

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

Blanca Ripoll Sintés

Universitat de Barcelona

blancaripollsintes@gmail.com

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

Ilustrazioa || Marta Palmero

Itzulpena || Goretti Zubillaga

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OHARRAK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

antzerkiari dagokionez, katalanezko antzerkiaren egoeraren analisiarekin amaitu zuen,

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

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

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

Bibliografia

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

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