

Traducció i censura teatral sota la fèrula franquista dels anys cinquanta¹

Enric Gallén

Universitat Pompeu Fabra. Facultat de Traducció i Interpretació
08018 Barcelona (Spain)
enric.gallen@upf.edu



Resum

En el marc del teatre català, la implantació del règim franquista va comportar la prohibició de traduir cap text dramàtic al català. Malgrat la regla taxativa establerta, en els anys quaranta es va autoritzar l'edició de bibliòfil de vint-i-set obres de Shakespeare, traduïdes per Josep M. de Sagarra. En la primera meitat dels anys cinquanta, de manera excepcional, es van consentir també algunes representacions professionals en sessió única d'obres de Molière, Txèhov o Claudel. El 1957, la Delegació provincial del Ministerio de Información y Turismo de Barcelona va elaborar unes «Normas» restringides i amb «carácter provisional», que van facultar la representació regular en l'escena professional d'alguns textos estrangers d'índole comercial. Paral·lelament, la flexibilització dels nous criteris en matèria de traducció va permetre que l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955-1963), amb un perfil de teatre de cambra, reforçés el seu objectiu de donar a conèixer autors i textos del teatre universal de tots els temps amb inclusió expressa de les últimes novetats de l'escena de postguerra.

Paraules clau: traducció; recepció; censura; règim franquista; teatre català; teatre estranger.

Abstract

For Catalan theatre, the establishment of Franco's regime entailed that the translation of any dramatic text into Catalan was forbidden. Despite this banning, in the 1940s the translation of twenty-seven Shakespeare's works by Josep M. de Sagarra in bibliophile edition was allowed. Exceptionally, in the first 1950s some professional productions of Molière, Chekhov and Claudel were permitted in a unique performance. In 1957, the provincial office of the Information and Tourism Department delegate drew up a restricted and «provisional» «norms» which permitted the regular professional performances of some foreign commercial works. At the same time, the increase of flexibility in translation criteria allowed the Agrupació Dramàtica de Barcelona (1955-1963) to enforce its aim to show works and authors of world theatre of all times, deliberately including the last novelties of post-war productions.

Keywords: translation; reception; censorship; Franco's regime; Catalan theatre; foreign theatre.

1. La publicació d'aquest treball s'ha fet en el marc del projecte de recerca FF2011-26500 del Ministerio de Ciencia e Innovación, i del Grup d'Estudi de Traducció, Recepció i Literatura Catalana (TRILCAT), 2009 SGR 194, reconegut i finançat per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR), de la Generalitat de Catalunya.

Sumari

- | | |
|--|---|
| <p>1. Punt de partida. Temps de quarantena per a la traducció</p> <p>2. Teatre estranger en llengua catalana en la primera meitat dels anys cinquanta</p> <p>3. Incorporació del teatre estranger de postguerra en llengua espanyola durant la segona meitat dels anys cinquanta</p> | <p>4. Las «Normas [...] para representar obras extranjeras en catalán» (1957)</p> <p>Referències bibliogràfiques</p> <p>Annexos</p> |
|--|---|

1. Punt de partida. Temps de quarantena per a la traducció

Quan es tracta de qüestions relacionades amb la censura teatral durant la dictadura franquista s'han de tenir en consideració una sèrie de factors.

En primer lloc, el tractament de la censura en el món occidental al llarg del segle xx va estar especialment relacionat amb el desenvolupament i la recepció controvertida del cinema que es va generar tant en les instàncies del poder polític i de l'Església catòlica, particularment, com en plataformes i organismes privats d'indole diversa, destinats a protegir i enaltir uns determinats valors ideològics, morals i religiosos, que consideraven amenaçats (Black, 1999; Sova 2004; Algarte/Robertson, 2005; Thomas/Carlton/Etienne, 2007).

En segon lloc, la censura teatral va disposar durant la dictadura franquista de dos àmbits diferenciats d'aplicació, el de l'edició de textos dramàtics a càrrec de lectors o censors dels distints departaments o seccions ministerials de què va dependre, i el de la representació, amb inclusió de revistes i espectacles de varietats, que va ser executada pels inspectors d'espectacles i/o els delegats provincials o comarcals de cada ciutat o poble (Abellán, 1980: 37-43; 253-262).

En tercer lloc, la regulació jurídica de la censura teatral durant la dictadura franquista va modificar substancialment els paràmetres legislatius i culturals establerts en el període republicà (Abellán, 1988). Es poden diferenciar tres etapes de distinta durada i significació: a) la que s'inicia amb l'Ordre del 15-7-1939 i «disposiciones complementarias» i es tanca el 1962, en ser nomenat Manuel Fraga Iribarne com a ministre de Informació y Turismo; b) la que s'obre a partir de 1963 i 1964, amb les «Normas de censura cinematogràfica» (O. 9-2-1963), i el «Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las Normas de Censura» (O. 6-2-1964), respectivament, i arriba fins al 1969, i c) la que arrenca a partir de 1970 i es tanca el 1978, quan la censura teatral va ser oficialment abolida.²

2. Vegeu BOE, 30-7-1939, p. 4119; BOE, 8-3-1963, p. 3929-3931; BOE, 25-2-1964, p. 2504-2506, respectivament. Pel que fa a la llibertat de representació d'espectacles teatrals, vegeu Real-Decreto 262/1978 de 27-1-1978, publicat al BOE, 3-3-1978, p. 5153-5154.

En quart lloc, la censura institucional de caràcter polític i ideològic del règim franquista (Gubern, 1981) va conuiu des del primer moment amb la censura paral·lela organitzada per les instàncies de l'Església catòlica (Gutiérrez Lanza, 2000; Martínez Bretón, 1987). De fet, a partir de 1950, i mitjançant l'Oficina Nacional de Acción Católica de Vigilancia de Espectáculos, creada per la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, i conjuntament amb la Dirección Central de Acción Católica, la jerarquia catòlica va aconseguir unificar els diversos criteris existents de qualificació moral dels espectacles amb l'aprovació del document, *Instrucciones y Normas para la Censura Moral de Espectáculos*, que es va publicar a la revista *Ecclesia* (4-3-1950) (Vivanco, 1952: 31-61; Martínez Bretón, 1987: 38-40; Gutiérrez Lanza, 2000: 88-90).

En cinquè lloc, els criteris essencials fixats per la censura durant la dictadura franquista van ser molt ben sintetitzats per Manuel L. Abellán fa anys:

1. *Moral sexual* entendida como prohibición de la libertad de expresión que implicara, 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* [...].
3. *Uso de 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: 88-89).

Un cop assentats els factors globals a considerar a propòsit de la censura teatral, cal remarcar de bon començament que una de les conseqüències immediates de la implantació de la dictadura franquista en l'àmbit de la nostra cultura va ser la prohibició de representar teatre en llengua catalana en l'escena professional, concretament en la barcelonina, fins a la primavera de 1946, la qual cosa va afectar tant la producció original com la traduïda.

Com es van aplicar, així, doncs, els criteris establerts per la censura en el teatre estranger contemporani, que es va publicar i/o representar a Barcelona fins a 1962? Quan i com es va fer perceptible la presència del teatre estranger, preferentment el contemporani, en un país i una cultura sotmesa a una impecable política de substitució lingüística i cultural a partir de 1939?

Les mostres més destacades del teatre estranger contemporani representat a Barcelona, fins a la primeria dels cinquanta, van ser donades a conèixer per les companyies dels «Teatros Nacionales», per un nombre limitat de companyies privades i sobretot per alguns grups amateurs barcelonins amb caràcter de teatre de cambra (Gallén, 1985: 188-245; London, 1997). La majoria dels textos estrangers, que per norma general els grups amateurs només representaven en sessió única, no es van arribar a publicar i més d'un cop van ser excepcionalment autoritzats per la intercessió personal d'alguna autoritat franquista local

en bona connivència amb el/s responsable/s dels grups esmentats.³ Si no fos així, potser no s'explicaria l'autorització d'un muntatge com el de *Casa de muñecas* (1943), d'Ibsen, a càrrec del Teatro de Estudio de Juan Germán Schröder, que va dirigir també la perniciosa *A puerta cerrada* (Huis clos) (1948), de Jean Paul Sartre (Gallén, 2000). En el primer cas, el director va optar per la variant del desenllaç feliç que el dramaturg noruec va adoptar quan la va estrenar a Alemanya l'actriu Hedwig Niemann-Raabe, la qual es va negar a representar l'obra amb l'abandó de Nora de la llar familiar. Tampoc no s'ha de deixar passar per alt que la funció es fes «a beneficio del Amparo Maternal.» Quant al text sartrià, muntat per Luis Escobar a Madrid també en sessió única el 1947, a Barcelona es va estrenar el mateix any en què el filòsof francès va ser incorporat a l'Índex dels autors prohibits pel Vaticà (Gallén, 1982). Un altre cas va ser el de l'estrena d'*Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams (Teatre Comèdia, 8-5-1950) pel Teatro de Cámara, que dirigien Antonio de Cabo i Rafael Richart (Gallén, 1985: 226-227; Pérez L. Heredia, 2004: 162-168; Vilaró, 2007).

2. Teatre estranger en llengua catalana en la primera meitat dels anys cinquanta

Quina va ser la situació del teatre estranger en llengua catalana en el marc de la primera meitat dels anys cinquanta? Com es va manifestar la nova disponibilitat de la censura en l'àmbit teatral arran del canvi ministerial de 1951, la que Maria Josepa Gallofré Virgili va estudiar en l'àmbit estrictament editorial? (Gallofré, 1991a; 1991b). La traducció teatral no va ser una excepció, ans tot al contrari, a la prohibició explícita del desenvolupament de la nostra llengua com a llengua literària a tots els efectes fins a la primeria dels anys seixanta. No obstant aquesta situació, i deixant de banda la representació i edició de textos dramàtics estrangers en llengua espanyola a Catalunya, amb anterioritat a 1962 es van produir algunes excepcions significatives en l'àmbit de l'edició i la representació de textos estrangers en llengua catalana.

Per començar, l'edició de bibliòfil de vint-i-set traduccions que Josep M. de Sagarra va fer de Shakespeare entre 1945 i 1947 (Samsó, 1995; Pujol, 2007: 44-51), i d'*El misantrop* (1951), de Molière, traduïda per Joan Oliver (Fontcuberta,

3. En l'àmbit de les publicacions teatrals dels anys quaranta, alguns editors catalans van oferir en llengua espanyola alguns textos dramàtics estrangers contemporanis. Com a mostra, les Edicions de la Gacela va editar *Nuestra Diosa* (1942), de Massimo Bontempelli; Aymà va publicar *La herida del tiempo* (1944), la versió de Luis Escobar de *Time and the Conways*, de J. B. Priestley; Josep Janés va donar a conèixer *La plaza de Berkeley* (1947), de John Balderston, i Luis de Caralt va editar *Smith* (1948), de W. Somerset Maugham. Els textos de Priestley i Balderston van ser representats per la companyia oficial del Teatro María Guerrero, que dirigia Luis Escobar, el 1943 i 1952, respectivament, mentre que *Nuestra Diosa* es va oferir en sessió única pel Teatro de Arte, de Marta Grau i Artur Carbonell, el 1943. Quant a *Smith*, Xavier Regàs va realitzar una versió en llengua espanyola, tot partint de la de J. Romero de Tejada publicada per Caralt, que va ser representada per una companyia professional al Teatre Guimerà el 1960.

2006: 37-40; Gibert, 2001: 155-161; 2009), que es va representar al Teatre Romea (1954), on havia estrenat en sessió única la seva traducció d'*Un prometatge*, de Txèkhov (28-3-1952). En col·laboració amb mossèn Pere Ribot, Oliver va traduir i representar també *L'anunciació a Maria*, de Paul Claudel, en el marc del XXV Congrés Eucarístic Internacional celebrat a Barcelona (1952), posteriorment en va publicar una nova traducció amb Ferran Canyameres a la Biblioteca Raixa de l'Editorial Moll el 1958, arran que l'hagués representat l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) el 1956. En un altre ordre, una autorització personal de Juan Iglesias Santos, delegat provincial del Ministerio de Información y Turismo, va propiciar l'edició de tres-cents exemplars de les *Tragèdies* (1951), de Sòfocles, segons la traducció de Carles Riba⁴ (Gal·lofré, 1991b: 10).

Pel que fa a la representació, en el marc de les Festes de la Mercè de 1953, es va autoritzar que l'Orfeó Gracienc organitzés cinc representacions de *Romeu i Julieta*, de Shakespeare, segons la traducció de Sagarra, en un muntatge que va dirigir Esteve Polls amb Enric Guitart i Núria Espert de protagonistes (Polls, 2009: 183-185). Va ser la mateixa Núria Espert qui va representar també al Teatre Bartrina de Reus el 1956 i en sessió de cambra, *La veu humana*, de Cocteau, que va traduir Bonaventura Vallespinosa, responsable també de la direcció de la funció (Amorós, 2002: 204-205; Fontcuberta, 2002; Massip, 2005: 377).

3. Incorporació del teatre estranger de postguerra en llengua espanyola durant la segona meitat dels anys cinquanta

Va ser sobretot a partir de la segona meitat dels anys cinquanta a l'Estat Espanyol quan es van començar a produir alguns lleus, però significatius, canvis tant en relació amb el teatre espanyol (Pérez Rasilla, 2007), com amb la importació i difusió del teatre estranger (preferentment, el contemporani), en un context en què l'aparició de la revista teatral, *Primer Acto* (1957), continuadora de *Teatro* (1952-1957), va promoure l'edició d'alguns dels autors i textos estrangers de postguerra més compromesos artísticament i ideològicament,⁵ alhora que es va poder apreciar una subtil flexibilitat en l'aplicació dels criteris de censura segons els casos i les circumstàncies a informar. Un exemple clar és el de Tennessee Williams, que va començar a ser més ben acollit en haver esdevingut ja a finals dels cinquanta un autor internacionalment reconegut, a més de ser un visitant

4. En aquest context, *Antígona* i *Fedra*, de Salvador Espriu van ser autoritzades com a «traduccions», com va passar també amb *Faust*, de Llorenç Villalonga (Gal·lofré, 1991a: 12-14).
5. Fins a 1962, es van publicar obres com *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (1, 1957); *Las brujas de Salem*, d'Arthur Miller (2, 1957); *Bella del bosque*, de Jules Supervielle (4, 1957); *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder (5, 1957); *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams (8, 1959); *Requiem por una mujer*, de William Faulkner/Albert Camus (9, 1959); *Fin de partida*, de Samuel Beckett (11, 1959); *El acuerdo*, de Bertolt Brecht (16, 1960); *Un sabor a miel*, de Shelagh Delaney (17, 1960); *Rinoceronte*, d'Eugene Ionesco (18, 1960); *El maestro*, d'Eugene Ionesco (21, 1961); *Rómulo el Grande*, de Friedrich Dürrenmatt (27, 1961); *El portero*, de Harold Pinter (29-30, 1961-1962); *Becket o el honor de Dios*, de Jean Anouilh (31, 62), i *El profesor Taranne* i *Intimidación*, d'Arthur Adamov (33, 1962).

il·lustre i assidu de l'Estat Espanyol, millor dit, de Catalunya i, concretament, de Barcelona i la Costa Brava.

Només cal atendre al context en què es van realitzar les estrenes a Barcelona de *La rosa tatuada* (1958) i *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1959) per dues companyies professionals, les de Pepita Serrador, amiga de Williams, i Aurora Bautista, respectivament.

Centrem-nos, en primer lloc, en *La rosa tatuada*. Antonio de Cabo, director del Teatro de Cámara de Barcelona i traductor de l'obra amb la col·laboració de Luis Sáez, explica com després de «numerosas tentativas cerca de los empresarios y directores de Madrid para que estrenaran la obra. Todas sin resultado» (Cabo, 1959: 15), l'actriu Maria Arias, vinculada a Dido. Pequeño Teatro de Madrid, la va estrenar al Teatro Infanta Beatriz de Madrid (11-3-1958), dirigida per Miguel Narros. Feia un any que la censura n'havia autoritzat la representació amb algunes «tachaduras» i altres observacions. Un dels censors, Evaristo Morales de Acevedo, va considerar que el «valor puramente literario» era «positivo», i quant al «valor teatral», era destinada «para un público selecto». Les úniques correccions al text, segons Morales de Acevedo, eren les següents:

Limar la escena segunda del acto tercero, entre Jack y Rosa, cuando ésta le incita a que la posea, y suprimir el desvestido de Rosa, no quedándose echada sobre el sofá en combinación, sino con el mismo traje del diálogo al final del mismo acto y escena. (Expedient núm. 15/57)

El «juicio moral sobre esta obra» del censor eclesiàstic, Avelino Esteban Romero, va coincidir amb les consideracions fetes per Morales de Acevedo sobre el text, i en va aprovar també la representació. Tanmateix hi va afegir algunes supressions de frases «más de las ya señaladas en anterior censura en la oración de Serafina, por ser poco gratas. Y lo más importante: el final de la comedia termina de modo que indica muy en directo la entrega de Serafina a Alvaro. ¿No cabría algun detalle que suavice este final, que tomado a la letra perjudica a toda la obra?»

I conclouïa en el seu informe, datat el 30-1-1957:

Otros muchos reparos de ambiente y detalles cabría destacar en esta comedia. La trama misma de una mujer obsesionada en el amor y el recuerdo de su marido por la rosa tatuada que él tenía en el pecho, cifra todo el amor de marido y mujer en lo que se llaman detalles excitadores; y de ahí nace también el enamoramiento con Alvaro; el hecho de la cremación del cadáver y la conservación y profanación luego de las cenizas del marido; el tono supersticioso de las oraciones de Serafina; el ambiente de brujerías en que a veces el autor presenta algunos episodios de la comedia; y ese estilo de casamiento de una menor, la hija de Serafina, que se decide por sí y ante sí sin más casarse con el marino, etc, etc., son otros muchos de los defectos que presenta la obra ante una censura moral católica plena. Como no creo que ofrezcan peligrosidad especial, no hago nada más que destacarlos para pleno conocimiento del juicio total. —*Con las adaptaciones señaladas, para mayores.*— (Expedient núm. 15/57)

Així, doncs, es va autoritzar *La rosa tatuada* per ser representada únicament a Madrid i Barcelona en règim comercial, si bé sembla que inicialment només s'havia permès que el grup de Dido l'oferís en règim de «teatro de cámara», sense «tachaduras» ni «correcciones». ⁶ Encara que l'obra va ser ben acollida per la crítica i el públic de les dues ciutats, Antonio de Cabo, que va dirigir el muntatge de Barcelona, en desacord amb el de Madrid, va tractar d'eleva la qualitat artística del muntatge, entre altres aspectes, incorporant una escenografia de Mapaso i la banda sonora d'Alex North per a una versió cinematogràfica de 1955, que a l'Estat espanyol no es va difondre fins que va ser emesa per TVE el 13-4-1978.

Williams va conèixer Antonio de Cabo el 1951, perquè aquest havia dirigit un any abans *Un tranvía llamado Deseo* en una sessió única de cambra, i es va convertir des d'aquell moment en un visitant habitual de Barcelona cada estiu. Per aquest motiu, l'escriptor nord-americà va poder assistir uns quants cops al muntatge de *La rosa tatuada* que es va estrenar al Teatre Comedia (3-6-1958). El 9-7-1958 va acceptar un petit homenatge que li van retre amb motiu de la setanta-cinquena representació de l'obra, patrocinada per l'Institut d'Estudis Nord-americans, i que va comptar amb la presència del cònsol nord-americà a Barcelona. ⁷ Arran de l'èxit del muntatge, Cabo va manifestar:

Quedó, pues, demostrado que no era una obra de minorías, sino que llegaba a la gran mayoría. El público acudió al Teatro Comedia, uno de los de mayor aforo de España, durante las 120 representaciones de la obra, manifestando siempre la misma reacción de entusiasmo. (Cabo, 1959: 16)

Parlem ara de *La gata*. El 1958 Antonio de Cabo i Luis Sáez van presentar per primer cop a Censura una versió de l'obra, degudament autocensurada i adaptada a les circumstàncies espanyoles, però, malgrat les modificacions, no van obtenir l'aprovació final de la Secció de Teatre per ser representada. (Pérez L. de Heredia, 2003; 2004: 184-191). Aquell mateix any es va realitzar la versió cinematogràfica de l'obra, dirigida per Richard Brooks, que van protagonitzar Paul Newman i Elisabeth Taylor. La història de Brick i Maggie, amb la qüestió de l'homosexualitat com a rerefons, va ser un problema per a la gent del cinema. En el text original, Brick no admet la seva homosexualitat, a diferència de Skipper, el seu company de joc, i el consumeix la culpa per la mort del seu amic. Metro Goldwyn Mayer va demanar a Brooks que substituís l'homosexualitat latent i no expressada de Brick (Black, 1999: 298-303). Williams va acceptar la solució que

6. Vegeu les «Consideraciones particulares a las que habrá de ajustar la representación que se autoriza por el presente oficio», signat pel director general i adreçat a Josefina Sánchez Pedreño, directora de Dido, el 22 de febrer de 1958 (Expedient núm. 15/57). El 10 de març, un dia abans de l'estrena oficial, Dido en va oferir una sessió privada (Marquerie, 1958).
7. *La Vanguardia Española*, 9-7-1958, p. 18. Vegeu el «Mano a mano», de Manuel Del Arco, ibidem, p. 15. A Dublín, on el 1956 es va prohibir la versió cinematogràfica de *The Rose Tattoo*, l'obra va topar amb l'oposició dels sectors catòlics perquè es pogués representar en el marc del Dublín International Theatre Festival, el maig de 1957, amb amenaces incloses a la companyia i l'arrest del director, Alan Simpson (Dean, 2001).

consistia a explicar la incapacitat de Brick de mantenir relacions amb la seva dona a la seva negativa a madurar. En la versió cinematogràfica, Brick creu que Maggie sedueix el seu amic i és a causa d'aquest fet que Skipper se suïcida. S'elimina l'homosexualitat de Skipper i qualsevol preocupació que pugui tenir Brick sobre la seva orientació sexual. Es va afegir també una extensa escena entre Brick i el seu pare amb l'objectiu de desplaçar el centre d'interès de l'espectador en la tensió sexual entre Brick i Maggie. La Legió de la Decència de l'Església Catòlica li va donar la qualificació d'A3: moralment acceptable per a adults (Black, 1999: 303).

Què van fer Cabo i Sáenz? Van aprofitar la versió cinematogràfica per tornar a presentar l'obra a Censura, tot acomodant el text als patrons ideològics de la censura franquista. Cabo va adduir a més raons del reconeixement internacional de Williams, que visitava amb freqüència l'Estat espanyol, i hi va presentar una carta firmada pel dramaturg en què aprovava la seva versió. (Pérez L. de Heredia, 2004: 186-187). En el primer examen censorial, el lector eclesiàstic ja havia dit que «esta comedia, por respeto al nombre del autor podría autorizarse para representaciones de Cámara.» (Pérez L. de Heredia, 2004: 186). Aquest cop, la censura va autoritzar la representació, que es va estrenar al Teatre Comèdia de Barcelona (29-3-1959), dirigida per José Luis Alonso:

Las pequeñas modificaciones de lenguaje fueron sugeridas por el traductor y aceptadas por el autor, quien le entregó una copia de los diálogos de la versión cinematográfica que había escrito para que fueran aprovechados en la versión española. [...]

Como anteriormente en la versión de *La rosa tatuada* esta se ha beneficiado de las alteraciones que en el guión cinematográfico introdujo Williams, con objeto de hacer más fácil y correcto el tema de su obra ante el público cinematográfico, y también a petición de los productores y en su propio deseo de evitar contratiempos con la severa censura del cine norteamericano.

(Expediente 4/59) (Perez L. de Heredia, 2004: 187)

4. Las «Normas [...] para representar obras extranjeras en catalán» (1957)

Justament va ser a partir de la segona meitat dels anys cinquanta quan es van produir alguns canvis en l'autorització de representar obres estrangeres en català tant en el marc del teatre professional com en el del no-professional que encarnava l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), la qual es va inscriure, segons la certificació expedida i datada el 26 de febrer de 1957, dins el règim de «Teatros de Cámara o Ensayo y agrupaciones de carácter no-profesional», que «suponen una manifestación de interés intelectual y artístico dirigidas hacia las más depuradas y avanzadas muestras del teatro contemporáneo».⁸

El funcionament dels teatres no-professionals, enregistrats oficialment a partir de l'ordre ministerial de 1955,⁹ diferia del dels professionals per una sèrie

8. Ministerio de Información y Turismo. Orden de 25-5-1955, BOE, 15-7-1955, p. 4291.

9. Íbidem.

d'aspectes; entre els quals la restricció de l'autorització a un nombre limitat de funcions especialment dirigides al seus associats:

Art. 7º. Toda actividad pública que los Teatros de Cámara o Ensayo, una vez obtenida la inscripción en el registro que establece el artículo 5º de la presente Orden, debidamente acreditada por la expedición del oportuno certificado, habrá de llevarse a cabo en el domicilio social fijado por los mismos, con las excepciones que se les autoricen y la de sus representaciones escénicas que se proyecten, las cuales podrán desarrollarse en los teatros o locales que a tal fin se juzguen más idóneos, con la única limitación de que habrá de ser especialmente dirigida a sus respectivos socios.¹⁰

En un altre ordre de coses, com es va donar més d'un cop també entre els grups de teatre de cambra dels anys quaranta, sovint els responsables artístics o traductors es van posar prèviament en contacte amb els representants dels autors estrangers. Feien sovint el ploramiques amb murrieria, tot assenyalant el caràcter extraordinari de la representació d'un grup no professional, perquè els fossin perdonats o rebaixats els drets d'autor que es demanaven, alhora que tractaven d'eludir el permís dels traductors en llengua espanyola, en el cas que l'obra s'hagués traduït en aquesta llengua.

Si en el marc del teatre professional es pot singularitzar l'actuació de l'empresari, dramaturg i traductor Xavier Regàs (Gallén, 2012a; 2012b), en el no professional, el paper correspon inicialment a Frederic Roda, en la seva condició de director artístic de l'ADB. Com a àrbitre decisiu de la situació, va figurar Demetrio Ramos Pérez, delegat provincial del Ministerio de Información y Turismo (1953-1962), en tant que responsable d'establir a finals de 1957 una normativa local que va ser aplicada en les successives decisions de la censura teatral probablement fins al canvi ministerial de 1962.

Poc abans de la circulació de les «Normas a qué habrá que ajustarse el nuevo régimen que se establece, con carácter provisional, para representar obras extranjeras en catalán» de 1957, tant Regàs, en l'àmbit professional, com Roda, en el no-professional, havien pogut representar ja alguns textos estrangers en català. El primer va estrenar la traducció de *Bolero* (12-11-1956), de Michel Duran, al Teatre Alexis, on al cap d'un més va presentar com si fos seu *Camarada Cupido* (7-12-1956), de Valentine Kataiev. Pel seu compte, l'ADB va oferir en règim d'una o dues funcions com a molt: *L'Apollo de Bellac*, de Jean Giraudoux, i *L'ós*,¹¹ de Txèkhov (Palau Comillas, 1955); *El criat de dos amos*, de Goldoni, (Teatre Romea, 1956); *L'anunciació a Maria*, de Claudel, (Palau de la Música, 1956); *Volpone*, de Ben Jonson (Palau de la Música, 1956); *La noia i els soldats*, de Gino Pugnetti (Cercle Artístic de Sant Lluç, 1956); *Un caprici*, de Musset, *Els estralls del tabac*, de Txèkhov, i la peça esmentada de Pugnetti, respectivament (Palau de la Música, 1957), i *Pigmalió* (Palau de la Música, 1957), ofert com un text de Joan Oliver, que adaptava lliurement, com havia fet Regàs anteriorment

10. Íbidem.

11. Es va publicar dins la *Miscel·lània del Club dels Novel·listes*. (Oliver, 1956).

amb Kataiev, el text de G. B. Shaw.¹² De nou també Esteve Polls va aconseguir escenificar una obra de Shakespeare en català, *Juli Cèsar*, segons la traducció de Sagarra, al Teatre Grec on es va representar l'estiu de 1957 (Polls, 2009: 167-175).

Tractem de dissecar mínimament les «Normas» i la seva aplicació segons uns paràmetres culturals clarament diglòssics, per bé que suposés una petita modificació quant a la prohibició taxativa de representar teatre estranger en català.

El criteri era clar i consistia a autoritzar, «amb caràcter provisional y a título de ensayo», la representació del teatre estranger en llengua catalana **només** per companyies professionals i segons la proporcionalitat de quatre obres catalanes per una d'estrangera. Si es tractava d'una obra coetània, calia esperar dos anys perquè es pogués representar en català, *salvo que se acredite por escrito la autorización del traductor de la versión castellana de la misma comedia o de la compañía que tenga la exclusiva y que manifieste que no entra en sus proyectos el estrenar la comedia en la región catalana*. En el cas que ja hi hagués una versió espanyola de l'obra, calia demanar l'autorització al traductor per poder oferir la versió catalana. Per acabar de reblar el clau, l'obra traduïda no podia *mantenerse en cartel un tiempo superior al que haya figurado la obra original de mayor permanencia en la temporada anterior* (vegeu Annexos).

Les conseqüències de la disposició de la delegació provincial del Ministerio de Información y Turismo es reflecteixen perfectament en els annexos adjunts, tant en la carta personal com en la institucional que Frederic Roda va trametre al delegat Demetrio Ramos. Quant a l'aplicació concreta, l'informe de censura sobre *Tres angelets a la cuina*, d'Albert Husson, que va traduir Xavier Regàs (Gallén, 2012b), i va ser autoritzada a ser representada, es pot copsar com l'«Observación especial» acull els criteris de les esmentades «Normas»:

De acuerdo con las normas que regulan el estreno de traducciones de obras extranjeras en idioma catalán, se hace constar lo siguiente:

- a) Que existe una traducción española, en lengua castellana, de esta comedia, de José Luis Alonso, el cual ha dado su conformidad, según resulta de la carta original que por fotocopia se acompaña.
- b) Que en el curso de la pasada temporada, la compañía catalana que presenta esta traducción, no ha estrenado más que obras originales, en número de siete, y que en la temporada que va a dar comienzo estrenará otras obras, también originales, antes que la traducción objeto de la presente solicitud, la cual será la primera obra extranjera que será programada.
(Expedient núm. 283/58)

12. Entre els textos esmentats es van publicar: *Camarada Cupido*, que va iniciar el 1955 la «Biblioteca Gresol» de l'Editorial Nereida, on també es va publicar *Pigmalió* (1957), d'Oliver. En un altre ordre de coses, la traducció de Rafael Tasis de *Volpone* (1958), de Ben Jonson, va ser editada a la Biblioteca Raixa d'Editorial Moll, on també va aparèixer la primera edició de *Tot esperant Godot* (1959), de Samuel Beckett, segons la versió de Joan Oliver. Un afegit més en l'àmbit de l'edició de textos dramàtics estrangers, va ser la traducció d'Anna Murià de *Genets cap a la mar*, de J. M. Synge, que va aparèixer a *El Pont* (12, 1958, p. 15-30) (Udina, 2009).

Si resseguim la presència del teatre estranger en llengua catalana en la programació del teatre professional i no-professional de Barcelona fins a 1962/1963, la frontera és en termes generals inequívoca: el teatre professional va oferir per regla general textos «comercials», identificats amb la tradició del bulevard i el vodevil, que es van representar en els anomenats teatres de butxaca,¹³ amb l'afegit del Teatre Romea¹⁴ i algun altre local posterior, mentre que els textos representats per l'ADB, única instància de referència del teatre no-professional en llengua catalana a Barcelona fins a 1963, responia globalment al criteri que es desprèn de la carta de Roda a Ramos (9-1-1958): «*obras no comerciales*, sea ya por la preferente calidad de las mismas sea por lo antieconómico de su montaje.»

En el cas del teatre professional, el paper de Regàs com a traductor i adaptador va ser fonamental, tenint en compte que no va deixar tampoc de costat la seva activitat com a traductor i adaptador en llengua espanyola.¹⁵

La torre i el galliner, el text de Calvino es va estrenar al Teatre Candilejas,¹⁶ amb algunes «tachaduras», i amb la indicació que no era «ni tolerable, ni recomendable» per a «menores»: Si bé el censor, Javier de Valdivia, va creure que podia «autorizarse su retransmisión nocturna», amb data del 10-5-1960, el «jefe de la sección» i la Direcció General van considerar el 9-6-1960 que no era radicable. D'altra banda, el Director General va remetre al delegat provincial de Barcelona la documentació de censura de *La torre i el galliner*, tot assenyalant que:

La posible representación de esta obra, habrá de quedar condicionada al más exacto cumplimiento de las normas acordadas en cuanto al porcentaje que limitan las puestas en escena de traducciones extranjeras a idiomas vernáculos, circunstancia que se reitera expresamente a V. S. A los efectos señalados.

(Expedient núm. 168/60)

13. *La maleta del senyor Vernet*, de Claude Magnier, traduïda per Rafael Tasis, es va estrenar al Teatre Guimerà (1959) per la companyia de Lluís Orduna, que també hi va oferir aquell mateix any la traducció de Sagarra d'*El barret de cascavells*, de Pirandello. Josep M. Poblet va estrenar al Teatre Candilejas *M'agrada aquesta dona* (1962), una adaptació d'un text de Louis Verneuil.
14. Es van representar *El llibertí* (1959), d'Aldo de Benedetti, traduïda per Adolfo Lozano Borroy, el qual va traduir també *Tres papàs per a en Lluïset* (1960), de Jean de Létraz. Joan Cumellas va adaptar *Nanette m'ha dit que sí* (1960), de Maurice Hennequin i Pierre Veber.
15. A més dels ja assenyalats, entre la nòmina dels traduïts al català fins a 1962-1963, s'hi compten textos com ara *El condemnat de Pickwicktown* (1962), d'André- Paul Antoine, o *La fira d'ar-rambi qui pugui* (1963), de Jean Anouilh, representades en el marc del Cicle de Teatre Llatí, que organitzava al Teatre Romea, i quatre textos més, *Pobre Gabriel!*, de Paul Nivoix, (1958), *La torre i el galliner* (1960), de Vittorio Calvino, *Va per tu la camèlia!* *Ocupate de Amelia* (1960), de Georges Feydeau, i *Bon Nadal, Mister Scrooge*, traducció d'una versió espanyola d'Enrique Suárez de la Deza de *A Christmas Carol* (1963).
16. Fernando Fernán Gómez la va estrenar en règim professional al Teatro Comedia de Madrid (15-6-1954) i el grup Palestra de Arte Dramático la va oferir (16-12-1955) a Barcelona en sessió única de teatre de cambra (Martínez Tomás, 1955).

Aquell mateix any Xavier Regàs va presentar també a Censura un text de Georges Feydeau dos cops, com si es tractés d'una obra original seva en català i com a versió en llengua espanyola del text francès. *Occupe-toi d'Amélie*, el títol original de Feydeau, va ser autoritzat amb «tachaduras» tant en la versió catalana, *Va per tu la Camèlia*,¹⁷ com en l'espanyola, *Ocupate de Amelia*. Mentre que el censor del text «original» en català, Sebastià Sánchez Juan, va indicar que «es obra que encaja dentro del género ligero, sin más finalidad que conseguir la diversión del espectador» (Expedient núm. 136/60), Bartolomé Mostaza, el censor de la versió en llengua espanyola, va anotar: «Obra sin miramientos de ninguna clase. Larguísima. Aburrida. Impropia de estos tiempos. Alguna chusca situación. Sin trascendencia su inmoralidad. Carece de peligro.» (Expedient núm. 267/60). Paradoxalment, no es va autoritzar la importació de l'edició d'*Occupe-toi d'Amélie* i *Dame de Chez Maxim*, segons l'edició de *Le Livre de Poche*, 581-582 amb un tiratge de tres-cents exemplars. Les raons del lector, de distinta tessitura delsensors teatrals, van ser les següents:

Obras de teatro de tipo amatorio con su cortejo de amantes y escenas de tipo francés. El autor tiene malos antecedentes propios y personales y estos se agravan con los de su padre también comediógrafo, cuyas obras completas amorosas se encuentran expresamente condenadas en el Índice de Libros Prohibidos. DEBE DE SUSPENDERSE LA IMPORTACIÓN.

(Expedient núm. 4710-60)

Progressivament, en el marc d'una restringida escena professional en llengua catalana, Josep M. de Sagarra va adaptar *L'avare*, de Molière amb el títol d'*El senyor Perramon* (1960) i *El casament* de Gògol reconvertit en *El fiscal Requesens* (1961) per al lluïment de Joan Capri, que es van representar al Teatre Candilejas; el 1962 es va oferir de nou la seva traducció de *Romeu i Julieta* en un nou muntatge, protagonitzat per Montserrat Carulla i Josep Ignasi Abadal, al Teatre Romea. Tanmateix fins a 1962 la regla general va ser una altra, perquè els textos estrangers autoritzats a ser representats en llengua catalana van ser bàsicament vodevils, una orientació que encara es va mantenir en l'escena professional al llarg dels seixanta amb algunes excepcions.

En el cas del teatre estranger ofert per l'ADB, hi ha algunes consideracions a fer sobre el teatre estranger representat. Si repassem la relació d'obres servides majoritàriament en sessió única a partir de 1958, si excloem la relació de les representacions clàssiques de *Les alegres comares de Windsor*, de Shakespeare, i *El burgès gentilhome* (1959), de Molière, o *Un barret de palla d'Itàlia*, de Labiche; les dues últimes servides en el marc de la plataforma social de «L'alegria que torna» (Coca, 1978: 23-28; Casas, 2011), cal destacar les estrenes de *Les cadires* i *La cantant calba* (1959), d'Eugène Ionesco; *L'hort dels cirerers* (1960), de Txèkhov; *Becket o l'honor de Déu* (1961), de Jean Anouilh, i *La visita de la vella dama* (1962), de Dürrenmatt.

17. Es va estrenar al Teatre Romea (18-11-1960).

Pel que fa al text d'Anouilh, Robert Achard, representant de la Sociéte des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, va autoritzar la traducció de Bonaventura Vallespinosa del'obra, *Becket ou l'honneur de Dieu*,¹⁸ per a una sola representació, que s'havia de dur a terme en el termini de tres mesos.¹⁹ Cal remarcar el contingut de la carta de Vallespinosa a Roda:²⁰

Amic Roda:

Acabo de rebre l'autorització d'Anouilh per a **una** representació del *Becket*. Ha donat resultat el truc —que al capdavant no és truc sinó la veritat— i em penso que hi ha fet força el fet que els digués, a ell i a Madrid [SGAE], que donades les circumstàncies en què es volia representar es podria interpretar malament una negativa i que al capdavant encara faria propaganda. Aquí [Reus] hi ha força expectació i és possible que faci cap a l'estrena una petita caravana. Us adjunto còpia de les cartes que m'ha enviat el «monsieur» de Madrid. Immediatament escric a la Societat d'Autors d'Espanya donant-vos permís; fa dos o tres dies en vaig rebre una carta en la que em deien que havíeu demanat permís, i que els presentés el contracte de traducció, cosa que ara ja no cal en vista del que em diu el «monsieur» Achard. (Fons ADB. Caixa E101)

Una carta semblant a la de Vallespinosa la va dirigir Joan Oliver a Eugène Ionesco de cara a obtenir els permisos d'edició de *Les cadires*, *El rinoceront* i *La cantant calba*, que va ser l'única que es va editar, tot demanant si podia fer *quelque démarche auprès de votre éditeur pour obtenir des conditions favorables au possible*.²¹

El necessari eclecticisme dels textos representats per l'ADB pot ajudar a comprendre la tria de *La versió Browning*, de Terence Rattigan. Pel que sembla, el text del dramaturg anglès va promoure una reprovació interna d'uns dels membres fundadors i principals impulsors de l'ADB, Joan Triadú, fins al punt que Frederic Roda va haver de demanar consell a Mossèn Pere Ribot, el 15-3-1957:

18. En una carta de Bonaventura Vallespinosa a Frederic Roda (30-12-1960), li comunicava que havia rebut una carta de Robert Achard datada el dia abans «per la qual ja veureu que fa un mes que està demanada l'autorització. No sé si serà obstacle que estigui autoritzada la traducció castellana encara que en bona lògica no té res a veure una cosa amb l'altra, però si, efectivament, ho fos potser hauríem de dir que no representa cap competència perquè només la volem fer en representació única i en sessió especial. Per aquest procediment vaig obtenir l'autorització de Tennessee Williams per a les *Figuretes* i ja heu vist que s'ha fet a tot arreu.» (Fons ADB. Caixa E101).

19. Carta de Robert Achard a Bonaventura Vallespinosa (24-1-1961). Fons ADB Caixa E101. De *Becket* es van donar a conèixer fragments al CICF (6-3-1961), es va fer una representació de tarda al Fòrum Vergès (11-3-1961) i es va estrenar al Palau de la Música (14-3-1961), on es va reposar el 8-11-1961. El Teatro Español de Madrid, que dirigia José Tamayo, la va estrenar el 17-2-1962 amb Francisco Rabal i Fernando Rey de protagonistes. La traducció de José Luis Alonso va aparèixer a *Primer Acto*, 31, febrer 1962, p. 16-38. Els dies 1 i 2 d'agost d'aquell any es va representar al Teatre Grec amb un altre repartiment, que va encapçalar Carlos Lemos.

20. Carta del 28-1-1961 (Fons ADB. Caixa E101).

21. Carta del 21-1-1963 (Fons ADB. Caixa E97).

Benvolgut amic,

N'adjunto text d'una obra anglesa que he proposat a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. A mi em sembla subtil i bona —la història d'una redempció personal deguda a una mica d'amor (l'home decebut, tocat per un fracàs matrimonial que es retroba en l'afecte d'un deixeble i d'un amic, fins aleshores, amant de la muller).

Però a la junta de l'ADB —crec que l'amic Triadú— hi ha posat alguna objecció de tipus moral.

Li agrairia moltíssim es llegís l'obra — tres quarts d'hora— i me'n digués, immediatament alguna cosa en aquest concepte, tornant-me l'original. Em corre pressa doncs voldria muntar l'obra dintre de 20 dies.

I aquesta seria la primera, en un inici de converses, sobre teatre, cercant la seva ajuda, consell i col·laboració a la tasca de l'ADB.

Ben seu,

Frederic Roda (Fons ADB. E102)

La resposta va arribar, datada el mes d'abril:

Acabo de llegir, caríssim Roda, *La versió de Browning*, i l'he trobat excel·lent, la crec molt acceptable pel teatre, i, pertocant a la inquietud moral que algú podria sospitar, jo diria que no cal témer res. Manca solament, que, tant el lector com l'espectador de l'obra, sàpiguen situar-se. M'ha commogut la grandesa d'ànima d'Andrew.

Ben vostre, i al vostre servei,

Mossèn Pere (Fons ADB. E102)

El text, traduït per Josep M. Lladó, es va representar al cap d'un any (29/30-3-1958), al Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona. Segons Jordi Coca: «Tot aquest afer estava perfectament preparat entre l'ADB i mossèn Ribot per tal d'adjuntar la carta a la sol·licitud que es feia al Ministeri. Triadú, doncs, mai no va creure que l'obra fos “moralment perillosa”. La censura d'aquells anys obligava a fer aquestes i moltes altres “teatralitzacions”». (Coca, 1978: 77) Tanmateix, el caràcter breu i informal de la resposta de Ribot a la carta de Roda i el que explica el mateix Triadú en les seves memòries, me'n fan dubtar. Amb motiu d'una representació que es volia fer en castellà d'*El camino de la cruz*, d'Henri Ghéon, Triadú va enviar una carta a Ferran Soldevila (31-3-1957), en què, tot esmentant el manifest fundacional de l'ADB, expressava el seu desacord amb el fet que l'ADB assumís un muntatge en castellà, afegia:

No és cert, a més, que la censura sigui un obstacle invencible per a nosaltres: queda el camí de fer obres catalanes i tothom sap, per afegit, que a l'Alexis es representen traduccions. La nostra posició, ara que tenim menys pressió damunt nostre, resultaria incomprendible. (Triadú, 2008: 114)

La història de l'obra de Brecht se situa ja en un nou estadi polític, amb un nou delegat provincial, Jaime Delgado Martín, que es va convertir en el nou interlocutor de Frederic Roda (Coca, 1978: 160-166). En relació amb tot el que s'ha explicat fins ara sobre l'última obra representada per l'ADB, em queda el dubte si el text només va ser lliurat a Censura, quan li va ser reclamat. Ateses les característiques i el funcionament general dels grups no professionals, la Delegació provincial va poder autoritzar algun cop la representació d'una obra que encara no havia passat prèviament el filtre de la censura?²² El desenllaç de l'estrena (12-11-1963) de *L'òpera de tres rals* ja és conegut; no fa gaire hem pogut accedir a nous documents (Foguet/Santamaria/Saumell, 2011), tres informes policials sobre la representació davant un públic «de tendència catalanista, dado que la representación se daba en catalán» (Foguet/Santamaria/Saumell, 2011: 221) que «llenó por completo la sala, siendo la mayoría gente joven y, al parecer muchos estudiantes. El argumento es en extremo chabacano, pronunciándose durante el transcurso del mismo palabras soeces y de mal gusto. Sin embargo, quizás por ser dichas en catalán, fueron muy aplaudidas» (Foguet/ Santamaria/ Saumell, 2011: 220).

Les beceroles d'una nova etapa històrica, que caldrà explicar a partir de les modificacions creades per les normes de censura teatrals de 1964, tot aplicant les cinematogràfiques de 1963, que van ser implantades de forma efectiva fins a 1973, abans de la formació del primer govern de Carlos Arias Navarro. Poc més d'una dècada durant la qual els cops d'estopa de la censura van tractar amb igual o tal vegada amb més rigor la producció dels joves dramaturgs espanyols i catalans que la dels estrangers.

Referències bibliogràfiques

Fonts primàries

1. Archivo General de la Administración Civil del Estado (AGA). Alcalá de Henares.
Expedient 15/157 de *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams.
Expedient 283/58 de *Tres angelets de la cuina*, d'Albert Husson.
Expedient 168/60 de *La torre i el galliner*, de Vittorio Calvino.
Expedient 136/60 de *Va per tu la Camèlia*, de Xavier Regàs.
Expedient 267/60 de *Ocupate de Amelia*, de Georges Feydeau.
Expedient 471/60 de *Ocupate de Amelia*, de Georges Feydeau.
2. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
2. 1. Fons Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB)
Documentació sobre la inscripció de l'ADB en el Registro General de Teatros; instància signada per Frederic Roda i adreçada a Demetrio Ramos, delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo. Caixa E92.
22. M'hi fan pensar les informacions de Jorge Blajot, un sacerdot censor: «Me interesa mucho informarme de la situación del teatro catalán, para poder tratar de ella con el Director General y los colegas de la Junta de Censura. Hasta hace muy poco, un par de meses, [la carta és del 16-8] las obras en catalán eran censuradas en Barcelona, por cierto con mayor severidad, creemos, de la que nosotros tenemos en Madrid» (Coca, 1978: 163).

Documentació relacionada amb *Becket o l'honor de Déu*. Caixa E101.
Dues cartes de Frederic Roda adreçades a Demetrio Ramos i Pere Ribot. Caixa 102.

3. Premsa

- DEL ARCO, Manuel (1958). «Mano a mano. Tennessee Williams». *La Vanguardia Española*, 9-7, p. 15.
MARTÍNEZ TOMÁS, A[ntonio] (1955). «Teatros. Romea. Representación única de *La torre sobre el gallinero*» *La Vanguardia Española*, 18-12, p. 34.
MARQUERÍE, Alfredo (1958). «Informaciones teatrales y cinematográficas». *ABC* (ed. matí), 12-3, p. 59.

Fons secundàries

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
— (1988). «Apuntes sobre la censura teatral durante la II República». *Ojácano, Revista de literatura española*, 1, p. 14-22. <http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo12.html>. [Consulta: 11-10-2012].
— (1989). «La censura teatral durante el franquismo». *Estreno*, 15: 2, p. 20-23.
ALGATE, Anthony; ROBERTSON, James C. (2005). *Censorship in Theatre and Cinema*. Edimburg: Edimburg University Press.
AMORÓS, Xavier (2002). *Temps estranys. Clarobscur en la llarga postguerra reusenca. Llibre segon, 1951-1960*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs.
BLACK, Gregory D. (1999). *La cruzada contra el cinema (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
CABO, Antonio de. (1959). «Mi primer encuentro con Tennessee Williams». *Primer Acto*, 8, p. 14-16.
CASAS, Joan (2011). «Notes sobre el repertori de l'ADB i el seu espai d'influència». A: Francesc Foguet, Núria Santamaria, Mercè Saumell (eds.). *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat*. Lleida: Punctum & GRAE, p. 45-61.
COCA, Jordi (1978). *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*. Barcelona: Edicions 62-Institut del Teatre.
DEAN, Joan FitzPatrick (2001). «Irish Stage Censorship in the 1950s». *Theatre Survey*, 42: 2 (novembre), p. 137-164.
FOGUET, Francesc; SANTAMARIA, Núria; SAUMELL, Mercè (eds.) (2011). *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: entre el mite i la realitat*. Lleida: Punctum & GRAE.
FONTCUBERTA, Judit (2002). «Les traduccions de Bonaventura Vallespinosa». A: *El Noucentisme a Reus. Ideologia i literatura*. Reus: Centre de Lectura, p. 157-176.
— (2006). *Molière en català. Les reflexions dels traductors*. Lleida: Punctum & TRILCAT.
GALLÉN, Enric (1982). «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)». *Els Marges*, 26, p. 120-126.
— (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Edicions 62 - Institut del Teatre.
— (2000). «Censura i moral en el teatre representat a Barcelona durant el primer franquisme». A: *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 163-186.
— (2012a). «Xavier Regàs, traductor teatral. El cas de *Camarada Cupido*». A: José Luis Martí Ferriol; Ana Muñoz Miquel (eds.). *Estudios de Traducción e Interpretación, vol II. Entornos de especialidad*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, p. 213-219.

- (2012b). «Xavier Regàs, traductor del teatre de bulevard». *Bulletin Hispanique*. (En premsa).
- GALLOFRÉ VIRGILI, Maria Josepa (1991a). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1991b). «Las 'nuevas normas sobre idiomas regionales' i les traduccions durant els anys cinquanta». *Els Marges*, 44, p. 5-17.
- GARCÍA ESCUDERO, José M^a (1978). *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Planeta.
- (1995). *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*. Barcelona: Planeta.
- GIBERT, Miquel M. (2001). «Joan Oliver traductor de Molière». A: Francisco Lafarga – Antonio Domínguez (eds.). *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*. Barcelona: PPU, p. 155-161.
- (2009). «Els Molière de Joan Oliver». *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 43-53.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid: Universidad Complutense.
- GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península.
- GUTIÉRREZ LANZA, Camino (2000). *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. Lleó: Universidad de León.
- LONDON, John (1997). *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. Londres: W. S. Maney & Son.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio (1987). *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma.
- MASSIP, Francesc (2005). «El Teatre Bartrina de Reus en el context del teatre català (1939-1994)». A: Albert Arnavat (dir.). *100 anys de Teatre Bartrina. Reus, 1905-2005. Vol I. La història 1905-1997*. Reus: Pragma General d'Edicions, p. 375-387.
- MERINO, Raquel (2000). «El teatro inglés traducido desde 1960. Censura, ordenación, calificación». A: Rosa Rabadán (ed.). *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985. Estudio preliminar*. Lleó: Universidad de León, p. 121-151.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2007). «El teatro silenciado por la dictadura franquista». *Per Abbat. Boletín filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3 (maig), p. 85-96.
- OLIVER, Joan (1956). «L'ós. Farsa en una acte per Antón Txecof [sic]». A: *Miscel·lània del Club dels Novel·listes*. Barcelona: Aymà, p. 137-161.
- PÉREZ L[ópez]; HEREDIA, María (2000). «Traducción y censura en la escena española de posguerra: Creación de una nueva identidad cultural». A: Rosa Rabadán (ed.). *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985. Estudio Preliminar*. Lleó: Universidad de León, p. 156-189.
- (2003). «Reescrituras españolas del teatro norteamericano: textos, paratextos, meta-textos». A: «Actas del I Congreso Internacional de la AIETI». Granada: Universidad de Granada, p. 469-493.
- (2004). *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: UPV/EHU.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo (2007). «El proceso de cambio en el teatro español desde 1956». A: *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General de Educación, p. 63-83.

- POLLS, Esteve (2009). *Cinc minuts abans que caigui el teló*. Barcelona: Viena.
- PUJOL, Dídac (2007). *Traduir Shakespeare. Les reflexions dels traductors catalans*. Lleida: Punctum & TRILCAT.
- RABADÁN, Rosa (ed.) (2000). *Traducción y censura Inglés-Español 1939-1985. Estudio preliminar*. Lleó: Universidad de León.
- SAMSÓ, Joan (1995). «Edicions Calíope». A: *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 215-221.
- SOVA, Dawn B. (2004). *Banned Plays. Censorship Histories of 125 Stage Dramas*. Nova York: Facts on File.
- THOMAS, David; CARLTON, David; ETIENNE, Anne (2007). *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson*. Oxford: Oxford University Press.
- TRIADÚ, Joan (2008). *Memòries d'un segle d'or*. Barcelona: Proa.
- UDINA, Dolors (2009). «Genets cap a la mar de J. M. Synge», *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, p. 23-28.
- VILARÓ, Jordi (2007). *La recepció d'A Streetcar Named Desire a Barcelona (1950, 1961)*. Universitat Autònoma de Barcelona. Treball de recerca.
- VIVANCO, José Manuel (1952). *Moral y pedagogía del cine*. Madrid: Fax.

Annexos

*1. Normas a qué habrá que ajustarse el nuevo régimen que se establece, con carácter provisional, para representar obras extranjeras en catalán*²³

En primer lugar, la autorización que con carácter provisional y a título de ensayo se establece, queda limitada exclusivamente al teatro profesional, con prohibición absoluta de representar obras extranjeras por parte de las agrupaciones o cuadros de aficionados que actúan regularmente en locales propios, en la región catalana.

Limitada, por tanto, la interpretación de obras extranjeras al teatro profesional, las representaciones que se autoricen habrán de ajustarse a las siguientes condiciones:

Primero. En cada temporada que se lleve a cabo, se podrá estrenar una traducción o adaptación extranjera por cada cuatro estrenos de obras originales de autores catalanes que figuren en la programación de dicha temporada.

Segundo. No se podrá estrenar, en catalán, ninguna traducción de obras extranjeras hasta que hayan transcurrido dos años como mínimo, desde su estreno en el país de origen, salvo que se acredite por escrito la autorización del traductor de la versión castellana de la misma comedia o de la compañía que tenga la exclusiva y que manifieste que no entra en sus proyectos el estrenar la comedia en la región catalana.

Tercero. Aunque haya transcurrido el plazo de dos años que se expresa en el párrafo anterior, si existe una versión castellana de la comedia, se precisará también el permiso del traductor de la misma para estrenar la versión catalana.

Cuarto. Toda traducción o adaptación de obra extranjera que se estrene en catalán, de acuerdo con estas normas, no podrá mantenerse en cartel un tiempo superior al que haya figurado la obra original de mayor permanencia en la temporada anterior.

Barcelona, diciembre de 1957

[Delegación provincial del Ministerio de Información y Turismo]

*2. Carta de Frederic Roda dirigida al Delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo (9-1-1958)*²⁴

ILTRE/SR/.

Federico Roda Pérez, Director de la AGRUPACIÓN DRAMÁTICA DE BARCELONA, Sección de Teatro del Círculo Artístico de Sant Lluç, Pino 16 de esta ciudad, entidad inscrita en el Registro Nacional de Teatros de Cámara o Ensayo y

23. Coca, 1987: 50-51.

24. Fons ADB. Caixa E92.

Agrupaciones Escénicas de carácter no profesional, según certificación expedida en 26 de Febrero de 1957 por la Dirección General de Cinematografía y Teatro de ese Ministerio, a V. S. atentamente expone:

PRIMERO — Que es conocido el estado de opinión entre los autores y compañías teatrales profesionales con respecto al problema de la representación de obras extranjeras traducidas a lengua catalana, en el sentido de establecer una proporcionalidad entre las mismas y los estrenos de obras originales.

SEGUNDO — Que tal medida permisiva no ha sido extendida a las entidades de teatro no-profesional sin que se tenga noticia de que, en las conversaciones que con tal motivo se deben haber celebrado y por tanto en las disposiciones reguladoras establecidas, se haya tenido en cuenta el criterio, la conveniencia y la misión que culturalmente puede y debe desempeñar el teatro-no profesional con el peligro de que, de hecho, sea vedada la posibilidad de representar obras traducidas.

TERCERO — La «Agrupación Dramática de Barcelona», creada como Sección Teatral de una Entidad de tanta solera ciudadana y espiritual como es el Círculo Artístico de Sant Lluç, puede ver, según la orientación de los criterios que en definitiva y a tal respecto se adopten, muy gravemente comprometidos sus fines sociales, oficialmente reconocidos por el hecho de su incorporación al Registro Nacional de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

CUARTO — No pretende en modo alguno la «Agrupación Dramática de Barcelona» dedicar la totalidad de su esfuerzo a la representación de obras traducidas. Buena prueba de ello es el hecho de haber estrenado durante el pasado año 1957 las siguientes obras originales:

- «Primera història d'Esther» de Salvador Espriu.
- «Les golfes» de Feliu Aleu.
- «Cruma» de Manuel de Pedrolo.
- «Parasceve» de Blai Bonet.
- «Bon Nadal. Mònica», de Ramon Folch y Camarasa.

Con ello, no solo se ha dado oportunidad a autores catalanes contemporáneos sino que, algunas de las obras, constituían la primera actividad teatral de algunos de ellos. Tengase en cuenta, para que desaparezca toda idea de competencia con las compañías profesionales, que la mayor parte de dichas obras no constituyen **teatro comercial** y que no es pensable fuesen incorporadas a los repertorios tradicionales.

Quede por tanto clara y firmemente establecido el hecho y el criterio de que **la Agrupación Dramática de Barcelona constituye un beneficio real y una real esperanza para el teatro y los autores teatrales contemporáneos de lengua catalana.**

QUINTO — Para el supuesto de las traducciones se debe hacer constar:

- A) Que, en la mayoría de los casos, son encargados a autores contemporáneos y noveles, con el consiguiente beneficio de adiestramiento para los mismos y expresa reserva de sus derechos económicos.
- B) Que trátase también de obras **no comerciales**, sea ya por la preferente calidad literaria de las mismas sea por lo antieconómico de su montaje. Caso evidente lo constituye el permiso solicitado a esa Delegación Provincial para el estreno de «L'Inspector General» de Nicolás Gogol, en nueva versión de Carlos Riba recientemente publicada por Editorial Selecta de esta ciudad.
- C) Téngase en cuenta que la Agrupación solo presenta **estrenos**, hasta la fecha **autorizados solamente** para sesiones únicas, con las dificultades técnicas y en las desfavorables condiciones económicas que solo se superan por el carácter desinteresado y vocacional de la Entidad.

Por tanto, y en el caso concreto de la Agrupación Dramática de Barcelona debe reconocerse:

Primero — La necesidad, dado el carácter cultural de la misma, de que se incluyan, en justa proporción, obras traducidas en sus actividades.

Segundo — Que esta Entidad no constituye competencia respecto al teatro profesional y que, asimismo, su situación y ámbito son muy distintos a los de otras agrupaciones de aficionados.

Por cuanto expuesto queda a V. S.

SUPlico: PRIMERO — Se establezcan por esa Delegación un criterio permisivo en el sentido de que, con la debida proporción respecto a obras originales, pueda esta Agrupación Dramática de Barcelona, representar traducciones al catalán de obras extranjeras.

SEGUNDO — Se tenga en cuenta la especial situación y fines de la Agrupación Dramática de Barcelona en cuantos convenios y disposiciones se dicten sobre reglamentación de teatro en catalán.

TERCERO — Y por ello se sirva V. S. hacer mérito de lo manifestado, resolviendo de acuerdo con la presente súplica o cursando lo instado, si procediere, a la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Barcelona, a nueve de enero de mil novecientos cincuenta y ocho

ILTRE. SR. DELEGADO PROVINCIAL DEL MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO.

Barcelona

3. *Carta de Frederic Roda a Demetrio Ramos, delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo*²⁵

Il. Sr. Dr. D. Demetrio Ramos

Ciudad

28 Noviembre 1958

Mi muy distinguido amigo:

Para concretar lo tratado esta misma mañana, en la visita que he tenido el honor de hacerle, le detallo:

1. Que considerando la presente temporada desde el 1 de setiembre último, el programa de esta Agrupación es el siguiente:

Obra original: *Tirant lo Blanc a Grécia* [sic], ya presentada el día 27 de octubre, en el Teatro Romea en el ciclo de Teatro Latino. Autor: J. Sales.

Obra original: *Homes i No* de Manuel de Pedrolo a presentar él en Romea el día 19 de diciembre.

Obra original: *Tu i l'hipócrita* [sic] de Maria Aurèlia Capmany, a presentar en el Teatro Romea el día 28 de enero próximo.

Obra traducida: *Las alegres comadres* [sic] de Windsor de Shakespeare (trad. Sagarra) el día 25 de febrero en el Romea.

2. Como ve, queda respetada la proporción 3/1 entre obras originales y traducciones.
3. En cuanto al cumplimiento estricto de este programa y además de la formal manifestación por la presente, tenemos ya contratado el teatro y se da el caso de que la traducción a autorizar es la última obra del programa o sea cuando se han presentado ya las tres originales.
4. Posteriormente a la comedia de Shakespeare, seguramente programaremos alguna otra obra original.

Con la total seguridad de haber atendido las normas en vigor y reiterando mi personal agradecimiento a sus buenas atenciones, me es muy grato quedar atto. ss.

q.e.s.m.

Federico Roda

25. Fons ADB. Caixa E102.