

# TEMES

## La cultura catalana sota el franquisme: la lluita pel teatre a la revista *Destino*: 1957-1961

*Isabel de Cabo*

UNIVERSITAT DE BARCELONA

### Visió general de la revolució cultural del període d'entreguerres a Europa

Els anys posteriors a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), al llarg dels vint i els trenta, la cultura europea va seguir l'evolució dels grans canvis que s'apuntaven ja des dels inicis del segle amb l'aparició dels *avantguardismes*. Va ser una veritable revolució en tots els aspectes, tant formals com de continguts. I no solament en la cultura. En primer lloc, la ciència, els canvis de la qual acabarien, de fet, per influenciar el món pròpiament dit cultural. Max Planck, el 1900, va verificar definitivament la *discontinuitat* de la matèria. El 1905 i després el 1917, Albert Einstein, també alemany, anunciava les dues teories de la *relativitat*, la restringida i la general: els fenòmens físics —volia dir Einstein— estan en funció de la posició de l'observador. *Discontinuitat* i *relativisme*, dues paraules inquietants. Però la revolució científica no es va parar aquí: el 1927, Werner Heisenberg, també alemany, anunciava que era impossible estudiar els fenòmens físics exactament, ja que l'investigador, amb la seva presència, els modificava: així, la ciència només operava amb *fenòmens*

*pertorbats* per la pròpia investigació. Aquest principi Heisenberg el va anomenar d'*incertesa*, una altra paraula inquietant, i, a més, poc després, un altre germànic, l'austríac Wolfgang Pauli, va teoritzar el principi d'*exclusió*: hi ha fenòmens que estan al marge de qualsevol possibilitat investigadora. *Exclusió* era un altre concepte inquietant. Tot això mentre Europa creuava per la Primera Guerra Mundial, que va provocar milions de morts i va significar l'expansió dels colonialismes britànic i francès, la fi dels vells imperis, l'Àustríac i l'Otomà, i la producció de la Revolució Bolxevic a Rússia (1917). Poc després, la crisi econòmica i el *crac* del 1929 materialitzarien la inquietud i la por, bona base per conrear els autoritarismes i els feixismes.

Aquella empena «revolucionaria» de la ciència va anar acompanyada d'una veritable revolució en l'àmbit de la cultura. En l'*art*, es desenvoluparien corrents com el *cubeisme*, l'*expressionisme* i el *surrealisme*, que ja anunciaven els corrents abstraccionistes. Un famós quadre de Picasso, *Les senyoretes del carrer d'Avinyó*, es va convertir en un símbol, el mateix que les obres de Munch i Gros (expressionistes), Dalí (surrealista) i d'altres artistes: la figura, el *figurativisme* clàssic, amb el seu darrer corrent lligat al *romanticisme*, estava en curs de desaparició. París i Berlín es van convertir en els centres absoluts de la nova cultura. En *literatura*, Thomas Mann, a *La muntanya màgica*, introduïa el *temps relativitzat*, i el mateix faria Ramón María del Valle-Inclán —una excepció a l'Estat espanyol— en el camp del teatre, la qual cosa vol dir que l'autor de *Luces de bohemia* estava al corrent de les novetats científiques. L'obra de Franz Kafka esdevindria un símbol dels canvis, de l'absurd i de la inseguretat europea, i Robert Musil, en *L'home sense atributs*, anunciava l'aparició d'un nou tipus d'individu, massificat i mancat dels trets de la cultura tradicional i dominat pels valors del mercantilisme burgès. En *música*, tanmateix, el classicisme intentava renovar-se amb Debussy i Stravinski, però això no era suficient: una nova escriptura musical, l'*atonalisme*, apareixeria lligada a les personalitats d'Arnold Schönberg i Alban Berg. I tot just el *cine* va començar a consolidar-se com a nova forma artística, lligat, en part, a l'*expressionisme* (Fritz Lang, Leni Riefensthal i d'altres).

Temps de grans canvis, doncs. José Ortega i Gasset, per exemple, contemplant la *revolució cultural*, va analitzar la situació en un recull de

treballs i conferències publicats el 1925 com *La deshumanización del arte*. El filòsof diu: «Hoy quisiera referirme a las artes que tienen vigor en Europa, a la música nueva, a la nueva poesía, a la nueva pintura y al nuevo teatro [...]. Está surgiendo un arte joven, y como todo lo joven es impopular»<sup>1</sup>. I assenyala tot seguit la fi del romanticisme, és a dir, de la darrera forma que va adoptar el classicisme al segle XIX: «Las obras románticas fueron las primeras que gozaron de grandes tiradas [...]. El romanticismo ha sido por excelencia, hasta ahora, el estilo popular [...]. Ahora, en cambio, el arte nuevo tiene en contra suya y la seguirá teniendo a la masa popular». El que Ortega està dient és que el «nou art» estava escindint el públic i l'espectador. «Durante siglo y medio el “pueblo”, la masa, ha pretendido ser “toda” la sociedad. La música de Strawinski o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como “solo pueblo”, mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual [...]. En el arte joven sólo los “mejores” se reconocen de entre el gris de la muchedumbre»<sup>2</sup>. I sobre la pintura diu: «Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se observa que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla»<sup>3</sup>.

No era, Ortega, l'únic que s'adonava de la nova situació cultural. Walter Benjamin, als anys trenta (va morir suïcidant-se a Port Bou el 1939), va publicar *El arte en la era de la reproducción mecánica*<sup>4</sup>. Preveia, davant dels canvis, la pèrdua de l'aura de l'obra d'art: «Lo que distingue al artista del que no lo es ha sido el aura, una virtud que expresan las grandes obras que trascienden el tiempo... En los tiempos que se avecinan se irá difuminando la diferencia entre el artista y el no artista, para producirse un arte de masas de signo anónimo pero ampliamente reproducido a través de la técnica. [...] recordemos que los griegos llamaban techné al arte

---

<sup>1</sup> J. ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, la primera edició és del 1925, p. 12.

<sup>2</sup> Ídem, p. 15.

<sup>3</sup> Ídem, p. 27.

<sup>4</sup> W. BENJAMIN, *Obras escogidas*, Mèxic DF, 1958, p. 67.

[...]. *Cuando el aura desaparezca, el arte será sustituido por la técnica*<sup>5</sup>. Benjamin anava molt lluny i no solament preveia l'abstraccionisme, sinó fins i tot el *pop-art* dels anys seixanta (Andy Warhol), i encara més, el posterior *postmodernisme*, com una cultura absolutament sense l'aura, un art que perd el sentit crític i la memòria.

El *teatre*, que és el tema que ens interessa, també va patir una revolució. De fet, dos grans corrents acabarien per dominar en l'àmbit de l'avantguardisme: el *teatre objectivista*, compromès socialment, polititzat, i el *teatre subjectivista*, centrat en l'anàlisi dels processos psicològics, potser més lligat als canvis formals de l'escena, una proposta creadora de l'anomenat *teatre de l'experiència*. A Alemanya el teatre va tenir un gran prestigi i va donar personalitats tan importants com les de Bertold Brecht i Erwin Piscator. Certament, Brecht seria una de les personalitats clau de la cultura teatral del segle XX, però cal situar-lo tal com fa Ricart Salvat<sup>6</sup>, és a dir, com a culminació d'una tradició renovadora: «*Així com a Itàlia, a França, a Espanya, a Anglaterra, els va costar segles de tradició teatral aconseguir una forma independent, igualment Alemanya necessitaria més de dos segles per assolir una forma teatral independent i pròpia. Aquesta forma és, segons la nostra opinió, la del teatre èpic [...]. Més que una creació personal de Brecht, que també és, els canvis foren producte d'una gran tradició nacional. Brecht es va fer simplement exemple tipificador [...] i va aconseguir donar al teatre alemany una estètica nova, coherent i rigorosa*». El mateix Salvat assenyalaria que, per causa del nazisme, Brecht hauria d'esperar a la segona postguerra per agafar una plena dimensió, però els fonaments renovadors ja els va situar en els anys previs a la Segona Guerra Mundial (1939-1945). La principal renovació brechtiana, entre d'altres, va consistir a crear a l'espectador la necessitat d'un compromís polític i social a través de l'objectivitat (Brecht era marxista).

Un altre corrent va ser el *teatre de l'absurd*, lligat al subjectivisme, que es perllongaria, amb gran esforç, més enllà de la Segona Guerra Mundial, amb les seves arrels en el sentit de l'absurditat del «fet de l'existència», tret que ja havia plantejat l'antic teatre grec, amb Èsquil i

---

<sup>5</sup> Ídem., p. 71.

<sup>6</sup> R. SALVAT, *El teatro contemporáneo*, Barcelona, Ed. 62, 1966, p. 79-80.

Aristòfanes. Aquesta renovació teatral va iniciar-se a principi del segle XX, a partir de l'*Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, i, ben aviat, seria impulsada per artistes relacionats amb el surrealisme i el dadaisme (Apollinaire, Rousseau, Roger Vitrac), i una mica més endavant per l'existencialisme, corrent filosòfic ja en expansió al període d'entreguerres amb l'obra de Martin Heidegger (*Ésser i temps*). L'irlandès Samuel Beckett seria un dels seus representants i en la segona postguerra Eugène Ionesco, el màxim representant de l'absurd, mentre que Albert Camus i Jean Paul Sartre desplegarien una obra lligada a l'existencialisme en la seva dimensió més crua (Manuel de Pedrolo seria un dels representants d'aquest corrent a Catalunya: *La nostra mort de cada dia*, el 1956, n'és un exemple important, on l'absurd i l'existencialisme hi són perfectament tractats).

Sobre objectivisme i subjectivisme tornarem a parlar més endavant. Ara cal esmentar, també, la reivindicació del *teatre popular* que va tenir en el francès Jacques Copeau (1879-1949), un capdavanter important que va voler retornar l'art teatral fins als pressupòsits de l'anomenada *Commedia dell'Arte* (una mica el que avui representa Dario Fo), però encara aniria més enllà i desenvoluparia una idea del teatre com a *lloc de trobada i reflexió*. Jacques Copeau va fundar a Paris el Théâtre du Vieux Colombier, el 1913, que va refundar després a Nova York, i, de fet, va ser el precursor també del *teatre al carrer* i del *teatre viu*, formes que fins després de la mort de Franco, a l'Estat espanyol, no podrien fer-se realitat plenament.

## **L'Estat espanyol i el de sempre: lluites contra corrent**

Malgrat la tendència aïllacionista de l'Estat espanyol i del pes cultural de l'integrisme catòlic oficialista, les influències exteriors també es van fer sentir en el món cultural. Als anys vint i trenta (segle XX) aquests canvis eren presents en la societat de l'Estat espanyol i molts dels grans capdavanters dels avantguardismes foren precisament personalitats com Pablo Picasso, Juan Gris, Juli González, Salvador Dalí, Luis Buñuel... Fins i tot va sorgir la *Generació intel·lectual del 1927*, concepte que englobaria un grup d'intel·lectuals nascuts als voltants del 1900, allunyats de la pessimista i caduca Generació del 1898: hi havia, en aquesta fornada cultural, escriptors en prosa com Jarnés, Bergamín, Fernández Almagro, J. M. de Cossío, i molt especialment poetes, com Salinas, Gerardo Diego,

Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, Cernuda, Alberti, Altolaguirre, i, a més, Federico García Lorca. En conjunt, les produccions intel·lectuals d'aquests artistes podien ser emmarcades perfectament en l'àmbit europeu de les successives avantguardes i recollien les noves concepcions de l'art, minoritàries, tal com les observaren Ortega i Benjamin. Alguns d'aquests homes del 27 van ser també autors teatrals, com Alberti i García Lorca, caracteritzats per una inspiració expansionista i creativa i influenciats pel surrealisme cap al 1930. Aleshores un factor decisiu en la incorporació de temes socials va ser la radicalització del clima social i polític experimentat al voltant de la crisi de la primera Dictadura (el general Miguel Primo de Rivera, el 1929).

A Catalunya, amb Joan Maragall, la literatura catalana havia adquirit una dimensió europea. El mateix es podria dir de Narcís Oller en el camp de la prosa, i també de l'escola mallorquina amb poetes com Costa i Llobera i Guillem Colom. Però tots ells encara es movien en un marc classicista i influenciat o bé pel romanticisme o bé pel naturalisme. Eren homes, de fet, forjats en el segle XIX. Després d'ells, en la cultura catalana començaria, encara que lentament, el desenvolupament dels nous corrents: els escrits d'Eugeni d'Ors sobre art i cultura són una mostra de la renovació conceptual dels esquemes culturals i van fer d'aquell pensador un punt de referència que superaria fins i tot els límits de l'àmbit català per influenciar, tant com Ortega, les noves generacions intel·lectuals de l'Estat espanyol als anys trenta. En aquest sentit, tampoc es poden oblidar personalitats com Josep Maria de Sagarra, Josep Maria López Picó, Josep Carner, Jaume Bofill i Mates, però sobretot, en el camp d'una renovació més radical, foren claus poetes com Joan Salvat-Papasseit, Joaquim Folguera i J.V. Foix.

Renovadors i avantguardistes, tant a Catalunya com a la resta de l'Estat espanyol, cercaven, fora del país, marcs més adequats per a la seva creativitat: el cas de Picasso és paradigmàtic, però també García Lorca, Dalí i Buñuel, i d'altres. La raó principal, als anys vint (des del 1923), va ser política, ja que l'Estat espanyol estava sota la dictadura de Primo de Rivera, però també van ser un factor fonamental les inèrcies d'una societat —i Catalunya era llastrada per la societat diguem espanyola— amb massa problemes de fons per resoldre, una societat on, per exemple, l'element institucional eclesiàstic tenia una gran força, especialment en els àmbits

educatius i culturals, i qualsevol intent renovador, en aquests àmbits, sempre topava —com deia Miguel de Unamuno— amb l'Església institucional, els seus interessos i les seves influències.

El nostre objectiu no és aprofundir aquí sobre aquesta situació, però sí que voldríem deixar constància de les dificultats de la cultura catalana en aquell marc on les avantguardes intentaven consolidar-se. La qüestió és explicitada d'aquesta forma en l'obra col·lectiva, dirigida per Jordi Casassas, *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1975)*<sup>7</sup>: «*El segon moment de les avantguardes dels anys vint va ser representat per l'activisme de gent que considerava la necessitat de mantenir una actitud culturalment "constructiva" davant l'adversitat pròpia del moment que vivia la cultura catalana. Aquest va ser el cas del poeta J.V. Foix, i també de l'anomenat Grup de Sabadell, orientat per Francesc Trabal, que es dedicarà a editar la col·lecció "La Mirada" en connexió amb Carles Riba [...]. El nucli més important de l'avantguarda catalana va ser el format a partir del 1926 per J.V. Foix, Sebastià Gasch, Montanyà (Lluís) i Dalí — que torna a Catalunya després de la seva estada a la residència de estudiants de Madrid... El seu òrgan de difusió va ser L'Amic de les Arts. L'aparició de la revista vilafranquina Hélix, la publicació del Manifest groc (1928), obra de Gasch, Montanyà i Dalí, i dels Fulls Grocs (1929), dels mateixos Gasch, Montanyà i Guillem Díaz-Plaja, assentaren les bases de l'avantguarda catalana.*».

## **El «cas Grau»**

En el camp del teatre, concretament a la Catalunya del període d'entreguerres, entre d'altres personalitats, que per raons temàtiques i d'espai no podem tractar, és interessant esmentar la de Jacint Grau, dramaturg i escenògraf alhora. Nascut a Barcelona el 1877, es va iniciar com a autor teatral en els temps del modernisme i després d'una etapa com a novel·lista es va orientar cap al teatre, espai cultural dins del qual va realitzar dues etapes ben diferenciades: inicialment, com a dramaturg va conrear el tractament de temes literaris ja coneguts, com *Dom Joan de*

---

<sup>7</sup> J. CASASSAS (coord.), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1975)*, Barcelona, Pòrtic, 1999, p. 270-271.

*Carillana, El comte Alarcos* i mites bíblics, però ben aviat va iniciar un canvi (també seria director d'escena), concretament amb *El senyor Pigmalión*, que havia d'estrenar a París, el 1923, sobre el «mite de Galatea»: en aquesta peça introduïa el tema de la relació entre autor i personatge, amb moments en què implicava la intervenció dels espectadors<sup>8</sup>. En aquell temps Grau era també un dels escendògrafs que intentava renovar la direcció teatral a Catalunya i a Espanya: la dictadura, com dèiem, li va impedir fer-ho i, com tants d'altres intel·lectuals, va realitzar part de la seva carrera fora, en una mena d'exili. El fet va ser tan notori que el diari madrileny *El Sol* es va fer defensor insistent de Grau en diversos articles signats pel crític Ricardo Baeza, el qual, en un d'ells, començava afirmant significativament: «*Es corriente en países de escasa cultura o de cultura impopular que el hombre de ciencias sea más conocido y estimado en el extranjero que en su país [...]. Y cosa parecida suele ocurrir con músicos, pintores y escultores, sobre todo cuando los medios de expresión que utilizan se hacen renovadoramente universales [...]. El "caso Grau" se pone ahora, y una vez más, sobre el tapete por su reciente estreno en Praga [...]. Se trata de un autor excluido de los escenarios españoles, desconocido para nuestros públicos y pasado en silencio, cuando no denigrado, aunque admirado por los espíritus despiertos y admitido ya en las organizaciones teatrales de más exigente criterio*»<sup>9</sup>. I en el mateix article explica el crític d'*El Sol* la causa de l'exili de Grau: «*[...] y es que la diferencia cardinal que separa el teatro del Sr. Grau del de sus coetáneos españoles es que, en tanto que éstos producen con un criterio práctico, ajustándose a nuestras menguadas posibilidades teatrales [...], aquél escribe y diseña con unos criterios basados en su personal inspiración y en pautas universalistas. De ahí que casi ninguna de sus últimas obras pueda ser llevada realmente a la escena en España [...]. La culpa es de la organización teatral que, con buenos actores hace malas compañías [...] y que por ley natural tienden a acogerse al más adocenado repertorio [...]. El Sr. Grau ha comenzado a abrirse cauces fuera de España*»<sup>10</sup>. I finalment Baeza dóna dades concretes

---

<sup>8</sup> Grau s'exilià a Buenos Aires el 1939 i morí el 1958. El 1943 va escriure un assaig sobre *Unamuno y las angustias de su tiempo*.

<sup>9</sup> Ricardo BAEZA, «El caso Grau», a *El Sol*, Madrid, (6-XI-1925), p. 3.

<sup>10</sup> Ídem.



del que feia Grau: *«Hace dos años, su teatro, apadrinado por André Suarès, uno de los espíritus más hondos que tiene hoy el teatro francés, y traducido nada menos que por Francis de Miomandre, hizo su aparición en uno de los teatros parisinos de vanguardia, l'Atelier, y lo hizo con El señor Pigmalión [...]. Ahora, el Sr. Grau se encuentra en Praga, y se anuncian obras suyas en Alemania, Polonia y Holanda. Incluso se gestiona su traducción al inglés y un estreno en Nueva York, pero claro, una obra sin aliños de "españolada" aquí no tiene espacio [...]»*<sup>11</sup>.

En un altre nivell, la gran actriu Margarida Xirgu no trobava possibilitats adequades a les seves aptituds a Barcelona, a causa de la falta de finançament públic del teatre, raó per la qual l'actriu acabaria instal·lant-se preferentment a Madrid. El 7 de novembre del 1920, la Xirgu, que ha deixat una nodrida correspondència<sup>12</sup>, va escriure a Apelles Mestres, notable dramaturg i escriptor català (de fet, la Xirgu ja havia interpretat algunes peces d'ell, igual que obres de Santiago Rusiñol i Àngel Guimerà, però ara ja era integrada en l'escena madrilenya), i va rebutjar interpretar l'obra de Mestres *Niu d'àligues* (una peça escrita als voltants del primer semestre del 1915, que, segons Joaquim Molas, descriu la ruïna d'un aristòcrata que acabarà suïcidant-se), dient-li (en castellà): *«Mi ilustre amigo, le pido mil perdones por no haberle escrito a usted antes dándole cuenta de la impresión de lectura que su obra titulada Nido de Águilas me produjo cuando la leí. Me pareció muy bella y muy interesante, pero mis compromisos en Madrid me impiden actuar en ella [...]. Lamento mis ausencias artísticas en esa ciudad, pero usted ya conoce la realidad [...]»*<sup>13</sup>.

## **El breu parèntesi republicà (1931-1936) i la Guerra Civil (1936-1939)**

La cultura catalana va revifar, sempre dins de les seves possibilitats relacionades amb la dependència de l'Estat espanyol, amb la proclamació de la Segona República (1931) i la instauració de l'Estatut que el 1932 va donar continguts operatius a la Generalitat proclamada el 1931 pel coronel

---

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> F. FOGUET I BOREU, «Tres cartas inéditas de Margarida Xirgu», a *Assaig de Teatre*, núm. 33.134, Barcelona, juliol-setembre 2002, p. 253-264.

<sup>13</sup> Ídem, p. 257.

Francesc Macià. Entre d'altres elements, cal destacar que la recuperació institucional va permetre un inici de reactivació i reformulació cultural en tots els àmbits: per exemple, l'actuació del GATPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània), institució relacionada amb els principals corrents de l'avantguardisme arquitectònic i urbanístic europeus, amb personalitats com Sert, Duran i Reynals, Torres-Clavé i d'altres. També la formació d'ADLAN (Els Amics de l'Art Nou), grup creat el 1932 per connectar amb les tendències avantguardistes de la cultura, que va publicar la revista amb el seu nom (Foix, Muntanyà, Dalí, Gasch i d'altres van ser el nucli principal: ells van impulsar exposicions de pintors com Picasso i Miró, i van organitzar concerts amb obres de Schönberg, Milhaud i Gerhard).

Revistes com *D'Ací i d'Allà* i *Mirador*, però molt especialment la primera (es publicava des de 1918, però agafaria més volada després de la caiguda de la monarquia) serien connexions imprescindibles amb la cultura europea.

Malgrat tot, la Generalitat va tenir poc temps per reactivar culturalment el país, ja que l'Estatut va entrar en vigor l'estiu del 1932 i l'octubre del 1934 el Govern català va ser intervingut pel Govern central, en el marc dels fets del Sis d'Octubre. La Generalitat no seria restablerta amb plenitud fins al triomf del Front Popular el febrer del 1936, i el juliol va esclatar la Guerra Civil i, per tant, el país va entrar en una situació excepcional.

Fins al 1936 la política cultural respecte al *teatre* només va tenir temps de ser esbossada. Ja el mes d'abril del 1932, la Conselleria va fer una sèrie d'inversions per activar la temporada del Teatre Romea (la companyia de Maria Vila), a més de subvencionar al Gran Teatre del Liceu. Seria durant l'any 1934, fins a l'octubre, quan les ajudes al teatre van tenir la màxima dedicació: la política teatral era dirigida per un Comitè del Teatre (creat el gener del 1934) i presidit per Ventura Gassol. Promocionar el teatre en català i portar el teatre a les comarques eren les dues principals preocupacions d'aquella institució, a més de crear el premi Ignasi Iglésies, però com dèiem, el Comitè del Teatre va ser dissolt el 1935 per un decret de la Generalitat intervinguda (va ser nou conseller de Cultura Lluís Duran i Ventosa, de la Lliga Catalana).

Dins ja de la Guerra Civil, un intent important de revifar el teatre va ser la vinguda a Barcelona d'Erwin Piscator (1936), un dels creadors —

com hem assenyalat més amunt—, amb Bertold Brecht, del teatre «polític», però sobretot de l'anomenat *teatre objectiu*, corrents importants de l'avantguardisme. Piscator va ser invitat pel president Lluís Companys, a instàncies de Josep Carner i Ribalta, el qual, com a comissari d'Espectacles, volia crear un «teatre de front». Ja en una conferència, el 10 de desembre d'aquell 1936, Carner i Ribalta va dir que «l'art teatral és, sobretot, un arma...», és a dir, el teatre com a creador de consciència política. I, fins i tot, sembla que Piscator estava d'acord a muntar una escenografia per representar *Terra baixa*, l'obra de Guimerà, però el projecte, finalment, seria oblidat a causa de les circumstàncies. Com a conclusió d'aquest moment històric cal dir que a Barcelona (igual que a Madrid i València), l'espectacle teatral va romandre força actiu, però pel que fa a la qualitat de les obres no es pot parlar d'una renovació teatral: «Si el teatre —diu en Robert Marrast— d'aquesta època fou revolucionari, és principalment en els nous sistemes de gestió de les sales, que han estat posats en pràctica d'una manera més o menys ràpida i coherent segons l'equilibri de les forces polítiques [...]. (Per exemple) les centrals sindicals (es refereix, en el cas català, especialment a la CNT) instauraren mètodes d'explotació col·lectivistes [...]»<sup>14</sup>. En definitiva, no cal parlar pròpiament de canvis revolucionaris pel que fa a la incorporació dels avantguardismes o renovacions escèniques: la conjuntura era excepcional.

Durant la Guerra Civil van funcionar a Barcelona, malgrat les dificultats, diverses companyies: al Teatre Poliorama, la Companyia del Drama Català, dirigida per Enric Borràs, i ell mateix, Joan Clapera i Assumpció Casals com a principals actors; al Teatre Romea, la Companyia de Comèdia Catalana, dirigida per Pius Daví, amb Antoni Gimbernat i Maria Vila i el mateix Daví com a actors principals; al Teatre Español, la Companyia del Vodevil Català, dirigida per Josep Santpere, amb ell mateix i Alfons Arteaga i Josepa Fornés com a actors principals; al Teatre Barcelona, la Companyia de Comèdia Castellana, dirigida per Manuel París, i primers actors com Ricard Fuentes i Anna Tormo, i al Teatre Apolo, la Companyia d'Obres Socials Castellanes, sota la direcció de Salvador

---

<sup>14</sup> R. MARRAST, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola. Assaig i Documents*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62, 1978, p. 211.

Sierra, amb ell mateix i Enriqueta Torres com a actors principals. De fet, la major part d'obres representades eren de naturalesa banal o convencional, el teatre de sempre, el clàssic, amb autors com Guimerà, Antonio Quintero, Antonio Paso, Enric Casanoves, Frederic Soler, Rosa Maria Arquimbau, Lluís Elies, Arturo Cortada... També muntatges de *teatre de lluita*, com *¡Máquinas!*, d'Alvaro de Orriols, un homenatge a la classe obrera, o *Lenin*, una biografia amb un pròleg i dos actes, dirigida per Josep Bolea. Joan Oliver va estrenar *Cataclisme* (primer a Reus i després a Barcelona), també hi havia teatre d'agitació. I es representaven clàssics com Sòfocles, Molière, Shaw, etc.

Per encoratjar la creació d'un teatre revolucionari diversos escriptors i periodistes donaven als diaris notícies d'experiències realitzades a Europa, especialment de l'URSS (els articles de J.M. Niconov a *Mirador*, 5 i 12 de novembre del 1936), o l'estudi d'*El Noticiero Universal*, «El esfuerzo teatral en Europa, desde el punto de vista de la *mise en scène*» (12 de novembre del 1936). Un gran èxit va ser la representació, a l'Olímpia, del drama *Danton*, l'obra de Romain Rolland adaptada per Julián Gorkin, amic d'Andreu Nin i militant de l'esquerra marxista.

Cal esmentar que a final de juny de 1937 s'havia fet càrrec de la Conselleria de Cultura Carles Pi i Sunyer, després dels Fets de Maig, que van reforçar el poder de la Generalitat davant l'anarcosindicalisme i l'extrema esquerra marxista. El nou conseller va impulsar el teatre a través especialment del Teatre Català de la Comèdia i de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur.

## **Sota el franquisme: el teatre a les catacumbes**

El franquisme i la seva dictadura, institucionalitzada l'1 d'abril del 1939, va ser un tall radical i una regressió històrica des de tots els punts de vista. Barcelona va ser declarada *ciudad enferma* pels ocupants (el feixista Serrano Suñer) i la cultura catalana dràsticament perseguida i reduïda a mínims. Fins i tot la llengua catalana va ser prohibida en els àmbits de la vida cultural, una actitud que aniria, però, perdent força progressivament, encara que a finals dels anys cinquanta encara era molt dura. Per exemple, el ministre de Justícia franquista, tradicionalista i monàrquic, Antonio

Iturmendi, recordava que «*el catalán ni siquiera en las cárceles*»<sup>15</sup>. En definitiva, no és cap novetat dir que durant els anys quaranta i primers dels cinquanta la cultura lligada a la nostra llengua va romandre totalment «clandestina» o marginada, de fet aïllada en domicilis particulars i en grups de caràcter folklòric. En el camp del teatre, el *teatre viu*, que intentava recuperar el pols artístic i renovar-lo, va ser una mostra d'això que diem, tal com tractarem més endavant. Joan Oliver (Pere Quart) havia retornar de l'exili el 1948, i aleshores va dirigir l'Editorial Aymà<sup>16</sup> i va col·laborar a la revista *Destino*: ell, de fet, és un símbol de tota una generació intel·lectual que va patir profundament la derrota de la Guerra Civil.

Dins el Cercle Artístic de Sant Lluc, una institució cultural tradicional barcelonina fundada el 1893 com a acadèmia de belles arts per artistes natzarens i simbolistes, l'activitat de Joaquim Renart i Garcia (1879-1961) seria clau en els inicis de l'intent de resurrecció del teatre: l'any 1955 es crearia, dins l'entitat, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), el primer moviment d'avantguarda relacionat amb el teatre. Amb Renart i d'altres personalitats femenines de la burgesia catalana, relacionades amb el món intel·lectual, van contribuir a la incipient revifalla: per exemple, les germanes Regina i Montse Tayà, Mariona Bonet, Victòria Espar, Montserrat Sagarra, per citar-ne algunes. En cert sentit, aquestes dones van fer una tasca decisiva i contribuïren a crear un festival, «L'Alegria que Torna», per tal de recollir diners per finançar la creació de la nova ADB, l'objectiu de la qual era recuperar el pols del teatre a Catalunya. En l'àmbit d'aquest moviment van participar també, inicialment, intel·lectuals com Salvador Espriu, J.V. Foix, Alexandre Galí, Lluís Bonet, Víctor Català, Rafael Llimona, Carles Riba, Nicolau Rubió i

---

<sup>15</sup> I. RIERA, *Los catalanes de Franco*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, p. 98.

<sup>16</sup> El 1956, aquesta editorial va publicar *Miscel·lània del club dels novel·listes*, un volum d'obsequi per a subscriptors d'una col·lecció de l'editorial que es deia «Biblioteca de Novel·les Catalanes. Club del Novel·lista», col·lecció dirigida per Joan Oliver. En aquest exemplar col·laboraren escriptors com Josep Maria Espinàs, Albert Manent, Ferran Canyameres, Josep Romeu, Joan Sales, Maurici Serrahima, Arnau Puig, Noel Clarasó, Joan Triadú, Domènec Guansé, J.V. Foix, Nicolau M. Rubió, Salvador Espriu i Rosa Leveroni. Cesc, Modest Cuixart, Clavé i Picasso col·laboraren com a il·lustradors, i Xavier Benguerel i Carles Riba van traduir els textos de Paul Valéry, Eurípides i d'altres que van ser reproduïts.

Tudurí, Josep Maria de Sagarra, Jordi Sarsanedas, Ferran Soldevila, Joan Triadú, Frederic Mompou, etc., encara que després alguns d'ells se n'allunyarien. Van arribar a signar una mena de petit manifest (1955) reivindicant el teatre, que recollia una iniciativa anterior, de l'any 1950, que reclamava a les autoritats dictatorials, sota el nom de Teatre Íntim (recollia el nom de la companyia que el 1898 fundà Adrià Gual), recuperar la tradició teatral catalana. I naturalment, Joan Oliver, com a autor d'obres teatrals, i Frederic Roda, com a organitzador i escenògraf, van ser en un primer pla en l'evolució de l'ADB, així com poc després els joves Ricard Salvat i Miquel Porter-Moix (a la casa familiar dels Porter es realitzarien representacions teatrals). Parlant de mecenatge, va ser clau la figura de Joan Obiols i Vié (1919-1980), metge psiquiatra de l'Hospital Clínic barceloní i professor de la Universitat de Barcelona (seria degà de la Facultat de Medicina el 1972-1979, i rector nou mesos l'any 1979). També, al seu domicili, es van realitzar actes culturals i fins i tot representacions teatrals.

### **La lluita del teatre independent contra l'agonia escènica**

Abans, però, d'entrar en matèria, és necessari complementar breument el que hem dit més amunt sobre el panorama de la renovació teatral europea i els seus principals corrents en el món escènic, recordarem que a Europa ja eren consolidats els dos grans corrents esmentats: el *teatre objectivista*, compromès políticament i social; i el *teatre subjectivista*, lligat al psicologisme dels personatges, segons criteris de l'avantguardisme, força inclinat a l'experimentació escènica. A França, per exemple, durant 1956-1961, eren molt actius escenògrafs com Jean Vilar, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, l'actor Gerard Philipe, a més d'una sèrie de dramaturgs que voltaven entorn del *Teatre de l'Absurd*, com Samuel Beckett i Eugène Ionesco: cap dels dos era francès, però vivien a París. A Catalunya, dins de les seves possibilitats, Manuel de Pedrolo, com ja hem assenyalat, fou un representant d'aquest corrent reflectit en les seves novel·les i obres dramàtiques entre finals dels anys cinquanta i mitjans dels seixanta. Mentre que Joan Brossa, que també va participar del corrent subjectivista, va ser un autor més polivalent.

Per altra banda, fora d'aquest corrent, autors com Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Anouilh, Jean Giraudoux i Henry de Montherlant

donaven, a França, gran relleu filosòfic a les seves produccions teatrals. Per proximitat geogràfica, els homes i les dones del teatre català en aquells anys de clausura franquista estaven força influenciats per la creativitat francesa. Eren renovadors escènics aquells autors? De fet, les seves obres seguien una estètica més o menys classicista, però els continguts significaven una gran renovació temàtica, especialment en els casos de Sartre i Camus.

Malgrat tot, cal dir que els homes i les dones del teatre català també estaven al corrent del teatre alemany, que conservava tot el seu prestigi anterior al període nazi. I Erwin Piscator i Bertold Brecht es van mantenir en primer pla; de fet ho va assenyalar Ricard Salvat: «*Si després de la guerra [la segona], la societat alemanya renaixia, també ho feia el teatre [...] i ho feia sota l'empenta de l'aportació brechtiana*»<sup>17</sup>. El problema era que sota la dictadura franquista resultava impossible realitzar un teatre polític: en aquest sentit, en l'àmbit espanyol, Antonio Buero Vallejo i Alfonso Sastre foren els capdavaners, ja que van donar a les seves obres unes formes «elaboradament metafòriques» per fugir de l'agressivitat de la censura.

En conjunt, la situació teatral era difícil fins i tot a Madrid, malgrat que diverses de les seves companyies i dos teatres eren subvencionats. En el *Destino* de 8 d'abril de 1961 (núm. 1.235), trobem una crònica de Madrid, firmada per «Alcalá», on es diu el següent: «[...] *El teatro anda mal, está muy escasamente protegido [...]. Según explica el Instituto Internacional del Teatro, traducida en cifras la ayuda estatal en Suecia, anualmente, equivale a 168.000.000 de pesetas. La pequeña Dinamarca le da a su teatro nacional, 90.000.000 millones al año. Bélgica, 81.900.000 millones; Finlandia, 55.080.000; Chile, 31.500.000... Llegamos a la diminuta Islandia, que dedica 10.274.000 pesetas, y la lejana Corea del Sur, que le reserva al teatro 9.600.000 pesetas... Después de Corea de Sur, venimos nosotros con algún otro país de por medio. España ayuda a su teatro nacional con la cifra de 6.000.000 de pesetas. No han leído ustedes mal: con seis millones de pesetas... Y francamente, no quiero referirme aquí a la disparatada situación teatral de Barcelona [...]*». A Barcelona no es rebia cap subvenció.

---

<sup>17</sup> R. SALVAT, *Quan el temps es fa espai. L'ofici de mirar*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1999, p. 463.

Durant els anys cinquanta es poden distingir dos tipus de teatre a Catalunya: el *comercial professional* i l'*amateur* o *teatre*; el, podríem dir-ne, *teatre de cambra* estava constituït per agrupacions com l'ADB i d'altres, un món encara poc estudiat, malgrat alguns esforços més o menys recents<sup>18</sup>. En aquells anys, la major part del teatre representat a Catalunya ho era en llengua castellana i el feien normalment companyies madrilenyes que estaven de gira i que eren subvencionades per l'Estat central. El teatre a Catalunya no tenia cap subvenció i el teatre en català era testimonial i d'una qualitat força feble, realitzat en sessions úniques i a vegades en domicilis privats: a més, era prohibit traduir obres estrangeres al català, la qual cosa dificultava enormement la renovació intel·lectual. Ja, aleshores, un crític, Luis Castillo, el 1953 deia el següent: «*Ya lo saben, pues, quienes sueñen con obras de envergadura aquí. Escriban comedias tontas, vulgares, comedias aptas para ser representadas en un teatro de provincias. Son las únicas posibilidades*»<sup>19</sup>. Per aquells temps, el 1954, Sagarra estrenava al Teatre Romea el melodrama *La ferida lluminosa*, amb gran èxit comercial i força lloada per la premsa oficialista. Però això no era *teatre viu*.

Alguns nuclis, al decenni dels quaranta, iniciaren intents per reactivar un teatre més exigent, personalitats com Marta Grau, Juan Germán Schroeder, Rafael Richart i Mariano de la Cruz, els quals feien un «teatre de cambra» en castellà, amb obres d'O'Neill, Sartre o Thornton Wilder, van organitzar, com hem dit, sessions úniques i sense massa possibilitats per posar-les en escena, a vegades es representaven en domicilis privats i la major part de vegades es tractava de teatre llegit. Continuarors d'ells van ser petits grups, com l'anomenada Agrupació de Teatre Experimental, que va dirigir Ricard Salvat, com a precedent del *teatre viu* que es conrearia a l'ADB. En definitiva, el teatre en català, que no va rebre autorització fins al 1946, era absolutament marginal, al voltant, des d'un punt de vista comercial, de l'obra de Josep Maria de Sagarra. El governador civil franquista Bartolomé Barba assenyala en una mena de memòries: «*Se me comunicó que se autorizaban las representaciones teatrales en lengua*

---

<sup>18</sup> J. ARBONÉS, *Teatre català de postguerra*, Barcelona, Pòrtic, 1973; E. GALLÉN, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista. 1939-1954*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona-Ed. 62, 1985.

<sup>19</sup> Luis CASTILLO (30-IV-1953), «El teatro en crisis», a *Revista*, núm. 55, Barcelona, p. 19.



*catalana siempre que cubriesen los trámites reglamentarios [...]. La gente no acudió a las representaciones ni manifestó entusiasmo alguno [...]. De todos modos, la autorización del teatro catalán privó a los elementos catalanistas de la única bandera fácil y popular que les quedaba [...]. Y la actitud de la masa de población demostró que no quería hacer bandera de combate de su lengua, como pretenden los cuatro agitadores que aún quedan flotando sin puntos de apoyo con estas nuevas disposiciones»<sup>20</sup>. En aquest ambient, la creació de l'ADB, com hem dit, el 1955, va ser un moment important, ja que tindria una secció dedicada a l'experimentalisme que donava contingut a l'esmentat *teatre viu*. A més, Ricard Salvat i Miquel Porter organitzaren el I Congrés Regional de Teatre, el 1959, a Solsona, juntament amb Jordi Carbonell i Frederic Roda.*

Paral·lelament, l'entusiasta Juan Germán Schroeder (1918-1997) va ser un altre lluitador per treure el teatre que es feia en castellà de la seva agonia. Ell havia creat el 1943 el grup Teatro de Estudio, amb una petita companyia dedicada a la investigació: el 1948 van representar, en castellà, *A puerta cerrada*, de Sartre, al Teatre Barcelona. Pràcticament va ser silenciada pels diaris, malgrat el fet que Schroeder va ser el primer a donar a l'escenografia un paper predominant. Finalitzada l'etapa del Teatro de Estudio, el 1949 sorgí el Teatro de Cámara, creat per Antonio de Cabo i Rafael Richart, continuadors de l'empremta de Schroeder: van aconseguir estrenar obres de Tennessee Williams, aleshores en primer pla als EUA (*El zoo de cristal* i *Un tranvía llamado Deseo*, les dues el 1950), i també van escenificar obres d'O'Neill, Anouhil, Priestley i d'altres. L'ambient de la crítica els va ser desfavorable i el grup es va dissoldre.

Van haver-hi d'altres intents: el Teatro Club, creat per Antoni de Senillosa i Joan Antoni Padró, que l'any 1949 estrenaren obres de Graham Greene (*El cuarto de estar*), i també cal esmentar el grup Thule-teatro de Ensayo, fundat per Mariano de la Cruz, col·laborador de *Destino* i amic de Néstor Luján<sup>21</sup>: representaren obres de Wilder, Priestley i O'Neill (*El gran Dios Brown*, on va debutar l'actor Adolfo Marsillach, fill d'un conegut

---

<sup>20</sup> B. BARBA, *Dos años en el frente del Gobierno Civil de Barcelona*, Madrid, Javier Morata, 1948, p. 67.

<sup>21</sup> N. LUJÁN, *El pont estret dels anys cinquanta*. Barcelona, La Campana, 1995, p. 19-21.

periodista). El Teatro Experimental de Barcelona, creat per Esteve Polls, va significar un esforç extraordinari: ell va descobrir l'actriu Núria Espert fent representacions a l'Orfeó Gracienc i incloent petits muntatges de cambra en català. Polls, el 1963, marxaria a Costa Rica i Colòmbia, on va organitzar els teatres nacionals d'aquest països, la qual cosa no podia fer a Catalunya. Per altra banda, en els seus intents de crear una institució teatral, Salvat també fundaria —amb Maria Aurèlia Capmany— i dirigiria, el 1960, l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG).

L'ADB i l'EADAG són dos moments especialment importants de la lluita del teatre català. Joaquim Molas, analitzant ambdues entitats, assenyalaria que el problema dels homes que hi lluitaven és que tenien una gran dificultat: no podien exercir professionalment. La seva feina quedava reduïda al cercle del teatre aficionat, i ni rebien subvencions (cap teatre a Barcelona no tenia subvencions) ni el suport dels mitjans de comunicació, tots oficialistes. Aïllats, es limitaven a representar obres i muntatges en sessions úniques a locals pintorescos: recordem el que hem dit de les representacions als domicilis de la família Porter o del Dr. Obiols<sup>22</sup>. Un lloc quasi permanent de trobada va ser la Cúpula del Coliseum, on era instal·lat l'EDAG, de fet la seva seu social: a més de Salvat i Maria Aurèlia Capmany, hi havia també els professors Carme Serrallonga i Ricard Albert, els pintors Ràfols-Casamada i Maria Girona, entre d'altres personalitats disposades a plantar cara pel nostre teatre. A l'EDAG funcionaven tres especialitats: direcció, interpretació i investigació, i els alumnes dels darrers cursos de l'EDAG formarien un grup adscrit al «teatro de cámara y ensayo» —les dificultats oficials del català obligaven a fer les inscripcions en castellà—, representarien obres d'avantguarda i farien «teatre de recerca». El 1960-1961, per exemple, van representar *D'Arenys a Sinera*, de Maria Aurèlia Capmany; *l'Espectacle Maragall* (en honor del poeta); *El desert dels dies*, també de la Capmany; *A la fira de mostres* i *El rinoceronte*, de Ionesco; *La jugada*, de Joan Brossa; *La pell de brau*, d'Espriu... El 1961, per exemple, *La doma de la bravia* i *Trabajos de amor perdidos*, ambdós de Shakespeare; *El bell lloc*, de Brossa; *Mort d'home*,

---

<sup>22</sup> J. MOLAS, «Situación y nómina de 25 años de teatro catalán», a J. OLIVER, *Bodas de cobre*, Barcelona, Aymà, 1965. Es va fer una edició en català, el 1966, per Dalmau, amb el títol de *La literatura catalana de postguerra*.

*Animals destructors de lleis*, *Demà m'aixecaré*, *Espessos núvols sobre la frontera* i *Petita crònica del meu temps*, les sis de Ricard Salvat; el muntatge *Homenatge a Todó Garcia*, *El rei Candaulès*, d'André Gide; i *Depèn de nosaltres*, de J. Genestí. I entre d'altres treballs destacats, cal esmentar, fora del marc cronològic en què ens movem, *La pell de brau*, d'Espriu; *El desert dels dies* i *Vent de Garbí i una mica de por*, ambdós de Maria Aurèlia Capmany; el *Gran Guinyol*, de Brossa; *Algú a l'altre cap de peça*, de Manuel de Pedrolo; *Balades de fam*, de Xavier Fàbregas...

Abans d'entrar en les anàlisis de la campanya de *Destino* per reivindicar el teatre a Catalunya, hem d'esmentar, en el període que estem tractant (fins al 1961), altres grups experimentalistes, que conrearen obres en català i/o de compromís social: La Pipironda (1959-1966); el Grup Gil Vicente (1961-1966), on hi havia Feliu Formosa i Francesc Espinet; Els Joglars, que van néixer l'any 1961 i encara són en primer pla de l'escena catalana. La Pipironda fou conduïda per Àngel Carmona i Florenci Clavé, i la petita companyia va practicar un teatre popular, del tipus del de La Barraca, grup creat durant la Segona República per Federico García Lorca, anaven per barris i pobles: el 1959, per exemple, representaren *En la estratosfera*, de Pedro Salinas, en el bar La Viña del barri de Gràcia. També actuaren a Can Tunis, al Somorrostro i a localitats com Sabadell i Terrassa, en llocs obrers i populars. Ells van donar a conèixer obres de José María Rodríguez Méndez, aleshores instal·lat a Barcelona, i van treballar també amb gent entusiasta com Xavier Fàbregas, el poeta Lizano de Berceo (Jesús) i Francesc Candel. I finalment, ja dins del 1963, Alpha-63 (l'Hospitalet de Llobregat), 6 x 7 (Terrassa), el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, i d'altres de menys volada, però abans de seguir voldríem assenyalar que tots aquests esforços serien el punt de partida d'una llarga lluita que permetria que a les acaballes de la Dictadura hi hagués una presència important de grups teatrals renovadors, malgrat la pressió en contra (recordem el cas d'Els Joglars, en plena Transició), i sobre aquella base s'aniria desenvolupant, amb les noves generacions, l'abundosa actualitat del teatre experimental i renovador.

## La batalla de *Destino*<sup>23</sup> pel teatre català

Ja ens hem referit a l'ADB, la història de la qual ha estat feta per Jordi Coca<sup>24</sup>. Aquest grup, creat el 1955, va integrar els muntatges de *teatre viu*, i el 1956, després d'una crisi interna, va fer algunes representacions al domicili de Miquel Porter, col·laborador íntim de Ricard Salvat. Van treballar després, l'any 1957, al Cercle Artístic de Sant Lluc, amb la col·laboració de Frederic Roda, vocal del grup. Ells, dins l'ADB, representaven l'experimentalisme, i Salvat concretament va viatjar en diverses ocasions a Alemanya, per tal d'estudiar la renovació teatral i finalment es convertiria en una de les personalitats més importants del teatre a Catalunya (i, de fet, més endavant, a l'Estat espanyol) com a autor d'obres i muntatges i com a director d'escena. L'ADB fou l'intent més sòlid per restaurar el teatre català després de la Guerra Civil: es va dedicar a conrear obres d'autors catalans, sobretot d'autors vius, i mai, fins a la seva prohibició per les autoritats franquistes (1963, arran de la representació de *L'òpera dels tres centaús*, de Brecht), va conrear teatre en llengua castellana. Autors com Blai Bonet, Joan Brossa, Maria Aurèlia Capmany, Joan Maragall, Joan Oliver, Manuel de Pedrolo, Baltasar Porcel, Carles Riba, i molts d'altres van ser representats, i ells, per exemple, el 1957, estrenaren *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu; després *Homes i No*, de Manuel de Pedrolo, el 1958; i *Or i sal*, de Joan Brossa, el 1961. També van conrear el teatre de Musset, Txékhov, Strindberg i d'altres.

Malgrat tots els esforços, en la segona meitat dels anys cinquanta la situació global del teatre a Barcelona (i a Catalunya) era crítica, tant pel que feia referència al teatre comercial, que no rebia cap subvenció, com a les possibilitats del teatre pròpiament català i dit en català. A més, la competència de la ràdio i, sobretot, del cine, era ferotge. Un teatre sense ajudes estatals no podia sobreviure. En aquestes circumstàncies, la revista

---

<sup>23</sup> Sobre la revista *Destino* vegeu la meua investigació: I. de CABO, *La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revista Destino. 1957-1961*, Barcelona, Ed. Àltera, 2001. Per als orígens de la publicació: C. GELI i J.M. HUERTAS CLAVERÍA, *Las tres vidas de Destino*, Barcelona, Diputació de Barcelona-Col·legi de Periodistes, 1990-1992.

<sup>24</sup> Jordi COCA, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. 1955-1963*, Barcelona, Institut del Teatre-Ed. 62, 1978.

*Destino* es va convertir en una de les plataformes reivindicatives, sempre tenint en compte les magres condicions de l'època. Les seves planes eren sempre obertes a qualsevol índex de progrés cultural que signifiqués avançar cap a la llibertat cultural. Per exemple, el 1957 donava una notícia força àmplia sobre la publicació a Madrid d'una revista especialitzada en teatre, *Primer acto*<sup>25</sup>: «Ya van publicados tres números de Primer Acto. Alfonso Sastre, Adolfo Marsillach, José Luis Alonso, José Angel Ezcurra, José Monleón, Eduardo Haro... son sus colaboradores [alguns d'ells eren militants del clandestí Partit Comunista, i tots antifranquistes] [...]. Se trata de una publicación de palpitante actualidad. Nos presenta en cada número una obra de teatro, hasta ahora de Samuel Beckett, Alfonso Sastre... y nos anuncia nada menos que a Arthur Miller. Es una revista imprescindible para conectar con el movimiento exterior de la gran escena mundial, pues está introduciendo noticias que aquí son desconocidas, sobre Piscator [cap referència, però, a l'estada d'ell a Barcelona el 1936], Williams, Brecht... Por eso la vemos con tanta simpatía [...]».

De fet, feia temps que el crític teatral de la revista, Martí Farreras, membre del cercle de Joan Oliver, es lamentava de la situació, tant pel que feia al teatre representat en castellà, el comercial professional, com per l'existència d'un teatre en català condemnat pràcticament a les catacumbes. Per donar una idea de la situació ens referim a l'estrena d'una obra d'Eduardo Criado titulada *Los blancos dientes del perro*, la qual, com a gran atractiu i reclam publicitari es presentava com a «bilingüe», és a dir, amb personatges que parlaven castellà i d'altres que ho feien en català. En la seva crítica, Farreras afirmà: «El estreno de esta obra tenía para nosotros especialísimo atractivo, gracias al señuelo del bilingüismo con que se nos anunciaba [...]. Sin embargo, el bilingüismo practicado por Criado se refiere puramente a la mecánica estructural de la obra de Pitarra, en catalán cuando la pone en boca de actores, cuyo diálogo es, sin embargo, todo él en castellano»<sup>26</sup>.

Un altre moment significatiu va ser el balanç del moment teatral a l'inici de la temporada, el 1957, fet per Martí Farreras, sota el títol de «Los

---

<sup>25</sup> *Destino* (23-XI-1957, núm. 1.059), Barcelona, p. 40.

<sup>26</sup> Ídem (5-X-1957, núm. 1.052), Barcelona, p. 45.

últimos estrenos»<sup>27</sup>. Tracta d'un dels «grans èxits» del moment, *¿Dónde vas Alfonso XII?*, de Torcuato Luca de Tena, membre de la família propietària del diari madrileny franquista i monàrquic *ABC*, un melodrama que, de fet, representava el teatre oficialista del moment. Va dir Farreras: «*Ha sido una completa decepción. No de su éxito, que es multitudinario, sino del conocimiento del talento teatral del autor [...]. Se trata de un conjunto de estampas románticas caricaturescas y de una fragilidad que va a la deriva [...]. La atención del público por el romance de la reina Mercedes obedece, creemos, a cuestiones extrateatrales. Vivimos en plena época de materiales edulcorados, estamos en las antípodas del romance valleinclanesco...La verdad, es que tanto casticismo, tanto torero y tanta Puerta del Sol... nos fatigan y nuestra paciencia está agotada*». Aquest enfocament va provocar problemes a Farreras i a *Destino*, que el 18 de gener del 1958 (núm. 1067, p. 25-27) hauria de publicar una nota de rectificació, sense firma però.

Eren temps difícils per a la cultura en general, i justament, el maig del 1959 va circular un manifest, recollit per alguns mitjans de comunicació, entre els quals *Destino* (23 de maig del 1959, núm. 1.137, p. 4), a favor de l'art actual, és a dir, a favor dels avantguardismes, signat per Cesáreo Rodríguez Aguilera, Rafael Manzano, Modest Cuixart, Bosch i Roger, J.M. Prim, Jordi Mercadé, Josep Maria Subirachs, J.J. Tharrats, Jordi Benet i Aureli, entre d'altres: demanaven el reconeixement d'aquest art i també reivindicaven un Museu d'Art Contemporani a Barcelona. Respecte al teatre, la crisi més important es produiria el 1959 i hi tindrien protagonisme Farreras, Joan Oliver i Néstor Lujan, aleshores director de *Destino*. El pretext va ser un incipient teatre en català que es representava al Teatre Romea i que tenia l'actor Joan Capri com a centre de referència: es tractava d'un tipus de muntatges teatrals adotzenats i, de fet, vodevilescos. A *Destino*<sup>28</sup> precisament Luján, encoratjat, escrigué: «*El teatro es uno de los símbolos de la calidad espiritual de un pueblo. Deseamos que Barcelona y Cataluña no sean excepción en esta regla, pero es para echarse a temblar el pensar que a los catalanes se nos midiera con el*

<sup>27</sup> Ídem (6-VI-1959, núm. 1.139), Barcelona, p. 25.

<sup>28</sup> Ídem, p. 45.

rasero del teatro catalán que se está ofreciendo en el Teatro Romea [...]. La presencia de un cómico de escasísimos matices [...] ha convertido este Teatro Romea, donde debería mantenerse la lengua viva de Cataluña, en un espectáculo tristísimo». Els muntatges teatrals que es representaven tenien títols com *L'escombra damunt la teulada* o *¡Ai Joan, que descarriles!*, però també es representaven obres de Josep Maria de Sagarra, ja en una notable davallada com a dramaturg (malgrat l'èxit oficial de *La ferida lluminosa*, el 1954). I Luján afegia: «*En pocas ocasiones se podría llegar tan bajo en una de las más nobles y antiguas diversiones humanas como es el teatro [...]*», per acabar amb una crida que, probablement, llavors només la podia fer ell com a director de *Destino*: «*Ante todo esto, hacemos un llamamiento a cuántos sientan la necesidad que sentimos nosotros de dignificar nuestro teatro. El teatro Romea es el símbolo del teatro catalán y no debe de estar como está sometido a obras adocenadas ni en las condiciones actuales*». Paral·lelament, la revista informava, en una ressenya sense firma, sobre l'escenificació del poema *Nerta*, de Mistral, feta en una sola sessió al Palau de la Música per l'ADB. La nota deia: «*Una gran adaptación escénica realizada por Francesc Vallverdú, joven escritor y poeta [...]. La realización de algo tan ambicioso requería una dirección competente y lo mismo la escénica de Miguel Porter que la general de Federico Roda se revelaron a la altura del experimento [...]. El tremendo atraso escénico que soporta nuestra ciudad obliga a esfuerzos desmesurados como éste que sólo merece elogios*»<sup>29</sup>.

Això va ser el pròleg. Després d'una «carta col·lectiva» al «director» de la revista, signada per «un grupo de universitarios» (8 d'agost de 1959), que donava suport a Luján, es va incorporar Joan Oliver (que de vegades signava la seva obra com a *Pere Quart*) al parer de Farreras i Luján, i va prendre directament el protagonisme en una dura «carta al director» de *Destino*<sup>30</sup>: «*Las condiciones generales existentes marcan el fenómeno del Teatro Catalán y explican muchas cosas que hasta el observador superficial considera incomprensibles porque nuestro teatro está muerto [...]. Desde hace unos años funciona en nuestra ciudad una agrupación de*

---

<sup>29</sup> Ídem (13-VI-1959, núm. 1.140), Barcelona, p. 3.

<sup>30</sup> Ídem (20-VI-1959, núm. 1.141), Barcelona, p. 3.

*teatro amateur que lucha denodadamente por mantener la continuidad del teatro catalán: su campo de acción son, naturalmente, medios muy limitados. Por desgracia. Es una voz que clama en el desierto. Se trata de la 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 dar la batalla posible entre autores, actores, obras y público, pero sin dinero, sin locales, asistencias... es imposible. La escena catalana hoy es un páramo sin nivel literario, sin dignidad lingüística y sin interés humano, salvo alguna excepción que poco pesa. 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! A eso se ha llegado».*

En plena ofensiva es va afegir, ara, Frederic Roda, que també va utilitzar la secció de «cartes al director» de la revista<sup>31</sup>: *«El teatro, ese arte social por excelencia, no puede ser una creación artificial [...]. El teatro se produce en los ciclos históricos culturales de los pueblos y presupone una base ética colectiva. La pintura, el poema, pueden surgir como una creación individual en un panorama desolado como es el actual, pero la obra teatral no, pues es un producto colectivo».* I també, al mateix número de la revista, l'editor Jaume Aymà —amb el qual col·laborava Joan Oliver— va intervenir-hi: *«Ya era hora —es referia a Luján— 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 presenciar ciertas interpretaciones [...]. Sólo nos queda la esperanza de esos grupos de aficionados que al margen de las instituciones oficiales intentan abrir paso a un teatro de calidad»*<sup>32</sup>. Era una ofensiva en tota regla d'un sector de la intel·lectualitat catalana.

La situació va agafar volada, fins al punt que, després d'un debat menor entre Néstor Luján i l'escriptor franquista Manuel Tarín Iglesias,

---

<sup>31</sup> Ídem, p. 3.

<sup>32</sup> Ídem, p. 34.



redactor del diari falangista *La Prensa*, i la polèmica suscitada per les ja esmentades crítiques de Luján sobre l'actor Capri, Sagarra es va sentir al·ludit i obligat a intervenir des de posicions personalistes i traslluint un egoisme indubtable. Ell tenia, com Luján («Al doblar la esquina»), un espai fix a *Destino*, anomenat precisament «Antepalco», i hi diria el següent, atacant especialment Oliver i Roda, ambdós lligats a l'ADB<sup>33</sup>: «*En ambas cartas esos señores dicen mucho de verdad, pero desde luego no toda la verdad, y en la del señor Juan Oliver se dice algo que quizá no sea del todo verdad..., algo que me afecta personalmente, pues dice que la escena catalana de hoy es un subproducto sin interés literario, sin dignidad lingüística, sin interés humano (las excepciones a las que se refiere pesan bien poco, al parecer) [...]. Me interesa destacar lo de estas excepciones que para él pesan poco, puesto que no habla de vivos ni muertos, sino que se refiere a la decadencia de los últimos decenios, que dice ha sido vergonzosa*». I segueix Sagarra: «[...] *me permito decir al señor Oliver que estos “últimos decenios”, en plural, me parece excesivo. Si hubiese dicho los últimos años, o meses..., porque la última etapa del teatro catalán cuenta con un decenio y tres años, y se reanudó en 1946 y en el Teatro Barcelona, con una obra mía de repertorio, y luego en el Teatro Romea, con otra obra mía de estreno. En esos trece años he dado yo al teatro catalán doce obras nuevas...Hago constar estos hechos al señor Oliver, para quien mis doce estrenos quizá deban pesar poco*». A Sagarra, dramaturg consagrat des d'abans de la Segona República i reciclat dins el franquisme, amb una obra progressivament devaluada, només li importava, aleshores, el seu ego: molt poc el tema cabdal, que era la crisi del teatre en general i l'agonia del teatre català en particular. De fet, no hi ha indicis que Sagarra tingués, el 1959, cap mena de lligams amb aquells que lluitaven pel teatre.

Malgrat tot, Sagarra tornaria d'immediat al tema en el *Destino*<sup>34</sup> següent, interferint en la campanya, sense aprofundir en el tema i atribuint la crisi a la massa, és a dir, al públic: «*Cierto teatro catalán ha llegado a un límite lamentable [...]. Lo triste está en los resultados porque si económicamente el enfoque de un determinado género que intenta servir a la masa, la reducida masa que se divierte con el espectáculo, proporciona el*

---

<sup>33</sup> Ídem (27-VI-1959, núm. 1.142), Barcelona, p. 35.

<sup>34</sup> Ídem (4-VII-1959, núm. 1.143), Barcelona, p. 13.

*apetecido éxito, no habría nada qué decir [...] Nadie puede exigir a nadie que se arruine o que abandone un negocio, en nombre de un teatro selecto o de altura». Sense entrar en cap moment en causes com la falta de subvencions o el domini de les companyies madrilenyes, ni tan sols comentar la qüestió de la llengua, Sagarra tractava així, amb una superficialitat quasi fregant el menyspreu, tots aquells que lluitaven per «l'altre teatre»: «A mí, que alguien se rasgue las vestiduras, a mí, que me sé de memoria los asuntos del teatro, el tema me deja completamente tranquilo. Se trata de una prueba más, de un intento, que no tiene porque alterar, ni comprometer a nada, ni el presente ni el futuro del teatro catalán. Pasará, como tantas cosas pasan, y las del teatro son las que más pronto se olvidan, y los que ahora protestan se entusiasmarán mañana o protestarán con más fuerza de algo que nada tenga que ver con lo que ahora ocurre».*

A Sagarra li va contestar el crític de *Destino*<sup>35</sup>, Farreras, dient: «Digan lo que digan los derrotistas tengo la convicción de que el teatro catalán tiene un público que nos garantiza su futuro...Tiene actores [...], autores, escritores heroicamente entregados y tiene también expertos directores... ¿Qué falta hoy para dignificar y vivificar la hoy agonizante y desprestigiada escena catalana. Faltan empresarios y ayudas oficiales»<sup>36</sup>.

Certament, la polèmica no podia anar més enllà i aquella primera batalla de *Destino* pel teatre català es va tancar el mateix 1959. Però la dictadura era la dictadura i la situació va romandre a les planes de la revista. Sempre en forma molt breu, es donava notícia d'activitats de l'ADB (estrenes de Txékhov, Maria Aurèlia Capmany i Joan Oliver), i també sobre les «novetats» del teatre en català, com l'estrena al Teatre Romea de *Sopar a casa*, de Sagarra, interpretada per Joan Capri, mentre que en Farreras lamentava la tancada del Teatre Windsor a Barcelona i la conversió del Teatre Comèdia en cine, ambdós l'any 1960: «*Todo ha ido a menos*», digué el crític teatral<sup>37</sup>. O conclouent que «*en Barcelona se hace teatro pasado por el baño María [...]*»<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Aleshores a Madrid hi havia dos teatres subvencionats per l'Estat franquista, el Nacional i l'Espanyol.

<sup>36</sup> *Destino* (14-I-1961, núm. 1.223), Barcelona, p. 43.

<sup>37</sup> Ídem (27-V-1961, núm. 1.242), p. 50.

<sup>38</sup> Ídem (21-X-1961, núm. 1.263), p. 21.

Tanquem aquestes notes que volen contribuir a recordar una lluita que no va ser estèril, amb un altre moment que, de fet, cancel·laria el cicle del qual ha estat objecte, ja, del 1961, en produir-se a Barcelona (octubre) l'estrena d'una obra de Guillermo Sautier Casaseca, un dramaturg de la cultura oficialista, del qual avui ningú no se'n recorda. Néstor Luján va agafar una altra vegada la ploma amb indignació, en la secció «Al doblar la esquina», fora de les planes dedicades a l'espectacle<sup>39</sup>: *«El primer estreno de la temporada teatral no ha podido ser más desafortunado [...]. La puesta en escena, en el Teatro Calderón, de Las dos hermanas, del señor Sautier Casaseca, nos permite recorrer el arco que va de la indignación al sarcasmo. Nosotros, que desde estas notas nos hemos ocupado repetidamente del triste hecho que representa para Barcelona el total desmoronamiento de la vida teatral, creemos que se debe aprovechar cualquier ocasión para dar un toque de atención a la sensibilidad de la ciudad [...]. Es un oprobio, sin más, que ese melodrama se represente en un teatro como el Calderón [...]. Tales mamarrachadas debieran relegarse u ocultarse para no producir vergüenza [...]. Los éxitos del autor provienen de los seriales radiofónicos y constituyen la más perfecta escuela de cretinización colectiva. ¡Que un pobre diablo como el señor Sautier Casaseca pueda llegar a estrenar en Barcelona y en el Teatro Calderón...! ¡Qué tristeza produce todo esto!»*.

La situació era tan crítica que, finalment, l'alcalde de la ciutat, Josep Maria de Porcioles, va haver de parlar sobre la qüestió i ho va fer poc després, el novembre del 1961, en un número de *Destino*<sup>40</sup>, on era entrevistat per Martí Farreras. En l'entrevista es mostra el desgavell total de la situació teatral, expressada pel periodista, el qual, després de preguntar-se: *«¿Es Barcelona la ciudad con menos teatros del mundo?»*, rep la resposta de l'alcalde franquista: *«Mire, estamos ante un amplio movimiento de conciencia colectiva que ha desembocado en ese desinterés o retraimiento por el teatro. Nuestro deber es salir al paso de esta peligrosa y decepcionante evolución y así lo hacemos, pero es forzoso reconocer que no está sólo en nuestras manos, ni mucho menos, corregir la situación*

---

<sup>39</sup> Ídem (4-XI-1961, núm. 1.265), Barcelona, p. 11.

<sup>40</sup> Ídem (4-XI-1961, núm. 1.265), Barcelona, p. 11.

[...]». I davant la reflexió de Farreras sobre la mort dels teatres, «*se han perdido* —diu— *el Tívoli, el Poliorama, el Borrás, el Nuevo, el Principal Palacio, el Novedades, ahora el Windsor y el Comedia...*», Porcioles va prometre crear «*una ley nueva que permita un Teatro Municipal*».

Al mateix número de la revista, en les planes d'espectacles, s'anunciava, per una banda, l'estrena de *Cena de matrimonios*, d'un altre destacat autor franquista, Alfonso Paso, i per l'altra, l'estrena, al Palau de la Música, en sessió única, de *Becket o l'honor de Deu*, de Jean Anouilh (havia estat estrenada a París el 1959), programada pels lluitadors de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona.