

#10

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

Blanca Ripoll Sintes

Universitat de Barcelona

blancaripollsintes@gmail.com

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

Ilustración || Marta Palmero

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1978: 24)). Dirá Isabel de Cabo:

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las condiciones generales existentes marcan el fenómeno del Teatro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

de recursos económicos y en la desigual competencia del cine:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

sector de ciudadanos amantes de la calidad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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