

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 evasionista, 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 Iguibide (*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 Tolstoi 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 nómina 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-

dencia estética e ideológica [...] con respecto a formas literarias específicamente burguesas» (Mainer 1988: 22). Sin ir más lejos, sería el caso de las piezas teatrales de Guimerà y, en cierto modo, de Iglésias, aplaudidas por igual tanto en los escenarios obreros como en los burgueses, aunque denostadas por la crítica de uno y de otro signo, hecho que revelaría una vez más las escisiones entre las líneas «oficiales» y el gusto del público. Si el teatro de Guimerà –léase *En Pólvora* o *La festa del blat*– era el reflejo de la convicción idealista de su autor de que las tensiones e injusticias sociales tenían que dirimirse con una evangélica fraternidad entre las clases, el de Iglésias no dejaba de ser, en el fondo, como indicaba Pere Coromines (1972), esencialmente obrero, a pesar de la decoración burguesa de algunas de sus últimas obras.

No obstante, una mirada más atenta a las redes de cultura obrera de la Barcelona de los veinte nos permitiría, con toda probabilidad, ahondar y afinar un poco más el análisis. Habría que tener en cuenta al menos, en primer lugar, que la represión ejercida por la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930) debilitó la actuación del catalanismo cultural (Roig 1992) y del sindicalismo indígena –de claro dominio anarquista y ya diezmado por los duros años del «pistolismo»– que tuvo que refugiarse en la clandestinidad, y también afectó al activismo de sus redes de cultura. A pesar de la represión del mundo catalanista y/u obrero y la censura férrea o prohibición de sus órganos de prensa que conllevaba el nuevo régimen, éste mostró, en cambio, cierta tolerancia con las publicaciones de carácter cultural, desde las cuales, de modo más o menos explícito, se intentó crear un discurso estético propio que seguramente –y es sólo una hipótesis de trabajo– estaba a mucha distancia de los repertorios al uso en los centros de sociabilidad obrera –un tema en el que, como el de la censura en el teatro catalán más comprometido de este período, aún queda mucho trabajo de investigación por hacer. Pongamos sólo un ejemplo. En una etapa de expansión, la actividad teatral del Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona, un centro en el que convivían entonces tendencias políticas muy diversas e incluso antagónicas y que padeció también las prohibiciones del nuevo régimen (fue clausurado en los primeros meses de la dictadura), siguió criterios más bien cul-

turalistas en la selección del repertorio, llevando a escena piezas en catalán de Séneca (*Medea*), Esquilo (*Els perses*) o Goethe (*Eridon i Ànima*, traducida por Joan Maragall), con alguna excepción más contemporánea como *La cena dels cardenals*, del portugués Juli Dantàs, o *Poruga*, del catalán Josep Pin i Soler (Aisa 2000: 401). En segundo lugar, en los años veinte, el fenómeno de la crisis generalizada de la cultura burguesa y, concretamente, del teatro –hasta entonces una de las formas de diversión más masiva– corre en paralelo a la apabullante invasión del cine norteamericano o el auge de los deportes como espectáculos de masas, restando así espacio público y presencia social a las artes escénicas –aunque quede también por analizar en profundidad hasta qué punto y en qué ámbitos concretos.

POR UN ECLÉCTICO TEATRO DE CONTENIDO SOCIAL

En la esfera pública obrera de Barcelona, la red libertaria creó lo que Chris Ealham (2005: 92) ha llamado una «infraestructura social alternativa formada desde las bases por periódicos, asociaciones culturales y clubes sociales». Entre las múltiples vías de difusión del ideario anarquista, cabe señalar dos de las publicaciones más influyentes –durante los años veinte– en la configuración de una cultura, de una moral y de una estética emancipadoras: *La Revista Blanca* (segunda época, 1923-1937) y *Estudios* (1928-1937). En sus páginas, se debatió también sobre la función social del teatro y sobre las dramaturgias más apreciadas, posicionándose en contra de las vanguardias artísticas y, con cierto alarde de un generoso eclecticismo, apelando a la importancia de las artes escénicas desde el punto de vista educativo y cultural.

La Revista Blanca atacó a las vanguardias artísticas por su indiferencia respecto a la cuestión social y, en contrapartida, defendió encarecidamente el arte más comprometido: al igual que la ideología anarquista, el arte tenía que ser un instrumento crítico y didáctico de transformación social, una fuerza revolucionaria de emancipación individual y colectiva de gran calado (Díez 2007: 122). Ante la «vanguardia artística», se contraponía la «vanguardia moral»: en toda obra

de arte, la dimensión ética y estética se completaba ineludiblemente con la social, de modo que toda creación debía incorporar la crítica al injusto orden burgués y ofrecer, a su vez, «un mundo alternativo mucho mejor» (Díez 2007: 123). Ante el arte decadente o elitista, ante los *ismos* minoritarios, la estética de la revista promovió un arte comprometido que fuese, en síntesis, la expresión de la realidad social (Senabre 1990: 215).

Si en su primera época se reivindicaron como referentes –destacando siempre aquello que más los aproximaba al ideal ácrata– a Hugo, Tolstoi, Ibsen, Zola, Björnson, Hauptmann o, en clave indígena, Iglésias, en la segunda se mantienen éstos y se amplía el abanico, de un modo un tanto brumoso, a otros nombres como Dicenta y Galdós e incluso, cada vez con más reparos, Benavente, Manuel Linares Rivas y Martínez Sierra (Moncada 1923a: 13-15; Senabre 1988: 56). Asimismo, divulgaron con entusiasmo los clásicos griegos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes), aplaudieron emocionadamente la aportación regeneradora de Ibsen con motivo de la conmemoración del centenario de su nacimiento en 1928, destacaron el Iglésias más social (*Els vells*, *Foc follet*, *Juventut*) a raíz de su muerte en ese mismo año y valoraron con muchas reticencias, por razones de estética y/o de moral, tanto a Gabriele D’Annunzio como a August Strindberg o Oscar Wilde, por poner sólo algunos ejemplos.

Por lo que se refiere a la dramaturgia española en concreto, el crítico literario de la revista, Augusto de Moncada (1923b: 12), sostenía que, al morir Dicenta y Galdós, el llamado «teatro social» había casi desaparecido: ni Linares Rivas era «un dramaturgo de multitudes», ni «Pármeno» podía considerarse de tendencia social, puesto que sus obras eran «falsas y endebles», ni otros autores de la misma o peor calaña eran aconsejables, ya que se aprovechaban de modo espurio del interés cada vez mayor por la cuestión social. Según el dictamen de Moncada (1925: 20), la situación del teatro español no podía ser «más triste», pese a los intentos «desdichados de hacer obras de tesis, iniciados por [Luis] Araquistáin y Marcelino Domingo». Trayendo a colación la crisis de la escena española del momento, que desde las páginas de la revista se interpretaba como un epifenómeno de la que vivía la sociedad burguesa, se criticaba que se buscara el

mero divertimento y se obligase así al artista a producir obras mediocres como reflejaba el teatro costumbrista de Arniches, los hermanos Quintero o Muñoz Seca (Martín 1925). En lo que atañe al teatro catalán en concreto, Montseny (1931: 432) no iba más allá de la tríada clásica al hacer balance de la literatura catalana contemporánea: si bien equiparaba las tragedias de Guimerà a Esquilo y Shakespeare y, en cambio, lamentaba la mediocridad de Iglésias, los mejores elogios se los llevaba la figura irreverente de Rusiñol («reacción vehemente, burlona, elegante y viril contra el medio [...] un hijo de hormigas que osó ser cigarra»).

En todo caso, en consonancia con su visión estética y sus antecedentes (Lida 1970; Litvak 1988 y 1990), el teatro sigue considerándose para los anarquistas como el arte más adecuado para cumplir la función educativa y revolucionaria que persiguen: las artes escénicas —como todas las artes— deben funcionar como una arma concienciadora y didáctica, valiéndose de formas no partidistas, inteligibles y vitales, dando prioridad al contenido sobre la forma, para alcanzar la proyección social deseada y para apostar por un futuro mejor. Por lo demás, se rechazaba la creación de una literatura proletaria —contrapuesta a la burguesa o elitista— porque se aspiraba a un arte único que se comprometiera con la realidad social, que se valiera de medios artísticos y que, aunque expresase las aspiraciones de la clase obrera, sirviera para todos los hombres y mujeres, según el ideal anarquista que, naturalmente, se situaba más allá de la lucha de clases.

Por su parte, la revista valenciana *Estudios*, una de las más prestigiosas del universo libertario, apostó eclécticamente por la cultura como un instrumento revolucionario y emancipador, idóneo para construir códigos y referentes propios y para fundar una nueva moral, un sistema alternativo coherente con el ideal anarquista (Díez 2007: 137 y 145). Como en el caso de *La Revista Blanca*, aunque con menos beligerancia y con más apertura de miras, los valores estéticos de *Estudios* rehuían las vanguardias artísticas, consideradas artificiosas y elitistas, ajenas a las preocupaciones del pueblo, y abogaban por una creación artística de fuerte contenido social que fuera «una expresión de la vida y del ideal»: «se reivindica una literatura popular, aunque no proletaria. Una literatura viva y próxima a los problemas coti-

dianos, con valores y emociones humanos, pero en ningún caso una literatura de combate o propaganda. Un arte preocupado por los temas universales, y no un seguidismo de modas. Un arte pedagógico, asequible para todos, y no un arte comercial» (Díez 2007: 142).

Además de las obras de más contenido social de Hugo o Zola, en sus páginas se valoraba positivamente el teatro de Ibsen, Wilde o Frank Wedekind. De Ibsen, por ejemplo, uno de los dramaturgos más admirados y citados por el mundo cultural libertario, se destacaba la vigencia y vitalidad de las problemáticas planteadas en sus dramas (Navarro 1997: 170). Sin embargo, haciendo gala de su eclecticismo estético, entre las colecciones de libros distribuidos por *Estudios* en la década de los veinte no faltan, junto al pensador anarquista francés Han Ryner (*Los esclavos*), uno de los «dioses mayores» de la revista, las piezas teatrales de clásicos como Shakespeare, Goethe, Schiller o Hugo y de contemporáneos como Romain Rolland (*Teatro de la Revolución*) (Navarro 1997: 246-248).

En la red educativa y cultural creada por los anarquistas, en coherencia con su propia ideología libertaria, juegan un papel importante los ateneos que, como es sabido, ofrecían una amplia programación de actividades, siendo el teatro una de las más vistosas. No obstante, si se analizasen con detalle los repertorios correspondientes a la década de los veinte, probablemente se llegaría a la conclusión de que no siempre o pocas veces se trataba de una dramaturgia de *agitprop* y que, a lo más, echaban mano del teatro social del cambio de siglo, siendo la dramaturgia de creación e ideología propias la excepción que confirmaba la regla. Este fenómeno se puede observar incluso en los núcleos anarquistas más concienciados, como, por poner sólo un ejemplo, el grupo de afinidad «Verdad», de L'Hospitalet de Llobregat, que, durante los años de la dictadura primorriverista, puso en escena —en catalán y en castellano— algunos de los autores del teatro social más entronizados (Dicenta, Fola, Iglésias, Mirbeau), junto a unas pocas piezas de autoría anarquista o afín (Caro Crespo, Pietro Gori, François Coppée y Deslinle de Sachevetieri) o, más secundariamente, de la tradición catalana (*La criada nova*, de Josep Asmarats) (Marín 1997: 462-464).

UN DISCURSO SOCIALISTA DE BAJA INTENSIDAD EN MATERIA TEATRAL

La percepción que se tenía de los partidarios del socialismo de raíz marxista desde la cultura burguesa revela que se propendía a su ridiculización o a su descrédito. Aun así, no faltaron algunos escritores –lo ha destacado Ricard Vinyes (1989: 149 y 160-161)– como Alfons Maseras, Joan Sallarès, Josep Roure i Torrent o Ambrosi Carrion, todos ellos vinculados a los *affaires* teatrales, que habían leído a Marx y que se movían en círculos políticamente afines. En todo caso, el período constituyente del socialismo marxista catalán se puede ubicar en los años veinte, aunque no alcanzara, ni mucho menos, el arraigo del movimiento libertario. Un joven militante socialista, Albert Pérez Baró (1974: 16), comenta en sus memorias que, en los años veinte, allende de lecturas colectivas del *Manifiesto* de Marx y Engels, también realizaban con regularidad, en un centro ideológicamente poco activo, representaciones teatrales inofensivas que terminaban con el ineludible baile de sociedad. Corroboración de ello sería la protesta de Jaume Miravittles (1931: 28-29) por la pobreza espiritual y artística de las manifestaciones teatrales programadas en las sociedades obreras, cuya finalidad a menudo benéfica y humanitaria hacía olvidar a los espectadores su carácter «perniciosament burgès»: en vez de renovar el espíritu revolucionario, se convertía en un sedante de las inquietudes de rebeldía, tal y como denunciaba en su panfleto *Contra la cultura burguesa*, un alegato a favor de la creación de una cultura revolucionaria digna del proletariado.

Proporcionalmente, la cultura de la órbita socialista y comunista tuvo una red no tan organizada ni tan extensa como la de filiación libertaria. Compartían la confianza en la virtualidad de la cultura para transformar la mentalidad de los hombres y conducir a la revolución, como proclamaba el propagandista ácrata Felip Barjau en 1921 al citado Pérez Baró (1974: 137). Sin embargo, frente a la proliferación de ateneos, es bien sabido que el modelo de las Casas del Pueblo como centros de sociabilidad del proyecto ideológico y cultural socialista no arraigó en Cataluña, en dónde el anarquismo de amplio espectro y el republicanismo catalanista, a veces imbricados, acaparaban los es-

pacios de sociabilidad más relevantes, aunque sí se implantaron en Valencia y en Mallorca, sin menoscabo de una fuerte presencia también del anarquismo en éstas (Nadal y Perelló 1993: 29-30; Nadal 1998: 30; Luis y Arias 2009: 254-275; Termes 2011: 358-391).

Sea como fuere, en Barcelona, el rearme ideológico del socialismo indígena se fraguó en la Unió Socialista de Catalunya (USC), un partido específicamente catalán, encabezado por Gabriel Alomar, Rafael Campalans y Manuel Serra i Moret, que se constituyó en 1923 frente a un PSOE poco sensible a las reivindicaciones autonomistas catalanas (Izquierdo 2006: 196). Su portavoz fue el semanario barcelonés *Justícia Social* (1923-1926), muy vigilado por la censura militar, que tuvo como objetivo principal difundir las ideas socialistas en todos los ámbitos de la sociedad catalana. Una ojeada a esta publicación no puede ser más demostrativa de las dificultades en conformar un sistema de referentes propios, válidos para la revolución cultural que, según Cristòfor de Domènec (1924: 4) —el director del semanario socialista—, era imprescindible para alcanzar la política, siguiendo el ejemplo de la Revolución rusa de 1917.

Con todo, resulta como mínimo sorprendente leer en *Justícia Social* algunas manchetas con citas de Ernest Renan (en la que se asegura que toda literatura que sólo se proponga divertir e interesar debe considerarse frívola y banal y excluirse de la república de las letras) o de Máximo Gorki (en la que se concibe que la literatura tiene como finalidad el ennoblecimiento del hombre) y, a su vez, comprobar la condescendencia de la crítica teatral al valorar ideológicamente la cartelera barcelonesa (se aplaude desde la compañía cómica de Josep Santpere, sita en el Teatre Espanyol, hasta las sesiones del Teatre Íntim de Adrià Gual, una iniciativa de teatro de arte reanudada en 1924) o de articular unas preferencias estéticas acorde con las ideológicas.

De hecho, aparte de lamentar el olvido de Ignasi Iglésias, las reflexiones sobre la dramaturgia catalana se limitan a duras penas a la reivindicación de algunos autores con el telón de fondo del interminable debate y controversia en torno a los proyectos culturales e ideológicos del Modernisme y el Noucentisme. La muerte de Guimerà en 1924, por ejemplo, da pie a un sentido homenaje en las páginas de *Justícia Social* para el que, además de reproducir fragmentos de *La festa*

del blat (la escena IV del acto primero y la última del acto tercero), publican colaboraciones —muy censuradas— de Gabriel Alomar, Cristòfor de Domènec, Alfons Maseras, Josep Roure i Torrent y Josep Maria Prous i Vila. De todas ellas, la del joven militante de la USC Roure i Torrent (1924: 2) es la que explicita con más claridad una lectura «socialista» del magisterio del dramaturgo catalán: tras bautizar a Guimerà como «poeta del poble», no solo reivindicaba su catalanismo radical, su ardiente espíritu idealista y liberal y su conciencia de las injusticias sobre los humildes, sino que, llevándolo a su propio terreno, abogaba por que el espíritu guimeraniano sirviera de guía modélico para los socialistas catalanes. Prueba de ello era el teatro de Guimerà, un enérgico canto a la rebeldía, al republicanismo, a la democracia y a la justicia, al decir de Roure i Torrent (1924: 2), quién no tenía ningún reparo a interpretar *Terra baixa* y *La festa del blat* como piezas antiburguesas que defendían los derechos de los explotados.

Como algo excéntrico en *Justícia Social*, vale la pena anotar la publicación en 1925 de dos breves piezas paradramáticas «a la manera de Pirandello» de Jaume Aiguader i Miró, entonces afiliado a USC, que firmaba con el seudónimo de «Cot de Reddis» (1925a y 1925b). Se trataba de breves escenas muy discursivas, «Comèdia de comparses» y «La llibertat de cantar», escritas bajo la inspiración superficial del metateatro pirandelliano, que concluían con un inequívoco mensaje social. En la primera, uno de los comparsas de una estrambótica representación con aires carnavalescos se dirige al público para hacerle ver que algún día no habrá ni espectadores ni comparsas, puesto que todos serán actores de una misma obra en la que el corazón, el espíritu y la pasión de éstos invadirán la escena, en una evidente metáfora de una sociedad sin clases y con los trabajadores como poder hegemónico. En la segunda, el debate sobre la licitud de la libertad de cantar al alba, a pleno pulmón, en medio de la calle —unos borrachos se ponen a vociferar delante de la taberna, una vecina con una hija enferma les lanza una maceta y, de resultas de ello, es condenada a muerte— constituye el pretexto alegórico para cuestionar a fondo la arbitrariedad de la ley, denunciar las miserias de los trabajadores y defender unas condiciones de vida más dignas para ellos.

Por otra parte, son pocas e indirectas las alusiones al teatro soviético,

a pesar de la admiración que despertaba en el semanario socialista catalán todo lo que procedía de la República de los Soviets. Se limitaban a sintetizar el artículo «El teatro en Sovietilandia» que Alfons Maseras publicó en *El Día Gráfico* (28 de agosto de 1924), basándose en el comentario del libro *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, de Huntley Carter, que Ricardo Baeza había escrito para la *Revista de Occidente* (n.º XII, junio de 1924): Maseras subrayaba en su pieza periódica el hecho de que el teatro ruso nacido de la revolución de 1917 era un medio de instrucción y de propaganda de ideales, una especie de universidad y de tribuna popular que expresaba sobre todo las manifestaciones de la vida cívica protagonizada por la masa popular, y escénicamente recibía la influencia del futurismo italiano en lo que concierne a algunas ideas de acción mecánica, de improvisación y de ejercicio de la imaginación creadora («El teatre soviètic rus» 1924).

En cuanto a la dramaturgia catalana, la opinión de *Justícia Social* no podía ser, bien mirado, más anodina. Con motivo de la *tournée* a París en 1925 que preparaba Jaume Borràs —el hermano de Enric—, un artículo anónimo afirmaba que, con el repertorio antiguo (Pitarra, Guimerà, Iglésias, Rusiñol), no había suficiente para presentarse ante el público francés, mientras que el repertorio nuevo tampoco ofrecía demasiadas garantías, a excepción de Joan Puig i Ferrer, el Josep Pous i Pagès de *L'endemà de bodes*, el Carles Soldevila de *Civilitzats, tanmateix* y el Josep Maria de Sagarra que se dignase algún día a escribir una obra innovadora («El teatre català a París?» 1925). No deja de ser elocuente que Puig i Ferrer, uno de los principales escritores modernistas, fuera presentado como el único dramaturgo sin reservas, ya que el semanario socialista se apuntó también a la reacción «antinoucentista». A modo de ver de Màrius Vidal (1925a y b), pseudónimo de Ignasi Armengou i Torra, otro afiliado a la USC y colaborador de *Justícia Social*, el romántico, vehemente y cordial Guimerà tenía que ser un ejemplo para los jóvenes escritores coetáneos, a los antípodas de un movimiento, el Noucentisme, elitista e ininteligible, que significaba el divorcio del pueblo y su literatura. No resulta extraño de que, ante la descomposición del Noucentisme y en el contexto de la revaloración de Rusiñol, el mismo Vidal (1925c) considerase éste como un autor de referencia, en tanto que artífice de una

literatura popular, humorística, sin complicaciones, que —a pesar de sus deficiencias— había despertado muchos entusiasmos entre los lectores y que, con ello, cumplió una importante misión educativa y social. Con sólo *L'auca del senyor Esteve*, Rusiñol se había ganado la inmortalidad, en opinión de Vidal (1925d), que concluía que su teatro no era perfecto, pero sí humano y vital. Cristòfor de Domènec (1926) también se declaraba admirador de Rusiñol y, además de *L'auca del senyor Esteve*, destacaba *L'alegria que passa*. Más difícil era, por el contrario, reivindicar como «literatura moral», según pretendía Roure i Torrent (1925: 4), las zarzuelas, las operetas y los vodeviles más escabrosos de Lluís Capdevila, evocadores de la vida del vicio barcelonés que este escritor bohemio había frecuentado. O rendirse incondicionalmente a *La follia del desig*, de Josep Maria de Sagarra (Teatre Romea, 1925), un truculento melodrama inspirado en *Anna Christie*, de Eugene O'Neill, y ambientado en el salvaje oeste americano sobre la insaciable fuerza del deseo que el heterodoxo Domènec (1925) tenía por la más teatral de sus obras y que era, a juicio suyo, una de las mejores del teatro catalán de los últimos tiempos.

Como nota marginal, el semanario socialista dejó constancia de la creación, en Valencia, del «Teatre Lliure», una iniciativa animada al parecer por Artur Perucho, uno de los colaboradores de *Justícia Social* y futuro autor del célebre *Resum de literatura russa* (1933), que emulaba el Teatre Íntim de Adrià Gual y que pretendía representar obras selectas tanto de los clásicos como de los autores más avanzados («Notes marginals» 1925). No hay constancia de que este proyecto —en el que Perucho estaría acompañado, entre otros, de Adolf Pizcueta, director de *Taula de Lletres Valencianes* (1927-1930), una de las publicaciones más sólidas del valencianismo cultural que apostó por la modernización del teatro en el País Valenciano— se terminara por materializarse, pero sí sabemos que, al menos en 1929, hubo encendidos debates en torno a la viabilidad de un teatro de arte necesario para la renovación de la escena valenciana (Blasco 1986: 63-65; Simbor 1988: 218-221).

Ante este panorama, por más parcial que sea, es lícita la pregunta sobre si realmente existía la literatura proletaria. De hecho, el mismo Perucho se lo planteaba en 1928 en las páginas de *Taula de Lletres Va-*

lencianes. Perucho partía de la encuesta sobre la literatura proletaria de la revista parisina *Monde*, dirigida por el escritor comunista Henry Barbusse, en la que participaron desde Jean Cocteau a Miguel de Unamuno, pasando por Waldo Frank, para llegar a la conclusión de que, por el momento, no existía una literatura proletaria, a lo sumo se había dado a conocer una obra literaria *para* los proletarios, aunque sí que la literatura coetánea reflejaba cada vez más los problemas del momento que eran esencialmente económicos y de emancipación social (Iborra 1982: 134).

Es cierto de que, en términos generales, en la narrativa de la década de los veinte se encuentran muestras dispares de literatura comprometida que coinciden en reflejar, con mensaje ideológico añadido, explícita o implícitamente, las problemáticas sociopolíticas más acuciantes del momento histórico (Siguan 1981; Esteban y Santonja 1988; Vilches 1999). En el género teatral, en cambio, las dificultades de una dramaturgia comprometida, sin entrar en más matices, son mayores si se toman en consideración sus propias limitaciones estructurales por su vínculo con lo espectacular y las condiciones de recepción (no hay que obviar el hecho de que, durante la dictadura de Primo de Rivera, la escena catalana sufrió también la intervención de la censura gubernativa y que, tal y como denunció el citado Perucho [1930], la lengua y la cultura propias estuvieron sometidas a una pertinaz persecución en la esfera pública).

Generalizando, es evidente que el proyecto cultural socialista estaba mucho más condicionado por la premisa de la lucha de clases en la que estribaba, mientras que el movimiento libertario podía ser más abierto y ecléctico en la definición de su ideal. Los debates y polémicas en torno a las posibilidades de un arte social, de un «teatro social» que arrancaría de finales del siglo XIX se sitúan más allá de los resultados prácticos o las concreciones en los repertorios. Llámase teatro «proletario» o «revolucionario», o llámase de «agitprop» o de «urgencia», el baile de etiquetas es considerable, todo parece indicar que se trataba de una tendencia más bien episódica en el marco de la actividad escénica de las redes del anarquismo y del socialismo catalanes –y también de las españolas (Mata 1995)– en los, en realidad, no tan felices años veinte.

A VUELTAS CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y LAS DRAMATURGIAS ALTERNATIVAS

En relación con las vanguardias artísticas, son conocidos los vehementes ataques que les profirió Federica Montseny en las páginas de *La Revista Blanca* como formas artísticas tildadas de amorales, minoritarias y antisociales (Mainer 1988: 44; Senabre 1988: 40, y 1990: 212). Si en la primera época de la revista se embestía contra «toda esa plaga literaria que, unas veces con el nombre de modernistas y otras con el de decadentistas, infesta el ambiente social» (Senabre 1988: 19), en la segunda etapa las invectivas se dirigen directamente a las vanguardias (cubismo, futurismo, dadaísmo, ultraísmo, surrealismo). En este sentido, Montseny (1923a) no se mordía la lengua cuando abordaba sin tapujos su valoración de éstas, tratándolas —con cierto aire de purismo anarquista— de ideologías propias de «capillitas» intelectuales, de manifestaciones de su «pedantería», «sarampión» de juventud o esnobismo «muy siglo veinte» y contrapuntándolas con las virtudes del anarquismo, «idealidad plena y completa». La *alma mater* de la revista (1923b) se lamentaba, en fin, de que el «grito de renovación» de las vanguardias —algo que de entrada podría seducir a los anarquistas— no estuviese «entrelazado al grito de renovación social» y, coherente con los planteamientos libertarios, apostaba por la literatura como «medio educativo y depurador». Para Montseny (1929), el problema principal de las vanguardias era que no hacían frente, con audacia e ideas, a los problemas y las inquietudes de la época: ante ellas, se erigía radiante la «vanguardia moral» del anarquismo.

No parece que las vanguardias artísticas gustasen tampoco en demasía a los cenáculos de orientación socialista, mucho más restrictivos en temas de estética y afinidades electivas. En el semanario *Justícia Social*, sólo hallamos, como hemos visto, una alusión fugaz a la influencia del futurismo en la escena soviética de la inmediata posrevolución de 1917. Y es que, en realidad, la vanguardia teatral despertó únicamente cierta curiosidad intelectual en alguna camarilla de universitarios inquietos como la de los impulsores de la revista *Hèlix* (1929-1930) (Foguet 2003) o en algunos círculos más bien selectos y elitistas de la intelectualidad y de la burguesía barcelonesas, como los

que asistían a las eclécticas sesiones del teatro de arte de la Companyia Belluguet, bajo la batuta de Lluís Masriera, una de las cuales, la más polémica, fue dedicada –en 1929– a la vanguardia (Gallén 2005). Hasta el punto de que, por lo general, no resulta temerario afirmar que el teatro catalán –o al menos la literatura dramática– ignoró las vanguardias artísticas. O casi. *Taula de Lletres Valencianes*, una revista defensora de un tímido vanguardismo literario, se hizo eco del teatro futurista de Anton Giulio Bragaglia, al que calificaba de «morderníssim», puesto que, con su bagaje cinematográfico, daba prioridad a lo espectacular (Iborra 1982: 45-47). En sus páginas se discutía también sobre el «vanguardismo» de Henri-René Lenormand, oscilando entre la posición que lo consideraba como un adalid a seguir o la que lo tenía por un «*bluff*» deslumbrador (Iborra 1982: 67-71). A su vez, Carles Salvador, uno de los jóvenes poetas de la publicación, formulaba el sentido modernizador que tomaba la ruptura vanguardista en las letras valencianas: «Si el futurisme de Marinetti era un pas per al feixisme, l'avantguardisme valencià és un pas per al liberalisme. [...] Liberalisme = individualisme = democràcia = antifeixisme» (Iborra 1982: 208).

Por otra parte, la dramaturgia política catalana de los veinte contaba con unos antecedentes más bien exigüos, pero, sin duda, nada desdeñables (Fàbregas 1969 y 1979; Blasco 1986: 13-53; Sirera 1988). Del siglo XIX se puede citar un dramaturgo-actor de enorme popularidad como Josep Robrenyo; algunas piezas ejemplares como *Lo Rei Micomicó* (1838), de Abdó Terrades, en la que las convicciones republicanas se alían con los principios comunistas para elaborar una hilarante farsa antimonárquica, y los autores valencianos pro-republicanos Francesc Palanca y Constantí Llombart. En la primera década del siglo XX, en pleno modernismo catalán, surgen a la palestra dramaturgos identificados con el ideario anarquista, como Felip Cortiella, u obras de una influencia ibseniana declarada como *Els encarrilats* (1901), de Joan Torrendell; *Fructidor* (1905), de Ignasi Iglésias, o *Aigües encantades* (1908), de Joan Puig i Ferreter. En la década de los veinte, en cambio, y a diferencia de las tentativas de renovación anti-burguesa de los treinta (Cobb 1980; Foguet 2008), lo cierto es que el panorama no resulta, en este punto, muy alentador, habida cuenta

de que los dramaturgos modernistas más conspicuos (Cortiella, Iglésias, Puig i Ferreter) estaban ya, teatralmente hablando, fuera de combate.

Allende de las vanguardias, hay que recalar en la conferencia que, con el título de *Teatre modern*, pronunció un aguerrido Ramon Vinyes en el Ateneu Polytechnicum el 9 de agosto de 1929 para la Associació Obrera de Teatre. En ella, sin dejar de reverenciar a la tríada clásica (Guimerà, Iglésias y Rusiñol), el *outsider* y ultracrítico Vinyes (1929) pasaba revista a lo que juzgaba como las dramaturgias que podían inyectar modernidad a la escena catalana, ensañándose contra el teatro frívolo, banal, intrascendente, mercantilista, burgués y, en contrapartida, propugnando otro auténticamente del pueblo, de intervención social, de problema, inquietud y trascendencia. Como modelos, sugería —de modo ecléctico y un tanto abrumador— algunos de los nombres clave de la modernidad teatral rusa (M. Bulgákov, A.V. Lunacharski), alemana (E. Toller, B. Brecht, W. Hasenclever), norte-americana (E. O'Neill, E. Rice), irlandesa (B. Shaw, J. Synge o W. B. Yeats) o checa (K. Capek).

Sin embargo, más allá de los referentes extranjeros, no es tarea fácil hallar una dramaturgia catalana conforme a la tendencia comprometida que reclamaba Vinyes. Destila ciertos ribetes sociales su obra *Peter's Bar* (Teatre Nou, 1929), una explosiva combinación de moralidad, violencia y erotismo, así como *Molock i l'inventor* (Teatre Català Romea, 1930), de Ambrosi Carrion, una profética parábola ibseniana sobre el poder destructivo de los humanos —no en balde ambas influenciadas por el expresionismo. Otros ejemplos resultan más chocantes. Aún a sabiendas de que lidiaban con la censura, Víctor Mora y Lluís Capdevila alcanzaron un notable éxito con *Cançó d'amor i de guerra* (Teatre Nou, 1926), una pieza lírica, musicada por Martínez Valls, de intencionalidad política que se ingeniaba una apología de los valores republicanos derivados de la Revolución francesa en clave de actualidad (Fàbregas 1969: 240). Pues bien, según parece, esta zarzuela a la catalana gozó de mucha popularidad entre los círculos anarquistas, puesto que recreaba cantos republicanos de los forjadores de hierro, con los que se identificaban «los obreros de la mayoría de industrias de fundición barcelonesas, todas ellas baluarte de la CNT»

(Marín 2010: 183). De Mora, destaquemos también dos piezas de ambientación histórica y trasfondo catalanista: *La legió d'honor* (1930), un alegato antimilitarista situado en la Primera Guerra Mundial, y *La revolta* (1930), una defensa de los derechos patrióticos frente a la tiranía.

Corolario: atendiendo a las fuentes conocidas, es harto difícil encontrar piezas afines a la ideología anarquista o a la socialista que sean la expresión de sus inquietudes políticas y sociales, pese a que, como hemos visto, desde sus plataformas de opinión se citaban –no siempre con suficiente congruencia y tal vez conocimiento– referentes válidos para alimentar *lógicamente* los repertorios y, por otra parte, existían redes más o menos articuladas en las que se podían haber fraguado, publicado o estrenado –con el plácet a veces de la censura– textos –de autoría propia o extranjera– mucho más comprometidos. Ahora bien, ¿podía ser de otra manera –ante el arraigo y la implantación de la estética burguesa– en redes precarias, atomizadas, de resistencia que, a pesar de su carácter abierto y ecléctico, estaban muy sujetas a las fuertes presiones de la clase hegemónica?

BIBLIOGRAFÍA

- Aisa, Ferran. *Una història de Barcelona. Ateneu Enciclopèdic Popular, 1902-1999*. Barcelona: Virus, Ateneu Enciclopèdic Popular, 2000.
- Aisa, Ferran. *La cultura anarquista a Catalunya*. Barcelona: Edicions de 1984, 2006.
- Blasco, Ricard. *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*, vol. 1. Barcelona: Curial, 1986.
- Cobb, Christopher. *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*. Barcelona: Laia, 1981.
- Coromines, Pere. «Els obrers al teatre de l'Ignasi Iglésies [1929]» en *Obres completes*. Edició de Joan Coromines. Barcelona: Selecta, 1972, pp. 1.540-1.542.
- Cot de Reddis [pseudónimo de Jaume Aiguader i Miró]. «Comèdia de comparses. A la manera de Pirandello», en *Justícia Social*, n.º 67 (7 de febrero), 1925a, p. 3.
- Cot de Reddis. «La llibertat de cantar. També a la manera de Pirandello», en *Justícia Social*, n.º 82 (23 de mayo), p. 2, y n.º 83 (30 de mayo), 1925b, p. 2.
- Diez, Xavier. *El anarquismo individualista en España (1923-1938)*. Barcelona: Virus, 2007.
- Domènec, Cristòfor de. «La revolució de la cultura i la cultura de la Revolució», en *Justícia Social*, n.º 14 (2 de febrero), 1924, p. 4.
- Domènec, Cristòfor de. «Les lletres i les dèries. La folia del desig», en *Justícia Social*, n.º 113 (26 de diciembre), 1925, p. 4.
- Domènec, Cristòfor de. «Homenatges», en *Justícia Social*, n.º 116 (16 de enero), 1926, p. 3.
- Ealham, Chris. *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto, 1898-1937*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- «El teatre soviètic rus», en *Justícia Social*, n.º 46 (13 de septiembre), 1924, p. 2.
- «El teatre català a París?», en *Justícia Social*, n.º 93 (8 de agosto), 1925, p. 1.
- Esteban, José y Santonja, Gonzalo. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Fàbregas, Xavier. *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969.

- Fàbregas, Xavier. «El teatre anarquista a Catalunya», *L'Avenç*, n.º 22 (diciembre), 1979, pp. 29-35.
- Foguet, Francesc. «*Hèlix*: una avantguarda sense teatre», en *Quaderns de Vallençana*, n.º 1 (junio), 2003, pp. 36-47.
- Foguet, Francesc. «*L'agitprop* teatral del Bloc Obrer i Camperol (1931-1934)», en Germà Colón y Santiago Fortuño (ed.). *La República de les Lletres. Les lletres de la República*. Castelló de la Plana: Fundació Germà Colón Domènech i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008, pp. 75-118.
- Gabriel, Pere. «La Barcelona obrera y proletaria», en Alejandro Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 88-107.
- Gabriel, Pere. «Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936», en José Luis Oyón (ed.). *Vida obrera en la Barcelona de entreguerres, 1918-1936*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 1998, pp. 99-126.
- Gallén, Enric. «La sessió d'avantguarda a l'Estudi Masriera (1929)», en *Miscel·lània Joan Veny*, vol. 7, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pp. 109-151.
- Iborra, Josep (ed.). *Taula de Lletres Valencianes. Selecció de textos*. València: Institució Alfons El Magnànim, 1982.
- Izquierdo Ballester, Santiago. *República i autonomia. El difícil arrelament del catalanisme d'esquerres, 1904-1931*. Catarroja-Barcelona: Afers, 2006.
- Lida, Clara E. «Literatura anarquista y anarquismo literario», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XIX, n.º 2, 1970, pp. 360-381.
- Litvak, Lily. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Antoni Bosch, 1981.
- Litvak, Lily. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- Litvak, Lily.: «Teatro anarquista catalán (1880-1910)», en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 315-334.
- Luis, Francisco de. *Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 1994.

- Luis Martín, Francisco de y Arias González, Luis. *Casas del Pueblo y Centros Obreros socialistas en España. Estudio histórico, social y arquitectónico*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2009.
- Mainer, José-Carlos. «Notas sobre la lectura obrera en España (1890-1930)», en *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988, pp. 17-82.
- Marín, Dolors. *De la llibertat per conèixer, al coneixement de la llibertat. L'adquisició de cultura en la tradició llibertària catalana durant la Dictadura de Primo de Rivera i la Segona República espanyola*. Tesis doctoral dirigida per Ignasi Terradas i Saborit. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997.
- Marín, Dolors. *Anarquistas. Un siglo de movimiento libertario en España*. Barcelona: Ariel, 2010.
- Mata Induráin, Carlos «Notas sobre el teatro proletario español de la preguerra: *Guerra a la guerra y Miserias*», en *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, vol. 11, n.º 1, 1995, pp. 68-87.
- Martín, José. «Estudios. El teatro», en *La Revista Blanca*, n.º 55 (1 de septiembre), 1925, pp. 30-32.
- Miravittles, Jaume. *Contra la cultura burguesa*. Barcelona: Edicions «L'Hora», 1931.
- Moncada, Augusto de. «La literatura española (novelistas y dramaturgos)», en *La Revista Blanca*, n.º 3 (1 de julio), 1923a, pp. 13-15.
- Moncada, Augusto de. «La literatura española», en *La Revista Blanca*, n.º 7 (1 de septiembre), 1923b, pp. 12-14.
- Moncada, Augusto de. «La literatura española», en *La Revista Blanca*, n.º 61 (1 de diciembre), 1925, pp. 18-20.
- Montseny, Federica. «El futurismo», en *La Revista Blanca*, n.º 1 (1 de junio), 1923a, pp. 8-10.
- Montseny, Federica. «La estética y la originalidad en la literatura», *La Revista Blanca*, n.º 8 (15 de septiembre), 1923b, pp. 11-13.
- Montseny, Federica. «Vanguardismo literario y vanguardia moral», en *La Revista Blanca*, n.º 147 (1 de julio), 1929, pp. 73-76.
- Montseny, Federica. «Panorama de la literatura catalana contemporánea», en *La Revista Blanca*, n.º 186 (15 de febrero), 1931, pp. 431-433.
- Nadal, Antoni; Perelló, Aina. *Literatura obrerista a Mallorca (1900-1936)*. Palma de Mallorca: Ajuntament, 1993.

- Nadal, Antoni. «Sobre el teatre obrerista a Mallorca (1900-1936)», en *Teatre modern a Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 29-32.
- Navarro Navarro, Francisco Javier. *El «Paraíso de la razón». La revista «Estudios» (1928-1937) y el mundo cultural anarquista*. Valencia: Alfons El Magnànim, 1997.
- «Notes marginals», en *Justícia Social*, n.º 99 (19 de setembre), 1925, p. 3.
- Pérez Baró, Albert. *Els «feliços» anys vint. Memòries d'un militant obrer, 1918-1926*. Palma de Mallorca: Moll, 1974.
- Perucho, Artur. *Catalunya sota la dictadura (dades per a la història)*. Barcelona: Proa, 1930.
- Roig i Rosich, Josep M. *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- Roure i Torrent, Josep. «Àngel Guimerà, home profundament lliberal», en *Justícia Social*, n.º 40 (2 de agost), 1924, p. 2.
- Roure i Torrent, Josep. «Les lletres i les dèries. Lluís Capdevila», en *Justícia Social*, n.º 108 (21 de novembre), 1925, p. 4.
- Senabre, Carme. «La estètica anarquista a través de *La Revista Blanca*», en *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, n.º 5 (suplements), 1988, p. 16-72.
- Senabre, Carme. «La estètica anarquista y *La Revista Blanca*», en Jacques Maurice, Brigitte Magnien y Danièle Bussy (ed.). *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine*. París: Presses Universitaires de Vincennes, 1990, pp. 207-216.
- Siguan Boehmer, Marisa. *La literatura popular libertaria. Trece años de «La Novela Ideal» (1925-1938)*. Barcelona: Península, 1981.
- Simbor, Vicent. *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1936)*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- Sirera, Josep Lluís. «Teatre polític al País Valencià (1868-1936). Algunes notes», en *La Rella*, n.º 6, 1988, pp. 57-72.
- Solà, Pere. «Els ateneus populars», en *L'Avenç*, n.º 9 (octubre), 1978a, pp. 31-35.
- Solà, Pere. *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya (1900-1939). L'Ateneu Enciclopèdic Popular*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1978b.

- Solà, Pere. *Història de l'associacionisme català contemporani. Barcelona i comarques de la seva demarcació, 1874-1966*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993.
- Termes, Josep. *Història del moviment anarquista a Espanya (1870-1980)*. Barcelona: L'Avenç, 2011.
- Vidal, Màrius [Ignasi Armengou i Torra]. «Les lletres i les dèries. Guimerà», en *Justícia Social*, n.º 91 (25 de julio), 1925a, p. 2.
- Vidal, Màrius. «Les lletres i les dèries. Variacions», en *Justícia Social*, n.º 94 (15 de agosto), 1925b, p. 3.
- Vidal, Màrius. «Les lletres i les dèries. Rusiñol», en *Justícia Social*, n.º 97 (5 septiembre), 1925c, p. 4.
- Vidal, Màrius. «Les lletres i les dèries. Santiago Rusiñol», en *Justícia Social*, n.º 111 (12 de diciembre), 1925d, p. 4.
- Vilches de Frutos, María Francisca. «La otra vanguardia histórica. Cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1936)», en *Anales de la Literatura Española*, vol. 24, n.º 1-2, 1999, pp. 243-268.
- Vinyes, Ramon. *Teatre modern. Una conferència*. Barcelona: Associació Obrera de Teatre, 1929.
- Vinyes, Ricard. *La presència ignorada: la cultura comunista a Catalunya: 1840-1931*. Barcelona: Edicions 62, 1989.