



**LA OTRA VANGUARDIA HISTÓRICA:
CAMBIOS SOCIOPOLÍTICOS EN LA
NARRATIVA Y EL TEATRO ESPAÑOL
DE PREGUERRA (1926-1936)**

M^a FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

En su ensayo *Metodología de la historia social de España* (1973), Manuel Tuñón de Lara llamaba la atención sobre la necesidad de recurrir a la interdisciplinariedad para lograr que la Historia pudiera llegar a convertirse en una ciencia "con vocación global y de síntesis." Consideraba indispensable "el conocimiento del Derecho y las instituciones, de la ciencia política [...], de la historia literaria en todos sus aspectos." Terminaba afirmando que la "historia de la literatura nos aporta, a veces, el testimonio irremplazable y, casi siempre, una fuente de conocimiento para la vida cotidiana y las mentalidades" (123 y 128).

El objeto de este trabajo radica en plantear la conveniencia de recurrir a determinadas novelas y textos teatrales para mostrar una más amplia comprensión de diez años de la historia española del siglo XX: los años comprendidos entre 1926 y 1936, es decir el lustro anterior a la llegada de la República (14-IV-1931), y el que precedió al inicio de la Guerra Civil (1936-1939). Durante este período algunos escritores trasladaron a la literatura sus preocupaciones por el devenir político y social de esos años, presagiaron algunos de los hechos que acontecerían poco tiempo después y buscaron con insistencia concienciar a sus lectores sobre la necesidad de abogar por una sociedad más justa. De entre los distintos géneros, la novela y el teatro se eri-

gieron como los vehículos más idóneos de expresión para estos autores, quienes los utilizaron para reflejar sus problemas y transmitir sus deseos de renovación, con el deseo de convertirlos así en un activo instrumento de cambio social.

Importantes hechos políticos y sociológicos del momento pueden percibirse con cierta antelación en estas manifestaciones literarias, algunas de las cuales conllevaron asimismo una destacada proyección sobre la sociedad de la época. "No debe olvidarse, por otra parte, que la relación literatura-sociedad es mutua y que si lo social influye sobre la producción literaria, no es menos cierto que la literatura influye sobre la sociedad" (13), escribió Garasa en su interesante acercamiento a las relaciones entre sociología y literatura.¹ El repaso de algunos textos corroborará su idoneidad como significativas fuentes de conocimiento para cualquier profesional que desee la reconstrucción de un determinado periodo histórico.

Veremos también cómo estas interrelaciones entre arte, literatura, sociedad y política hallaron precisamente durante esos años un importante auge. "Todo arte verdaderamente humano es expresión de un sistema de acción colectiva. Entiéndase bien. La acción colectiva dirigida a los fines clásicos de la verdad y de la belleza. [...] Se trata de pintar las cualidades de la naturaleza o de la sociedad en relación con la sensibilidad contemporánea y con las radicales inclinaciones del alma moderna" (199-200), escribió José Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (1930), un libro clave para comprender estas cuestiones. Por las mismas fechas, en unas declaraciones realizadas al periódico *Heraldo de Madrid*, el gran hombre de teatro que fue Cipriano de Rivas Cherif defendió el carácter político de cualquier creación teatral y afirmó que la trascendencia de una creación, su universalidad, la otorgaba su capacidad para conectar con los problemas de la actualidad: "La oportunidad teatral, es decir, la adecuación del drama al sentimiento público, no implica, ni mucho menos, rebajamiento del intento artístico de una Empresa. El teatro es política pura, acción social trascendida en poesía. La actualidad de un drama es quizá la primera condición de su clasicismo, de su perennidad histórica" (San Ildefonso).

LA GENERACIÓN DEL NUEVO ROMANTICISMO

Al revisar la historiografía dedicada a la valoración de las aportaciones de la literatura española de los años veinte y treinta, se percibe cierta tendencia a considerar predominantemente las obras escritas por los autores vinculados a la conocida como *Generación del 27*. No obstante, junto a este movimiento surgió otro grupo generacional, el de los escritores del *Nuevo Romanticismo*, que alcanzó cierto éxito en su época y que, sin embargo, había permanecido relegado en los acercamientos críticos sobre el período hasta hace algunos años.² Las razones parecen claras: sus presupuestos estéticos no resultaban muy acordes con los planteamientos ideológicos que se implantaron en España tras la Guerra Civil.

Como sus coetáneos, los escritores de la *Generación del Nuevo Romanticismo* intentaron crear un arte nuevo, sin nexos "aparentes" con las constantes literarias del pasado. Su concepto de renovación albergaba un manifiesto cariz ideológico. Para ellos, la verdadera vanguardia radicaba en adecuar el arte a las transformaciones sociopolíticas. El arte debía servir, por tanto, para modificar las degradadas estructuras sociales. La crisis de valores y el escepticismo que parecían haberse adueñado de la sociedad española debía ser sustituida por un *nuevo romanticismo* que generara la ilusión de alcanzar una sociedad más justa, igualitaria y pacífica. Por ello, los temas de carácter político y social fueron objeto de atención preferente en sus creaciones.

Son precisamente en estos textos donde con mayor facilidad pueden hallarse alusiones al acontecer político-social del momento. Si bien, como se verá más adelante, la escena teatral deberá aguardar al año 1931 para presentar en circuitos mayoritarios sus *reivindicaciones*, el género narrativo ofrecería ya en el lustro anterior las primeras alusiones sociopolíticas. El análisis pormenorizado de estos textos publicados antes de la proclamación de la República permite colegir algunas de las razones que motivaron el derrumbe del régimen monárquico tras la breve semidictadura del General Berenguer: la carencia de medios técnicos y humanos del ejército español ubicado en el Norte de África, el atraso de una sociedad mayoritariamente agraria, el cambio de valores llevado a cabo por la implantación de sistemas de producción capitalista en una economía dependiente del campo, la existencia de un sector urbano fuertemente deprimido, la degradación del sistema judicial, la connivencia entre *las fuerzas vivas*, etc.³ La procedencia burguesa de muchos de estos escritores

incidió igualmente en el tratamiento reiterado en estas creaciones del tema del compromiso del intelectual con las organizaciones obreras.

Las repercusiones que tuvo la guerra africana en la caída del régimen monárquico fueron presagiadas por dos autores de la época: Díaz Fernández y Ramón J. Sender. José Díaz Fernández ofreció en *El blocao* (1928) siete breves relatos donde se denunciaba la negativa actuación del ejército español en territorio marroquí. En la última pieza, titulada *Convoy de amor*, se describía así el sentimiento de desamparo que embargaba a estos soldados:

El Batallón de Manolo Pelayo llevaba siete meses en el campo. Siete meses en una posición pequeña, en uno de aquellos puestos perdidos, donde de repente le entra a uno el temor de que se han olvidado de él en las oficinas del Mando. Cuando cada quince días llegaba al Zoco aquel convoy, todos íbamos a verlo para cotejar nuestro aspecto con el de aquellos soldados rotos, consumidos y mustios. A su lado, nosotros éramos casi felices, con nuestras cantinas bien surtidas, nuestros periódicos de tres fechas y nuestros moros tranquilos que nos vendían a diario la fruta y la caza. (177)

Como señala Victor Fuentes, aunque la novela "se sitúa por las fechas de la catástrofe de Annual, cuando el autor hizo la guerra y resultó herido, *El blocao* no novela aquel desastre militar [...] la novela aparece cuando la guerra colonial de Marruecos sigue siendo una herida abierta en la conciencia española" (19). Sin embargo, dos años después, el que sí se detuvo en recoger detalles de esta contienda fue Sender, quien realizó en *Imán* (1930), sin manifestar ningún prejuicio a la hora de mostrar los aspectos más sórdidos, una fuerte crítica de la política del Gobierno en Marruecos y las consecuencias que conllevaba para las tropas, cuyos sentimientos eran descritos por el narrador en numerosas páginas del texto, pudiendo servir como exponente de las mismas el siguiente fragmento:

Por primera vez desde que está en Marruecos Viance pierde la fe en los jefes. Ha visto ya fracasar dos veces al general S. Los moros tienen caballos abundantes, buenas ametralladoras, y bombas de mano mejores que las nuestras, porque llevan lo menos kilo y medio de clavos y balas rotas de las que recogen en el campo. Esto ya no es como antes. Todo flaquea y falla. Ayer tumbaron un avión, y han paseado al piloto muerto clavado en lo alto de una estaca. El general S. no consigue que en-

vien más fuerzas. Unos dicen, que es porque se mete a ganar terreno por su cuenta, sin permiso del comisario; otros, porque si las envían tendrán que venir batallones de España, y el Gobierno no quiere oír hablar de embarcar tropas. También dicen que le tiene envidia el comisario y quiere que el general fracase. Es lo mismo. (75-76)

Julián Zugazagoitia, quien sería más adelante Ministro del Interior y Secretario General de Defensa, fue uno de los pioneros en exponer con afán crítico y espíritu de cambio, las condiciones de vida, situación laboral y relaciones con las organizaciones sindicalistas de los trabajadores. Dos de sus obras, *Una vida anónima: Vida del obrero* (1927) y *El botín* (1929), constituyen hoy día documentos de especial relevancia para conocer aspectos de la vida cotidiana de estos colectivos. Mientras la primera es un elogio abierto de los obreros metalúrgicos de Bilbao, la segunda se presenta como una interesante recreación de las actividades de las organizaciones obreras en 1917.

Por su parte, Díaz Fernández llevó a *La venus mecánica* (1929) el progresivo descontento de este sector social con el sistema económico imperante, convirtiendo en protagonista real de la obra a una *esclavitud asalariada*, cuyas infrahumanas vivencias eran denunciadas con el objetivo de lograr una solución a sus problemas, a veces, incluso, recurriendo a la violencia, como aparece en este fragmento en que se describe uno de los muchos enfrentamientos que tuvieron lugar durante el período entre los huelguistas y la fuerza pública:

Sonó el primer toque de atención; pero los obreros, lejos de huir, formaban ya una muralla dispuesta a resistir el ataque. Obdulia y Patrocinio, acorraladas por la muchedumbre, sólo tuvieron tiempo de guarecerse en un portal de la calle de Valverde. Se oyó el clarín otra vez, y luego, en medio de un terrorífico silencio, varios disparos. Entonces la colisión surgió tremenda, dramática, como un azote. Los escuadrones cayeron sobre los manifestantes, con los sables desnudos, como un huracán de metal. Durante varios minutos sólo se oyó el jadeo clamoroso de la lucha: carreras, gritos, golpes, detonaciones. (272)

César M. Arconada puso en evidencia el atraso ideológico de los campesinos españoles y la necesidad de su concienciación en *La turbina* (1930), donde se plasmaba el impacto que provocaba la llegada de unos obreros procedentes de la ciudad para instalar una central

eléctrica en un pueblo, cuyas características le alejaban del progreso, como declaraba Cachán, uno de sus protagonistas:

Aquello es aquello y esto es esto. ¡No faltaba más que todo fuese igual! Valdespinosa tiene ferrocarril y carreteras y gente señorita que le gusta envenenarse con ese pan blanco que hacen las harinas de las fábricas. Y aquí somos de otro modo, y no tenemos adelantos, y no somos tan finos. Y los molinos son molinos, y las fábricas no podrán con ellos. (8-9)

Isidoro Acevedo reflejó en *Los topes* (1930) la vida de los mineros asturianos y defendió la creación de organizaciones obreras y la convocatoria de huelgas como los sistemas más operativos para luchar contra las negativas consecuencias de la implantación de la industrialización y protestar por la inseguridad de las instalaciones donde trabajaban y el aumento de las jornadas laborales. Gasparín, uno de los personajes que había intentado evitar una reyerta entre los mineros, llegaba a exclamar en la obra:

—Hubo un tiempo en que los mozos de los distintos pueblos y aldeas, formando grupos rivales, dirimían a palos en estas romerías sus rencillas, engendradas por la ignorancia y avivadas por estímulos de un falso valor personal; después, y al comenzar la industria a horadar estas montañas, otras armas más mortíferas aparecieron en las contiendas aisladas y en las batallas campales; pero con el desarrollo de la industria surgió un factor de progreso que iluminó mentes incultas y suavizó corazones belicosos; ese factor fué la organización obrera, plasmación de altos ideales de redención humana. (209-10)

Rosa Arciniega, en *Engranajes* (1931),⁴ transmitió el rechazo de los empleados metalúrgicos a "esta vida miserable, brutal, a la que nos fuerza la vida moderna. A este vivir sin vivir, sin cielo, sin luz, sin aire, sin pensamientos, sin variaciones, sin esperanzas. Este vivir de máquinas, de cosa, de objeto, de número" (34). No ahorró detalles en la descripción de las facetas más desagradables del trabajo en los Altos Hornos, cuyo único sentido radicaba en lograr un sustento material, donde estaba "toda la razón de estos sudores, de este tormento moral, de este humo, de este fuego" (31).

Resultan de especial interés por el tema abordado y el planteamiento ideológico subyacente dos novelas escritas durante esos años: *La casa pálida* (1926), de Ángel Samblancat, y *Días de bohemia* (1930), de Julián Gómez Gorkin. En la primera, la descripción de las

infirmas condiciones materiales de un preso en la Cárcel Modelo de Barcelona, permitía al autor, que llegó a ser diputado y miembro del Tribunal de Cuentas, efectuar una acerada denuncia del sistema judicial de la época. En la segunda, *Días de bohemia*, el relato de las actividades de un periodista en París, alumbraba un inusitado panorama de la situación de los emigrados políticos en territorio francés.

La llegada de la República, en abril de 1931, supuso la incorporación de muchos de estos escritores a la práctica política y con ello la posibilidad de intentar llevar a cabo algunas de las reivindicaciones demandadas en sus novelas anteriores. Este compromiso práctico conllevó, como era de esperar, la disminución de su producción narrativa. Durante el primer año aparecieron escasas creaciones, ideadas, sobre todo, con la intención de recrear algunos de los hechos más significativos del período anterior o rememorar experiencias personales. Joaquín Arderius y José Díaz Fernández, en *Vida de Fermín Galán* (1931), rindieron un emotivo homenaje a Galán y Ángel García Hernández al describir los acontecimientos de la detención y procesamiento de estos dos militares. Ramón J. Sender relató en *O.P. (Orden Público)* (1931) sus vivencias durante su encarcelamiento de tres meses en la Cárcel Modelo de Madrid. Joaquín Arderius se hizo eco en *Campesinos* (1931) del descontento que las medidas emprendidas por el gobierno republicano estaba provocando entre los campesinos, que, convertidos en protagonistas, ocupaban el Ayuntamiento, de donde resultaban arrojados por la Guardia Civil, presagiando así tónicas que tendrían lugar durante los meses siguientes. Reseñada en *La Libertad* (20-IX-1931), la fecha de su edición la convierte en un documento de excepcional importancia para los análisis históricos.

A partir de 1932, las disensiones entre el gobierno republicano y las organizaciones anarquistas comenzaron a ser patentes. Pronto surgieron los primeros síntomas de la tensión social que degeneraría en guerra civil y con ellos las primeras novelas que denunciarían esta nueva situación. Si los levantamientos en Cataluña fueron reprimidos por el ejército sin apenas repercusiones, el episodio de Casas Viejas, localidad donde la Guardia Civil aplastó con dureza un levantamiento anarquista, marcó el comienzo de las hostilidades entre un importante sector de intelectuales y el régimen republicano, asediado también por los partidos a la derecha de su espectro político, que le culpabilizaban de las muertes de los campesinos.

A mediados de 1933 era patente que los altos costes económicos y la ineficacia del sector público, en exceso burocratizado, estaban provocando el fracaso de la política agraria de Azaña. Y ello, a pesar de que, tras la detención del golpe del general Sanjurjo llevado a cabo

en Sevilla, en agosto de 1932, había decidido sacar adelante la Ley de Bases de la Reforma Agraria, que autorizaba la expropiación de tierras a cambio de indemnizaciones y sentaba las condiciones para la explotación colectiva e individual de ésta por parte de los campesinos. La llegada al poder del jefe del partido radical, Alejandro Lerroux (12-IX-1933), y la salida del gobierno de los socialistas agudizó la crisis. La pretensión del presidente de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), José María Gil Robles, de participar en el gabinete de Lerroux, motivó una fuerte reacción del PSOE y la UGT, dirigidos por el que había sido ministro en el anterior gabinete, el socialista Francisco Largo Caballero, que se unieron a la organización anarquista CNT para promover movilizaciones en contra del gobierno republicano y convocar en octubre de 1934 una huelga general revolucionaria, que acabó siendo duramente reprimida.

El gobierno volvería a contar de nuevo con el apoyo de los intelectuales tras la convocatoria de las elecciones de febrero de 1936, el triunfo del Frente Popular, integrado por los partidos de izquierdas, y la vuelta de Azaña, en esta ocasión como Presidente de la República. Sin embargo, el compromiso de estos intelectuales con su acontecer histórico tuvo que realizarse ya desde el frente de la contienda bélica: cinco meses después se produciría el pronunciamiento del general Franco en Melilla.

Fue quizás Ramón J. Sender, muy cercano a los sectores anarquistas, el primero en llamar la atención sobre los cambios operados cuando en *Siete domingos rojos* (1932), al narrar una revuelta contra la actitud del Gobierno ante los problemas del campo, defendía un mayor fortalecimiento de las organizaciones obreras y el levantamiento popular contra el orden establecido, como trasluce este fragmento de la obra que se hacía eco de la convocatoria de una huelga general:

Voces, tumultos. Esta Puerta del Sol es como un golfo en el mar, agitado siempre. Yo he visto a veces ocupadas todas las bocacalles por la fuerza. Vacía por completo la plaza y de pronto, naciendo del mismo asfalto, unos hombres manoteaban y gritaban. En seguida, algún disparo. La rebeldía está aquí, en las farolas del alumbrado y en las bocas del metro. Esto que ocurre en la Puerta del Sol sucede en toda España. Lo bueno de nuestra táctica es que nunca sabe el Gobierno dónde tiene el enemigo. Y esta táctica no es que sea nuestra, sino del temperamento español. La monarquía dicen que cayó así también.

Llega un momento en que las pasiones han infestado el aire y ya no se puede respirar, y ocurren las cosas más extraordinarias sin que nadie emplee los recursos que tenía preparados. Nosotros mismos hemos acordado la huelga general. (77)

Fue él también quien describió los hechos acaecidos en Casas Viejas en su *Viaje a la aldea del crimen* (1934), donde recreó la insurrección de los campesinos anarquistas de esta aldea andaluza y expuso la brutalidad con la que las fuerzas de orden público reprimieron la rebelión.

Con el mismo carácter precursor debe entenderse otra curiosa novela, *Mi dama y mi "star"* (1932), de Ángel Samblancat, que reflejaba el ambiente obrero barcelonés y defendía los ideales anarquistas al describir las experiencias de un muchacho de ideales libertarios abocado hacia el robo y el asesinato ante las circunstancias que le había tocado vivir. En la misma línea premonitora, Matilde de la Torre llegó a esbozar en *El banquete de Saturno* (1931) la posibilidad de proclamar una República de signo socialista y se permitió, incluso, mostrar distintos aspectos de la gestión de su gobierno. La obra narra los hechos que acompañaban a la proclamación de una huelga de obreros en contra de las pretensiones belicistas del régimen republicano y contenía numerosas alusiones a la contradictoria situación en la que se encontraban los dirigentes socialistas involucrados en el gabinete de Azaña:

Nuestro amado Suárez Vargas, ministro del Trabajo, en el oloroso cofre alcanforado de Madrid, está ocupadísimo en conciliar las reivindicaciones obreras con sus compromisos particulares en el Ministerio. No es lo mismo jurar el cargo dentro de las instituciones políticas de orden que haberle jurado en la solidaridad del Partido. Verdaderamente, nuestro enviado se encuentra entre la espada y la pared de ambos compromisos antagónicos. Precisamente, en estos momentos tiene sobre la mesa el proyecto que tuvo su antecesor monárquico: Un proyecto de ley sobre accidentes del trabajo que corrija la anterior costumbre leonina del patrono antiguo. (97)

Así pues, un destacado número de novelas se centró durante estos años en medios rurales, poniendo en evidencia la lentitud en la aplicación de la reforma agraria, las tensiones que estaba provocando y el fortalecimiento de las organizaciones anarquistas. No en vano ésta fue una de las grandes preocupaciones del entonces Presidente

de Gobierno, Manuel Azaña, como muestra la lectura de sus diarios, localizados por fin y recientemente publicados por la editorial Crítica.

César M. Arconada advirtió sobre la gravedad de esta situación en dos de sus novelas: *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934). En la primera llamaba la atención sobre la progresiva desconfianza del medio rural hacia la política agraria del gobierno, que, a su parecer, apenas presentaba cambios en relación con el período anterior. El discurso final de uno de los protagonistas ante las medidas de disuasión tomadas por la fuerza pública puede servir de exponente del desencanto que se estaba apoderando de estos intelectuales:

Todo era verdad. Ellos habían vencido. Para qué discutir. Mañana los pobres volverían al trabajo. Habría otra luz y otro aire más puro. Se segarían los campos, se recogerían las cosechas, se llenarían las grandes paneras de los ricos. Habían vencido y basta. ¡Los pobres . . . ! Quisieron unirse, luchar juntos, solidarios en la justicia y la miseria. ¡De que vale esto! Cuando los ricos mandan, la fuerza dispara, hace fuego, mata, desaloja, obliga. Los cadáveres quedan por el suelo, arrebujados, acribillados, con la sangre y la vida fuera. ¡Victoria! Los ricos mandan. El mundo es de ellos. Se lo han distribuido, y no se lo dejan arrebatar. (285)

En *Reparto de tierras* convirtió en protagonistas de su creación a unos campesinos que, con la República, "quieren vivir de otro modo. Se lo han prometido y ellos quieren que se cumpla pronto" (51) y, ante la actitud de los dirigentes republicanos, decidían emprender el reparto de las tierras que hasta entonces habían cultivado, lo que era rechazado por unos propietarios que les reprochaban: "os estáis poniendo imposibles con vuestras pretensiones y vuestros humos" (27).

José Más describió en *El rebaño hambriento en la tierra feraz* (1935) las tensiones entre los campesinos de un pueblo y un prestamista antes y después de la llegada de la República. La visión de la muchedumbre enloquecida cometiendo graves atrocidades con la que acababa la novela se presenta hoy como una de las advertencias más relevantes de los hechos que acontecerían después. El que después sería Comisario de la Flota de la República, Manuel D. Benavides, hizo de este tema objeto de otro de sus relatos más conocidos, *La Revolución fue así* (1935), donde narraba los acontecimientos que tuvieron lugar, en octubre de 1934, en las cuencas mineras asturianas y las actuaciones de las fuerzas de seguridad contra las orga-

nizaciones obreras, agrupadas en Alianza Obrera. Recuérdese que esta región española fue el único lugar de España donde permaneció durante algún tiempo la administración de las comunas obreras hasta que el general Franco aplastó la insurrección al mando de un ejército procedente de África.

El proceso de industrialización español que, desde comienzos de los años veinte, había arrastrado hacia las grandes ciudades a un número creciente de población rural, había generado el afianzamiento de las organizaciones obreras de carácter político y sindical. Ante esta situación, cuando Azaña formó gobierno, decidió romper con el tradicional turno de alternancia entre los partidos políticos mayoritarios y dar entrada en su gabinete a miembros del PSOE. No obstante, esta medida no fue considerada suficiente por determinados sectores de estas organizaciones, ni por los escritores "comprometidos," que empezaron a denunciar en sus novelas los problemas de los obreros en las fábricas. La mencionada salida de los ministros socialistas del gobierno provocó el final del entendimiento anterior y la publicación de novelas que denunciaban la situación y hacían frecuentes llamamientos a la sindicalización y movilización.

Así, Alicia Garcitoral describió en *La fábrica* (1934), un conjunto de cuatro relatos, los problemas de unos operarios de la industria fabril que se hacían cargo de la dirección y gestión del centro donde trabajaban, consiguiendo así niveles de productividad más altos:

La fábrica respira sin descanso, en frenético producir. Todos los rincones viven. A todos llega la luz prolífica del trabajo. Los hombres y las mujeres trabajan con afán sano. Cantan. Cantos primaverales. Rien. Risas claras. Cantos y risas manan fácilmente, espontáneamente, lípidamente, de sus vidas ahora aclaradas, apaciguadas. No las arrugas por la economía casera diaria. Ya no viven al día ni al antesdeayer. Viven con paz económica; dentro todavía—¿claro? de su miseria proletaria. (52-53)

La llegada de la fuerza pública truncaba, con su actuación, la armonía creada. Por su parte, Luisa Carnés describió en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) las cansadas jornadas de pie, el reducido salario y la discriminación laboral de unas empleadas en un salón de té, un documento de especial relevancia por cuanto aborda la situación de las mujeres obreras desde una óptica feminista.

Las relaciones entre los intelectuales y las organizaciones obreras continuó siendo uno de los aspectos que más preocuparon a los prosis-

tas del *Nuevo Romanticismo*. Manuel D. Benavides defendió en *Un hombre de treinta años* (1933) la obligación de los intelectuales de contribuir de manera fehaciente al cambio político afiliándose a partidos y organizaciones sindicales y sometiéndose a la disciplina de éstas:

Los obreros sienten un infinito y justificado desdén por nuestros autores, a los que nada tienen que agradecer, de los que nunca obtuvieron más que la estúpida merced de una simpatía inútil: No sería cosa de sorprenderse si llegara el día en que se gritara: ¡Muera el intelectual! . . . Lo cual no significaría desprecio a la inteligencia, sino de la forma de emplearla. (86)

Esta problemática fue desarrollada también, con aportaciones de gran interés, por Andrés Carranque de Ríos en *Uno* (1935), donde se plasmaban las aventuras de un hombre indeciso, de vida bohemia, que acababa comprendiendo la importancia de unirse a los trabajadores como único camino de supervivencia para su disoluta existencia.

El desenlace de la Guerra Civil marcó el final de estos autores como grupo literario. Muertos algunos y exiliados la mayor parte, siguieron escribiendo, pero sus creaciones se vieron influidas por la imposibilidad de volver a entroncar con la nueva realidad socio-política de su tierra natal.

LITERATURA Y ESCENA

Como en el caso de la narrativa, el teatro actúa a menudo como reflejo de la sociedad que lo alberga y constituye también un destacado instrumento de transformación. Pero, en contraposición con el género novelesco, durante el período tratado fueron escasas las obras de carácter reivindicativo que lograron llegar a ser representadas antes de 1931 en circuitos comerciales. Sirva como excepción a la prohibición de estrenar textos *comprometidos* el montaje de *Sombras de ensueño*, de Miguel de Unamuno, efectuado tras el regreso de éste a Salamanca, en febrero de 1930. Dirigida por Cipriano de Rivas Cherif e interpretada por la "Cía. Clásica de Arte Moderno," la obra planteaba al gran público una reflexión sobre el compromiso del intelectual con la política.⁵ Es muy probable que el claro agotamiento del régimen y la importancia intelectual de Unamuno influyeran en la referida tolerancia manifestada hacia este estreno.

Lo cierto es que la condición de espectáculo del género teatral motivó la constante intervención de la censura, que impidió las representaciones *controvertidas* en los escenarios comerciales.⁶ En este contexto no resulta extraño el altercado desatado entre el actor y director Manuel París y el propietario del teatro Eslava debido a la negativa de este último a que se estrenara en su local *Juan sin tierra*, de Marcelino Domingo, cuando ya lo había sido en Valencia en tiempos de la Dictadura (Sampelayo). Uno de los casos más escandalosos fue la prohibición de representar *Para el cielo y los altares* (1928), de Jacinto Benavente, una obra considerada anticlerical y censurada ante la posibilidad de que "el público incorpore sus pasiones a las de los actores y las exteriorice, transformando el teatro en permanente mitin, con riesgo seguro de la paz espiritual y del orden público," a pesar de las declaraciones del propio autor en sentido contrario.⁷

Quizás la polémica más fuerte de esos años fue la desencadenada por el intento de estrenar *Los mesianistas*, de Maxwell Anderson y Harol Hickerson, inspirada en los sucesos del ajusticiamiento de los anarquistas Sacco y Vanzetti. Su prohibición por parte de la censura provocó una amplia controversia que se concretó en una carta dirigida al jefe del Gobierno (25-IV-1930), por parte de algunos conocidos intelectuales de la época, de diversa procedencia ideológica, algunos tan poco *sospechosos* como los autores teatrales Arniches y Benavente.⁸ La claridad del lenguaje utilizado y la evidente denuncia del período anterior, se erige en la actualidad como un importante hito sobre las divergencias existentes entre los gobernantes y los medios culturales del momento.⁹ La ausencia de respuesta a la misma motivó que uno de sus principales impulsores, el director teatral Francisco Gómez Hidalgo, llegara a supeditar el estreno de esta pieza a la celebración de unas futuras elecciones, uno de los primeros pronósticos de lo que acontecería ocho meses después:

—¿Y en qué confía usted para pensar que el 6 de enero se autorice lo que ahora se niega por la tácita?

—En que una vez abierto el Parlamento (yo soy de los que creen en la proximidad de elecciones y Cortes) no niegue la representación nacional el estreno de esta obra.

De acuerdo. Confíemos todos en conocer al fin *Los mesianistas* en castellano (Silva Aramburu).

Debido a la imposibilidad de estrenar en salas comerciales creaciones nacionales de contenido reivindicativo, los profesionales del

teatro centraron sus esfuerzos en la recuperación de textos clásicos que permitieran lecturas contemporaneizadoras y en la adaptación de novelas cuyo mensaje ideológico sirviera de vehículo de transmisión para las ideas propugnadas por la oposición a la gestión del general Berenguer. En este contexto no sorprenden las palabras emitidas por J. G. Olmedilla en el *Heraldo de Madrid* cuando, ante el estreno de una adaptación escénica de *Fortunata y Jacinta*, de B. Pérez Galdós, un montaje asesorado técnicamente por Cipriano de Rivas Cherif e interpretado por Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz, escribió:

... aún hace falta la palabra patriarcal de don Benito en la tribuna popular del teatro para alentar a los españoles en la batalla inacabable contra ésto y aquéllo y lo de más allá, que mientras no acaba de derrumbarse, nos aplasta a todos, e impide el progreso de nuestro espíritu nacional, ahogado en un ambiente de libertad enrarecida. (J.G.O.)

No obstante, sí se pudieron llevar a escena algunos de los textos más significativos de la vanguardia ideológica europea. En efecto, a lo largo de 1930 se estrenaron varias piezas que reflejaban la degradación de la vida de las clases menos favorecidas, ofrecían encarecidas defensas de planteamientos antibelicistas y satirizaban abiertamente los comportamientos de las clases burguesas y aristocráticas. *Azorín* adaptó la polémica obra de Simon Gantillon, *Maya* [Zarzuola, 25-I-1930], donde la "Cía. Lola Membrives" recreó las condiciones existenciales de unos operarios portuarios y las tragedias personales de las prostitutas que habitaban estos barrios. Cipriano de Rivas Cherif se encargó del arreglo para la escena de *Pitusa*, de Brioux [Español, 16-V-1930], una defensa del conocimiento como instrumento de ruptura de las barreras impuestas por las clases sociales. La sátira social halló expresión en la representación de *Olimpia*, de Ferenc Molnár [Infanta Isabel, 25-IX-1930], una despiadada visión de las costumbres de la aristocracia austrohúngara antes de la tragedia de Sarajevo, que acababa con una exaltación democrática. El crítico del periódico *El Sol*, Enrique Díez-Canedo, tradujo una de las obras más antibelicistas del período, *Siegfried* [Fontalba, 8-XI-1930], de Giraudoux, un alegato contra los enfrentamientos nacionalistas que defendía con encono el compromiso del intelectual. Juan Chabás se encargó de trasladar al castellano *Street Scene—La calle*, de Elmer L. Rice [Español, 14-XI-1930], el acerado acercamiento a las relaciones planteadas por los habitantes de una calle obrera

neoyorquina que supuso un éxito no desdeñable para Margarita Xirgu.

Si bien el triunfo de la República llevó consigo en un primer momento el cierre de los teatros durante varios días, la estabilización supuso no solamente la apertura de éstos y el cambio en sus denominaciones—en Madrid, por ejemplo, el Reina Victoria pasó a llamarse Victoria; el Infanta Beatriz, Beatriz, y el Infanta Isabel, Isabel—, sino también la puesta en escena de piezas cuyo estreno hubiera sido inimaginable meses antes. Si hasta el final de la década de los veinte el público acudía masivamente a obras sustentadas en la presentación de los espectáculos, la adecuación a los géneros más populares, la ingeniosidad del lenguaje y el tratamiento conservador de algunos temas específicos, los cambios sociopolíticos del período comenzaron a calar en los espectadores, que se manifestaron progresivamente a favor de las creaciones con un alto contenido reivindicativo. Conviene poner de manifiesto el carácter satírico y peyorativo de algunas de éstas, donde no resulta difícil encontrar insultos a los miembros de la aristocracia o alegatos ideológicos de carácter revolucionario, en especial, en defensa del reparto de la tierra, aunque no falten exponentes en defensa de la mujer.¹⁰

Uno de los estrenos que mayor impacto originó en la escena del período fue el que realizó la "Cía. Irene López de Heredia" de *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Ramón M^a del Valle-Inclán [Muñoz Seca, 3-VI-1931]. Su permanencia en cartel a lo largo de 34 representaciones consecutivas muestra todavía el desfase entre los gustos de los públicos que asistían a los locales teatrales de carácter estable y los intereses de un amplio sector intelectual. Sin embargo, su representación abrió el camino para otras creaciones con connotaciones semejantes que se escenificaron durante ese año.

Si en la *Farsa y licencia de la reina castiza*, Valle-Inclán plasmaba desde su personal óptica el ambiente de la corte de Isabel II, en *Don Alfonso XIII de Bom-Bon*, un drama histórico en tres actos de Ángel Custodio y Javier de Burgos estrenado por la "Cía. de Propaganda Republicana" [Maravillas, 13-VI-1931], se ofrecía una sátira despiadada del reinado de Alfonso XIII y se satirizaba su actitud ante el levantamiento de Jaca. Los fusilamientos de Galán y García Hernández fueron abordados en diferentes textos, uno de los cuales llegó a convertirse tras su estreno en Madrid en uno de los éxitos comerciales de esos años.¹¹ La "Cía. Margarita Xirgu" estrenó en el teatro Español la obra que Rafael Alberti escribió como homenaje a los héroes de Jaca, *Fermín Galán* [1-VI-1931], concebida por el autor como un romance de ciego en tres actos. Pero el verdadero éxito lo



consiguió Álvaro Orriols en *Rosas de sangre* o *El poema de la República*, un poema dramático en cinco estampas recreado por la "Cía. Gómez Hidalgo" en un teatro tan popular como el Fuencarral [2-V-1931] y que llegó a las 91 representaciones.

El teatro extranjero continuó siendo referente indispensable para la escena comercial del periodo con estrenos tan destacados como *Los mesianistas*, representada por fin en el Cómico [4-IV-1931]; *El proceso Dreyfus*, de Hans J. Rehfisch y Wilhem Hertzong [Fuencarral, 23-IV-1931]; *Elektra*, de Huc von Hofmannsthal [Retiro, 18-VI-1931]; *Un día de octubre*, de Georg Kaiser [Muñoz Seca, 6-V-1931], o *La carroza del Santísimo*, de Prosper Merimée [Muñoz Seca, 17-IV-1931], cuya adaptación teatral fue realizada por Manuel Azaña. Al mismo tiempo se recuperaron para el teatro comercial en Madrid obras clásicas de alto contenido político y piezas teatrales ya editadas de significativos políticos progresistas del momento como *La corona*, de Manuel Azaña [1931] y *Doña María de Castilla*, de Marcelino Domingo [1932].

También durante estos años se pusieron en marcha importantes iniciativas para la renovación de la escena y la educación popular, tomando el teatro clásico como punto de partida fundamental. Marcelino Domingo, Ministro de Instrucción Pública, creó el Patronato de las Misiones Pedagógicas (Gaceta, 29-V-1931) puesto que "La República estima que es llegada la hora de que el pueblo se sienta partícipe en los bienes que el Estado tiene en sus manos y deben llegar a todos por igual . . . Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a los que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él."¹² Un año después Federico García Lorca y Eduardo Ugarte fundaron "La Barraca," con el propósito de buscar una nueva organización teatral, al margen de la empresa privada, para atraer a nuevos públicos. "La Barraca" sirvió de modelo para la creación de otra interesante experiencia, "El Búho," grupo fundado por los estudiantes de la Asociación Profesional de Música y Declaración de la Universidad de Valencia durante el curso 1933-1934. Conviene recordar que ambas formaciones presentaron entre su repertorio *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, "un drama cuya significación revolucionaria acababan de actualizar en la realidad histórica pueblos españoles como Castilblanco, Casasviejas o la cuenca minera asturiana" (Aznar, 418). García Lorca apreció pronto los paralelismos entre este texto y la situación del momento y, como recuerda Sáenz de la Calzada, aunque la acción se desarrollara durante el reinado de los Reyes Católicos, "Federico la montó para el entorno histórico de los años treinta" (31).¹³

El desfase entre las expectativas creadas y ciertas concreciones prácticas provocó las primeras quejas contra el conservadurismo de los temas que comenzaron a adueñarse de los escenarios al hilo del cambio gubernamental. En un artículo aparecido en *Heraldo de Madrid*, César Falcón denunciaba esta situación:

Ni el hambre, ni la opresión, ni los anhelos de emanciparse de la tiranía feudal, ni la encendida protesta de los millones de seres oprimidos secularmente, ni, por otra parte, la corrupción, la imbecilidad, la miseria moral de las clases opulentas aparecen en las obras. Los autores siguen pintando esa vida plácida y sosa de la irrealidad mesocrática, en el que el contratiempo amoroso de una señoritinga es el centro y la fuerza del drama, o procuran distraer a los trabajadores de la tragedia de su existencia con la carcajada estruendosa y soez del astracán y con las obscenidades de la revista pronográfica, y exaltando, a golpe de ripio, las figuras históricas de la opresión feudal. Este era el teatro de la Monarquía y es el de ahora. No ha variado esencialmente en nada. (Falcón)

Para entender estas palabras en su justo contexto, sería necesario tener presente las infructuosas iniciativas en favor de la creación de un Teatro Dramático Nacional (Aguilera 1992 y 1995) o los progresivos recortes en las subvenciones que sufrieron "La Barraca" o las "Misiones Pedagógicas." Sería también muy interesante valorar dentro de esta dinámica el estreno en Madrid de notables aportaciones al canon teatral europeo como *Divinas palabras*, de Valle-Inclán [Español, 16-XI-1933] y *Bodas de sangre* [Beatriz, 8-III-1933] y *Yerma* [Español, 29-XII-1934], de Federico García Lorca, o la puesta en escena de importantes textos extranjeros como *Hinkemann*, de Ernest Toller [Atocha, 15-IX-1932]; *Los siete ahorcados*, de Andreiev [María Guerrero, 15-II-1934]; *Gas*, de Kaiser [Pavón, 8-VI-1935]; la adaptación realizada por Gómez de Miguel y Enrique Rambal de *Sin novedad en el frente*, de Enrich M. Remarque [7-IX-1935], o *La caca-túa verde*, de Schnitzler [María Guerrero, 26-IV-1936], entre otras.

Pero, mi interés se va a centrar en señalar el creciente auge de piezas de acusado carácter político y contenidos reivindicativos que empezó a manifestarse durante esos años, entre las que habría que mencionar: *Guerra!*, de Ricardo Gómez y Manuel Ovejero; *La peste fascista*, de César Garfias; *Pinitos fascistas*, de Julio G. Miranda; *Bazar de la Providencia*, de Rafael Alberti; *Aquí manda Narváez* y *La*

canción de Riego, de José Antonio Balbontín, o *Asturias*, de César Falcón, entre otras.

Me gustaría incidir en la importancia de dos de estas creaciones por cuanto representan en el intervalo de un año un serio llamamiento a la insurrección popular en boca de dos personalidades relevantes en los ambientes políticos y culturales del momento: *Bazar de la Providencia* [María Guerrero, 30-VI-1934] y *Aquí manda Narváez* [Latina, 25-VI-1935]. Rafael Alberti censuraba en la primera—integrada por sus dos farsas revolucionarias—la connivencia entre las *fuerzas vivas*¹⁴ y, comparando las posibilidades ofrecidas por la Unión Soviética con las de los magos de Oriente, acababa realizando un alegato en favor de la dictadura del proletariado:

EL OBRERO.- ¡Camaradas! La farsa ha concluido, como veis, con la victoria de los trabajadores. La dictadura del proletariado empieza ahora, con el amanecer del nuevo día. Campesinos y obreros de este pueblo, familias pobres y explotadas, ya no hay estrella verde que os engañe, ni monarcas celestes ni terrestres, ni burquesía de la ciudad y del campo que os aniquilen. Sobre el cielo que nace, de noche y a plena luz, sólo alumbraba una estrella. También vino de Oriente, del firmamento helado de la Unión Soviética. Miradla: es roja. Ella guiará siempre el esfuerzo, el trabajo. (49)

José Antonio Balbontín consiguió un relativo éxito con una pieza de recreación histórica, *Aquí manda Narváez*, donde, tomando como pretexto la escenificación la causa criminal seguida en Madrid contra los hermanos Claras en 1849, llamaba la atención sobre las consecuencias de los errores judiciales y defendía el derecho a la rebelión, como parece desprenderse de las palabras que el abogado Martín le espetaba al general Narváez:

MARTÍN. He venido a traer a los demás por si lograban persuadirte. Veo que han fracasado y no seré yo quien ejercite contigo el arte de la persuasión. Al déspota no se le puede persuadir. No cabe más que preparar la ocasión propicia y suprimirle. El tirano es el único delincuente al que no es posible perdonar. (58)

Pero quizás sería interesante también detenerse a analizar cómo, coincidiendo con el viraje político en España hacia la derecha, se inició un proceso tendente a llevar a escena textos de carácter conservador.

Benavente estrenó *Santa Rusia* [Beatriz, 6-X-1932] en una época en la que numerosos sectores estaban ya en contra de la política de Azaña.¹⁵ La recreación de la vida de unos exiliados rusos en el Londres de comienzos de siglo, poco antes del triunfo comunista en Rusia, le permitió realizar un alegato en favor del respeto a las diferentes convicciones y perspectivas ideológicas, en un momento de cuestionamiento de actuaciones del régimen republicano, que había sacado ya adelante su decreto de disolución de la Compañía de Jesús, al que le seguiría un año después la Ley de Congregaciones Religiosas. Como señala González del Valle: "en *Santa Rusia* se expresan las preocupaciones de seres humanos que bien podrían no haber sido rusos. En este sentido, la realidad rusa es una excusa para la expresión distanciada de problemas muy importantes para Benavente, dilemas que, podemos especular, afectan a cualquier lugar (incluyendo España)" (293). Su polémico final, un canto de la Internacional por parte de un revolucionario, reflejaba la imposibilidad de un entendimiento posterior en contra del discurso más tolerante de otro de los personajes, el de María, que le amonestaba previamente:

MARÍA.- (*Presentándose ante él.*) No maldigas de la religión, Wladimiro Ilitch, porque no hay idea que pueda triunfar en el mundo sin haber hecho de ella una religión . . . Y yo puedo afirmarlo por el sacrificio de toda mi vida. Y felices los pueblos como éste en que nos hallamos, en que pueden hablar todas las creencias y pueden alzarse todas las banderas. Sólo los pueblos que respetan la libertad de todos merecen tener libertad. ¡Sólo los pueblos que respetan todas las religiones merecen que las suyas sean respetadas! (60)

Un año después, el teatro Beatriz sería el escenario de un extraordinario éxito comercial, *El divino impaciente*, de José M^a Pemán [Beatriz, 22-IX-1933], como lo avalan las casi 300 representaciones consecutivas que alcanzó. Constituía una decidida defensa de los valores monárquicos, con múltiples parlamentos en los que se ensalzaban sus beneficios, como el que sigue a continuación: "No existe bien soberano/para los pueblos igual/a este afecto paternal / de un Rey prudente y cristiano. / Todo lo demás es vano; / errar puede la opinión, / puede ser vana la ley. / Un hombre y una nación/no aspiren

a mejor don/que un buen padre y un buen Rey" (116). A ésta le siguió *Cuando las Cortes de Cádiz* . . . [Victoria, 27-IX-1934], una diatriba contra la Junta de Cádiz y los valores de la Constitución con constantes alusiones a la situación del momento,¹⁶ y *Cisneros* [Victoria, 15-XII-1934], personal recreación de este personaje histórico y de lo que supuso para la monarquía española.

También tuvo un fuerte impacto, tras los sucesos de octubre, la puesta en escena de *El rebelde*, de Joaquín Calvo Sotelo [Muñoz Seca, 7-XII-1934], subtitulada "Apuntes para la biografía de una vida de hoy," una crítica a los medios utilizados por las organizaciones anarquistas en sus reivindicaciones revolucionarias y una acerada diatriba de la conversión de los intelectuales *pequeño-burgueses* en activistas políticos. Uno de ellos, Agustín, acababa la obra gritando:

Matar, matar, no . . . Y menos aún en nombre de la libertad.
Matar es erigirse en tirano. Es imponer con una pistola la
voluntad propia a muchos millones de hombres cuyos destinos
penden de la continuidad de una vida . . . Jóvenes del mundo:
Matar, matar, no . . . (*Se abraza a Nicolás, sollozante*) (62)

Así pues, en este contexto y dada su fecha de estreno, mediados de enero de 1936, ¿cómo entender una pieza como *La guerrilla*, de Azorín [Benavente, 11-I-1936], en la que se recreaba el levantamiento popular contra los franceses producido en Madrid en 1808? Constituía una defensa explícita de la lucha contra el orden establecido cuando éste atentaba contra los intereses del pueblo, como daba a entender Paco, uno de los personajes, en su diálogo con Marcel:

PACO.- En efecto, señor coronel. Pero en esta guerra terrible, ¿quiénes han sido los agresores? ¿Quién ha invadido la casa de quién? Yo no quiero herir los sentimientos nobilísimos de usted; pero ¿acaso las atrocidades de una guerra no son más disculpables en quien defiende su propio hogar que en quien lo invade sin razón ni justicia? Y esos actos atroces que se imputan a esos dos desdichados ¿no responden a un ambiente de anormalidad que no somos nosotros, los españoles, quienes lo hemos creado? (45-46)

El triunfo del Frente Popular a mediados de febrero de 1936 parecía suponer la posibilidad de nuevos horizontes para la escena del período y el principio de una nueva política teatral que, sin embargo, no prosperaría ante los graves acontecimientos que sobrevendrían. Francisco J. Barnés intentó llevar adelante la creación de

un Teatro Nacional que albergara dos organismos independientes, el Teatro de la Ópera y el María Guerrero. Max Aub presentó al presidente Manuel Azaña, el proyecto para la creación de un Teatro Nacional. Los escenarios comenzaron a ofrecer de nuevo obras con un significativo cariz político, presagiando así la conversión del teatro en un instrumento de justificación política en manos de los bandos que combatirían poco después en los frentes. "Es necesario también que el teatro, en los actuales momentos, sea un medio de propaganda al servicio del Frente Popular para ganar la guerra, evitando a nuestra escena obras que perjudican a la causa de la República," se puede leer en el preámbulo del decreto de creación del Consejo Central del Teatro aparecido un año más tarde (Marrast).

Creo que después de este análisis se puede concluir que la narrativa y el teatro mostraron la preocupación de sus creadores por el devenir político y social de esos años, presagiaron algunos de los hechos que acontecerían poco tiempo después y buscaron con insistencia concienciar a sus lectores y espectadores sobre la necesidad de abogar por una sociedad más justa.

NOTAS

1. Véanse también las sugerentes apreciaciones de Doucy, Sanguinetti, Barthes, Koehler, Mouillaud, Silbermann, Lefebvre, Brun, Aubrun, Escarpit, Dort Kott y Goldmann en su volumen colectivo *Literatura y Sociedad*.
2. Puede hallarse un acercamiento al tema en Vilches (1980 y 1982), Cobb, López de Abiada (1983 y 1984), Boetsch y Carrasquer. Véase, en particular, el capítulo de Sánchez Vidal publicado en la obra de Rico, donde se recoge una amplia bibliografía sobre este grupo generacional.
3. Consúltese el acercamiento histórico de García de Cortázar y González Vesga, donde puede hallarse una relación de ensayos en torno a este período histórico (703-707).
4. La autora da como fecha de finalización de la obra "enero, 1931" (228), por lo que considero que constituye una pieza que debe ser adscrita al período anterior a la proclamación de la República, a pesar de que su primera reseña apareció en mayo del mismo año (Vilches, 1980).
5. También en noviembre de ese año, el mundo de la farándula se sumó al homenaje de una de las figuras históricas más importantes del socialismo renovador, Concepción Arenal. Con objeto de erigirle un monumento en Madrid, se celebraron en el teatro Pavón varios actos, dentro de los que se representó el drama social *Los enemigos* ("Homenaje a Concepción Arenal," *Heraldo de Madrid*, 10-XI-1930, 7).
6. No sólo los textos fueron objeto de censura. Véanse otras manifestaciones en Vilches y Dougherty, 1997.

7. Preguntado por Francisco Lucientes en *Nuevo Mundo* sobre si el éxito de *Pepa Doncel* había influido en la prohibición de su drama, Benavente contestó lo siguiente: "—¡Claro que sí! La significación anticlerical que la dieron algunos diarios izquierdistas, las palabras de *ABC*, todo, ha contribuido a suponer en estas obras últimas una orientación política que no tuve nunca" (30-XI-1928). Léase al respecto el trabajo de García Queipo de Llano.
8. La carta fue firmada por directores de periódico: Francisco Villanueva (*El Liberal*), Félix Lorenzo (*El Sol*), Joaquín Aznar (*La Libertad*), Fabián Vidal (*La Voz*) y Manuel Fontdevila (*Heraldo de Madrid*); novelistas: Benjamín Jarnés, Ramón Pérez de Ayala y Antonio Zozaya; autores teatrales: Carlos Arniches, Jacinto Benavente, Luis Fernández Ardavin, Eduardo Marquina, Honorio Maura y Ramón del Valle-Inclán; políticos: Luis Bello, Marcelino Domingo e Indalecio Prieto; críticos: Julio Álvarez del Vayo, Luis Araquistáin, Rafael Cansinos-Asséns, Enrique Díez-Canedo, Melchor Fernández Almagro, Antonio de Lezama, Manuel Machado, Arturo Mori, Luis de Tapia y Luis de Zulueta, y otras personalidades del mundo de la ciencia y la cultura: Manuel de Castro, Américo Castro, César Juarros, Gregorio Marañón y Luis Jiménez de Asúa.
9. Recogida en "El estreno de *Los mesianistas* en España," *Heraldo de Madrid*, 26-IV-1930, p. 5, decía así: "Queremos suplicarle, señor presidente, que se detenga a considerar la impresión que han de dejar los ecos de aquella noticia al difundirse lejos de nuestras fronteras. En el transcurso de seis años largos, en España ha regido la arbitrariedad más desenfundada. Puesta en olvido la Constitución, se vivió sin amparo de ley, y fué inútil tarea la invocación de todo derecho. Así pudieron ser atropellados catedráticos, prohibidas obras teatrales, perseguidos libros, secuestradas películas, clausurados centros de cultura... Un cerril sentido de la fuerza—no la fuerza que es justicia con que se robustece el orden, sino la fuerza que es injusticia engendradora de desorden—ofreció al Mundo en espectáculo de befa, no aquellos gobernantes de circunstancias, sino a la nación toda, a España, que aparecía fuera del ritmo universal, retrasada, vejada, sometida. Por suerte, la situación ha variado. Según las afirmaciones que reiteradamente V. E. ofrece a la esperanza del país, España vuelve a su vida constitucional de pueblo organizado y culto. El Mundo debe rectificar el concepto en que nos tuvo... Pero para lograrlo, señor presidente—la observación no escapará a su perspicacia—, es preciso que no pueda decirse en el Mundo que en España se prohíbe la representación de obras como el drama *Los mesianistas*, ya asomado a casi todos los escenarios universales con aplauso, con respeto."
10. Así por ejemplo, en *Don Alfonso XIII de Bon-Bon*, Isidra exclamaba, cuando se le pregunta sobre la propiedad de la tierra: "Que el latifundio se acabe. / Que amo de la tierra sea / quien deje en ella su sangre. / Que se reparta entre el pueblo. / Que la goce quien la labre. / Y que las hembras de España, / que son cual la tierra, madres, / y cual la tierra, fecundas, / no se vendan al casarse. / Que se entreguen por amor, / en vez de darse por hambre. / Que vayan menos al templo / y más al aula a ilustrarse" (Custodio y Burgos,

- 36). Sobre el tema de las relaciones de la mujer con el teatro, véase Nieva de la Paz.
11. Véase al respecto los ensayos de Warner y Gagen. La escena comercial recuperó también ese mismo año una pieza de Fermín Galán, *Berta* [1931].
12. Decreto recogido en *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas*, Madrid, 1934, p. 153 (apud. Rey Faraldos). Impulsado por intelectuales de la valía de Antonio Machado o Rafael Marquina, la dirección del Teatro de las Misiones Pedagógicas corrió a cargo de Alejandro Casona, mientras que su Guiñol tuvo a Rafael Dieste como impulsor.
13. *Fuenteovejuna* fue llevada también a escena por Enrique Borrás [Español, 30-I-1932].
14. Hay fragmentos tan aleccionadores como el que pronunciaba uno de los campesinos al final de la primera de ellas: "Muertos están los farsantones / junto a sus dos lameculones. / Mientras la Iglesia y los banqueros / majen al pobre en sus morteros / y permanezcan en la cama / con el Estado que los ama, / no hay que dormirse, compañeros. / Siempre cargados los fusiles, / siempre las hoces preparadas, / y alerta el ojo, camaradas, / porque vendrán guardias civiles" (14).
15. Con anterioridad se habían producido escándalos coincidiendo con algunos estrenos, como por ejemplo, el acontecido en Valencia con *¡Viva la República!*, del maestro Penella, cuando una serie de sindicalistas protestaron ante lo que consideraron molestas alusiones a la Confederación General del Trabajo, de modo que "los espectadores, divididos en dos bandos, se agredieron a mamporros, y algunos resultaron con lesiones leves" ("Incidente durante una representación escénica," *Heraldo de Madrid* [24-VI-1931]: 5).
16. Las palabras de uno de los personajes, DOÑA FRASQUITA, son aleccionadoras al respecto: "Temo que mientras, sin tregua, / con los franceses luchamos, / con esas Cortes a España / me la estáis afrancesando. / ¿Para qué esas libertades / que nunca el pueblo ha buscado? / Libertad siempre la hubo / para lo bueno y cristiano; / si quieren otra... es que quieren / libertad para lo malo" (69).

OBRAS CONSULTADAS

- AA.VV., *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Barcelona: Martínez Roca, 1969.
- Acevedo, Isidoro. *Los topos. La novela de la mina*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1930.
- Aguilera Sastre, Juan. "El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la república." Dougherty y Vilches 175-87.
- _____. "Antecedentes republicanos de los teatros nacionales." Peláez 1-39.
- Arciniega, Rosa. *Engranajes. Novela*. Madrid/Buenos Aires: Renacimiento, 1931.
- Alberti, Rafael. *Bazar de la Providencia*. Madrid: Octubre, 1934.
- Arconada, César M. *La turbina. Novela*. Madrid/Buenos Aires: Ulises, 1930.

- _____. *Los pobres contra los ricos. Novela de la revolución española.* Madrid: Publicaciones Izquierda, 1933.
- _____. *Reparto de tierras.* Madrid: Publicaciones Izquierda, 1934.
- Arderius, Joaquín. *Campeños.* Madrid: Zeus, 1931.
- _____. y José Díaz Fernández. *Vida de Fermín Galán.* Madrid: Zeus, 1931.
- Azaña, Manuel. *Diarios, 1932-1933.* Barcelona: Crítica, 1997.
- Aznar, Manuel. "El Búho: Teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia." Dougherty y Vilches 415-27.
- Azorín. *La guerrilla.* Madrid: La Farsa, 1936.
- Balbontín, José Antonio. *¡Aquí manda Narvéz!* Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1936.
- Benavente, Jacinto. *Santa Rusia.* Madrid: La Farsa, 1933.
- Benavides, Manuel D. *Un hombre de treinta años.* Barcelona: Pascual Yuste Impresor, 1933.
- _____. *La Revolución fue así. (Octubre rojo y negro).* Barcelona: Imprenta Industrial, 1935.
- Boetsch, Laurent. *José Díaz Fernández y la otra Generación del 27.* Madrid: Pliegos, 1985.
- Calvo Sotelo, Joaquín. *El rebelde.* Madrid: La Farsa, 1935.
- Carnés, Luisa. *Tea Rooms. Mujeres obreras. Novela reportaje.* Madrid: Pueyo, 1934.
- Carranque de Ríos, Andrés. *Uno.* Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- Carrasquer, Francisco. "Sorprendente balance de la novela española de preguerra 1898-1936." *Cuaderno de Leiden* (1980): 5, 27-63.
- Coob, Christopher. *La cultura y el pueblo: España, 1930-1939.* Barcelona: Laia, 1981.
- Custodio, Álvaro y Javier de Burgos. *Alfonso XIII de Bom-Bon.* Madrid: Prensa Moderna, 1931.
- Díaz Fernández, José. *El bloqueo. Novela de la guerra marroquí.* [Madrid]: Historia Nueva, 1928.
- _____. *La venus mecánica. Novela.* Madrid: Renacimiento, 1929.
- _____. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura.* Madrid: Zeus, 1930.
- Escala, Francisco. "Leer y meditar." *Informaciones* (18-X-1930).
- Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos, coords. y eds. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939).* Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, S.A., 1992.
- Falcón, César. "Problemas de la época: Lo que pasa en el teatro." *Heraldo de Madrid* (24-IV-1934): 9.
- Fuentes, Víctor. Prólogo a José Díaz Fernández, *El bloqueo*, 1976.
- Gagen, Derek. "Fermín Galán, de Rafael Alberti: Hacia un nuevo teatro popular." Dougherty y Vilches 385-91.
- Garasa, Delfín Leocadio. *Literatura y Sociología.* Argentina: Troquel, 1973.
- García de Cortázar, Fernando y José Manuel González Vesga. *Breve historia de España.* Madrid: Alianza, 1994.

- García Queipo de Llano, Genoveva. "El choque con Benavente (1928)." García Queipo de Llano. *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera.* Madrid: Alianza, 1988. 416-22.
- Garcitoral, Alicia. *La fábrica. Novelas.* Madrid: Castro, 1934.
- Gómez Gorkín, Julián. *Días de bohemia.* Madrid: Ulises, 1930.
- González del Valle, Luis. "Ideología política en varias obras de Jacinto Benavente." Vilches y Dougherty, *Teatro, Sociedad y Política* 187-212.
- J. G. O. "Guía de espectadores: Los escenificadores de *Fortunata y Jacinta* han intentado hacer la comedia que el gran Galdós habría hecho con los personajes de su famosa novela." *Heraldo de Madrid* (16-X-1930): 5.
- López de Abiada, José Manuel. "De la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo. Notas sobre *El nuevo romanticismo* y la novela española (1923-1932)." *Versants* 5 (1983): 139-54.
- _____. "De escritores silenciados y manuales de literatura: En torno a los novelistas marginados de la generación del 27." López de Abiada y López Bernasocchi 213-52.
- _____. Edición, estudio y notas a José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura.* Madrid: José Esteban Editor, 1984.
- _____. y Augusta López Bernasocchi, eds. *De los romances villancico a la poesía de Claudio Rodríguez.* Madrid: José Esteban Editor, 1984.
- Marrast, Robert. *El teatro durant la Guerra Civil espanyola. Assaig d'història i documents.* Barcelona: Institut del Teatre, 1978.
- Más, José. *El rebaño hambriento en la tierra fértil.* Madrid: Pueyo, 1935.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936.* Madrid: CSIC, 1993.
- Peláez, Andrés, ed. *Historia de los teatros nacionales. 1939-1962.* Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1993.
- Pemán, José María. *El divino impaciente.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, [1933].
- _____. *Cuando las cortes de Cádiz.* Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1934.
- Rey Faraldos, Gloria. "El teatro de las Misiones Pedagógicas." Dougherty y Vilches 153-64.
- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la Literatura Española.* Barcelona: Crítica/Grijalbo/Mondadori, 1995.
- Sáenz de la Calzada, Luis. "La Barraca," *teatro universitario.* Madrid: Revista de Occidente, 1976.
- San Ildefonso, Mariano. "La obra de don Miguel de Unamuno que se estrenará en Salamanca." *Heraldo de Madrid* (18-II-1930): 7.
- Samblancat, Ángel. *La casa pálida. (Hojas del diario de un preso).* Barcelona: José Solá Guardiola, 1926.
- _____. *Mi dama y mi "star."* Madrid: Libertad, 1932.
- Sampelayo, Carlos. "Por qué no se estrena en Eslava una comedia de Marcelino Domingo." *Heraldo de Madrid* (5-XI-1930): 5.

- Sánchez Vidal, Agustín. "Época contemporánea: 1914-1939." Rico 440-47.
_____. "La literatura entre pureza y revolución. La novela." Sánchez Vidal 427-71.
- Sender, Ramón J. *Imán. Novela*. Madrid: Cenit, 1930.
_____. *O. P. (Orden Público)*. Madrid: Cenit, 1931.
_____. *Siete domingos rojos*. Barcelona: Balagué, 1932. Se cita por la 5ª ed. (Buenos Aires: Proyección, 1976).
_____. *Viaje a la aldea del crimen. (Documental de Casas Viejas)*. Madrid: Pueyo, 1934.
- Silva Aramburu, J. "Espíritu, inquietud y orientaciones de la compañía de Teatra [sic] Americano." *Heraldo de Madrid* (13-VIII-1930): 5.
- Torre, Matilde de la. *El banquete de Saturno. Novela social*. Barcelona: Juventud, 1931. Se cita por la edición de 1932 (Barcelona: Mentora, 1932).
- Tuñón de Lara, Manuel. *Metodología de la historia social de España*. Madrid: Siglo XXI de España, 1973. Se cita por la 2ª ed. de 1974.
- Vilches de Frutos, Mª Francisca. "La Generación del Nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico" (1924-1939). Madrid: Universidad Complutense, 1980.
_____. "El compromiso en la literatura: La narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)." *Anales de Literatura Española Contemporánea* 7.1 (1982): 31-58.
_____. y Dru Dougherty, coords. y eds. *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX*. Madrid: Fundación Federico García Lorca, 1996.
_____. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Warner, Robin. "The Legend of Fermín Galán." *Forum of Modern Language Studies* 20 (1984): 333-41.
- Zugazagoitia, Julián. *Una vida anónima: Vida del obrero*. Madrid: Javier Morata, 1927.
_____. *El botín*. Madrid: Historia Nueva, 1929.