

UNA
GENERACIÓN PERDIDA
EL TIEMPO DE LA
LITERATURA DE AVANZADA
(1925-1935)

(ED. CÉSAR DE VICENTE HERNANDO)



2013

© herederos de Christopher Cobb
Eduardo González Calleja
Alejandro Civantos Urrutia
César de Vicente Hernando
Francesc Foguet i Boreu
Juli Highfill
Raquel Arias Careaga
Constantino Bértolo
Carolina Fernández Cordero

of this edition © Stockcero 2013
1st. Stockcero edition: 2013

ISBN: 978-1-934768-68-6

Library of Congress Control Number: 2013948424

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
LA CULTURA Y EL PUEBLO	11
CHRISTOPHER COBB	
LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA: LOS LÍMITES DE LA MODERNIZACIÓN DESDE EL ESTADO	39
EDUARDO GONZÁLEZ CALLEJA	
LA IZQUIERDA RADICAL EN LA CRISIS DE LA MONARQUÍA	75
ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA	
LA OBRA DE FERMÍN GALÁN: UNA FILOSOFÍA DE AVANZADA.....	87
CÉSAR DE VICENTE HERNANDO	
REDES, ESTÉTICAS Y DRAMATURGIAS DEL ANARQUISMO Y EL SOCIALISMO CATALANES EN LOS AÑOS VEINTE	103
FRANCESC FOGUET I BOREU	
LA REVOLUCIÓN EDITORIAL DE <i>El Nuevo Romanticismo</i>	125
ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA	
MODA Y MODELO DE LA LITERATURA DE AVANZADA: <i>La Venus Mecánica</i> DE JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ	145
JULI HIGHFILL	
ROSA ARCINIEGA Y LA NOVELA SOCIAL: LAS TRAMPAS DEL PROGRESO	171
RAQUEL ARIAS CAREAGA	
UNA NOVELA LENINISTA: CAMPESINOS DE JOAQUÍN ARDERÍUS.....	197
CONSTANTINO BÉRTOLO	
INTRODUCCIÓN A <i>Berta</i>	219
CAROLINA FERNÁNDEZ CORDERO	
<i>Berta</i> (TEXTO TEATRAL)	229
FERMÍN GALÁN	
DATOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES.....	295



INTRODUCCIÓN

En 2009, el Centro de Documentación Crítica inició un proyecto que tenía como objeto investigar y analizar el *discurso crítico de avanzada* que apareció en la literatura y el arte entre 1925 y 1935¹. No se trataba de estudiar la literatura social, ni el teatro militante, ni la cultura desarrollada en las Casas del Pueblo y en los Ateneos Libertarios², que acompañaba la lucha proletaria, socialista y anarquista, desde finales del siglo XIX. Tampoco, claro está, la literatura, el teatro y el pensamiento burgués progresista que se ha institucionalizado, a partir del dominio del canon, como la cultura española de las primeras décadas del siglo XX. En los programas de enseñanza de institutos y universidades pueden estudiarse estas «generaciones» bajo una denominación numérica correspondiente a una fecha relevante: la generación del 98 (la de, entre otros, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y Machado), la del 14 (con Pérez de Ayala, Ortega y Gasset o Azaña), la del 27 (con García Lorca, Prados, Aleixandre y algunos nombres más), y la del 36 (la de Rosales, Panero, Hernández, entre otros). Desde hace algún tiempo no se quiso dejar fuera a los dramaturgos que habían triunfado en los años 20 y 30 y, así, se acuñó el nombre de «la otra generación del 27» para hablar de Mihura, López Rubio o Jardiel Poncela. También tuvieron sitio en ella los «novelistas de la vanguardia» (como Ayala, Jarnés o Espina). ¿Y todo lo demás? Con esa idea de denunciar los olvidos y censuras, pero sobre todo con la intención de encontrar nuevas perspectivas e interpretaciones de lo que fue durante una década una fuerza intelectual que estableció un

1 Puede verse en <http://centrodedocumentacioncritica.org/actividades-y-cursos/una-generacion-perdida/> el plan y los resultados del proyecto.

2 Algunos estudios, ya a comienzos del nuevo siglo, han realizado una importante aportación a este tema, como el de Arturo Ángel Madrigal. *Arte y compromiso. España 1917-1936*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo, 2002; el catálogo de la exposición *Centenario de la Casa del Pueblo de Madrid*. Madrid: UGT, 2009; o el de Francisco de Luis Martín y Luis Arias. *Casas del Pueblo y Centros Obreros socialistas en España*. Madrid: Pablo Iglesias, 2009.

discurso crítico emergente, es con la que se diseñaron las actividades y publicaciones dedicadas a lo que llamamos «Una generación perdida»³. Se trataba de pensar el campo común en el que trabajaron un conjunto de intelectuales y militantes, abierto entre la ideología de la burguesía liberal progresista y la del movimiento obrero. Su posición estuvo dominada por una contradicción fundamental: pertenecer, por una parte, a una clase emergente, la clase media (o pequeña burguesía), *sostenida en la dinámica social de progreso del capitalismo*, y, por la otra, reconocer que sólo la liquidación de esa dinámica social de progreso del capitalismo podía acabar con la explotación, el imperialismo y la deshumanización. La coyuntura histórica de 1930 es el tiempo en el que los miembros de esta «generación» reconocen los rasgos definitorios del tiempo en que vivieron y lucharon. 1930 significó para España una precisa situación histórica en la que se cruzan las resistencias a una dictadura moribunda y los impulsos de un proyecto republicano sometido al liberalismo, todo ello en medio de un mundo en el que la revolución se había iniciado en México veinte años antes, había pasado por Rusia (en 1917) y por Alemania (en 1918) y había llegado hasta China (1927). El «fantasma del comunismo» no había dejado sin sacudir ningún país moderno (ni EE.UU. se salvó de tal viento radical). Una revolución que dividía la sociedad entre los que luchaban por la destrucción del sistema capitalista y los que buscaban un sistema de explotación basado en el consenso y el apoyo entre clases. En 1931, ya proclamada la República, se hacía evidente quién había triunfado: esa República, llena de timideces, reservas y filtrada de monarquismo, no era con la que soñaban, escribió Díaz Fernández. Con todo, abrieron teatros del pueblo (como el del Grupo Nosotros o el Teatre del Proletariat), buscaron la manera de distribuir el cine social alemán y el cine soviético, y habilitaron espacios para debatir sobre el arte político (en revistas como *Octubre* o *Nuestro Cinema*). Pero también hicieron literatura.

Los escritores, intelectuales y militantes de la «generación perdida» de 1930, Díaz Fernández, Arconada, Giménez Siles, Arderús, Marsá, Galán, Miravittles, entre otros, no renunciaron a la vanguardia, ni a ninguna de las conquistas estéticas que había conseguido el arte en tres décadas de cambios. Así lo muestra *La Venus me-*

3 En este proceso han participado el Círculo de Bellas Artes, el Ateneo de Madrid, la Fundación de Investigaciones Marxistas, la Sala Youkali y la editorial StockCero. Desgraciadamente han incumplido muchas otras instituciones, algunas –incluso– que deberían ser ejemplo de rigor y apoyo a la investigación.

LA CULTURA Y EL PUEBLO⁴

CHRISTOPHER COBB

El cambio de signo de la cultura española hacia finales de los años veinte –estancamiento de la corriente vanguardista y primeros presagios de lo que Antonio Machado llamaba «la progresiva aristocratización de la masa»⁵, –es un fenómeno que, después de largos años de silencio, empieza a conocerse ahora gracias a los trabajos de investigadores como Víctor Fuentes, Manuel Aznar, Robert Marrast, Evelyne López Campillo y Jean Bécarud⁶ entre otros muchos, y de editores como Turner e Hispamerca.

Esta transición incierta y vacilante constituye una fiel imagen del ensombrecido ambiente de la sociedad europea de aquellos años, amenazada por la crisis económica y en la que, a través de la caótica historia de la República de Weimar, se vislumbraba el posible derrumbe de todo un sistema de valores. En tales circunstancias se desarrolla un creciente interés en las nuevas estructuras sociales cada vez más firmemente establecidas en la Rusia soviética. Estas dos vertientes de la experiencia europea en los años de la postguerra –desgaste de las socialdemocracias y fortalecimiento de la sociedad comunista– sirven como telón de fondo a toda la historia socio-cultural europea de esa época, presentándose con inusitado vigor en España durante el ocaso de la Dictadura.

(...)

En los últimos años de la monarquía dominaba todavía la imagen de la cultura como producción artística y literaria, restringida a las clases que habían podido aprovecharse del sistema educativo, excluyendo así al proletariado. Bajo el impulso de la Revolución Rusa, la

4 Fragmentos de la Introducción al imprescindible libro *La cultura y el pueblo*. Barcelona: Laia, 1981.

5 *Apud.* M. Aznar, *II Congreso internacional de escritores antifascistas (1937)*. Vol. II, Barcelona: Laia, 1978, p. 10.

6 Ver Manuel Aznar, *op. cit.*, R. Marrast. *El teatro durant la Guerra Civil Espanyola*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978; J. Bécarud y E. López Campillo. *Los intelectuales españoles durante la II República*. Madrid, 1978.

reacción fue a veces dura y contundente, dando lugar a una definición provocativa: «la cultura es un sistema de valores erigido contra el proletariado»⁷, «para los historiadores burgueses... la cultura es la perpetuación y la consagración de su sistema económico»⁸.

Pero no todos los comentaristas de izquierdas se asociaron a esta línea dura y despectiva. Andreu Nin, de la Oposición Comunista, destacó la importancia y la extensión de la revolución cultural en Rusia en una serie de cursillos que dio sobre este tema en 1932, tratando sucesivamente «La escuela, la prensa, la educación técnica, el teatro, el arte, la literatura, las bibliotecas, la educación política, la revolución, y las costumbres»⁹. En el mismo año aparecería la traducción, hecha por el mismo Nin, de la *Historia de la cultura rusa* de Pokrovski¹⁰ en la que éste se refería a la cultura como «el conjunto de todo lo creado por el hombre».

Renau, adentrándose en la nueva estética marxista, subrayó en el primer número de *Nueva Cultura*¹¹, «el nexo dialéctico entre la cultura y los hechos de la vida real; más tarde apareció en la misma revista una definición ampliada de la cultura como la expresión de «los instintos, sentimientos, costumbres e inclinaciones..., todo el cúmulo pasional de la vida»¹². Al año siguiente varios participantes en el II Congreso de Intelectuales se identificaron con esta visión de perspectivas más amplias. Así en el texto de la ponencia colectiva se cuestionaba «si es posible entender por «cultura» una categoría definida, estrictamente «cultural» y al margen de los hechos vivos, reales y diarios»¹³.

Estas últimas definiciones, imbuidas del nuevo humanismo, se consolidaron por encima de los comentarios de ciertos sectores de la izquierda, para quienes la superestructura cultural era de poca significación, no constituyendo más que unos valores esencialmente burgueses. Las limitaciones de estas últimas acepciones, características del marxismo vulgar de los años treinta, así como de las viejas concepciones burguesas, han sido admirablemente comentadas por Raymond Williams en su libro *Marxism and Literature*¹⁴, y es nuestra

7 A. Habaru, «Manuel Berl y la cultura burguesa» en *Nueva España*, 1 de mayo, 1930.

8 «Por una cultura proletaria», en *La Batalla*, 18 de enero, 1934.

9 *Comunismo*, febrero, 1932, p. 46.

10 Madrid, 1932.

11 Enero, 1935.

12 Del «Manifiesto Electoral» publicado en el número 10, febrero, 1936.

13 *Hora de España*, agosto, 1937.

14 Oxford, 1977.



LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA: LOS LÍMITES DE LA MODERNIZACIÓN DESDE EL ESTADO

EDUARDO GONZÁLEZ CALLEJA

I. LOS FACTORES CLAVE DE LA MODERNIZACIÓN POLÍTICA Y SU VARIANTE AUTORITARIA

En términos generales, la modernización compendia el conjunto de cambios en la esfera política, económica y social que han acaecido en los últimos dos siglos, y en perspectiva histórico-política especialmente desde la Revolución Francesa. Claude E. Welch observa que el proceso de modernización política presenta tres características fundamentales: la creciente centralización del poder en el Estado, unido a un debilitamiento de las fuentes tradicionales de autoridad; la diferenciación y la especialización de las estructuras políticas (militares, burocráticas, de grupos de interés, de partidos, etc.), y la creciente participación popular en la política que se vincula a la creciente identificación de los individuos con el sistema político en su conjunto¹²⁴. En opinión de Gianfranco Pasquino, la definición más satisfactoria del proceso modernizador en el ámbito político es la enunciada por Lucien W. Pye y Sydney Verba, quienes ponen el énfasis en tres características principales en lo que respecta a la población, la eficacia administrativa y el sistema de gobierno: la *igualdad* (el paso de súbditos a ciudadanos y la expansión del derecho al sufragio y a la participación política), la *capacidad* (mayores y mejores prestaciones gubernativas y del sistema o el Estado en su conjunto para dirigir los asuntos públicos, controlar las tensiones sociales y afrontar y satisfacer las peticiones crecientes de los miembros del sistema) y la *diferenciación estructural*, esto es, la mayor especificidad funcional e inte-

124 Welch, Claude E. «The Comparative Study of Political Modernization», en Welch, Claude E. (ed.): *Political modernization: a reader in comparative political change*. Belmont (CA): Wadsworth Pub. Co., 1967, p. 7. Véase también Bill, J y Hardgrave, R. L. «Modernización y desarrollo social», en Carnero, M^a Teresa (ed.). *Modernización, desarrollo político y cambio social*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 141.

gración de todas las instituciones y organizaciones que forman parte de la esfera política¹²⁵. Pero no todos los procesos de modernización hacen avanzar estos tres parámetros de manera uniforme.

Concebida como un proceso hacia un gobierno más ordenado, eficiente y representativo de las aspiraciones de sus ciudadanos, la modernización política sería, por tanto, el resultado de cuatro factores clave: en primer lugar, la *eficacia del Estado*, que depende de su institucionalización, diferenciación y especialización, entendidas como la capacidad del sistema político para dotarse de una estructura burocrática crecientemente compleja que permita asumir sus funciones (y garantice su supervivencia), con autonomía y coherencia de sus organizaciones y con procedimientos racionales en la toma de decisiones políticas. La creación de una fuerte autoridad central es una condición esencial para que el proceso de modernización pueda desarrollarse de manera rápida y eficaz, y uno de los resultados más importantes del mismo proceso¹²⁶. En segundo lugar, la *secularización de la cultura política*, entendida como el proceso por el cual los hombres y las instituciones van haciéndose más racionales, analíticos y empíricos en su acción. Un Estado moderno debe garantizar mediante reglas (leyes) claras la transparencia en la composición y el funcionamiento de sus instituciones, basadas en el mérito y la representatividad, e independientes de otras fuerzas de poder no institucionales. En tercera instancia, la *capacidad de respuesta (output)* de los gobiernos en términos de realizaciones: un régimen político es más moderno si logra canalizar las demandas (*input*) de grupos sociales y políticos cada vez más complejos, garantizando la libertad de la acción política ciudadana, la transparencia y la competitividad de los procesos electorales y la imparcialidad del Estado respecto de los diferentes actores políticos. Normalmente, esta respuesta está en relación directa con la capacidad de movilización independiente de la población en pos de intereses comunes. En términos generales, la relación entre movilización y respuesta estatal debe regirse por los principios del pluralismo, la competencia sometida a reglas y el equilibrio en el poder político de los distintos actores. Por último, algunos autores hablan de un sentido

125 Paquino, Gianfranco. «Modernizzazione», en Bobbio, Norberto, Matteucci, Incola y Paquino, Gianfranco (eds.). *Dizionario di politica*. Turín: TEA-UTET, 1990, p. 637 y Pye, Lucien y Verba, Sydney (dirs.). *Political Culture and Political Development*. Princeton: Princeton U.P., 1965, p. 13.

126 Paquino, Gianfranco. *Modernización y desarrollo político*. Barcelona: Hogar del Libro, 1984, p. 50.

LA IZQUIERDA RADICAL EN LA CRISIS DE LA MONARQUÍA

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA

Como apuntó en su momento Andreu Nin, el golpe de Estado del general Miguel Primo de Rivera en Septiembre de 1923 no tuvo nada de fascista (por más que Mussolini lo considerara un buen imitador y que, andando el tiempo, su propio hijo José Antonio, se erigiera en fundador del fascismo a la española). Se trató más bien de «un pronunciamiento típico realizado por las Juntas de Defensa militares, en medio de la indiferencia general y sin ninguna intervención de las masas» (Nin, 2007: 30). Uno más pues de esa espiral infinita de pronunciamientos militares con que sazonó nuestro ejército el s. XIX. De hecho, la razón primordial del desembarque en Madrid de su directorio militar no era otra que la de salvaguardar el prestigio del ejército, que tan maltrecho salía del desastre de Annual, evitando, de paso, la depuración de responsabilidades que con respecto al mismo podían afectar al entramado castrense e incluso al mismo monarca. En definitiva, y tras el penúltimo fracaso colonial en Marruecos, Primo de Rivera venía a restaurar la honorabilidad del ejército. No venía, pues, a alterar lo más mínimo el *status quo* del país en sus estructuras productivas, ni en absoluto se sustentaba en ninguna filosofía del «nuevo orden». Como insistía Nin, aquello no tenía nada que ver con la «marcha sobre Roma».

No obstante, y pese a que ni siquiera contaba con el asentimiento de todos los militares, sorprende la cantidad de apoyos que, aun sin solicitarlos, el general fue sumando, haciendo posible que lo que en un principio no era más que una maniobra táctica del ejército, un régimen provisional que pretendía sólo oxigenar las hostigadas instituciones políticas, acabara afirmándose en una dictadura estable que se prolongó hasta 1929.

En primer lugar estaba la oligarquía económica agraria, principalmente andaluza y extremeña, tantas veces puesta contra las cuerdas por el campesinado en armas durante el periodo precedente, en especial durante el llamado «trienio bolchevista» del campo andaluz (1917-1920). Ahora, poniéndose detrás del dictador, los grandes terratenientes del sur de España pretendían reforzar sus posiciones, y de hecho lo consiguieron; mientras el ejército se ocupara de apaciguar la escena política, la libertad de acción en las fincas de los viejos señores feudales iba a incrementarse sobremanera. Marqués de Estella, grande de España pues, Primo de Rivera no pudo sustraerse al influjo de los grandes terratenientes y fue bajo su mandato cuando se realizó, de hecho, «el primer ensayo de capitalismo de Estado al servicio de la monarquía» (Tuñón de Lara, 2000: 158).

De otro lado, el flamante dictador recibió también el insospechado respaldo de la burguesía industrial catalana, en realidad la única burguesía industrial solvente en nuestro país, y que superaba también un periodo de grandes penurias en su enfrentamiento con el proletariado. Desde la Semana Trágica de 1909 a la Huelga de la Canadiense, pasando por la gran Huelga General Revolucionaria de agosto de 1917, el multitudinario congreso de la CNT en Sabadell en 1919, con trescientos mil afiliados, y la infinidad de huelgas en núcleos industriales catalanes, era evidente que el proletariado catalán, nutrido principalmente por anarquistas, era el más activo de toda España¹⁶⁰. Esta conflictividad social había llenado las calles de «pistoleros» reaccionarios a sueldo de la patronal (que llegaron a asesinar en 1922 a Salvador Seguí, líder principal del anarcosindicalismo catalán), y de terroristas revolucionarios, procedentes de las centrales sindicales. Un tenso ambiente que horrorizaba a los empresarios hasta tal punto que Teresa Abelló ha podido decir que «entre 1919 y 1923 las calles de Barcelona estuvieron dominadas por la pistola *Star*» (Abelló, 1997: 97).

Las relaciones de la patronal catalana con las organizaciones sindicales habían sido en realidad tensas desde el principio. Aunque la

160 La Canadiense, compañía eléctrica de Cataluña, cuyo principal accionista era el mayor banco comercial de Toronto, padeció una tensa huelga de 44 días, entre Febrero y Abril de 1919, en solidaridad con 8 trabajadores despedidos por fundar un sindicato. Sostenida principalmente por las Cajas de Resistencia de la CNT, la Huelga de la Canadiense se erigió pronto en auténtico hito de la lucha obrera. Cfr. para la intensa agitación proletaria de aquellos años Tuñón de Lara (1977, v. 2, 170-187); Abelló (1997, 92-102); Tuñón de Lara (2000, 159); Vilar (2004, 118-120) y Tusell (2007, 340-343). Para la importancia de Barcelona como clave de bóveda del movimiento obrero existen monográficos fundamentales como Serrano (1997), o Elham (2005), que se extiende hasta la Guerra Civil y la Barcelona «colectivizada».

LA OBRA DE FERMÍN GALÁN: UNA FILOSOFÍA DE AVANZADA

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO

La aparición de *El Nuevo Romanticismo* en 1930, el libro que sintetizó los afanes y luchas de toda una generación de intelectuales y militantes de izquierda, escrito por José Díaz Fernandez, fue acompañado de otro, editado ese mismo año, de Fermín Galán¹⁶⁴: *Nueva Creación (La política ya no es arte sino ciencia)*, en la editorial Cervantes de Barcelona¹⁶⁵ que puede ser pensado como una *filosofía* de avanzada. Antes de ser publicado, el libro de Galán había sido discutido intensamente por camaradas y amigos del escritor. Así, en una carta dirigida a Antonio Leal (uno de estos amigos), el 16 de junio de 1929, le escribe:

Adjunto le envío unas cuartillas para que se entretengan en discutir las. Es la parte más importante del régimen económico que he estudiado, y *aunque su conocimiento completo no se tiene sin previamente conocer los capítulos anteriores de la obra*, sí permite apreciar los principios fundamentales en que ha de apoyarse la nueva economía.

Nada de lo que expongo en esas cuartillas es caprichoso, sino fruto de una meditación ordenada y como consecuencia de principios sociológicos científicamente establecidos en los capítulos I y II del primer tomo, que está del todo ultimado a falta sólo de una

164 Fermín Galán Rodríguez (1899-1930) nació en San Fernando (Cádiz). De padre militar, cuando éste fallece su madre se traslada con sus hijos a Guadalajara. Galán estudia en el Colegio de Huérfanos de Guerra. En 1915 ingresa en la Academia de Infantería de Toledo. Durante los años veinte realiza una brillante carrera militar en Marruecos. Evacuado al Hospital de Madrid, su pensamiento experimenta, hacia 1925, un notable cambio debido al conocimiento de la situación política y social de España. La misma guerra de Marruecos se ha convertido en *La barbarie organizada*, título de su única novela, publicada ya póstumamente, aunque terminada en 1926. Ese año participa en el intento de sublevación contra la dictadura de Primo de Rivera llamado «la Sanjuanada». Encarcelado en el penal de San Francisco (en Madrid) y de Montjuich (en Barcelona), se dedica intensamente al estudio y a la escritura. Puesto en libertad y destinado a Jaca, participa de un nuevo intento de derrocar la monarquía a finales de 1930. Tras un juicio sumarísimo, es fusilado el 14 de diciembre.

165 De este ensayo se realizaron después tres ediciones más: en 1931, en la editorial Rafael Caro Raggio, Madrid; en 1937, en Ediciones y Reportajes, Barcelona (con pequeñas variaciones); y en 1979, en Producciones Editoriales, Barcelona. Algunos fragmentos habían sido reproducidos en el libro de J. Montero Alonso. *Vida, Muerte y Gloria de Fermín Galán*, Editorial Castro.

última corrección. Doctrinariamente podrá combatirse mi punto de vista, pero yo invito a los doctrinarios a que descendan de sus alturas y entren en contacto con la evolución y la realidad, y una vez con ambas, den una solución apropiada al régimen económico que necesita el socialismo en su fase primera o inicial.

Fácilmente se convencerán de que lo fundamental de mi estudio es inmovible. Podrá ser más perfeccionado en los detalles, pero en este sentido ya lo ofrezco a su discusión en bien de ese perfeccionamiento, que soy yo el primero en desear (Galán, 1934: 129-130, subrayado mío).

En esta carta, el mismo Galán hace alusión a la coherencia interna de su libro, a la estructura argumental del mismo. La progresión analítica, que va desde la exposición de principios a su realización práctica, sostiene la vertebración teórica del ensayo.

Sin embargo, el libro pasó prácticamente desapercibido, como el mismo Galán se encarga de señalar en una carta del 2 de mayo de 1930 a Vicente Clavel:

Mi querido amigo: Recibo su carta con el adjunto artículo de *La Tarde*, que le agradezco. Este y un comentario que a raíz de la publicación del libro publicó *El Sol*, es lo único que se ha hecho por la obra. Confieso mi decepción. Yo creí que el libro tendría un éxito grande, no lo creí como autor, sino *serenamente por las cuestiones científicas originales que contiene*. Pero el éxito no se ha producido a pesar de contener nada menos que los principios fundamentales de Sociología.

Con cuantos intelectuales de ésta he hablado, algunos de ello» amigos íntimos, he visto con sorpresa que esa parte científica que tanta importancia tiene y que a no dudar algún día será reconocida, no es entendida por ninguno. *Unos creen que hablo con materiales ya usados y que repito en suma lo que alguien ha dicho, siendo el contenido, como es, netamente original y mío*; y otros suponen que la visión de las cosas que estudio es una visión simplemente especulativa que nada tiene de científica. Esta experiencia me ha hecho reaccionar contra la pseudointelectualidad triunfante. He podido comprobar con tristeza el encasillamiento en que la gran mayoría de los intelectuales viven ignorando el grado general de avance del movimiento científico. Pero no quiero seguir hablando en este sentido. Es posible que mi lenguaje le diera a usted la impresión de despecho por la decepción sufrida. Y nada tan lejos de lo que siento. Serenamente veo cuanto pasa y aprendo, aprendo mucho afir-

REDES, ESTÉTICAS Y DRAMATURGIAS DEL ANARQUISMO Y EL SOCIALISMO CATALANES EN LOS AÑOS VEINTE

FRANCESC FOGUET I BOREU

Desde el siglo XIX, se puede constatar, en la capital catalana, la existencia más o menos consolidada de dos redes culturales paralelas, la anarquista y la socialista, que se erigían en contrasociedades auto-suficientes respecto a las dinámicas capitalistas de la sociedad industrial (Litvak 1981; Vinyes 1989; Luis 1994; Aisa 2006). Se trataba de dos universos que, desde cierta invisibilidad mediática, presentaban márgenes muy difuminados dentro del magma del asociacionismo obrero y de sus formas de sociabilidad. En una urbe en transformación y crecimiento constantes como lo era la Barcelona de los denominados «felices veinte» –pero también la Valencia o la Palma de Mallorca de la época– estas redes organizaban un considerable número de actividades de índole cultural con el fin, más o menos consciente, de convertirse en una alternativa para el futuro, en lo que se ha venido a llamar un «proyecto contrahegemónico» (Ealham 2005: 96), o sea, de preparar el terreno para la revolución. Huelga decir que estas redes fueron liquidadas en 1939.

De hecho, el asociacionismo de las clases trabajadoras de la Barcelona de entreguerras presentaba una tipología muy variada que incluía desde casinos o cooperativas hasta centros políticos de tradición diversa y ateneos populares de signo catalanista, libertario y socialista, en cuyos locales se solían programar actividades culturales y específicamente teatrales de modo más o menos permanente o regular (Solà 1978a/b y 1993; Gabriel 1992 y 1998). Cada tradición política y cultural configuraba su propia red de sociabilidad y organizaba sus acciones formativas y/o lúdicas, en las que el teatro jugaba una baza muy importante. Aunque los márgenes no sean nítidos, sino todo lo contrario, puesto que existen zonas de confluencia (en particular, con el

entourage del republicanismo catalanista [Termes 2011]), nos fijaremos en la red libertaria y la socialista de la década de los veinte, ambas coincidentes –por decirlo así– en su difuso antiburguesismo.

No hay duda de que, en la actividad cultural de las redes obreras, el teatro fue una constante educativa e instructiva, pero también lúdica y evasivista, que se tradujo en la formación, en sus centros de sociabilidad, de cuadros artísticos y grupos teatrales compuestos por aficionados. Se ha destacado que, entre los núcleos socialistas, los autores más representados durante el primer tercio del siglo XX fueron «aquellos que pueden incluirse bajo el marbete de un teatro de tesis, de carácter progresista y fondo social»: Henrik Ibsen (*Espectros*), Joaquín Dicenta (*Juan José*), José Fola Igurbe (*El Cristo Moderno*, *Giordano Bruno*, *El sol de la humanidad*), José Luis Pinillos «Pármeno» y, entre los catalanes, Àngel Guimerà o Ignasi Iglésias, además de autores que triunfaron en la escena comercial como Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra o Santiago Rusiñol, junto a otros, de adscripción más o menos socialista, prácticamente desconocidos como Torralba Beci, Vicente Lacambra, Juan Almela Meliá, Francisco Olabuénaga o Juan Armengol (Luis 1994: 27-28). En cuanto a los escenarios anarquistas, sus clásicos serían el difundido Ibsen (*Un enemigo del pueblo*, *Espectros*, *Casa de muñecas*), Gerhart Hauptmann (*Los tejedores*) o Octave Mirbeau (*Los malos pastores*), además de algunas adaptaciones de Lev Tolstói y Émile Zola, ciertas piezas de August Strindberg y Björnsterne Björnson y dramaturgos españoles como Dicenta, Galdós (*Electra*) o Fola, y catalanes como Iglésias o Rusiñol (Luis 1994: 28).

Un nombre más, un nombre menos, como marco general, esta nómima sirve para hacerse una idea de los grandes trazos de un repertorio heterogéneo que, si bien se mira, respondería al mismo doble fenómeno –una suerte de pecado original– que se puede advertir en la configuración de una literatura propia por parte del obrerismo «consciente» de finales del siglo XIX: *a*) daba satisfacción a una demanda ideológica muy genérica, en virtud de la cual se identificaría «con todo aquello que suena a libertad y rebeldía moral e incluso aceptando de buen grado desenfocadas visiones de su propia lucha por la dignidad», y *b*) denotaba una singular y paradójica «depen-

LA REVOLUCIÓN EDITORIAL DE *El Nuevo Romanticismo*

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA

Para trazar con precisión la geografía del ocaso monárquico muy probablemente tendríamos que hacer pasar una de sus fronteras por los cafetines universitarios salmantinos en los que empezó a gestarse la revista *El Estudiante* en la primavera de 1925. *El Estudiante* será, de hecho, el primer paso para la configuración ideológica de un sector de la burguesía que iba a revelarse decisivo en aquel proceso, pero que era absolutamente desconocido hasta entonces en nuestro país: la izquierda radical, más proclive a identificarse con el movimiento obrero y sus luchas, que con su propia extracción de clase. No deja de llamar la atención la indolencia y el olvido que ha acabado por cernirse sobre aquel grupo de jóvenes universitarios que tanto y tan fuertemente agitaron la escena intelectual y política del momento. Olvido gentil, si queremos, pero malintencionado en cualquier caso, pues su presencia fue decisiva —o, al menos, más decisiva que otras presencias mucho mejor aireadas— para forzar el cambio de régimen.

Es cuanto menos curioso que, una vez reprimido el sindicalismo revolucionario, fuera una típica revista universitaria, con todos sus gaudeamus y caricaturas a cuestas, la que acabara por convertirse en foco principal de resistencia al régimen, pero lo cierto es que en aquellos tiempos en que las principales oligarquías del país, y aún los reformistas de la UGT, se echaron en brazos del flamante dictador, sólo aquellos jóvenes universitarios supieron ver que aquel pronunciamiento militar no era, en el fondo, sino un síntoma más que evidente de la crisis de la Monarquía¹⁷³. El hecho de que la cultura establecida se acomodara también sin esfuerzo a la nueva dinámica castrense, fue asimismo entendido por los redactores de la revista

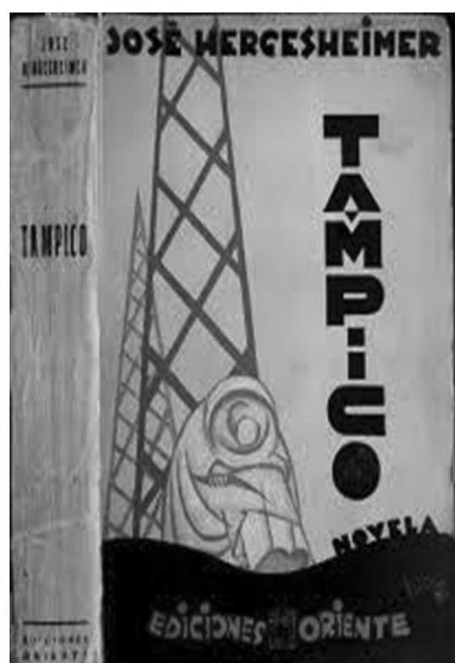
173 La presión de la Universidad frente al régimen fue clave en el proceso de desmoronamiento de la Monarquía, como han estudiado, entre otros, Tuñón de Lara (2000, 204-206, 215-221); Tusell y Queipo (89-90, 127-140) o Martín (1994, 284-298). Universitarios, procedentes de la pequeña burguesía que, al paio de sus continuados gestos de repulsa al régimen, asestaron al Directorio el golpe más severo con el largo paro académico de 1929, al más puro estilo de las Huelgas Salvajes ácratas.

como muestra palmaria de la quiebra del modelo intelectual imperante, de aquellos que Unamuno llamaba «intelectuales psíquicos», «los que navegan en la corriente central» (Mainer, 2010, 144), convencidos de la eternidad del Arte y del hiato que lo separa de la política. Así las cosas, «El Estudiante» no sólo se alzó, prácticamente en solitario, contra esa prolongación artificial de la agonía monárquica que era, para ellos, la dictadura de Primo de Rivera, sino que también se convirtió en el principal promotor de un nuevo concepto del intelectual, o mejor: de la relación entre el intelectual y el pueblo. Y ese es, de hecho, el punto de partida de *El Nuevo Romanticismo*.

La revista no escamoteó en modo alguno lo ambicioso de sus objetivos: no sólo se trataba de «acabar con el museo de prestigios pretéritos y marchitos» sino también de «desencadenar un movimiento que no se parara en la corteza sino que penetrara hasta las raíces políticas y sociales» para «afrontar con éxito esta gigantesca labor de renacimiento nacional». Para ello contó con un pujante grupo de jóvenes de izquierda burguesa que iniciaban con *El Estudiante* carreras literarias y políticas cuyos meandros van a cruzarse en más de una ocasión en la década siguiente. En la primera época salmantina, de mayo a julio de 1925, estuvo dirigida por Wenceslao Roces, uno de los intelectuales más radicalizados del momento, traductor del alemán y, andando el tiempo, primer gran divulgador del marxismo que hubo en nuestro país. La revista contó además como corresponsal en Madrid con Rafael Giménez Siles, y en Oviedo con José Díaz Fernández, figuras aún más principales en las futuras peripecias editoriales de la izquierda radical burguesa, y entonces apenas púberes estudiantes acabando la carrera.

En esta primera época, *El Estudiante* puso en la calle 13 números, ilustrados por Julio Núñez, según diseño que habría de crear escuela

La segunda época de *El Estudiante*, en Madrid, entre Diciembre de 1925 y Mayo de 1926, estaba llamada a ser clave de futuro de los jóvenes intelectuales de la izquierda radical. Subtitulada «Semanao de la juventud española» estaba ahora dirigida por Giménez Siles, fundador de la Unión Liberal de Estudiantes (ULE), anticlerical acérrimo y frecuentador de cárceles bien conocido en su labor de boicoteo a Primo de Rivera. Fueron colaboradores permanentes Graco Marsá, presidente en aquellos días de la ULE, y José Antonio Balbontín, pre-



MODA Y MODELO DE LA LITERATURA DE AVANZADA: *La Venus Mecánica* DE JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ

JULI HIGHFILL

Yo, Venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel, tengo también mi traje favorito, mi elegancia de muchacha que sabe vestir para la calle, para el teatro y para el «te dansant.» Conozco el color que arrastra a los hombres y el que impresiona a las mujeres. Finjo que voy a las carreras, que he de cenar fuera de casa o que salgo de compras por la mañana, después de las doce, bajo el arco de cristal de los barrenderos. Soy una actriz de actitudes, una pobre actriz de trapo, que no puede siquiera llevarse las manos al corazón para hacer más patético el verso que dicta el apuntador (...) Yo, Venus mecánica, maniquí humano, sé bien en qué consiste la gracia de vestirse. Tengo un alma emboscada en mi figura, un alma que late en cada uno de mis pasos, mientras cruzo lentamente el cuarto del hotel (Díaz Fernández, 1989: 78-79).

Este a menudo tan citado monólogo de una novela tan poco leída como *La Venus mecánica* (1929), da voz a la rabia interior de una modelo de pasarela en pleno trabajo, mucho antes de que tal profesión adquiriese su actual prestigio.¹⁸⁰ Diseñada como la «mujer moderna» de los años veinte, es «una sutil colaboración de la máquina y la industria, de la técnica y el arte» (Díaz Fernández, 198: 23). Su cuerpo mecanizado y mercantilizado sigue los movimientos programados que se utilizan al mostrar la moda prefabricada, mientras que su «alma emboscada» protesta en silencio. La moda, esa superficie sobre

180 Díaz Fernández publicó otra novela, *El blocao, novela de la guerra marroquí* (1928), y dos relatos de menor extensión: «La largueza» y «Cruce de caminos». Su libro de ensayos, *El nuevo romanticismo* (1930), se convirtió en un texto teórico clave con gran influencia sobre el cambio de vanguardia a compromiso durante los años treinta. Fue co-fundador y co-director de las revistas literarias y políticas *Posguerra* (1927-28) y *Nueva España* (1930-31) –ambas importantes órganos de la oposición republicana a las dictaduras de Primo de Rivera y de Berenguer. Comentarios y críticas sobre *La Venus mecánica* and *El nuevo Romanticismo*, son los de: Beatriz Barrantes Martín, Teresa Bordons, Laurent Boetsch, Juan Cano Ballesta, Robert Davidson, Nigel Dennis, Víctor Fuentes, David Herzberger, José Manuel López de Abiada, María Pilar Martínez Latre, César de Vicente Hernando, y María Francisca Vilches de Frutos. Discusiones de las obras de Díaz Fernández en el contexto del cambio hacia el compromiso, son: Víctor Fuentes, *La marcha al pueblo*; José Esteban y Gonzalo Santonja, *La novela social y Los novelistas sociales*.

la cual la cultura se topa con la naturaleza, da forma, contiene y extiende a la vez, al cuerpo de esta Venus mecanizada.¹⁸¹

La moda, según Walter Benjamin, «inventa una humanidad artificial» –«cada moda enchufa el cuerpo vivo en el mundo inorgánico» (1999: 90 y 79). *La Venus mecánica* cuenta el «devenir inorgánica» de Obdulia, una mujer moderna que cae por los diversos estadios de mercantilización para luego volver a elevarse, redimida y redefinida. Sin embargo, esta puesta en escena de su mecanización, su «modificación» artificial como parte de la cultura de consumo, no implica una denuncia ni de la Edad Mecánica ni de la industria de la moda. Al contrario, con esta novela de tesis como laboratorio, Díaz Fernández buscará apropiarse del poder de la moda para proponer los modelos avanzados de un «hombre nuevo» y una «mujer nueva» rediseñados para la lucha revolucionaria. Es así, también, como ofrece la forma misma de la novela como modelo para un nuevo modo de escritura, una «literatura de avanzada» que pueda imbuir de «materia humana» el estilo vanguardista (Díaz Fernández, 1985, 56 y 75).

Para Díaz Fernández el poder inmanente de la moda es la libertad que ofrezca para remodelar la humanidad. Así, la promesa de la moda es el sueño de la modernidad –siempre en marcha hacia el progreso, la racionalización y la autonomía de acción. Al sumarse al impulso progresista de la moda y proponer nuevos modelos de hombre y de mujer, no sorprende que Díaz Fernández recurra a la alegoría, con recurso a personajes emblemáticos y una estructura narrativa de carácter más bien didáctico. Aunque aquí, la venerable alegoría aparezca recubierta de un barniz de elegancia y buena educación que muestra un paisaje urbano lleno de automóviles y *jazzbands*, habitado por chicas de pelo corto, aviadores e impostores que adoptan poses vanguardistas de todas clases.¹⁸² A través de una serie de viñetas de la vida urbana pasan los hilos de las vidas de dos personajes: Víctor, un periodista cínico y mundano, con tendencias políticas hacia la izquierda; y su amante, Obdulia, la «Venus mecánica». En este melodrama moderno cuyo tema no es otro que la caída, Obdulia pasa por

181 A principios del siglo XX, la moda llegó a ser objeto de investigación para pensadores tan diversos como Georg Simmel, Thorstein Veblen, J.C. Flugel, y José Ortega y Gasset. A finales del siglo, han surgido muchos estudios teóricos de la moda. Los más pertinentes para este ensayo son de Roland Barthes, Shari Benstock, Stuart Ewen, Arthur y Mari-louise Kroker, Kaja Silverman, y Elizabeth Wilson.

182 Beatriz Barrantes Martín ofrece un lúcido comentario sobre el amplio paisaje urbano que aparece en la novela. César de Vicente Hernando, en la introducción a su edición de *La Venus mecánica* incluye una discusión detallada del contexto social y político de la novela.

ROSA ARCINIEGA Y LA NOVELA SOCIAL: LAS TRAMPAS DEL PROGRESO

RAQUEL ARIAS CAREAGA

El marqués de Estella y presidente del Consejo, Miguel Primo de Rivera, hacía las siguientes declaraciones en diciembre de 1929:

Mi leal opinión es que la Dictadura comienza a estar gastada, no por el balance de sus aciertos y sus errores, que le es muy favorable, menos aún por claudicación en autoridad ni moralidad, sino por la propia acción del tiempo y de la labor de piqueta que contra ella se hace, piqueta que, por ser de mango corto y filo embotado por la censura y otras restricciones, ha hecho posible vivir con eficiencia diez veces más de lo que hubiera podido vivir en el absurdo régimen de crítica y propaganda libre, desenfadado, oprimido e irresponsable, incompatible con las dictaduras y yo creo que con todo modo de gobernar que algunos llaman libertad (*El Imparcial*, 31 de diciembre de 1929, 1).

Y así, el 28 de enero de 1930, el dictador presentaba su dimisión, dejando al país en lo que él mismo había denominado «un régimen intermedio entre ella [la Dictadura] y el futuro». Como quedó claro a lo largo de ese año, la libertad no entraba en los planes de ese «régimen intermedio» que había de servir de puente hacia el futuro; desde el levantamiento de la censura previa (septiembre de 1930), sustituida por oficinas que podían decretar el secuestro de la edición que tratara cuestiones y temas considerados delictivos (Santonja, 1986, 70), hasta que, en diciembre, se cerrara 1930 con el fusilamiento de Fermín Galán y Ángel García Hernández. La sublevación de Jaca había anunciado, quizá, ese futuro que llegaría solo cuatro meses después.

1930 es también el año en que Miguel de Unamuno regresa del destierro. Y ese mismo año, en la primera celebración del Primero de Mayo en Madrid desde 1923, es invitado a participar con una conferencia en el Ateneo el 2 de mayo. El día 7 dará otra en el cine Europa y ambas serán la causa de numerosos disturbios. Las opiniones del

rector de la universidad salmantina quedarían recogidas en la publicación de *Dos artículos y dos discursos* ese mismo año, en los que defendía, por ejemplo el compromiso de los intelectuales: «La ciencia de la vida no es nunca neutral» (Unamuno, 1985, 65), afirmaba al comenzar su discurso en el Ateneo.

El mismo año 1930 es el de la publicación de *La rebelión de las masas*, de José Ortega y Gasset, quien planteaba la incapacidad de esas «masas» para entender el arte nuevo que llegaba de mano de la «deshumanización». Los planteamientos del pensador español se enmarcaban dentro de una irresoluble discusión sobre la decadencia de la novela como género por él mismo planteada en *La deshumanización del arte*, publicado en 1924 en *El Sol*. En diciembre del mismo año y enero de 1925 se publicarían sus artículos luego llamados *Ideas sobre la novela*. En realidad se estaba planteando la oposición entre una cultura popular y una cultura elitista, inasequible para el lector «pueril». Para el pensador español, el problema de la novela es que «escasea la materia», resulta «prácticamente imposible hallar nuevos temas», y la causa de todo ello parece estar en la naturaleza prosaica de la propia realidad: «hoy se encuentra el novelista con la imposibilidad de encontrar grandes tramas insólitas para su obra» (*apud* Fernández Cifuentes, 1982, 319). La reacción a este planteamiento puede resumirse en estas palabras de Alberto Insúa:

Digo estrictamente que el novelista es un testigo de su época y que sus testimonios son las novelas (...). Y si se admite que la novela es testimonio, que las mejores y mayores novelas son las que nos dan la imagen de una época, de un momento humano (...) ¿cómo admitir que la novela decae porque se agotó su cantera, si esa cantera es la vida misma? (Insúa, 1927, 1).

También Luis Araquistain defendía la vigencia del género en términos similares: «La confusión proviene quizás de no incluir lo que hoy pasa como novela en un género bien determinado: el género épico. La novela es una variación de la epopeya» (Araquistain, 1924, 1). Pero sin duda, el libro que mejor responde a este falso debate es el de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, publicado también en 1930. Libro esencial para el desarrollo de la cultura del momento, en él Díaz Fernández, como también hará César Vallejo en términos

UNA NOVELA LENINISTA: *Campesinos* DE JOAQUÍN ARDERÍUS

CONSTANTINO BÉRTOLO

I – HABLAR DE UNA NOVELA

¿En qué consiste hablar de una novela? ¿Qué hay que hacer cuando se escribe de una novela que se ha leído? ¿Qué es lo que no se puede hacer en una situación semejante? ¿Qué es lo más conveniente y qué es lo menos conveniente? ¿Lo más y lo menos conveniente para qué o para quién? ¿Por qué o para qué hablar de una novela? Supongo que el acto de escribir sobre una novela que se ha leído en una revista cultural concreta incorpora una respuesta, implícita al menos, a todas y cada una de estas preguntas. El propio contexto comunicativo: lugar de su aparición, circunstancias de edición, paratextos que lo acompañen, etc. permite responder adecuadamente a algunas de ellas y las otras deberían poder ser concluidas cuando el lector o lectora a partir de su lectura deduzcan si el autor al escribir su comentario se ha sentido legitimado para hacerlo por su condición de estudioso o entendedor de la historia de la literatura española, por sus especiales saberes sobre la narrativa revolucionaria en castellano del siglo XX, por su interés hacia la historia de los movimientos revolucionarios en la España rural vista a través de las representaciones literarias que recogen episodios significativos al respecto, o por cualesquiera otra causa. De la propia lectura se desprenderán los apoyos retóricos e intelectuales sobre los que el comentarista sustenta sus creenciales o los rangos que le han podido dar vela en este entierro y así mismo, por aquello de las teorías de la recepción y el lector implícito, podrá constatarse a quién o quiénes dirige sus palabras y si de ellos reclama reconocimiento profesional, aplauso, asentimiento, beneficios simbólicos o disposición para llevar a cabo algún gesto o tipo de acción social, civil, político o cultural. Todo movimiento nos delata, escribió Montaigne y escribir es un gesto, un movimiento.

La lectura de una novela como *Campesinos* exige desde mi punto de vista, en un grado muy superior a lo usual, que estas preguntas se planteen y se respondan de la manera más transparente posible. Diría incluso, que su «especificidad» como novela reside en que sin atender a esas «instrucciones de lectura» que forman parte de su constitución narrativa, su lectura hoy no sería una lectura real y completa, es decir, viva, es decir, válida, es decir, con sentido, y sí un mero desciframiento arqueológico limitado inevitablemente a dar cuenta de las técnicas, estilemas y materiales semánticos o narrativos que en ella pueden detectarse.

Campesinos es una novela que obliga, al menos a quien esto suscribe, a replantearse el qué hacer de la crítica.

2.— FAMILIAS NARRATIVAS

Parece conveniente empezar estas reflexiones sobre esta novela de Joaquín Arderús Fortún (Lorca, Murcia, 1881-México, 1969) tratando de situarla dentro de la familia narrativa correspondiente y señalar al respecto que, dentro de la llamada «novela social» o del «nuevo realismo» que surge en la España que se encamina hacia la proclamación de la II República y aunque se ajusta en buena parte a esos «apellidos narrativos», ocupa un lugar con especial relieve pues, si bien la mayoría de las obras que se cobijan bajo este rótulo transcurren en un escenario urbano e industrial y tienen en obreros y empleados urbanos sus protagonistas y personajes principales, en *Campesinos* (1931), como el propio título avisa, la acción narrativa se centra en aquellos conflictos sociales que tienen lugar en el espacio agrario prosiguiendo una línea de parentesco argumental que se remonta en la narrativa en lengua castellana al menos hasta *La bodega* de Blasco Ibáñez y en la que se integran también desde novelas como *Los ricos contra los pobres* (1933) de Cesar M. Arconada o *Viaje a la aldea del crimen* (1934), de Sender, subtitulada *Documental de Casas Viejas*, hasta títulos más contemporáneos como *La mina* de Armando López Salinas, *Dos días de Septiembre* de Caballero Bonald o *El sueño de la libertad* (1981) de Felipe Alcaraz. Así pues, y atendiendo a un punto

INTRODUCCIÓN A *Berta*

CAROLINA FERNÁNDEZ CORDERO

LA HISTORIA DE *Berta*

El 22 de octubre de 1924, el aún teniente Fermín Galán salía del hospital de Carabanchel tras haber sido herido durante un combate en Xeruta (Tetuán-Xauen). En su casa de Madrid pasaría los algo más de cinco meses que le llevó la recuperación. Durante ese periodo, «Galán dispuso de mucho tiempo libre que dedicó a la lectura de libros relativos a las esencias de la Primera Internacional Anarquista, de las que poco a poco se iba impregnando» (Martínez de Baños Carrillo, 2005: 102). Un tiempo que también aprovechó para escribir el drama *Berta*, según cuenta su propia madre en carta al arreglista Juan López Merino: «La obra *Berta*, donde se ve cuáles eran las ideas de mi hijo el año 1924, fue escrita por mi hijo durante la convalecencia de una de las heridas que recibió en África, por la que fue propuesto para la laureada» (publicada en *La Voz*, 21/04/1932: 3).

El texto, junto con otros documentos —entre ellos varias cuartillas con añadidos, correcciones, etc. a su tratado *Nueva creación*— y efectos personales, fue encontrado en el famoso maletín abandonado en Alerre durante la sublevación de Jaca (1930)²²⁷. Tras su recuperación por parte de la familia, nada se sabía de la obra hasta que Juan López Merino, periodista, dramaturgo y sobre todo, amigo de Fermín Galán, anunció el 21 de mayo de 1931, en Melilla, que, a petición de la madre, prepararía, llevaría a escena y publicaría este drama (Esquemabri, 06/06/2013). Algo menos de un año después la compañía de Carmen Muñoz Gar representaba el texto arreglado por López Merino y la Imprenta Héroes se encargaba de publicarlo. Para entonces, Fermín Galán se había convertido en icono y mártir de la República a quien se debía, al menos en parte, su proclamación.

227 Sobre el maletín de Alerre y otros papeles que se encontraron tirados en una alcantarilla cerca de Biscarrués (Huesca), véanse Esteban Gómez, 2005: 395 y la antecrítica de la obra publicada por *La Voz* el 21 de abril de 1932: 1.

La obra se estrenó en el Teatro Circo de Cartagena el 31 de marzo, donde asistieron Francisco Galán (hermano de Fermín), López Merino, la viuda de García Hernández y varias personalidades (*Cartagena Nueva*, 30/03/1932: 1). Los periódicos del día siguiente destacaban que «el público aplaudió todos los actos y salió muy complacido» y que en la obra «se retratan a la perfección los sentimientos y aspiraciones de este mártir que supo morir por un ideal» (*Cartagena Nueva*, 01/04/1932: 1).

Tras el éxito de Cartagena, llegó al Teatro Eslava de Madrid el 21 de abril. Ese mismo día el periódico liberal *La Voz* publicaba una entrevista a Juan López Merino en que destacaba su amistad tanto con Fermín Galán como con su familia, y explicaba el proceso de preparación y arreglo de la obra. En ella López Merino hacía referencia a los papeles de Alerre: «ensayos, comedias, esbozos para futuras obras literarias... Cosas interesantísimas», de las que el propio Galán le había hablado en vida. Entre ellas, sin embargo, no se encontraba este drama, considerado por el arreglista «lo más logrado de su trabajo», incluso «con los defectos de técnica del hombre que no solamente no había estrenado nada, sino que apenas iba al teatro» (*La Voz*, 21/04/1932: 1).

Las críticas del día después, al igual que las de Cartagena, demuestran que *Berta* fue acogida con más emotividad que rigor crítico teatral. Toda la prensa ideológicamente afín valoraría el contenido, pero escasamente su forma literaria. *El Sol*, por ejemplo, se excusaba de reseñar la calidad estética de la obra apelando al éxito que desencadenó entre el público:

Más que una reseña crítica, lo que cabe hacer es anotar el acontecimiento y dejar consignado, como hemos hechos para comenzar, el recibimiento favorable del drama por parte del público, que casi llenaba el teatro (22/04/1932: 1).

La Voz abría su columna explicando que nadie había ido al teatro la pasada noche con intención crítica y posteriormente declaraba directamente que «se comprenderá fácilmente que pongamos a *Berta* fuera de la zona que nuestros deberes críticos nos asignan» (22/04/1932: 3). *El Socialista*, por su parte, destacaba las ideas allí expuestas como eco de la biografía del escritor:

FERMIN GALAN

BERTA

DRAMA SOCIAL

BERTA (DRAMA SOCIAL)

FERMÍN GALÁN

REPARTO

PERSONAJES	ACTORES
Berta	Carmen Muñoz Gar
María del Carmen	Juana Cáceres
Casilda	Carmen Robles
Enrique	Ramón Elías
Duque de Rimal	Germán Cortina
El Mina	Santiago García
Torrejón	M. Domínguez Luna
Llorente	Emilio Díaz
Don Julián	Enrique G ^a Álvarez
Pedro	Joaquín Llácer
Don Luis	Luis Ulloa
Alcalde	M. Iniesta
Campesino 1 ^o	Gaspar Fernández
“ 2 ^o	Mariano Morata
“ 3 ^o	Manuel Guitián
“ 4 ^o	Manuel Díaz

APUNTADOR, *José Gómez Ortega*

TRASPUNTE, *José Vilches*

Vecinos y pueblo
La acción en un pueblo de España
Derecha e izquierda las del actor

ACTO PRIMERO

Despacho. Mirador. Puertas laterales. Crucifijo en la pared encima de la mesa

ESCENA I

Duque de Rimal y Torrejón

DUQUE.— ¿Qué? ¿Cumpliste por fin mi encargo?

TORREJÓN.— Como mejor me fue posible.

DUQUE.— ¿Y cuál ha sido el resultado?

TORREJÓN.— Les reuní a todos en el Caserío, como el señor me indicó. Y poniendo en mis palabras luego la mayor energía, les hablé en la forma que el señor duque me dijo que lo hiciera. Pero ellos...

DUQUE.— ¿Qué te contestaron?

TORREJÓN.— Todos me dijeron que se encontraban casi en las últimas. Que las lluvias no habían caído este año en demasía. Y que las cosechas, por este motivo, habían sido malas.

DUQUE.— Pues no puede ser lo que pretenden. Me es imposible prorrogar los cobros, como en otras ocasiones. Mis haciendas tienen su renta y esta debe percibirse. Así es que... ¡a la justicia, a la justicia con quien no pague!...

TORREJÓN.— Es que por las buenas...

DUQUE.— Estoy harto de contemplaciones.

TORREJÓN.— A pesar de todo, y por lo que respecta a varios, yo me atrevería a decir al señor duque...

DUQUE.— ¡Nada, nada! O entran en cintura, o se mueren de hambre. Con gente como esta no es posible otra cosa. Porque ni entienden de razones ni le comprenden a uno. La condescendencia la toman con abuso, y van siempre más allá de donde uno les permite. Así es que al juzgado, y hemos concluido. Puedes retirarte.

TORREJÓN.— Está bien, señor. (*Mutis izquierda*)

ESCENA II

Duque y María del Carmen

MARÍA.— *(Que al llegar por la derecha escuchó las últimas frases de su padre)* ¿Reñías con Torrejón, papaíto?...

DUQUE.— No. Con él, no. Con los colonos de la Rivera. Son unos animales que no merecen consideración y que siempre tienen que andar pidiendo algo.

MARÍA.— ¡Viven mal los pobres!

DUQUE.— ¡Bah! ¡Niñerías! El que más y el que menos tiene sus ahorros.

MARÍA.— Pero...

DUQUE.— Déjate de cosas que tú no comprendes y vamos a lo tuyo. ¿Qué? ¿Qué tal el paseo?...

MARÍA.— Bien. Pero al llegar a la vuelta del puente creía que volcábamos.

DUQUE.— ¿Cómo?

MARÍA.— Sí. Salimos en el coche pequeño. Berta y yo únicamente.

DUQUE.— Y esa mujer, ¿qué tal va? ¿Cómo se porta?

MARÍA.— Cada día estoy más contenta de su trato. Puede decirse que es la mejor institutriz que he tenido.

DUQUE.— Celebro mucho haber acertado.

MARÍA.— ¡Si la escucharas, papá!... Es persona encantadora. Igual que una amiga. No hay cosa que ella no sepa. Y hasta cuando me corrige, lo hace de un modo delicadísimo.

DUQUE.— Sí, sí. Se ve que es competente. Y, sobre todo, me parece simpática... ¡muy simpática!

MARÍA.— Además de tener una cultura que asombra. Porque hace un momento, cuando nos apeamos del coche, delante de un hormiguero que nos paramos, me ha dado una explicación sobre la vida de las hormigas que me ha dejado con la boca abierta.

DUQUE.— Eso está bien. Y entiendo que es un acierto para que llegues a ser una mujer como quiero que lo seas.

MARÍA.— Bueno, y lo más más notable del caso es que estando a su lado, lo paso de distraída como no puedes imaginarte. Es una