

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» oferia 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)

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

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.

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 poquísimos 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'europeu; 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.; 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): *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.