta etorkizuneko aukeren inguruko kritika polemiko bat argitaratu zuen bere orrialdeetan. Polemika horrek 1931an gertatutakoa ekar dezake gogora (Coca *et al.*, 1982: 7-8) ia 1959. urte osoan zehar eman zena, eta kezka giroa eta gero eta eztabaida handiagoak eragin zituen. Azkenean, Bartzelonan beharrezko ziren bi antzerki inizatiba sortu ziren 1960an: Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual eta Compañía Adrià Gual.

Hala ere, ezin ditugu ulertu eztabaida horren nondik norakoak, testua argitaratua dagoen aldizkariaren historia eta bertan eman diren barne aldaketak testuinguruan behar bezala kokatu gabe. Gure garairik ilunenetariko —Gerra Zibila eta gerraostea— bateko kanon literarioa ezingo litzateke azaldu *Destino* (1937-1980) gabe, falange jatorriko astekaria, Espainiako eta Europako gertaerekin batera garatu zena.. Lehen egoitza Burgosen izan zuen (1937-1939) baina Bartzelonan, tropa nazionalen eskuetan erori ostean, goraldia izan, eta Bartzelonako kultura-foku eta Europarekin lotura izateko tresna bihurtu zen. Garai hartako miseriak bere zirkulazioa eta konplexutasuna baldintzatu zuen, baina pixkanaka tamaina handiagoa eta kalitate hobea izan zuen: *Destino* argitaletxea 1942an sortu zen; 1944an, eleberrien Premio Nadal saria diseinatu zen (bere izena Eugenio Nadali dagokio, bere editore nagusietako bat); eta geroago, Kataluniako bere baliokidea, Premi Pla (izen hori Empordáko idazleari dagokio, *Destino*-ren fitxaketa handietako bat Bartzelonan). Gerraosteko eleberrien goradaka, tartean C.J. Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Joan Perucho, C. Martín Gaité, Ana M^a Matute, Álvaro Cunqueiro, Goytisolo anaiak edo Francisco Umbral bezalako izenekin, *Destino* astekariarekin lotuta dago beti, baita bere argitaletxe eta literatur-sariei ere.

Jatorri falangista zuen aldizkariaren bilakaera herrialdeko gizartearen eta politikaren isla izan zen (azpimarratzekoa da astekariaren izenburuak eta azpituak, «Política de unidad», José Antonio Primo de Riveraren esaldiari egiten ziotela erreferentzia «España, unidad de destino en lo universal»). Izaera hori berehala utzi zen alde batera, Burgos nazionalan, 1968 data sinbolikora arte, jada Bartzelonan, izaera europar markatua eta kataluniar tonuko linea liberala hartu zuen, bertako pentsamendu burgesaren eta XIX. mendearen oinordeko.

Denbora horretan, Geli eta Claveriak beren analisisian (Geli y Huertas Clavería, 1991) deskribatzen dituzten hiru bizitzetako bi biziko ditu *Destino*-k. Lehenengoak, Ignasi Agustíren marka izan zuen, Lligaren eta honi lotutako *L'Instant* argitalpenaren ideologiaren baitan trebatu zen kazetariarena, hain zuzen. Zirkunstantziez markatutako bidea izan zuen Bartzelonako astekariak, eta erregimenaren zerbitzura edo Kataluniako erdi mailako gizartearen zerbitzura egoteko aukeren

artean ibili zen, berriez eta momentuko gizartea osatzen zuten hondakinek murriztutako kulturaz betea. Antikatalanismo interesatu bat erabili zuten beti begi erne zebilen zentsuragandik babesteko, baina bere helburu nagusia lortzeko —hedapen eta irisgarritasun handia eskuratzea—, pixkanaka, bere irakurle izan zitezkeen izaera liberal eta europarrera hurbiltzen joan zen.

Santiago Nadalen akusazio eta kartzelaratzearekin, «proceso Verona y Argel», eta Agustí Madrildik itzultzearekin batera (errejimenaren jarraitzaile sutsua eta Opus Deiaren gertukoa) hasi zen bigarren bizitza deritzon hori. *Destino*-ren handizkako akzioen salerosketan Vergés eta Agustíren arteko lehia (beste kide handia Conde de Godó zen, *La Vanguardia* egunkariko jabea ere bazena) lehenengoaren aldeko atera zen, Vergés. Momentu horretan, aldizkariko artikulugile polemikoena, Néstor Luján, («Al doblar la esquina» izeneko bere zutabe ospetsuarekin) *Destino*-ren zuzendari izan zen 1959ko ekainaren 6an (1969ra arte egon zen karguan). Lujánek eta bere zuzendaritza lanak inflexio puntu bat markatu zuten aldizkarian: bigarren etapa honek erabateko itxura liberala hartu zuen, eta Europako eta Mendebaldeko berritasunak bildu zituen. Ondorioz, zentsuraren polemikak etengabeak ziren (aldizkariaren etetea, Lujánen kazetari txartelaren kentzea, etab.).

Etengabeko bilakaera hau izan arren, *Destino*-k erakusten duen eredu interesgarriena uneoro presente dauden ildoak ikustean datza. Aldizkaritik behin behinekoa eta zaharkituta den oro kentzen bada, astekariaren irizpideak atzeman daitezke, kulturalak bereziki. Izan ere, nazioarteko politikaren saila eta Josep Plaren (*Destino*-ren kolaboratzaile izarra) «Cartas» famatuaz gain, esparru kulturean jarritako arreta handiarengatik nabarmentzen zen argitalpena, eta hau, *Mirador* izeneko Amadeo Hurtadoren Bartzelonako gerraurreko aldizkari handitik heredatu zuen. Konde-hiriko erdi mailako klaseko jendea, gerraren ondorioengatik gutxietsia, kultura gosez zegoen eta aldizkaria izan zen momentu horretan hedabidea, Espainiako gerraondoko paraje soila argitzeko paradigma propio bihurtu nahi izan zuen.

Prosaren eta bereziki eleberrien produkzioarekin batera, astekariak hedapen zabala eta literatur-analista ugari zituela ikusita, kanona aukeratzeko irizpideak zehaztu zituen. Guillermo Díaz-Plaja («La saeta en el aire» atal ortegiarrarekin, «Sagitario» izengoitiarekin firmatua), gerraurreko ikuskizunaren mundu bartzelonarraren ezagun handia zen Sebastià Gasch edo Ignasi Agustí bera moduko izen ospetsuekin hasi zen kritika literarioa *Destino*-n. Haatik, berrogeita hamargarren hamarkada izan zen «era de los críticos» deitu zena: Rafael Vázquez Zamoraren «La vida de los libros» atala edo Antonio Vilanovaren «La letra y el espíritu» ortegierra ere izan ziren protagonistak *Destino*-n kritika literarioaren urrezko garaian. Kritiko hauek izan ziren, gero,

denbora pasa ahala, literatura espainiarreko izen berriak: Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité o Miguel Delibes besteen artean. Zentsura ofizialaren bidean, *Destino*-k ateak ireki zizkien atzerriko korrante estetikoari eta horiek autarkia, zentsura eta auto-zentsuraren ondorioz itotako literatura batekin konektatu zituen. Bestalde, eta jatorri falangista izan arren, aldizkariaren tonuak Espainia errepublikarra eta «Tercera España» deritzona lotzen zituen.

Aztertutako kritikarien, artikuluen eta obren inbentarioa beti lotuta egon liteke Editorial Destinoren sorreran, 1942an, Diagonal liburu dendarekin eta honen «Áncora y Delfín» liburu bildumarekin, eta 1994ko Premio Nadalarekin. Triptiko konplexu honek Espainiako gerraosteko produkzio narratibo garrantzitsuenaren ikuspegi bat ematen du, baita atzerriko obren harrera literarioaren ikuspegia eta obra horiek bertako sorkuntzan izan dezaketen eragina ere.

Eleberrigintza gure ikerketaren ardatza izan denez (Ripoll Sintes, 2012), astekariko kritika literarioak analisirako aukera asko eskaintzen ditu. Lan honen ikerketa helburua aldizkariko antzerki-kritikaren atala da, eta aipamen berezi bat merezi du: Celestí Martí Farrerasen lanak («Teatro»-rekin), Josep Maria de Sagarra idazlearen «Antepalco» atalak eta antzerki katalan on baten gabeziak Nestor Luján aldizkariaren zuzendariak abiatutako polemikak agerian uzten dute *Destino*-ko intelektual katalanak kezkatuta zeudela Espainiako Bigarren Errepublikan antzerkiak izandako galeragatik. .

«Teatro» atala lekua hartzen joan zen astekariaren orrietan eta «La alegría que pasa» izenburua hartu zuen Santiago Rusiñol antzerkigile modernista kataluniarraren omenez; baina izenburu hau maltzurki «La Alegria que torna» bezala egokitu zuten, eta sortu berri zen Agrupació Dramàtica de Barcelona finantzatzeko erabili zituzten urteroko zazpi antzerki-emanaldien deialdien izenburu izan zen (1955 eta 1962 bitarte, *La Alegria que torna*-k Santiago Rusiñol, Francesc Camprodon, Emili Vilanova, Joan Oliver, Folch i Camarassa, Ferran Soldevila, Molière eta Eugène Labicheren obrak aurkeztu zizkieten bartzelonako ikuslegoari (Coca, 1978: 24)). Isabel de Cabok honakoa esan zuen:

De todas las secciones de *Destino* quizá sea «La alegría que pasa» la que ha quedado grabada en los veteranos lectores de la revista como la más arquetípica. El motivo pudiera ser su propio enunciado ligado al mundo del espectáculo, el de esa alegría pasajera, y por ese trasfondo nostálgico que emana. (Cabo, 2001: 74)

Atal horretako kolaboratzaile nagusiak Josep Palau («Gaceta cinematográfica»), Xavier Montsalvatge («Música clásica»), Albert Mallofré («Música ligera», jazz), C. Martí Farreras («Teatro») eta Sebastià Gasch, «redactor de variada gama, siempre muy interesante

por sus recuerdos y su conocimiento del circo, de la varietés y del mundo bohemio en general»(Cabo, 2001: 75)¹. izan ziren.

Hasieran esan bezala, *Destino*-k publikoki erakusten zuen intelektual eta kazetari kultural batzuek antzerki on baten gabeziaren inguruan zuten kezka; hori hala izanik, Bartzelonak Gerra Zibilaren aurretik eta ondoren zein antzerki-ikuspegi eskaintzen zuen ikusi behar dugu. Adrià Gualen irudia, puntu honetan, ezinbestekoa izango da modernizazioaren prozesua marrazteko eta antzerki katalana berritasun europarrekin konektatzeko. 1898an, Gualek, beste lagun eta kolaboratzaile batzuekin batera, Teatre Íntim drama elkarte sortu zuen. Gualen ekarpen handiena autore katalanen ondoan autore unibertsalen erreperitorioa (greziar klasikoak, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen, etc.) sortzea izan zen, elkar parekatuz. Lehenengo emanaldien artean, Maragallen Goethen *Ifigènia a Tàurida*-ren bertsioa nabarmendu zen, Laberint d'Hortako jardinetan. Obra horrekin, Gualek Teatre de la Natura (naturako eszenatokietan egindako emanaldiak) sartu zuen Kataluniara, jada Frantziako giro progresistenetan errotuta zegoena eta 1915ean arrakasta itzela lortu zuena *Terra Baixa*-ren antzezpenarekin Sabadellgo Bosc de Can Feu-en.

Parisen ikasten ari zenean, Adrià Gualek Antoine, Paul Fort eta Lugné-Poerekin konektatu zuen, Europako antzerki berriaren ordezkari esanguratsuenak: progresiboki, estetika sinbolistatik aldendu zen eta naturalistara hurbildu, Gerhart Hauptmann alemaniarraren gizarte salaketa antzerkiaren antzekoa. 1908 eta 1910 artean, Nova Empresa de Teatre Català zuzendu zuen, antzerki katalana soilik antzezteko agindupean. 1913an, Mancomunitat de Catalunya Escola Catalana d'Art Dramàtic zabaldu zuen Gualek, eta bertako zuzendari eta antzerki maisu izan zen. Zentro honetan, gaur egungo Institut del Teatrearen aurrekaria, arte eszenikoen irakaskuntza landu zen. Garai horretan, europar tendentzia berrien sartze atea zen Katalunia, eta artista eta intelektual katalanak berrikuntzak hauteman eta bertako idiosinkrasiara egokitzen zituzten. Gallének azaldutakoa:

Barcelona fou, sobretot a partir del Modernisme, un centre d'acolliment d'importants companyies dramàtiques professionals estrangeres — franceses i italianes, bàsicament— que, en més d'una ocasió, donaren a conèixer el bo i millor del repertori que era moda a la resta d'Europa. (Gallén, 1985: 166)

Bigarren Errepublikaren aldarrikapenarekin eta Generalitat de Catalunyaaren finkatzearekin berreraikitze nazionalaren prozesua hasi zen eta honen baitan, teoriarik behintzat, antzerkia Katalunia birsortzeko tresna bihurtu behar zen. Horrela adierazi zuen Ventura Gassolek, lehenengo Conseller d'Instrucció moduan jardun zenak eta 1936an Conseller de Cultura de la Generalitat republicana

OHARRAK

1 | Cabok ez du aipatzen Sebastià Gasch (beste batzuen artean Pla, Sagarra edo Brunetekin batera) izan zela Bartzelonako gerraurreko kultura ezaugarritu zuen kultura haize, bikaintasun eta gizarte bizia *Destino*-ri dohatzeko giltza. 20 eta 30. hamarkadan europako abangoardia mugimendu artistikoak Kataluniara sartu zituen arte kritikarietako bat Gasch izan zen.

izendatu zutenak «El nacionalisme en el teatre» konferentzian, 1922an, Escola d'Art Dramàticen irekitze ekitaldian.

Gassolek askotariko inizatibak diseinatu zituen, hala ere, ez ziren nahikoak izan eta ez zuten lortu katalanez eta gazteleraz antzezutako antzerkiaren artean zegoen ezberdintasuna leuntzea: hainbat dirulaguntza, 1932an Ignasi Iglésias sariaren instituzionalizazioa (horren kontzesioak beti polemikoak eta arbuatuak izan ziren prentsan (Coca *et al.*, 1982: 16-20)), Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur-en (1932) babes politikoa, Generalitat-en antzerki komite soil baten eraketa 1934an edo Institució del Teatreren zuzendaritza aldaketa (Coca, 2008: 37-38). Zentzu honetan, Francesc Foguetek Kataluniako antzerkiaren krisiaren eragile nagusitzat jo zituen estrukturan zailtasun endemiko batzuk, espainiarrez egindako antzerki komertzialaren indarra, zinema jendetza erakartzeko ikuskizun bezala gaindiezina zela eta enpresa egitura ahul bat (Foguet i Boreu, 2008: 55).

Bestalde, Gerra Zibilak zalantzazko antzerki eraginkortasuna zuten proposamen kultural hauen guztien jarraipena eten zuen. Testuinguru sozialak, politikoak eta gerrako testuinguruak «teatro de urgencia»-rantz eramane zuten eszena espainola, zeina nahi estetiko edo artistikotik haratago, berehalako efektuaz eta askotan bata edo bestearen idealen zerbitzura egindako propagandaz baliatzen zen. Gainera, Bartzelonan estatuko hainbat antzerki politika garatu ziren lehenengoz, eta antzerkigintzaren antzezpen formula berriak abiarazi ziren, bai CNT sindikatuaren aldetik (antzerki kolektibizatze gehien arduraduna (Diez, 2008: 15-34)), baita Generalitat gobernuaren aldetik ere (Marrast, 1978). Eta Bigarren Errepublikan gertatutakoaren kontrara, Gerra Zibilean antzerki katalana ematen zen aretoen kopurua handitu egin zen (Poliorama, Romea, Teatre Nou eta Teatre Espanyol (Foguet i Boreu, 2008: 55)), hala ere espainiar antzerkiari xedaturiko guneak ugariagoak ziren (Apolo, Barcelona, Novetats, Victòria, Còmic, Tívoli eta Circ Barcelonès (Aznar Soler, 2008: 81)).

1939ko Bartzelonaren beherakadaren ondoren, diktadura frankistak Kataluniako dramaturgiaren estetika hausteaz gain, katalanez idatzitako antzerki lanen antzezpenak osoki debekatu zituen erregimen frankistaren kontrako subertsioen adibide zirelako. Haustura etiko-estetiko horrek normalean antzezpen batean agertzen diren faktore guztiei eragin zien:

Amb la implantació de la nova situació política es va modificar també l'organització del teatre existent a Catalunya durant la guerra i el període revolucionari viscut. D'entrada hom deixava enrere: a) l'organització col·lectivista i autogestionària de les sales d'espectacles, inspirada pel sindicat cenetista; b) la política intervencionista, en matèria teatral, de la conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya; i c) els intents, d'altra banda no prou reeixits artísticament, de consolidar temporades

oficials seguides de teatre català. (Gallén, 1985: 23)

Antolaketa eta konstituzio izaerako gai hauei, diktaturak antzerki generoari ezarritako zentsura bikoitza gehitu zitzairen: lehenik eta behin, argitalpen munduari ezarritako zentsura testu dramatikoak argitaratzea zilegi zen ala ez esaten zuena (zentsuratzaille edo irakurleen lana zen hau); eta, bigarrenik, antzezenaren kontrola, ikuskizunen inspektore edo probintzietako delegatuen erabakia zena (Abellán, 1980: 37-43; 253-262). Izaera politiko eta ideologikoko zentsura bikoitz honez gain, paraleloki jokatu zuen beste zentsura mota bat ere gehitu behar da: eliza. Bere ikerketa kanonikoan, Abellánek, zentsuratzailleek antzerki lanen baimentzea neurtzeko erabiltzen zituzten parametroak izendatzen ditu:

- 1.- Moral sexual entendida como prohibición de la libertad de expresión, que implicaba, de alguna manera, un atentado al pudor y a las buenas costumbres en todo lo relacionado con el sexto mandamiento y, en estrecha unión con dicha moral, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio.
- 2.- Opiniones políticas en el sentido en que se ha apuntado más arriba.
- 3.- Uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes.
- 4.- Por último, la religión como institución y jerarquía, depositaria de todos los valores divinos y humanos e inspiradora de la conducta humana arquetípica. (Abellán, 1980: 89)

Espainia frankistan antzerki zentsuran eragina izan zuten faktoreak laburki esanda, gogora ekartzekoa da antzoki profesioletan katalanez antzeztearen debeku zorrotza. Ondorioz, gerraostearen hasieran, gabezi asko zituen antzerki katalan baten aurrean agertzen gara: aurre tradizio batekin konektatzeko ezintasuna, planteamendu artistikoa (eta ez hertsiki ekonomikoak) zituzten enpresarioen existentzia eza, zuzendari eszeniko eta autore berritzaileen eskasia, benetako anbizio artistikoa zuen antzerkiaren aurrean publikoaren parte-hartze eza eta arte dramatikoaren eskola bat eta antzerki nazional edo municipal bat sortzeko presazko beharra.

1946an, katalanezko antzezenak baimendu ziren, antzeztu zitezkeen eta ezin zitezkeen autoreak zehazten ziren, hala nola, aurreko garaietako idazleen obren errepresentazioak gomendatzen ziren. Gallének idatzi zuen:

La represa teatral s'inicià, doncs, a Barcelona amb el conreu d'un repertori farcit de la tradició teatral que bàsicament havia cobert l'època posterior a la Restauració borbònica: Frederic Soler, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Josep Pous i Pagès, Adrià Gual —en menor grau—; o bé els homes de més gran popularitat abans de 1939: Josep Maria Folch i Torres amb el seu teatre per a infants, i sobretot, Lluís Elias i Josep Maria de Sagarra. (Gallén, 1985: 111)

Era berean, beste hainbat arazo zeuden: atzerriko obren itzulpenen debekua, antzerki katalanari eskainitako eszenatokien gutxitzea (Romea, funtsean) Bartzelonan antzerki espainiarrari egokitutako aretoekin konparatuta (1941an Alcázar, Apolo, Barcelona, Comedia, Gran Price, Nuevo, Olimpia, Palacio, Partenón, Poliorama, Pompeya, Tívoli, Urquinaona eta Victoria aretoetan espainiar estreinaldiak egin ziren (Junyent y Juncadella, 1942: 112-137)); eta, azkenekoz, azken hamar urtetan mendebaldean (Europa eta Estatu Batuak) antzerkigintzan eta estetikan eman ziren transformazio handiak. Honen bitartean, antzerki katalanak ezin zuen normaltasunez bere publikoarekin nahiz kanpoko berrikuntzekin harremanik ezarri.

Arbonèsek laburki emango dizkigu antzerki katalanaren birsortzearen moteltasuna azaltzen duten hiru oinarritzko kausa —beste edozein genero literario baina mantsago, ziurtatzen du—: batetik, autoreek bide seguruagoak hautatu zituzten, oztopo gutxiagorekin (poesia edo eleberria, esaterako); bigarrenik, antzerki baten eszenaratzeak ekartzen zituen problemak (ekonomikoak eta zentsurari zegozkionak); eta, azkenik, estatu frankistak ezarri zuen material eta kultura autarkiak lurraldea mendebalde osoko antzerkiaren bilakaera estetikoetatik isolatzen du (Arbonès, 1973: 11).

Esan bezala, Bartzelonan, katalanez antzezten zen areto bakarra Teatre Romea zen (Candilejas salbuespena izanik). Romea «teatro oficial» bilakatu zen, eta bertako eszenatokian garatu zen Kataluniako antzerki profesionala, Néstor Lujánek *Destino*-ko orrialdeetan adieraziko duen bezala, . 1949 eta 1953 bitarte, programa sistematikorik gabe funtzionatzen zuen batzorde batez osatua egon zen; hortaz, Romeak ardurarik gabeko zuzendaritza artistiko eta eszeniko bat izan zuela esan dezakegu.

1942an, *Barcelona Teatral* astekariak antzoki munizipal bat lortzearen aldeko kanpaina publiko bat abiarazi zuen, emaitza ekonomikoaren gaineratik emaitza artistikoa helburu izango zuen antzerki mota bat bere gain hartzeko. *Destino* kanpaina horretara gehitu zen, arte puruaren antzerkiaren ideiarekin osoki identifikatzen zena, artetik arterako. Kanpainak ez zuen ia eraginik izan publikoan. 1949an, Lluís de Caralt (Udaletxeko Teniente de Cultura) eta Guillermo Díaz-Plajarek (momentu horretan Institut del Teatre-ko zuzendaria) Teatre Principalen eraikin historikoa errekonstruatzeko proposatu zuten, antzoki munizipal bat bilaka zezaten. Prentsan polemikak eman ziren.

1949an FESTA (Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre d'Associació) sortu zen. Bere helburu nagusia obren joeran eta erabiltzen zen antzezteko eran ordena ezartzea zen, afizionatuen zentroetan, orokorrean, eta parroketan, bereziki. Bazkideen kolektibo sistema batetik antolatzen zen, *Scena* izeneko buletin bat sortu zuen,

antzezlarientzat, autoreentzat, zuzendarientzat, etab. lehiaketak organizatu zituen, eta agertoki kataluniarrean autore ezezagunak mugiarazi zituen, baina beti funts moralista batekin, inspirazio kristau eta antimaterialista zen herri antzerkia.

Beti bezala, mugimendu klandestinoak, ezkutukoak, izan ziren zentsuraren azpijokoei burla egitea lortu zutenak eta katalan antzerkiaren panorama berri zutenak. Antzerki esperimentalak gazteleraz antzezten hasi eta katalanez antzezten bukatu zuten profesionalak hezi zituen; besteak beste, Teatro de Arte, Teatro Estudio, «El Thule-teatro de ensayo», Teatro Yorich, El Corral, Teatro Experimental de Barcelona, Teatro Cámara. Teatro Club edo Palestra. Antzerki independentea izan zen Kataluniako antzerkigintza birsortu zuen motorra. Ikuslegoa gutxiengoa zen (ikasleak, burgesia txikia eta intelektualak) eta bere ahalbide ekonomikoak, hutsalak. Katalanez irakurketa pribatu ugari eman ziren, guztiz klandestinoki; Lluís Gassók Sant Pau kalean zuen estudioan antzezten zituen bere piezak eta Sagarra edo Brossa bezalako autoreak Dau al Set moduko abangoardia taldeez izan ziren berreskuratuak.

Paraleluki, unibertsitateko jendeak ere lan asko egin zuen antzerkiaren berrikuntzan. 1939an, S.E.U.-ren (Sindicato Español Universitario) antzerkia sortu zen, Díaz-Plajaren zuzendaritzapean, eta 1943an T.E.U. (Teatro Español Universitario) fundatu zen, Jorge Kollmanek zuzendua. Hiriko antzerki komertzial eskasa zela eta, Bartzelonako ganbera sortu zen. Horren misio nagusia, Gallenen ustez, Europako edo Estatu Batuetako antzoki komertzialetan talde profesionalak antzezten zuten atzerriko antzerkia bertara ekartzea zen (Gallén, 1985: 189). Jean Anouilh, J. B. Priestley, Jean Cocteau, Paul Claudel, T. S. Eliot, Graham Greene, Jean-Paul Sartre edo Tennessee Williams bezalako autoreen lanak. 1955an, Agrupació Dramàtica de Barcelona sortu zen:

Calia començar des de zero i calia atendre tots els aspectes que fan possible la realització teatral: dicció, escenografia, direcció, etc. [...] comptaven amb la col·laboració del director de Le Grenier de Toulouse [...], grup inspirador d'aquella iniciativa i, sobretot, amb un doll extraordinari d'entusiasme, de voluntat, de joventut i, *last but not least*, amb un incorruptible amor per la llengua i la cultura catalanes. (Gallén, 1985: 27)

Lluís Orduna, Pau Garsaball, Frederic Roda edo Jordi Sarsanedasen moduko zuzendariak igaro ziren bertatik. ADB ez zen hala nola profesionalizatutako beste antzerki sozietate bat bezala sortu, baizik eta Kataluniako estruktura absente baten ordezkotza gisa, eta beste edozein herrialdetan entitate ofizialtzat hartuko litzateke: ADB antzerki katalanaren duintasunezko tresna bilakatu zen (Coca, 1978: 14-15).

1960an, Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual sortu zen, Tícard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Joan Brossa edo Carme Serrallonga fundatzaile zituela, proiektuaren beste sustatzaile batzuen artean, eta bere premisa artistikoei Erwin Piscatorek *workshops*-ak hartu zituzten abiapuntutzat (Puig, 2007). Bertako ikasgeletatik irten ziren gaur egungo Institut del Teatreko ondorengo bazkideak eta kanpoaldearekin izan zuen konexio iraunkor horretatik —urte luzez frankismoak galarazi zuena— eguneko lehen puntuan bilakatu zen.

Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual sortzearekin gorenera iritsi zen berreskuratze prozesu horretan, nabarmentzekoa da 1959an *Destino*-ren orrialdeetan argitaratutako antzerki polemika, Kataluniako antzerkiaren inguruan aldizkariko kultura guneak eta Bartzelonako gizarteak orokorrean zuen kezka erakusgarri gisa, — funtsean, erregimenak isildutako kultura katalana eraikitzeko nahia agerian uzten zuena—.

Destino-ren 1139. ale horrekin, 1959ko ekainaren 6an argitaratua, egoera batzuen mendeko, antzerki katalanak igaro zuen egoera penagarriaren inguruan eztabaida handi bat piztu zen. Néstor Luján, zutabegilea, erredakzioburu eta Josep Vergésen eskuin eskua izan zen *Destino*-n alarma abisua bidali zuena, eta polemika hau izan zen bere aurkezpen gutuna aldizkariko zuzendari berri gisa — Vergés eta Agustí-k akzioengatik izandako leiaren ondoren—, zentsurak ekarritako arazoz eta interes soziokultural itzela zuten eztabaida etengabez beterik zetorren. Bere jokatzeko eran ohikoa zen modura, Lujánek polemika baten metxa piztu zuen, ondoren astekariko bere kideek defendatuta, irakurlearen interesa bizitu eta Bartzelonako publikoaren iritzia aztoratuko zuena:

Tenemos, pues, en el teatro, por lo general, un símbolo de la calidad espiritual de un pueblo. Y hemos escrito por lo general porque deseamos que Barcelona y Cataluña sean excepción de esta regla, ya que es para echarse a temblar pensar que a los catalanes se nos midiera por el teatro catalán que está ofreciendo la sala especializada en él, o sea el Teatro Romea. Durante esta temporada la presencia de un cómico de escasísimos matices, con la mecánica, ya que no con la humanidad, de los antiguos payasos, ha convertido este Teatro Romea, donde debería mantenerse la lengua viva del teatro catalán, en un tristísimo espectáculo. (Luján, 1959a)

Bere izena esplizituki aipatzen ez badu ere, «cómico» hori Joan Capri ezaguna zen, eta aipatu beharra dago, 1946an, Romean antzerki katalanaren denboraldiari hasiera eman zion autore handia *Destino*-ko zutabegile bat zela: Josep Maria de Sagarra, klasiko bizia, hiriko kultur inguru burgesaren totem handia. Honela dio Lujánek bere diatriban:

Después de amenazarnos con el estreno de una obra titulada *L'escombra damunt la teulada d'uralita*, de un autor valenciano, han parecido cambiar

de opinión y la empresa estrenará ¡*Ai Joan, que descarriles!*, de nuestro conocido y criticado Salvador Bonavía... En pocas ocasiones se podría llegar más bajo en una de las más nobles y antiguas diversiones del hombre. (Luján, 1959a)

Lujánek antzerki katalana duinagoa izan behar dela ikusten du antzezlan zakar, hutsal eta komikotasun arrunt eta errazak direla eta; lehenengoa, Jaume Vilanova Torreblanca valentziarrarena eta bigarrena, Salvador Bonavía, mende hasierako editore eta komediagilearenarena. *Destino*-ren etorkizuneko zuzendaria izango zenak, urte horren amaieran, antzerki katalanaren patronatua desagertu izana salatu zuen, Romeako programaren arduraduna; baita antzoki hori oinarri sendoko errepertorio tradizionalerantz hornitzeko beharra eta, Lujánek esanaz, «amén de los estrenos avalados con las mejores referencias, las traducciones del teatro extranjero clásico y moderno, que afortunadamente no faltan» (Luján, 1959a). Kazetariak implizituki bada ere, eszena kultural katalaneko izen handiak izendatzeaz gain, (Capri, Sagarra), deialdi bat ere eginen dio artikulua bere amaieran bere publikoari, eztabaidatik eta iritzi publikoaren adierazpenetik, erabaki politikoaren esferetan efektu bat lortzearen:

Ante esto, hacemos un llamamiento a cuantos sientan la necesidad que sentimos nosotros de dignificar nuestro teatro. El Teatro Romea es el símbolo del teatro catalán, y no debe estar en manos de cómicos chocarreros y de autores adocenados. (Luján, 1959a)

Lujanen artikulua honekin hasten bada ere polemika, *Destino* aldizkariak jada antzerki katalanaren egoera deitoragarria jaso zuen lehenagoko artikuluetan. Horrela, momentuko kazetari eta etorkizunean soziologoa izango zen Sergio Vilarrek, 1959ko martxoan, «Teatro de bolsillo. Ante la apatía de las mayorías, la selección de las minorías» izeneko artikulua argitaratu zuen, antzoki txiki horien fenomenoari buruzko erreportaje batean oinarriturik, egungo antzerkiaren panorama marrazten zuena:

Hace pocos años en nuestro país no se conocían estos teatros. La moda partió de los ambientes parisienses y pronto fue esparciéndose por toda Europa. En este caso de proliferación de teatros de bolsillo, a veces el motivo de su creación es el agrupamiento de nuevos directores escénicos, autores e incluso actores que, hartos de esperar tardías oportunidades para mostrar sus ideas al público, deciden lanzarse, deciden arriesgarse y en cualquier rincón, en un sótano o en un altillo, en el vestíbulo de un gran cine o en una vieja sala emplazan sus pabellones artísticos dispuestos a dar la batalla a los «mayores». (Vilar, 1959)

Toki horiek orokorrean antzerkiari muin eta forman berritzeko eskaintzen zioten aukera aldarrikatzen du Vilar-ek. soilik merkataritza eta ekonomia helburu ez duten ekimenak direla kontuan hartuta, eta gai eta forma eraberritze bat bilatzen dutela.

1139. alean, Lujanek bere bonba kritikoa bota zuen berean, «Teatro» atalak hainbat erreseina zituen, Delestí Martí Farrerasen izenean, estreinaldiak goraiatzen zituen, adibidez, Agrupacion Dramatica de Barcelona gazteak, Palau de la Música enblematikoan *Neta* antzeztu zutenak, Frederic Mistralen *Nerto* poemaren eszenifikatze bat, Josep Vallverdú egokitzen eta Frederic Rodak zuzendua (Coca, 1978: 101-102). Egokitze eszenikoa eta obraren zuzentze-lanak nabarmentzeaz gain, iruzkinak ondorengo ondorioztatzen du: «El retraso escénico que soporta nuestra ciudad obliga a esfuerzos desmesurados como este, que sólo merecen elogios» (Martí Farreras, 1959a). Lan honetan ikusiko dugun bezala, Martí Farreras izan zen Lujanek bilbatutako estrategiaren bigarren oinarria, helmen handiko polemika bat sorrarazteko. *Destino*-n baliatu zuten beste tresna «Cartas al directo» atala izan zen, eskuarki fikziozko gutunak argitaratzen ziren saila (erredakzioko kideek idatzitakoak, baina izen faltsu edo ezizenez sinaturik) aldizkaritik bertatik sortutako zenbait eztabaidei bultzada emateko. Halere, antzerki katalanaren kontuak hainbesteko interesa sortu zuen hasieratik, bada, ez zela beharrezkoa izan amarrukeriara jotzea. Aste bakar baten ostean Joan Oliverrek —poeta, narratzaile eta antzerkigilea «Pere Quart»— atal horretan gutun bat argitaratu zuen, non, ADB-eko ordezkari gisa hau adierazi zuen:

Las condiciones generales existentes marcan el fenómeno del Teatro Catalán y explican muchas cosas que el observador superficial considera incomprensibles [...]. La misma Agrupación Dramática de Barcelona, que reúne a quienes queremos cambiar la situación del teatro catalán, sufre la penuria de la situación. Hace dos años se decidió a dar la batalla posible entre autores, actores, obras y público, pero sin dinero, locales, asistentes y constancia, la tarea es imposible. La escena catalana hoy es un páramo sin nivel literario, sin dignidad lingüística y sin interés humano, salvando bien pocas excepciones. En los dos últimos años la decadencia ha sido vertical, vergonzosa... Nuestra Agrupación lucha denodadamente, desde su posición amateur, para mantener una dignidad... Somos una voz que clama en el desierto. (Oliver, 1959)

Oliver, militante konprometitua, demokrazian ere boterearentzako pertsonaia deserosoa, , erbesteko idazle katalanen (1948an itzuli zen eta Bartzelonako Modelo espetxean kartzelaratu zuten hiru hilabetez) eta belaunaldi berriko idazle katalan gazteagoen ordezkari izan zen, eta hamarkada haietan haiekin bizi izan zen.(belaunaldi ezberdinetakoak, Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo edo Josep Maria Benet i Jorneten moduan). Talde biak, *Destino*-ko lan taldearen posibilismoa gogorki kritikatu ere, astekariak eskaintzen zien plataforma mediatikoaz baliatu ziren. Oliverrek amaitzeko lotura bat egin zuen antzerkiaren bizirautearen eta Kataluniako idiosinkrasia eta kulturaren artean: «Sin embargo, para los catalanes, la existencia de un teatro propio *amb cara i ulls* es una necesidad vital. Se trata nada menos que de la supervivencia de nuestra lengua como fenómeno social y como instrumento de cultura» (Oliver, 1959).

Zenbaki berdineko beste gutun batean, Agrupación Dramática de Barcelonako fundatzaileetako batek, antzerki zuzendari eta kritikoa Frederic Roda, ahots kritikoeekin bat egin zuen eta publikoaren eta antzezlanaren arteko batasunaren beharra azpimarratu zuen:

[...] El teatro, ese arte social por excelencia, no puede ser una creación artificial. Quiero decir que el teatro se produce al final de los ciclos históricos y culturales de los pueblos y presupone una base o retaguardia ética colectiva. La pintura, el poema, pueden surgir como una creación individual en un panorama desolado: la obra teatral no, pues es un producto colectivo. (Roda, 1959)

Aste bat beranduago —gertakarien abiadura azkarraz ohartaraziz—, «Cartas al directo»-ek Lujánek hasitako polemikaren ondorioak jaso zituen. Dramaturgo valentziarra, Jaume Vilanova Torreblanca, gogorki kritikatu izan zen Bartzelonako kritikariaren eskutik *L'escombra damunt la teulada d'uralita* obraren polemikaren lehen artikuluan, hau estreinatu baino lehen, Josep Maria Junyent bezalako kritikoen eta M. Luz Morale galiziarra, Lluís Marsillach edo Joaquim Montaner bezalako kazetarien babesa argudiatuz defendatu zen (Vilanova Torreblanca, 1959). Bestalde, ale berdinean, Jaume Aymà i Ayala editoreak Néstor Lujánen kritika gogorrei eusten zien, bere semearekin batera, Aymà editorialaren fundatzailea 1944an eta eleberri katalanen Premi Joanot Martorell 1947an.

[...] ya era hora de que alguien con autoridad y disponiendo de la columna de una publicación dijera algo sobre lo que viene ocurriendo en el Teatro Romea. Los que ya somos viejos y hemos presenciado los tiempos de esplendor de nuestro teatro vernáculo, no podemos dominar nuestra indignación al oír las obras que se representan y presencia ciertas interpretaciones que... imitan a los payasos, pero no llegan ni de lejos a la humanidad de estos. La esperanza está en esos grupos de aficionados que al margen de las instituciones oficiales intentan abrirse paso con un teatro de calidad. (Aymà, 1959)

Egun batzuk lehenago, *La Prensa* egunkari falangistan, Manuel Tarín Iglesiasek, Bartzelonako irrati kazetari eta 1954an Premios Ondasen sortzaile izan zenak, Lujánek jaurtitako erronkari eutsi zion eta Joan Capriren alde egin zuen, bai eta erregimen frankistaren eta kanpo zirkunstantzien alde (Espainiako Gerra Zibilaren ondorioz sortutako arazo kulturala, intelektual askoren erbesteratzea eta heriotza, katalanaren debekua hizkuntza ofizial bezala edo gobernu zentsura), kritikariaren ahots gehienek antzerkiaren gainbeheraren arrazoi nagusizat hartzen baitzuten: «[...] a pesar de ser evidente la crisis del teatro en catalán, las causas no hay que buscarlas fuera del mismo, ni buscar excusas extrañas, ni vilipendiar a actores como Juan Capri, de probado éxito» (Tarín Iglesias, 1959: 17)².

1959ko ekainaren 20ko *Destino*-ren alean Lujánek Tarín Iglesiasi erantzun zion «La crítica y el insulto» izeneko artikuluan:

OHARRAK

2 | Tarín Iglesiasen irudia testuinguruan kokatu behar dela uste dugu: FAI-ek eragindako bere aitaren heriotzaren ondoren, erantzunkizunik eta hilketarik gabeko funtzionario bat, Manuel Tarín Iglesias Falange Espainiarrean sartu eta Bartzelonako Quinta Columnaren kide egingo da (espioitza eta kontraespioitza zerbitzuak egingo ditu Gerra Zibilean bando frankistaren alde, *Los años rojos*, 1985, kronika eleberrian idatzita utziko dituenak). Horrek ez dio eragotziko kazetari on bat izatean, Radio Barcelonako etapa onenetariko batean arduradura, ondoren Agustí Ponsel bere *Temps indòcils* (2007) obran galdatuko duen bezalaxe.

Quiero desvanecer la idea de que en algún momento haya insultado a Juan Capri, porque sé bien que las cosas, aunque no sean ciertas, con ser repetidas tantas veces, lo parecen. Yo escribí solamente que Capri tenía el mecanismo, ya que no la humanidad, de los payasos. Esto no es ningún insulto, sino una apreciación, quizás excesivamente benévola... Al decir que Capri carece de la humanidad de los payasos quería decir que ese señor no es un Grock ni un Chaplin. El hecho de que Tarín pueda tan fácilmente confundir una apreciación con un insulto nos da la muestra de que hemos llegado a extremos de delicadeza que a mí, personalmente me parecen insoportables. (Luján, 1959b)

OHARRAK

3 | Harreman txar honen aztarnak ikus daitezke; Pla eta Josep Vergés (Pla, 1984), Lluís Permanyer (1982: 216-227) liburuan edo Carles Geli eta Josep Maria Huertas Claveria (1991: 103-106) ikerketan.

Lujánek azaltzen dituen irudikortasunak giroaren goi tentsioaren erakusgarri dira, baita 50. hamarkada amaieran Espainian oraindik ere modu kritiko eta libre batean iritzia publikoki adierazi ahal izateko gaitzeko zeuden hainbat oztoporen erakusgarri ere.

Capriren ondoren, bere lehen artikuluan Lujánek bonbardatutako bigarren totema Josep Maria de Sagarra izan zen. Aski ezaguna da Sagarraren eta Josep Plaren³ arteko harreman korapilatsua, hala nola Pla pertsonaiak zeukan influentzi eta mira *Destino*-ren nukleoan (Josep Vergés, gerentea, eta Nestor Luján, erredakzioburu lehen eta astekariko zuzendaria orduan). Ez da harritzekoa, ondorioz, dramaturgoak, mindurik, bere ohiko zutabea baliatu izana, «Antepalco», sortzaile literario bezala bere harrotasuna defendatzeko. Nabarmentzekoa da Lujánen artikularen aurka ez ekitea, non ez aipatu arren, azkarra zen irakurle orok ikus zezakeen Sagarraren presentzia, eta bai Joan Oliver eta Frederic Rodaren gutunen aurka:

En ambas cartas se dice mucho de verdad, pero no toda la verdad, y en la de Joan Oliver se dice algo que quizá no sea del todo verdad..., algo que me afecta personalmente. Dice el señor Oliver que la escena catalana de hoy es un subproducto sin interés literario, sin dignidad lingüística, sin interés humano (las excepciones pesan bien poco)... Me interesa destacar lo de las excepciones «que pesan poco», que no se refiere a los vivos o a los muertos y sobre la «decadencia de los últimos decenios», que dice ha sido vertical y vergonzosa... Que conste que a mí no me gusta ponerme moños, porque un moño en mi calva, casi tradicional, sería de pésimo efecto, pero me permito decir al señor Oliver que estos últimos decenios en plural me parece excesivo. Si hubiese dicho los últimos años, o los últimos meses, andara mucho más cerca de la razón, porque la última etapa del teatro catalán cuenta solamente un decenio y tres años. Se reanudó en 1946 y en el Teatro de Barcelona, con una obra mía de repertorio, y luego en el Teatro Romea, con la otra obra mía de estreno. En esos trece años he dado yo, solamente, doce obras nuevas al teatro catalán. La mayoría han pasado las cien representaciones... Hago constar esos hechos porque, según el señor Oliver, las «excepciones pesan poco» y como creo que hace el honor de incluirme en ellas, yo le pregunto al señor Oliver si todavía cree que mis doce estrenos de estos últimos años... pesan menos, o no cuentan, al lado de los cuatro o cinco desafueros que hemos tenido que soportar. (Sagarra, 1959a)

Bartzelonako dramaturgoaren harrotasun zaurituak bulkada berriak eman zizkion polemikari. 1142. alean, gaira itzuli zen «Todavía más teatro»-n eta, nahiz eta hasieran bere haserre jarrera baretua dagoela ematen duen, bere obrak (dramatiko zein lirikoa) jasotako kritika handienetako bat defendatzen du: herrikoiegia izatea. Sagarrak argudiatzen du, funtsean bere defentsa propioan, saihestezina dela etekin ekonomikoen eskakizuna antzerki promotoreen partetik:

Todo empresario, todo actor, toda compañía, tienen derecho a disponer de su dinero o ganarlo normalmente. Y nadie puede exigir a nadie que se arruine o que abandone un negocio en nombre de un teatro selecto o un teatro de altura. No obstante, la experiencia de dos temporadas ha demostrado que lo que se creyó la gallina de los huevos de oro, no era tal gallina, y que las esperanzas que se cifraron sobre determinada obra han sido vanas. La masa acostumbrada a un género de risa y excitación es extremadamente voluble y se fatiga pronto; y si no se le sirven nuevos inventos y mixtificaciones acaba absteniéndose silenciosamente. (Sagarra, 1959b)

Eta antzerki katalanaren oinarritzko arazoa baliabide ekonomikorik ez izatea eta zinearen konpetentzia ezberdinak direla dio:

Contra esto no podemos luchar. Sin un fuerte orgullo y una fuerte tradición que amparen la existencia de un teatro nacional, y sin una fuerte protección por parte del Estado, al teatro le tocará siempre las de perder; es un mal de nuestra época. (Sagarra, 1959b)

Sagarraren ustez, zineak antzezpenaren garestitzea eragin du, zazpigarren artearen luxuzko detaileen antza izatearen saiakera hutsal batean; bertatik, dramaturgoak katalan antzerki krisiaren soluziotzat subentzio kantitate eta zenbatekoaren igotzea hartzen du. Antzoki municipal propio baten falta Bartzelonan, eta katalanezko lanen antzezpenari zuzendua, hurrengo artikuluan berrartzen duen argudioa da, «Teatro protegido», Sagarrak hau azaltzen du:

El teatro es caro: en España, hace más de cien años, se construyeron en muchas capitales de provincia y en no pocas poblaciones importantes, aquellos sólidos teatros municipales, de los que todavía queda alguno en pie, y los municipios cuidaban entonces de la dignidad de su mantenimiento y de los espectáculos que se daban en ellos. Todo esto, de unos cuantos años a esta parte, ha desaparecido por completo. Los pocos teatros municipales que quedan de aquella época, se han convertido en cines, y muy esporádicamente se dan en ellos espectáculos teatrales. (Sagarra, 1959c)

Hona hemen beste arazo nagusia, aurreko artikuluetan jada Bartzelonako dramaturgoak aipatua: zinearen botere handia, Balañá enpresarioak egindako hiriko antzoki handien erosketa. Eta gizarteari eta arlo politikoei eskari berri bat eginez amaitzen du bere artikulua:

Para que el teatro pueda subsistir, se necesita hoy día de un gran amor colectivo hacia el teatro, de un cierto orgullo o satisfacción social en el hecho de su existencia, y todo esto no servirá para nada sin una fuerte

protección económica por parte de los poderes públicos. (Sagarra, 1959c)

Bestalde, Celestí Martí Farrerasesek Lujánek jada 1959ko ekainaren amaieran «La alegría que pasa» artikuluan sortutako polemika berriro hartu zuen eta «el más poderoso de los revulsivos» (Martí Farreras, 1959b) bezala aldarrikatu zuen, eszena katalanera berraktibatzea lortzeko. *Destino*-ko kritikariak antzerki katalanaren berezko egoera ona defendatu zuen (publikoaren, aktore asko eta onekin, zuzendari onak eta antzerki aktore onen garantiarekin), «falta un empresario» bada:

Se ha citado al desaparecido Patronato que funcionó en el Romea y se ha aludido a entidades y corporaciones que podrían tomar a su cargo la responsabilidad de, cuando menos, velar por el buen nombre y prestigio de nuestra escena, por la defensa de un nivel artístico indispensable y en salvaguardia de la corrección lingüística que nos preserve de la retroacción a los tiempos de *La calumnia descubierta o An Batista y la Carmeta*⁴. Nuestro teatro, aunque modesto, ha recorrido ya un camino considerable y cuenta con precedentes respetables que nos obligan a todos a esforzarnos para devolverle su pasado, pero reciente, esplendor. (Martí Farreras, 1959b)

Romearen katalanezko programazioa hasia zuen Patronatua, misteriosoki desagertua, Lujanek idatziriko lehen artikuluko polemikoaren eztabaidagai nagusia zen. Seguruenik honen adierazpenengatik, Martí Farrerasesek berriro ere erakunde hau antzerki katalanaren eszena zuzentzearen auzira bideratzen du.

Ondoren, *Destino*-ko erredakzioak antzerkiaren arloko aditu bat bilatu zuen momentuko antzerkiaren egoerari buruz panorama kritiko bat marrazteko bi orrialdeko erreportaje batean: Xavier Regàs eman zion ardura, zuzendaria eta antzerki produktorea izateaz gain, autore, itzultzaile eta drama-egokitzatzaile ere bazena, —baita Regàs sagaren aita ere, non besteen artean Oriol, Bocaccio diskotekaren sortzailea, Bartzelonako *gauche divine*-ren egoitza, eta Rosa Regàs idazle eta editorea nabarmendu behar ditugun—. Erreportaje horretan, Regàsek iragana, egungo arazoaren arrazoiak eta etorkizuneko antzerki katalanaren aukerak analizatu zituen. Horrekin batera, antzerki katalanak berriro publikoa izatea, eta autore, aktore zein zuzendari on batzuk edukitzea bermatzeaz gain, enpresari gabeziaren arazoaren arrazoa azaldu zuen, aldizkariaren lerro editoriala jarraituz. Regàsek, ziurtatzen du, antzerki katalanak ondo funtzionatzeko, bi faktore behar direla: lehena, gutxienez denboraldi txar bati eusteko adina erreserba ekonomiko ziburra; eta bigarrena, atzerriko lanak estreinatzeako zailtasunak desagertzea (hau da, izendaezina den zentsura (Regàs, 1959)).

Irakurleen posta atalean idazki ugari egon ziren, gehienak Lujáni zuzenduak —esan bezala, zaila da jakitea asmatutako gutunak,

OHARRAK

4 | *La Calumnia descubierta, ó, An Batista y la Carmeta: pieza bilingüe en un acto*, 1833an argitaratua, Josep Robrenyo i Tort antzerkigilearen obra bat izan zen, amateur antzerki konpainietan eraturako autodidakta, herri antzerki mota bat garatu zuen, kasu batzuetan *sainete* formatearen antza hartzen zuena.

fikziozko gutunak edo jende anonimoak sinatutako gutunak ziren—, eta Balañák Teatro Novedades erostean beste idazki mordoa jaso ziren (Bibliografia izeneko azken atalean jaso ditugu gutunak).

Bartzelonan ospatutako «Ciclo de teatro latino»-ren harira, (Martí Ferreras-ek laudorioki deskribatua, 1959d), Sagarrak artikulu zorrotz bat idatzi zuen, «El interés ausente», non Ciclo de Teatro latinora jende gutxi agertu izana kritikatzear gain, Teatro Romean ospatutako atzerriko konpainien estreinaldietan izandako arreta kritiko eskasa salatzen duen:

En el Teatro Romea han actuado dos compañías teatrales francesas y una italiana dignas de la mejor atención y acreedoras de aquel interés que, quizá con un exceso de optimismo, creemos que existe en un sector de ciudadanos amantes de la calidad.

La verdad es que todos estos caballeros, que son muchos en el momento de la queja y de la protesta, han sido poquísimos en el momento de hacer acto de presencia, manifestando sus preferencias, sus ambiciones y sus puntos de vista. (Sagarra, 1959d)

Sagarrak, sarkastikoki, artikulu horretan Bartzelonako tauletan kalitate dramaturgo handiagoko antzerki kritikaren eskaera eta esandako ekimen horiek publikoarengan duten arrakasta eskasa kontrajartzen ditu. Galdera honen atzean, autodefentsa jarrera eta goi kultura eta herri kulturaren arteko dikotomia tradizionala ageri da berriro. Publiko zabal batekin konektatzen ez bada, kulturaren maila igotzeak gutxirako balio duela argudiatzen du Sagarrak, antzerkia kolektibo batenganako artea baita.

Astekariko erredakzioak artikulu honekin erantzun zituen; «¿De mal en peor? Una temporada de teatro catalán» (Redacción, 1959), non Ciclo de teatro latino (Mercé d'Barcelonako festetan antolatutako ekimena) bezalako ekimen baten porrota analizatzen saiatzen den, antzoki gutxituen arrakasta goraiatzeko den bitartean, edukiera gutxiko antzokiak bezala, eta baimena emandako atzerriko lanen itzulpenen handitzea.

Interesgarria zen, Martí Ferrerasesk eguberrien aurreko ale berezian bere artikuluarekin polemika hori berriro hartu izana eta Bartzelona hiriko antzerki panorama analizatu izana:

En una rápida ojeada al año que finaliza, haciendo desfilas ante nuestros ojos la colección de la revista para refrescar la memoria, lo primero que se constata es que el teatro extranjero, las traducciones, equivalen, cualitativa y cuantitativamente, a un buen setenta y cinco por ciento del año teatral. (Martí Ferreras, 1959f)

Millar, Patrick, Tennessee Williams, Dennis, Shaw, Agatha Christie edo Pirandello bezalako izenak gehitu zituen. Sastre eta Mihura «una modestia apabullante» denboralditik salbatu ondoren, espainolezko

antzerkiari dagokionez, katalanezko antzerkiaren egoeraren analisiarekin amaitu zuen,

[...] —cuyo punto de indignancia fue recogido hace unos meses en las páginas de *Destino* y analizado por varias personas interesadas en el fenómeno— ha andado todavía sensiblemente a peor, prácticamente defendido, tan sólo, por la valentía y espíritu de continuidad de la formación amateur de la Agrupación Dramática de Barcelona. (Martí Ferreras, 1959f)

Destino-ko zuzendaritzak Bartzelonako irakurleei bidali zien proposamena ondorengoa zen: antzoki ofizialetako programan katalanezko obrentzako koherentzia eta kalitate minimo bat ematen zion patronatu baten existentzia errekuaratzea: Romea; itzulitako atzerriko obren antzezpenak handitzea; edukiera gutxiko antzokietako (gutxiengoak, jakina, baina antzerkiaren abangoardia estetiko eta kontzeptualetan kokatuak) estreinaldiak promozionatzea eta ADB bezalako gazteen elkarteak errekuaratzea.

Agrupació Dramática de Barcelonatik Escola d'Art Dramàtic Adrià Gualen sortu izana hori, era berean, Institut del Teatrearen aurrekari zuzena izatea, antzerki aktore, idazle eta zuzendari belaunaldi bikainak eman zituen eszena katalanean ikuspuntu kritiko zuzen eta egindako apustu teatral arriskutsuaren erakusgarri txiki batzuk besterik ez dira, 1959an, *Destino*-ren orrietan. Néstor Lujánek hasitako polemika ebidentzien erakuskari izan zen, alde batetik, katalanez egiten zen antzerkia duintzeko beharra eta antzerki espainiarraren eta europarraren maila profesional parekagarri batera igotzea; bestalde, Katalunian, tema dramaturgikoa aurrera eramateko zegoen kolektiboaren nahia, zeina ezin dugun berreraikitze mugimendu linguistiko, kultural eta nazional batetik mugatu, erregimen frankistagatik zaindua izan baitzen —eta askotan errepresaliatua—, Kataluniako gizarte zibilean gauzatu zena.

Bibliografia

- ABELLÁN, M. L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- ARBONÈS, J. (1973): *Teatre català de postguerra*, Barcelona: Pòrtic.
- AYMÀ AYALA, J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- AZNAR SOLER, M. (2008): «La dramaturgia castellana», en FOGUET i BOREU, F. (coord.), *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 81-95.
- CABO, I. (2001): *La resistencia cultural bajo el franquismo*, Barcelona: Àltera.
- CARBONELL, J. B. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1144, 11 de julio de 1959.
- COCA, J. (1978): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.
- COCA, J.; GALLÉN, E., y VÀZQUEZ, A. (1982): *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions 62.
- COCA, J. (2008): «Les polítiques teatrals», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 37-51.
- COROMINAS, F. (1959): «Adiós al teatro Novedades. Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- DIÉGUEZ, J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- DIEZ, X. (2008): «La socialització dels espectacles públics», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 15-34.
- FOGUET i BOREU, F. (2008): «La dramaturgia catalana», en FOGUET i BOREU, F. (coord.): *Teatre en temps de guerra i revolució*, Barcelona: Punctum-Generalitat de Catalunya, 55-75.
- GALLÉN, E. (1985): *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona: Institut del Teatre.
- GELI, C.; HUERTAS CLAVERÍA, J. M. (1991): *Las tres vidas de «Destino»*, Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ LANZA, J., «Gran teatro en teatro pequeño» [viñeta], *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- JUNYENT, J. M.; JUNCADELLA, D. (1942): *1941. Un año de teatro en Barcelona*, Barcelona: Gráficas Casugom.
- LUJÁN, N. (1959a): «El teatro catalán», *Destino*, 1139, 6 de junio de 1959.
- LUJÁN, N. (1959b): «La crítica y el insulto», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- MARRAST, R. (1978): *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona: Institut del Teatre.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959a): «Teatro. Nerta», *Destino*, 1139, 6 de junio de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959b): «Más sobre teatro catalán», *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959c): «Los festivales de teatro de Carcasona», *Destino*, 1147, 1 de agosto de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959d): «Ciclo de teatro latino», *Destino*, 1155, 26 de septiembre de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959e): «El segundo ciclo de teatro latino/ Chejov en el escenario», *Destino*, 1156, 3 de octubre de 1959.
- MARTÍ FARRERAS, C. (1959f): «Ojeada al 1959 barcelonés», *Destino*, 1167, 19 de diciembre de 1959.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2007): «El teatro silenciado por la dictadura franquista», *Per Abbat. Boletín filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3 (mayo), 85-96.
- OLIVER, J. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1140, 13 de junio de 1959.
- P., J. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1160, 31 de octubre de 1959.
- PERMANYER, LI. (1982): *Sagarra, vist pels seus íntims*, Barcelona: Edhasa.
- PLA, J. (1984): *Obra Completa*, vol. 45, Barcelona: Destino.
- PONS, A. (2007): *Temps indòcils*, Barcelona: Angle.
- PRUNES, R. (1959): «Sobre el teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1146, 25 de julio de 1959.

- PUIG TAULÉ, O. (2007): «L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època», Treball de recerca (dir. Ricard Salvat i Ferré), Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 261, consultado en: <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/4348/Escola+d'art.pdf;jsessionid=DE8B97352F1C7C766A181716D12F185F.recercat1?sequence=1>, [21/10/2013].
- REDACCIÓN (1959): «¿De mal en peor?/ Una temporada de teatro catalán», *Destino*, 1157, 10 de octubre de 1959.
- REGÀS, X. (1959): «El problema del teatro catalán», *Destino*, 1144, 11 de julio de 1959.
- RIPOLL, B. (2012): *Destino y la novela de posguerra (1939-1949)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- RODA, F. (1959): «Cartas al director», *Destino*, 1140, 13 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959a): «Sobre teatro», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959b): «Todavía el teatro», *Destino*, 1142, 27 de junio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959c): «Teatro protegido», *Destino*, 1143, 4 de julio de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1959d): «El interés ausente», *Destino*, 1156, 3 de octubre de 1959.
- SAGARRA, J. M. (1964): *Memòries*, Barcelona: Aedos.
- TARÍN IGLESIAS, M. (1959): «Defender la ley», *La Prensa*, 14 de junio de 1959, 17.
- UN GRUPO DE UNIVERSITARIOS (1959): «Los males del teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1148, 8 de agosto de 1959.
- VILANOVA TORREBLANCA, J. (1959): «El teatro catalán. Cartas al director», *Destino*, 1141, 20 de junio de 1959.
- VILAR, S. (1959): «Teatro de bolsillo. Ante la apatía de las mayorías, la selección de las minorías», *Destino*, 1127, 14 de marzo de 1959.