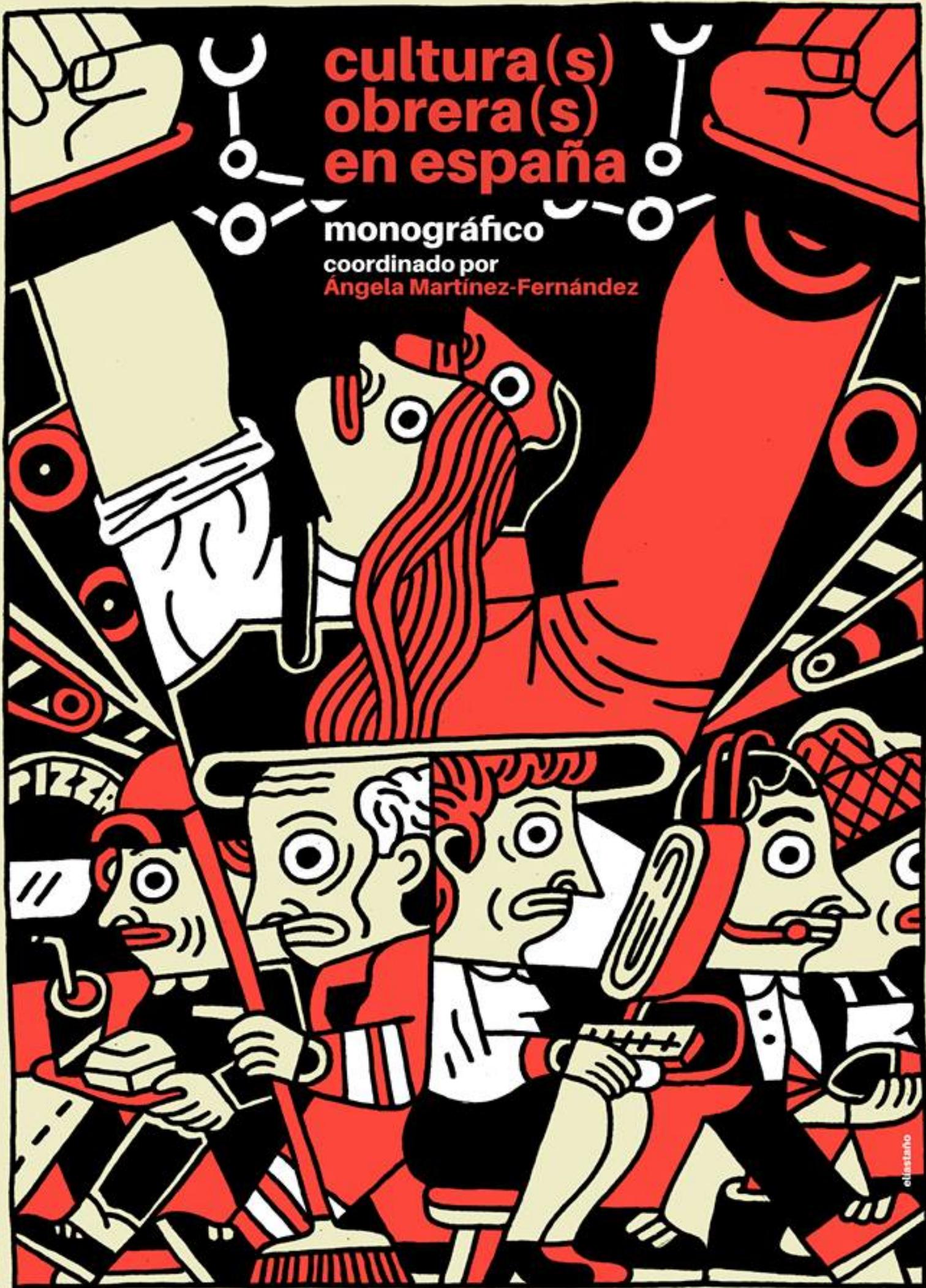


# cultura(s) obrera(s) en españa

monográfico

coordinado por

Ángela Martínez-Fernández



# CULTURA(S) OBRERA(S) EN ESPAÑA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 14 (2019)

Monográfico coordinado por ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Diseño de portada: ELÍAS TAÑO

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ. Cultura(s) obrera(s) en España. 5-64

## I. LA HISTORICIDAD DE LAS CULTURAS OBRERAS

RAQUEL ARIAS CAREAGA. Riesgos y manipulaciones en la recuperación de la obra de Andrés Carranque de Ríos. 67-92

GUILLERMO PASTOR NÚÑEZ. Un archivo vivo de la guerra civil española. El auténtico archivo de la guerra. 93-110

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA. La Enciclopedia del Obrero. La revolución editorial anarquista 1881-1923. 111-135

ANTONIO PLAZA PLAZA. El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletario de César Falcón (1931-1934) 137-177

LUCÍA HELLÍN NISTAL. 'Tea Rooms. Mujeres obreras': una novela de avanzada de Luisa Carnés. 179-202

ROCÍO NEGRETE PEÑA. María Arondo, ¿una voz representativa de las 'bonnes' españolas en París? Clase, género, raza y migración. 203-222

CRISTINA SOMOLINOS. "Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo": el trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio. 223-244

SORAYA GAHETE MUÑOZ. ¿Sexo contra sexo o clase contra clase? El género y la clase en los debates del feminismo español (1975-1980). 245-266

## II. UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS. CULTURA VISUAL OBRERA

MAURA ROSSI. Obreros de la imagen: memoria(s) de Gerda Taro. 269-288

MARTA PIÑOL LLORET. Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera. 289-316

### III. PROPUESTAS PARA Y SOBRE EL PRESENTE

- DAVID BECERRA MAYOR. Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida. 319-348
- CÉSAR DE VICENTE HERNANDO. Cultura obrera: un intento de definición. 349-365
- CAROLINA F. CORDERO. Blocos/batucadas en los barrios obreros de Madrid. La percusión colectiva como cultura de clase. 367-387
- CRISTINA SOMOLINOS. Cartografías de la precariedad laboral: la escritura colectiva de 'Precarias a la deriva'. 389-412

### IV. POSIBILIDADES DE INTERNACIONALISMO

- DARÍO DAWYD. Representaciones del sindicalismo peronista en la obra del sociólogo argentino Roberto Carri. Tres momentos, del vandorismo a Montoneros (1967-1974). 415-436
- MARTINA MORICONI. Los trabajadores de la fábrica Jabón Federal de La Matanza en los años setenta: una reconstrucción histórica y diferentes narrativas. 437-467
- MARIANA SOL CANDA 'Un corresponsal en cada fábrica'. La búsqueda de la CGTA para dar voz a las bases en su Semanario. 469-487

### V. MATERIALES PARA LA DISCUSIÓN DE LAS CULTURAS OBRERAS

- Un gesto de escucha. De Rigoberta Menchú a Las que limpian los hoteles: aplicaciones y límites de la subalternidad en el cambio de siglo. Conversación con MERCÈ PICORNELL. 491-538
- De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a ILIANA OLMEDO. 539-560
- [A tiro de] [Barrio]. Entrevista al colectivo teatral ATIROHECHO 561-575
- ELÍAS TAÑO. Nos creíamos libres. 577-585



# EL TEATRO PROLETARIO EN MADRID. DEL GRUPO *NOSOTROS* A LA COMPAÑÍA DE TEATRO PROLETARIO DE CÉSAR FALCÓN (1931-1934)

The proletarian theatre in Madrid. From the group *Nosotros* to the proletarian theatre company of César Falcón (1931-1934)

ANTONIO PLAZA PLAZA

IES BLAS DE OTERO (MADRID)

a\_plazaplaza@yahoo.es <http://orcid.org/0000-0002-9076-5327>

RECIBIDO: 19 DE FEBRERO DE 2019

ACEPTADO: 8 DE NOVIEMBRE DE 2019

RESUMEN: El estudio presentado aborda el teatro de agitación y propaganda en España entre los años 1931-1934 en los escenarios madrileños, modelo también presente en Barcelona por las mismas fechas. Surgido en la Rusia soviética y desarrollado durante la República de Weimar, la vinculación de esta modalidad teatral a la propaganda política en España lo sitúa en clara dependencia del PCE. Este partido, de la mano de César e Irene de Falcón, puso en marcha en Madrid diferentes compañías teatrales enfocadas a la puesta en escena del llamado teatro proletario, una forma de representación dramática con presencia minoritaria en el teatro madrileño, e influencia cultural y artística muy limitada. El teatro proletario era utilizado por el PCE de manera preferente, con la intención de ampliar su influencia entre los sectores juveniles, donde la organización aspiraba a extender su presencia social durante esta etapa.

PALABRAS CLAVE: teatro de agitación y propaganda, teatro proletario, propaganda política.

ABSTRACT: This study addresses agit-prop theatre in Spain between 1931 and 1934, in Madrid, albeit it was also rolled out in Barcelona. Born in the soviet Russia and developed during the Weimar Republic, its links to Spanish political propaganda tie proletarian theater to the PCE. In Madrid, the Spanish Communist Party, by the hand of César and Irene de Falcón, launched several theater companies in order to put on display agit-prop theater. This artistic expression was still minority, and its cultural and artistic influence was limited. Proletarian theater was preferentially used by the PCE in order to widen its influence among its young groups, as a way to reinforce the social presence during this age.

KEY WORDS: Agit-prop theater, proletarian theater, political propaganda.

Plaza Plaza, Antonio. "El teatro proletario en Madrid. Del grupo *Nosotros* a la compañía de teatro proletario de César Falcón (1931-1934)".

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 14 (Diciembre 2019): 137-177.

ISSN: 2340-1869 DOI: 10.7203/KAM.14.14017

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Con frecuencia no sabes si te encuentras en un teatro o en una reunión, te parece que tú también debes intervenir, tomar la palabra, interrumpir.

La presencia del teatro proletario en España en la etapa de la Segunda República representa el resultado de un esfuerzo considerable por parte de una serie de intelectuales de izquierda de nuestro país que, desde la década de los veinte, y junto a unos pocos profesionales del teatro, trabajaron con empeño para dar a conocer, primero, y trasladar a los escenarios después, una forma de representación teatral que había sido utilizada en la Rusia revolucionaria –especialmente desde 1920 en adelante–, y en la Alemania de Weimar después, en la formación y el adoctrinamiento político e ideológico de una parte de la población trabajadora.

Considerando el momento que atravesaba nuestro país a partir de 1931, con un cambio político que se antoja esperanzador y que parece la antesala de una transformación profunda de las relaciones políticas, económicas y sociales de su población española, la posición de esos intelectuales de “avanzada” será proponer los medios para formar a la población, tanto en el plano educativo, como en los aspectos culturales e ideológicos, aportando una nueva visión de la realidad que permita a los ciudadanos ser partícipes y protagonistas del nuevo régimen. La escuela, la prensa, el arte y la literatura –y por tanto, el teatro– son pues, instrumentos para aproximarnos a la realidad que nos circunda y con los que tratamos de interpretarla.

El compromiso de una parte de esos intelectuales, que forman parte del grupo generacional de 1930, partidario de la literatura de avanzada, y que practica “una literatura combativa, de acento social”<sup>2</sup>, de la que también forma parte un teatro específico, destinado al pueblo. Debe inscribirse, pues, dentro de esa perspectiva de acercamiento entre quienes parecen dispuestos a usar de todas las herramientas culturales a su alcance para lograr que el proceso de cambio iniciado en 1931 pueda llegar a ser comprendido, representado y asumido, por una mayoría de la población española.

El teatro que proponen las Misiones Pedagógicas y el llamado teatro proletario son, pues, dos formas y modelos de afrontar el reto. El primero ya ha tenido una atención destacada por parte de otros especialistas. En nuestro caso vamos a intentar aproximarnos al segundo, que por su carácter de teatro de agitación y propaganda, y por su condición alternativa, ha recibido una atención minoritaria por parte de los estudiosos, al vincular su principal proyección al periodo de la Guerra Civil y considerarlo también bajo el único prisma de su carácter propagandístico.

---

<sup>1</sup> Este artículo resume parte del estudio introductorio que precede a la edición de una serie de textos dramáticos pertenecientes al teatro de agitación y propaganda, representado en España –y de forma preferente en Madrid y Barcelona– entre 1931 y 1936, y que hasta ahora permanecen inéditos.

<sup>2</sup> “Los novelistas y la vida nueva. Opiniones de Pedro Mata, José Díaz Fernández, Antonio de Hoyos y Vinent, y Luis de Oteiza”. *La Libertad*, Madrid (06/06/1931): 8.

La experiencia teatral mencionada llega a España desde la Alemania de Weimar (1918-1933) de la mano de Erwin Piscator, creador del Teatro del Proletariado en Berlín, en 1920<sup>3</sup>, una propuesta que después será trasladada a otros países a través de diversos intelectuales vinculados a la vanguardia cultural y situados mayoritariamente en la órbita del Partido Comunista.

La creación del teatro proletario hay que inscribirla dentro de un marco cultural relacionado con el incremento de la conciencia política que se desarrolla entre amplios sectores de la sociedad –y en especial, entre las clases trabajadoras– de Europa Occidental, a partir de la difusión de los hechos y consecuencias que derivan del proceso revolucionario ocurrido en Rusia en 1917. Este movimiento político dará lugar a una literatura de carácter propagandístico, dedicada a exaltar los valores y las ideas que animaban a la revolución soviética.

En relación a ella se producirá la aparición de una forma de representación teatral denominada “agitatsiya” –propaganda– para aludir a las dos funciones principales que debería asumir el teatro en Rusia en esos momentos: la agitación y la propaganda a favor de la Revolución<sup>4</sup>. Ese carácter se hará extensivo a cualquier forma de expresión dramática destinada a hacer proselitismo político y a reaccionar ante un problema social. El teatro proletario es calificado, asimismo, por los críticos como un teatro de agitación, de circunstancias, de urgencia o de guerra, escrito y producido para responder a unas circunstancias excepcionales (Gómez Díaz, 1998: 806).

El proceso indicado se inscribe también en la participación activa de los intelectuales de algunos países –ej.: la Alemania de Weimar– en movimientos de protesta contra el poder establecido, reivindicando un mayor protagonismo en las tareas políticas. Estos autores reclamaban la creación de un arte y una literatura donde las masas fueran también protagonistas.

El objetivo principal del teatro del proletariado, según Erwin Piscator, era, no tanto proporcionar un arte a los proletarios, sino “una propaganda consciente”<sup>5</sup>: “Nuestras obras eran proclamas con las cuales queríamos intervenir en los acontecimientos diarios, hacer política” (Piscator, 2001: 74-75).

En su opinión, las aspiraciones del director de este tipo de teatro han de ser simplificar la expresión y la construcción, provocando un efecto claro en el público obrero, que pasa por subordinar los propósitos artísticos al objetivo revolucionario, la propagación de la lucha de clases.

---

<sup>3</sup> PISCATOR, Erwin (1929). *El teatro político*. Esta obra de Piscator –la fuente teórica principal del teatro del proletariado en nuestro país–, ya estaba a disposición de los lectores desde septiembre de 1930, apenas un año después de la aparición de la edición alemana. La publicación estuvo a cargo de editorial Cenit de Madrid, en una cuidada traducción del profesor Salvador Vila Fernández. Las restantes ediciones en español que han seguido circulando hasta hoy aparecieron en editorial Futuro (Buenos Aires, 1957); el Instituto Cubano del Libro (La Habana, 1973); editorial Ayuso (Madrid, 1975) y, finalmente, editorial Hiru (Hondarribia, 2001). Todas las ediciones en castellano –incluyendo las dos publicadas en Hispanoamérica– siguen la misma traducción de Vila Fernández. Recientemente, se ha publicado una recopilación de artículos de Piscator de difícil acceso y localización, que amplían y completan la obra principal. Ver Piscator (2014).

<sup>4</sup> Un estudio sobre el teatro no profesional en Rusia durante la etapa postrevolucionaria, en Lynn Mally (2000). Ver también Mally (1990).

<sup>5</sup> La información que sigue sobre las características y objetivos del teatro proletario remiten a la exposición teórica y los planteamientos desarrollados por Piscator. Todas las citas sobre esta obra se hacen sobre la edición de Hiru (2001).

La representación teatral suele ir precedida de una información previa sobre el autor y la obra que facilite al público la comprensión del contenido de la representación. Con esa misma intención pueden introducirse modificaciones en el texto que ayuden a entenderlo, reforzando algunos pasajes, o suprimiendo otros, para precisar la intención del autor. En cuanto al lenguaje empleado, este debe responder al sentimiento que lo inspira: "Lo que se diga, debe ser dicho sin rebuscamiento, sin artificio [...], de una manera determinada, por el fin que se propone" (Piscator, 2001: 76).

Piscator se inclina por el empleo de nuevas posibilidades técnicas que respondan a las tendencias artísticas en boga, entre las cuales se encuentra el uso de procedimientos ya utilizados por el cine, o la combinación de cine y teatro.

El teatro proletario tiene ante sí dos tareas culturales. La primera pasa por romper como empresa con las tradiciones capitalistas y crear una voluntad colectiva de trabajo entre dirección, actores, decoradores y todos los demás empleados técnicos y mercantiles, así como entre ellos y los consumidores, esto es, los espectadores.

La presencia del teatro proletario en la escena española de los años treinta representa una actividad casi marginal en el panorama teatral de esos momentos. Su presencia, muy limitada, y casi testimonial, debe ser contemplada en el conjunto de acciones y propuestas de renovación que vive la escena española, junto a las otras manifestaciones literarias y artísticas ya conocidas y estudiadas, en un periodo histórico en el que se van a producir importantes cambios que sacudirán la vida social y política en nuestro país.

Los estudios de diferentes autores e investigadores confirman en esos años la buena salud del teatro burgués, que queda demostrada en la presencia casi permanente de aquel en la cartelera teatral de las principales ciudades. Al lado de este teatro más convencional parece también demostrada la presencia de otras corrientes renovadoras en la escena, puestas en práctica por un puñado de autores y directores relevantes, cuya presencia en los escenarios es claramente minoritaria. Entre ellos, debemos citar los siguientes:

- El teatro de Rivas Cherif y Margarita Xirgu.
- El teatro universitario (Ej: el Buho, de Max Aub...).
- El teatro popular de las Misiones Pedagógicas (Teatro del Pueblo y Retablo de Fantoques, de Alejandro Casona y Rafael Dieste; La Barraca de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte; el teatro de guiñol de Miguel Prieto).
- Las iniciativas individuales (Rafael Alberti, M.<sup>a</sup> Teresa León, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, Ramón J. Sender, Alejandro Casona, etc.).
- El teatro de contenido social (ej. Álvaro de Orriols...).
- El teatro de agitación y propaganda (teatro proletario).

Todos ellos se esfuerzan por proporcionar al público nuevas propuestas teatrales para atender algunas peticiones repetidamente demandadas desde diferentes ángulos<sup>6</sup>. Estas se manifiestan, de una forma destacada en relación con manifestaciones surrealistas, que tendrán sus

---

<sup>6</sup> Estas opciones renovadoras han gozado de una amplia atención en los últimos años, principalmente, a través de los estudios de Aguilera y Aznar Soler (1999), Dougherty y Vilches de Frutos (1992), Gil Fombellida (2003), Huélamo (1995) y Muñoz Alonso (2003), entre otros.

representantes más destacados en la dramaturgia de Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán y García Lorca (Gómez Díaz, 2006).

La última de las opciones renovadoras mencionada, que tiene un seguimiento muy reducido, tomará una línea de carácter expresionista y estará influida por la vanguardia teatral rusa, representada por Meyerhold y Maiakosky, así como por el teatro alemán de Erwin Piscator<sup>7</sup>, entre otros especialistas.

Esta modalidad se orienta hacia la producción de un teatro de agitación y propaganda que parte de una radicalización de la estética y que promueve la politización de la cultura y también la inversión de los fines de los espectáculos (no se pretende distraer, sino revelar la realidad social). El fin preferente de esta expresión dramática era atender la formación cultural e ideológica de grandes poblaciones, a las que se trata de incorporar a una acción colectiva, donde la cultura persigue unos fines revolucionarios, mediante la práctica de un teatro marcadamente político, dirigido a la formación y al adoctrinamiento de las masas trabajadoras.

Nuestra intención es sumarnos al estudio del teatro de agitación<sup>8</sup>, también llamado teatro proletario y teatro político, de acuerdo con la denominación de Piscator, indagando sobre su actividad y difusión en España entre 1931 y 1936, antes de la Guerra Civil, con el fin de dar a conocer este subgénero teatral, que es considerado también una dramaturgia de vanguardia, aunque su condición alternativa derivase en una influencia minoritaria, tanto en el plano artístico y cultural como en su dimensión política e ideológica, en relación con otras propuestas renovadoras (ej: Rivas Cherif), que orientaron el teatro español de vanguardia en los años previos al conflicto.

El teatro de agitación y propaganda alcanzará su máxima expansión en los años 1936 a 1939. Su representación y difusión serán utilizadas por algunas organizaciones republicanas como el PCE y el BOC –este en Cataluña– con fines propagandísticos. Primero, para animar a los combatientes en el frente, y, de modo paralelo, para concienciar al pueblo en la retaguardia. Sin embargo, esta modalidad teatral ya era conocida desde comienzos de la Segunda República. El inicio de sus representaciones obedece a la decisión de unos pocos intelectuales, que habían adoptado un compromiso político firme en apoyo de las organizaciones de izquierda cuando empezó a ser representado. Esos intelectuales formaban parte de la llamada “generación del nuevo romanticismo” (Díaz Fernández, 1985) y de lo que también se denominó como “la marcha al pueblo en las letras españolas” (Fuentes, 1980).

El objetivo de la literatura que promueven –donde predominan la narrativa y el teatro–, era respaldar un programa reivindicativo que defendía la puesta en marcha de amplias reformas en el ámbito político, económico y social, que culminasen en la sustitución del sistema político precedente –dictadura militar– por una democracia plena, donde el pueblo español fuese protagonista en la vida pública, una circunstancia que le había sido hurtada hasta entonces.

---

<sup>7</sup> El estudio del teatro político en España fue iniciado por Cobb (1985), el primero en estudiar el periodo anterior a la Guerra Civil; otros investigadores como Aznar Soler (1993), Gómez Díaz (1983, 2006) y Mc Carthy (2003) han optado, preferentemente, por el conocimiento de su evolución en la etapa de la Guerra Civil.

<sup>8</sup> Una primera aproximación de conjunto en relación con el teatro de agitación y propaganda anterior a la Guerra Civil puede verse en Plaza (2009). Para el periodo de la Guerra Civil, remitimos a Gómez Díaz (2006), y también a Dennis y Peral Veiga (eds.) (2009, 2010).

El interés hacia este tipo de literatura comprometida, y su apoyo a la novela social y al teatro de agitación, estarán influidos por varios factores. En primer lugar, por la presencia de un clima político favorable, desde finales de los años veinte, para la publicación de obras de contenido social y político que forman parte de una "literatura de avanzada" promovida por un grupo de pequeñas editoriales cercanas al movimiento político de izquierda, que producen libros a precios asequibles. Sus catálogos acercan al público español obras y autores de vanguardia procedentes de otros países. También darán a conocer a los autores españoles que se decantan por el compromiso político, contribuyendo a la movilización cultural de la población en la Segunda República, un proceso que se beneficiará también del impulso recibido por la enseñanza, empeñada en erradicar el analfabetismo y formar ciudadanos conscientes.

La segunda razón será el impulso a la renovación teatral que se vive en España desde los años veinte, que promueven críticos, escritores y el propio entorno teatral. Ello permitirá, asimismo, abrir una brecha en favor de un teatro de carácter político y social, dirigido preferentemente a atender la demanda de las clases trabajadoras, y que mantiene posiciones muy alejadas de los autores que forman parte del teatro comercial, con presencia casi permanente en la cartelera (Benavente, Muñoz Seca, los Quintero, Arniches, Marquina, etc.). Hay una evidente intención ideológica que late en sus contenidos y ejecutoria, mientras se asiste al agotamiento del modelo del teatro burgués tradicional, que sufre también de la competencia de otras formas de ocio, como el cine.

El tercer factor a considerar es el obstáculo que representa para la difusión de este teatro, de raíces sociopolíticas, la permanencia de la censura teatral en el periodo 1931-1936. La medida, que se aplicaba al amparo del vigente Reglamento de Espectáculos Públicos de 1913, resultaba poco comprensible en el nuevo marco de libertades públicas, al restringir la puesta en escena de aquellas obras dramáticas que fueran consideradas contrarias u ofensivas<sup>9</sup>.

Un cuarto factor a considerar es el deseo de los partidos que lo utilizan para ampliar su base social entre los jóvenes especialmente. Esta circunstancia se percibe especialmente entre el PCE en Madrid, así como también en el BOC en Cataluña, y –en menor grado– también en el PSOE, aunque esta organización interrumpe muy pronto su actividad de creación para impulsar lo que ellos entienden por "teatro del pueblo".

El conocimiento del teatro proletario en España se producirá a través de varios caminos que confluyen en una dirección única. En primer lugar, a través de la información que llega a las revistas literarias españolas; de la obra de Piscator (1931), preferentemente, y de manera complementaria, de otros autores relacionados con él, como Ernst Toller. Son muestra de ello los artículos publicados en las revistas *Postguerra* (1927-1928); *Nueva España* (1930-1931) y *Nosotros* (1930-1932), especialmente, un trabajo de difusión que alcanza un hito significativo con la publicación en castellano, del libro de Piscator, *El Teatro político* (1930).

La segunda vía está representada por la traducción al castellano de obras de autores que se decantan por este teatro comprometido. Así ocurre con Romain Rolland, *Teatro de la Revolución* (1929); Ernst Toller, *Hinkemann & Los destructores de máquinas* (1931); Julián G. Gorkin, *La corriente. Una familia* (1931); etc.

---

<sup>9</sup> El tema ha sido tratado por Díez (2007: 83-106).

La tercera fórmula de acceso será la acción divulgativa que, a través de la prensa diaria especialmente, realizan unos pocos críticos y escritores, contribuyendo con su aportación al conocimiento del teatro ruso de la revolución y del teatro alemán expresionista, ya citados. Entre ellos, cabe citar a Ramón J. Sender (*Teatro de masas*, 1933), Luis Araquistáin (*La batalla teatral*, 1929), José Díaz Fernández (*El nuevo romanticismo*, 1930), Max Aub (1938), M.<sup>a</sup> Teresa León (1933), etc.

Si bien el conocimiento de los fundamentos teóricos parece estar garantizado, la puesta en escena de este tipo de teatro, de clara intención política, encontrará importantes dificultades. Ello se debe, en parte, a la oposición empresarial hacia esta modalidad teatral, no sólo por estar en contra de los valores dominantes, sino por la escasez de traducciones de estas obras dramáticas. De ahí que sean los partidos políticos, por sí mismos, o a través de las organizaciones vinculadas a ellos, los más interesados en explorar esta vía teatral que sostiene una clara orientación ideológica, en apoyo de un compromiso político a favor de las clases trabajadoras.

Será a través de estas entidades como se lleve a la práctica este tipo de teatro. Las principales organizaciones políticas de la izquierda verán con interés la posibilidad de incorporar a su actividad pública una estructura cultural orientada a colaborar en los trabajos de propaganda.

La aparición del teatro proletario en Madrid es el resultado de la confluencia de una serie de circunstancias diversas y aún no suficientemente esclarecidas. Tradicionalmente, su puesta en marcha se suele asociar exclusivamente en relación al PCE, como una organización dependiente de este partido y destinada a promover una cultura de masas que esté directamente influida por los valores e ideas defendidos y apoyados por aquella organización política.

Sin embargo, si analizamos las circunstancias en que se produce la constitución del teatro proletario madrileño, a partir del verano de 1932, hemos de considerar también otros factores y hechos que influyeron decisivamente en su aparición, cuando la organización promotora se apropia de una idea y de una orientación cultural y propagandística, sin disponer de los profesionales adecuados para ejecutarla.

Para entender el proceso hay que considerar los problemas internos que atravesaba la propia organización comunista en los años 1931-1932 y su escasa influencia entre las masas republicanas, donde resultaba evidente el predominio del PSOE y la UGT, por una parte, y la CNT en el otro extremo. La necesidad de contar y disponer del apoyo de un colectivo de intelectuales que puedan ayudar y respaldar al PCE en este trabajo de consolidación y de integración al que aspira figura entre las principales preocupaciones de la cúpula dirigente del citado partido.

La utilización de la literatura –especialmente, la narrativa y el teatro– y del arte con esta misión propagandística es uno de los objetivos fundamentales al que aspiran sus responsables, en su deseo de apuntalar la posición social y sindical que mantiene este partido en la vida española. El que tanto los socialistas como los anarquistas cuenten con alguna experiencia previa del uso de la literatura y el arte con fines propagandísticos no nos impide considerar la influencia que tanto en la Rusia revolucionaria como en la Alemania de Weimar se atribuyen al teatro de agitación como elementos fundamentales a los que los intelectuales pueden recurrir para reforzar la

relación con las masas trabajadoras. En ambas situaciones históricas, el papel de los intelectuales se revelará decisivo como productores o como difusores del pensamiento.

A mediados de 1931, tanto el PSOE-UGT como la CNT, y también el Bloque Obrero y Campesino (BOC), en Cataluña, parecen llevar la delantera en el terreno de la propaganda política y cultural frente al PCE. En estas circunstancias, se advierte un esfuerzo importante por parte de este último partido para alcanzar a sus oponentes políticos, extendiendo su influencia política a través de la propaganda inmersa en el teatro político, y siguiendo las huellas de las experiencias ya conocidas del trabajo realizado por autores rusos y alemanes en el terreno del teatro político, Ello con la finalidad de crear en España un teatro comprometido, bajo el control del PCE, y destinado a ofrecer a las masas trabajadoras una cultura y un pensamiento propio, distinto al que le aporta la cultura burguesa. La situación de debilidad política que atraviesa el PCE en los años 1931-1933, con una militancia muy baja y con una escasa presencia a nivel del estado, y muy visible en Madrid, es otro de los motivos que influye en el interés de los responsables de esta organización para ampliar su presencia en la sociedad.

#### EL TEATRO PROLETARIO EN MADRID (1931-1934). UN COMIENZO PLAGADO DE DIFICULTADES

El paso definitivo para poner en marcha el teatro proletario en Madrid tendrá lugar, finalmente, a partir de mayo de 1932, y va a contar para su ejecución con el respaldo del PCE, organización que se esfuerza en esos momentos por atraer a intelectuales y a personas relacionadas con el mundo de la cultura, parte de los cuales desconfían de la fuerte dependencia que mantiene este partido respecto a la Comintern<sup>10</sup>. La resistencia de algunos de sus promotores originarios respecto al papel decisivo que puede desempeñar la organización comunista en la puesta en marcha del teatro proletario en Madrid, y respecto a la influencia soviética sobre el proyecto, parecen estar presentes inicialmente, aunque terminen aceptando, finalmente, que sea César Falcón, un escritor de origen peruano, residente en España desde varios años, y que gravita en el entorno del PCE, el principal impulsor de esta experiencia teatral en la capital<sup>11</sup>.

La forma práctica de ejecutar el proyecto teatral será a través del semanario político *Nosotros* (1930-1932), publicación dirigida por el propio Falcón y donde colaboraba una parte destacada de la intelectualidad española "de avanzada". La revista, que permanecía en silencio desde el otoño de 1931<sup>12</sup> por falta de medios económicos<sup>13</sup>, reanudará su labor en mayo de

<sup>10</sup> La Comintern –o Internacional Comunista– era el organismo soviético creado en 1919 y que agrupaba a los partidos comunistas. Esta organización mantuvo durante toda su historia un férreo control y una influencia ilimitada en la actividad política de los partidos comunistas nacionales y en su vida interna, incluyendo los nombramientos de dirigentes.

<sup>11</sup> Falcón tuvo conocimiento de estas experiencias teatrales por la publicación, en la revista peruana *Amauta*, creada y dirigida por José Carlos Mariátegui, desde 1919, de diversos artículos sobre ellas.

<sup>12</sup> Todas las fuentes consultadas sitúan la revista *Nosotros*, de Madrid, entre 1930-1931, al término del n.º 53. La realidad es diferente y nos demuestra que se publicaron al menos 76 números. El último conocido corresponde al 10 de septiembre de 1932, fecha en la que fue secuestrado por un delito de opinión, por orden del Juzgado n.º 21 de Madrid, procediéndose a la incautación de la tirada del último n.º del semanario –unos 4.000 ejemplares–, parte de la cual estaba por distribuir. En el Instituto Internacional de Historia Social de Ámsterdam (IISG) se custodian otros dos números también publicados en 1932 y hasta ahora desconocidos, el 70 (23 de julio) y el 73 (20 de agosto). El n.º 76 (10 de septiembre) puede consultarse en el AHN. Serie Justicia. ATMC. Caja 185-2.

<sup>13</sup> "Morse. *Nosotros*, de Madrid". *Ágora* 8 (Barcelona, abril de 1932): 4.

1932<sup>14</sup>, al tiempo que daba a conocer su intención de promover un grupo de teatro aficionado. Tanto en lo que respecta a la publicación, como en la puesta en marcha de la agrupación teatral, junto a César Falcón tendrá un peso decisivo su compañera Irene Lewy Rodríguez, más conocida como Irene de Falcón.

La Cooperativa Editorial Nosotros, editora del semanario Nosotros está organizando un grupo para representar en Madrid las obras del Teatro Proletario, entre las cuales [...] hay una serie de obras de extraordinario valor y que no se han representado hasta ahora en los escenarios madrileños [...]. Las inscripciones para formar parte del grupo [de] Teatro Proletario se reciben todos los días en las oficinas de la cooperativa de siete a ocho de la noche<sup>15</sup>.

Su constitución tendría lugar el 11 de junio de 1932. En la fecha señalada se produce la fundación en Madrid de una sociedad de idéntico nombre, el *Teatro Proletario*, cuya presidencia ostentaba César Falcón.<sup>16</sup>

La constitución oficial del teatro proletario en Madrid, un mes después de la reaparición de la revista *Nosotros*, y cuyos responsables serán también los gestores de esta propuesta teatral, nos lleva a realizar algunas precisiones. Si consideramos la situación previa de la organización promotora, la puesta en marcha del grupo de teatro resulta impensable de no mediar una ayuda externa. Ese respaldo económico resultaba imprescindible, en primer lugar, para superar los problemas de financiación del semanario. El destino de los fondos recibidos permitirá el sostenimiento de la revista y publicar nuevos números entre mayo y septiembre de 1932. Su segundo efecto sería iniciar los trabajos de organización del teatro proletario. La ayuda financiera habría llegado, a través del PCE, que a su vez la recibiría de la Comintern (Matorras, 1935: 152-153 y 159)<sup>17</sup>. De acuerdo a esas fuentes, su creación habría contado, por tanto, con el apoyo económico e institucional de ambas organizaciones, aunque traten de evitar aparecer directamente implicadas para eludir responsabilidades.

En su inscripción registral, los promotores del Teatro Proletario declaraban como fin principal de esta sociedad “la representación de obras [teatrales] de carácter revolucionario”<sup>18</sup>. En los tres primeros meses, la actividad específica del Teatro Proletario no muestra avances apreciables. El trabajo con los jóvenes aficionados al teatro encontró más dificultades de las

<sup>14</sup> “Reaparición de *Nosotros*”. *La Tierra* (Madrid, 3 de mayo de 1932): 4.

<sup>15</sup> “Teatro y cines. Teatro proletario”. *La Tierra* (Madrid, 24 de mayo de 1932): 3.

<sup>16</sup> Archivo General de la Administración [AGA]. Alcalá de Henares. Gobernación. Caja 36-3.115. Comisaría General de Seguridad, *Libro de Registro de Asociaciones [de Madrid] n.º 12*. Folio 4.027. N.º registro 6.024: “Teatro Proletario”.

<sup>17</sup> El autor señalaba la constitución del Teatro Proletario como fruto de las decisiones adoptadas por la Tercera Internacional –Comintern–.

<sup>18</sup> AGA. Alcalá de Henares. *Libro de Registro de Asociaciones de Madrid n.º 12*. Folio 4.027. El desconocimiento de los estatutos del Teatro Proletario nos impide señalar con más precisión sus fines y objetivos al no haberse hallado el expediente correspondiente.

esperadas. Unos resultados que se hicieron esperar, habida cuenta de que la experiencia teatral de los mentores era poco relevante<sup>19</sup>.

El debut escénico del Teatro Proletario se produjo el 15 de septiembre de 1932 en la Sala Atocha de Madrid, con la obra *Hinkemann*, drama de carácter pacifista y de un claro contenido político, escrita en 1922 por el autor expresionista alemán Ernst Toller, y cuya presencia en España, meses antes del estreno, contribuirá a realizarla<sup>20</sup>. La obra había sido publicada el año anterior por la editorial Cenit de Madrid, en traducción de Rodolfo Hallfiter, versión que fue utilizada por los responsables de la compañía. En su estreno, la representación contó con la asistencia de unos trescientos espectadores, entre los que figuraban gente del teatro, algunos intelectuales y también público obrero. Su puesta en escena contó con escasos medios, unos decorados precarios y una realización a base de actores aficionados, que sólo contaban con su entusiasmo, y cuya calidad artística se juzgó de insuficiente.

En opinión de algunos críticos, la representación parecía tener el carácter de un ensayo, resultando “pobre y descuidada”, donde “la arenga prevalece sobre el diálogo”, mostrando “una declaración de principios de un grupo de [actores] aficionados dispuestos a formalizar en lo posible su ensayo de teatro proletario [que] puede enriquecer los escenarios”<sup>21</sup>.

Esta nueva propuesta teatral resultará –pese a todo– de cierto interés, valorándose positivamente en lo que representa como experiencia renovadora, una circunstancia que pareció asumir el público presente<sup>22</sup>. Esa primera representación también servirá para incrementar las peticiones de admisión en el grupo teatral, tanto por parte de aficionados como de actores en paro<sup>23</sup>.

El funcionamiento del grupo teatral *Nosotros* de Teatro Proletario tropezó desde sus comienzos con inconvenientes de difícil resolución. En primer lugar, la condición de aficionados de los artistas –común en el modelo original del teatro proletario creado por Piscator–, que chocaba con el modelo de teatro ofrecido en esos momentos en la escena española, totalmente

<sup>19</sup> En relación con la dirección del grupo teatral *Nosotros*, que ostentaba César Falcón, sabemos que su experiencia teatral conocida hasta esas fechas se limitaba a la autoría de varias obras de teatro escritas en Lima, de las cuales sólo una debió de ser representada, permaneciendo el resto inéditas. Una parte destacada de sus conocimientos teatrales parecen provenir del magisterio de José Carlos Mariátegui, durante su estancia en Perú hasta 1919, país al que llegan noticias del citado teatro de masas en Alemania, reflejados en varios artículos en la revista *Amauta*. La falta de idoneidad de Falcón en relación con el teatro se manifestaba el ex responsable comunista Enrique Matorras (1935: 158).

<sup>20</sup> “Información teatral. Primera representación en España del Teatro Proletario”. *La Voz* (Madrid, 12 de septiembre de 1932): 4. La obra se ha reeditado en la Asociación de Directores de Escena [ADE], en 2000. Durante su estancia en Madrid, en 1931, el propio Toller pronunció una conferencia en el Ateneo, cuyo tema central fue el análisis de esta misma obra, escrita en prisión durante su encarcelamiento a causa de su participación en el gobierno revolucionario instalado en Baviera en 1919.

<sup>21</sup> M.[elchor] F.[ernández] A.[magro]. “Información teatral. Teatro proletario en el de Atocha”. *La Voz* (Madrid, 19 de septiembre de 1932): 3; “Teatro Atocha. *Hinkemann*, de Ernesto Toller”. *Diario Luz* (Madrid, 16 de septiembre de 1932): 5.

<sup>22</sup> Lluç Garín, F. “Nuevo teatro”. *Sparta. Revista de espectáculos* 7 (Madrid, 17 de diciembre de 1932): 12.

<sup>23</sup> “Noticias teatrales. Teatro proletario”. *Luz* (Madrid, 20 de septiembre de 1932): 10.

profesionalizado, aunque existieran algunas excepciones<sup>24</sup>. A ello se sumaba las limitaciones de esta propuesta teatral, muy alejada de los cánones y los modelos de mayor éxito y poco acorde con los gustos impuestos al público hasta esas fechas.

Este hecho, así como los limitados ingresos que reportaba, debido a los precios populares – una peseta– y a las escasas representaciones ofrecidas –sábados y domingos– derivaron, inevitablemente, en una penuria económica que hizo difícilmente sostenible la estabilidad del grupo ante la ausencia de un apoyo institucional estable, capaz de garantizar su continuidad. Finalmente, hay que señalar un tercer factor que se suma a los ya expuestos: la carencia de un local estable donde desarrollar los ensayos y ofrecer sus obras.

Un hecho accidental contribuirá a agravar los problemas económicos que aquejaban a los responsables del Teatro Proletario. El 10 de septiembre de 1932, el Juzgado n.º 21 de Madrid ordenaba la recogida del número 76 del semanario *Nosotros*. La incautación de parte de la tirada de la revista y la apertura de un sumario por injurias contra su director, César Falcón, dejará en una situación económica muy difícil a los promotores de la publicación, razón por la que el Teatro Proletario –cuya dirección también ostentaba el mismo escritor– nacía ya hipotecado económicamente a escasos días de estrenar su primera obra<sup>25</sup>.

De ahí que, además del optimismo de sus promotores y el estímulo inicial con que se emplearon sus seguidores, fuera necesario recurrir a otros medios más prosaicos para sostener la actividad. A mediados de octubre, los responsables del grupo se planteaban buscar un local “donde establecer permanentemente su teatro”<sup>26</sup>, para lo cual solicitaban públicamente apoyo económico para realizar las actividades teatrales previstas.

El Grupo Teatral Nosotros se propone adquirir un local propio para establecer permanentemente *su teatro* y consagrarlo preferentemente a las grandes obras sociales de la dramaturgia española. Para allegar recursos económicos a tal fin, el Grupo Teatral Nosotros ha creado en su sociedad la categoría de *socios protectores* con una cuota de entrada mínima de veinticinco pesetas, sin obligación de cuotas mensuales y con derecho de libre entrada a todas las representaciones. Las personas que quieran inscribirse y contribuir de esta manera al progreso escénico de nuestro país pueden dirigirse al domicilio social de la Agrupación, Cruz 24 y 26, de cinco a ocho de la tarde.<sup>27</sup>

Dos meses después del requerimiento público, las ayudas solicitadas comenzaron a llegar y los responsables del Teatro Proletario daban a conocer el nombre de sus donantes más representativos. Entre las aportaciones económicas recibidas figuraban las entregadas por diversas personalidades políticas, así como de otras vinculadas a la cultura, que con su apoyo colaboran al sostenimiento de esta experiencia de teatro social, novedosa en nuestra escena.

---

<sup>24</sup> La creación del grupo de teatro universitario *La Barraca*, surgido en 1931 por iniciativa de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, y la del Teatro Estudio Arte, dirigido por Cipriano Rivas Chérif, serían algunas de las más destacadas.

<sup>25</sup> AHN. Madrid. Fondos Contemporáneos. Audiencia Territorial de Madrid. Criminal [ATMC]. Legajo 152/2. Sumario 90/1932 del Juzgado número 21 de Madrid contra César Falcón, pp. 6-7.

<sup>26</sup> “Noticiero. Teatro Proletario (Grupo teatral Nosotros)”. *El Heraldo de Madrid* (18 de octubre de 1932): 6.

<sup>27</sup> “El grupo teatral Nosotros. Socios protectores para desarrollar los planes de teatro proletario”. *El Heraldo de Madrid* (22 de octubre de 1932): 6.

Entre las personas que se han inscrito como socios protectores, figuran don Fernando de los Ríos, Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Enrique Borrás, Cipriano Rivas Chérif, Álvaro de Albornoz, Ángel Segovia, Hipólito González Rebollar, Ángel Pastor, Ricardo Segura, ex marqués de Dosfuentes, Augusto de Viveros, Leoncio Meneses, Ignacio Egido, Everay [...]. A la lista [...], debemos agregar los siguientes nombres: Manuel Azaña, Santiago Casares Quiroga, Rafael Sánchez Guerra, Tirso Escudero, Juan Ignacio Luca de Tena, [Ricardo] Simó Raso, maestro Rosillo, maestro Alonso, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Luis Fernández Ardavín, Josefina Díaz de Artigas, Carmen Díaz, Ricardo Urgóiti, Paulino Masip, marqués de Fontalba, Alejandro Lerroux, Mariano Benlliure, Arturo Menéndez, Julián Besteiro, Augusto Barcia, y otros más [...]. De este modo el grupo Nosotros inicia en Madrid un género teatral de gran interés artístico y establece en España el primer teatro social.<sup>28</sup>

La ayuda económica llegó al Teatro Proletario en un momento delicado y a la vez decisivo, tras dos meses de aparente inactividad que siguieron a la puesta en escena de su primera obra, *Hinkemann*, y en un período en el que la única acción reseñable fue la consolidación del grupo teatral, cuyos componentes parecen ser, mayoritariamente, jóvenes de extracción obrera. La solución empleada, recurriendo a la contribución económica aportada por socios protectores, ya estaba contemplada en los estatutos del Teatro del Proletariado, de Barcelona. Hemos de suponer que, en este aspecto, como en otros, hay coincidencias entre el proyecto madrileño y el materializado en Barcelona a través del BOC, como ya se ha manifestado.

De octubre a diciembre de 1932 la actividad parece circunscrita solamente a los ensayos teatrales, una circunstancia comprensible por tratarse de un teatro no profesionalizado. Es probable que, una vez que la ayuda económica comenzase a fluir, se incrementase el número de aspirantes a actores. Junto a los aficionados es posible que se integrasen también algunos actores en paro, al igual que ocurre con otras compañías no profesionales en proceso de formación<sup>29</sup>.

Su inclusión responde también a las críticas aparecidas en la prensa. Los responsables del grupo eran conscientes de las carencias e insuficiencias advertidas en las primeras representaciones del Teatro Proletario y de la necesidad de reforzar el cuadro artístico contando con actores profesionales, única forma de consolidar la compañía, al tiempo que se busca mejorar la técnica teatral. Este hecho se antojaba absolutamente imprescindible de cara a asegurar su presencia en los escenarios madrileños, con el montaje de nuevas obras, para atraer el interés del público al teatro alternativo que proponen, poco habitual hasta entonces en los escenarios españoles.

La participación de actores profesionales en la representación parece algo inevitable, en unos momentos en que el espectáculo teatral atravesaba por una difícil situación y donde a la propia evolución del género teatral se sumaban otros factores coyunturales, como la crisis económica general y la competencia creciente del cine<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> "Grupo teatral *Nosotros*". *LUZ* (Madrid, 9 de diciembre de 1932): 12; "Teatro Proletario. Inauguración con *Albergue de noche*, de Máximo Gorki". *LUZ* (Madrid, 26 de enero de 1933): 12.

<sup>29</sup> "Noticias teatrales. La campaña de teatro de avanzada en el Cervantes". *LUZ* (Madrid, 18 de noviembre de 1932): 7. A mediados de noviembre, Cipriano Rivas Chérif hacía también pública su intención de formar una nueva compañía de teatro, formada por actores parados, pertenecientes a la Asociación General de Actores de España (UGT) y cuyo primer proyecto era la representación de la obra *Dantón*, de Romain Rolland.

<sup>30</sup> Sobre la crisis del teatro en España durante el periodo mencionado, ver: "El negocio teatral en la actualidad". *LUZ* (Madrid, 23 de julio de 1933): 6.

## EL TEATRO PROLETARIO, EN BUSCA DE UNA SEDE ESTABLE

En el periodo señalado –de octubre a diciembre– sólo se constata en la cartelera madrileña una actuación del grupo, con la representación, el 13 de noviembre de 1932, en el teatro Chueca, de *Albergue de noche*, de Gorki, en versión de Irene de Falcón. Un drama en cuatro actos que describe la vida de un grupo de desheredados que lucha por su existencia. Los beneficios de esta función se destinaron a la caja de una sociedad obrera<sup>31</sup>.

La elección de este autor resultaba justificada, de acuerdo con los planteamientos de quienes impulsan este teatro y también para responder a los intereses del público más concienciado, si nos atenemos al punto de vista de César Arconada, escritor cuyas opiniones y posición política se encontraban muy próximos a los promotores de este teatro.

En la formación de la conciencia revolucionaria del proletariado, que en España coincide con los años de difusión de la obra de Gorki, el gran escritor ruso tuvo no pequeña participación. [...]. En las difíciles condiciones de la lucha y de la vida, daba a los trabajadores valor, ánimo, tensas energías. Con su romanticismo revolucionario, Gorki, ponía alas en el espíritu de los pobres, en él que aún pesaba la esclavitud de muchos siglos. La literatura de Gorki [...], abría las tinieblas de la noche para que los hombres pasaran, caminaran, salieran a la luz [...] hacia un porvenir mejor. En la España de aquella época se conocía la tradición humanista, progresiva de la literatura rusa [...] a través de Tolstoi y de Gorki. Los trabajadores comprendían mucho mejor que los intelectuales el mensaje que contenía la obra de Gorki. A través de él llegó el verdadero sentido del alma rusa [y] la gigantesca fuerza que latía en su interior. La influencia de Gorki en España hay que buscarla en aquellos intelectuales que más tarde se unieron al pueblo. Para ellos Gorki será siempre un maestro, un guía. Un ejemplo de donde se desprende continuamente la lección, el consejo, la actitud, el camino a seguir.<sup>32</sup>

El apoyo económico recibido permitió que el grupo teatral Nosotros alquilase un local en la calle de Alcalá 193, destinado hasta entonces a almacén de maderas, y que, una vez acondicionado, desde enero de 1933 se convertirá en sede permanente del Teatro Proletario en Madrid<sup>33</sup>. La intención expresada por sus responsables era disponer un repertorio de obras teatrales de carácter social, donde tuvieran presencia relevante los autores clásicos españoles, expresando públicamente la voluntad de representar obras como *El Alcalde de Zalamea* y *Fuenteovejuna*.

<sup>31</sup> “Teatro proletario. *Albergue de noche*, por el grupo Nosotros”. *El Heraldo de Madrid* (15 de noviembre de 1933): 5. El texto era una adaptación de *Los bajos fondos*, obra del mismo autor. La entidad beneficiada fue la *Asociación General de Dependientes de Comercio y Empleados de Oficinas*, una sociedad obrera próxima al PCE, en conmemoración de su XXX aniversario.

<sup>32</sup> Arconada, César M.[uñoz]. “Sobre Gorki”. Biblioteca Nacional. Madrid. Sección de Manuscritos. Signatura Mss. 22.606/ 29. El trabajo fue escrito en 1948, durante su exilio en la URSS, con ocasión del 80 aniversario del nacimiento de Gorki y aporta una serie de observaciones sobre la difusión de este autor en España en los años que preceden a la Guerra Civil. Desconocemos si fue publicado.

<sup>33</sup> J.[osé] [Quilez] V.[icente]. “El Teatro Proletario en España. Cómo los artistas han construido su propio teatro”. *Estampa* 271 (Madrid, 18 de marzo de 1933): 15-16. También en *Asalto a los cielos* (Falcón, 1996: 196), aunque debe rectificarse el dato acerca del local –un antiguo almacén de maderas– que la autora, por error u olvido, sitúa en una vieja carbonería. Un error en el que reinciden la mayoría de los investigadores, que han reproducido el dato aportado por la autora sin comprobarlo. Su localización está documentada por los datos de empadronamiento. Ver Archivo de la Villa de Madrid [AVM]. *Padrón de Madrid de 1930*. Distrito Buenavista. Tomo 261. Hoja 16.574: “Alcalá 193”.

“El grupo [Nosotros] se propone [con este teatro] estimular la dramaturgia social española”<sup>34</sup>. Aunque la cita reseñada entrañaba a priori una declaración de intenciones en relación con la programación de autores clásicos españoles, como parte del repertorio previsto para la temporada inmediata, la afirmación expresada debe entenderse como una concesión a las personas que habían prestado su ayuda económica para lograr la supervivencia del Teatro Proletario. Una vez superado el momento más delicado, y establecidas nuevas relaciones institucionales, como la vinculación al PCE, los responsables de la organización teatral decidieron implicarse en una programación teatral de contenido más próximo a la realidad social y política inmediata, con el fin de ofrecer nuevas respuestas artísticas a los problemas del momento<sup>35</sup>.

Las labores de acondicionamiento del local maderero para convertirlo en sede del Teatro Proletario fueron realizadas por los propios actores y debieron prolongarse entre mediados de noviembre y comienzos de diciembre de 1932. La finalización de los trabajos permitirá ampliar el cupo de aspirantes a actores, produciéndose nuevas incorporaciones al grupo hasta finales del último mes citado<sup>36</sup>.

El comienzo de las representaciones en su remozada sede, en la calle Alcalá 193, se produjo a partir del 27 de enero de 1933, con la reposición de *Albergue de noche*, de Máximo Gorki, en versión de Irene de Falcón. La representación reincide en defectos ya advertidos al seguir mostrando importantes limitaciones en la puesta en escena: “Actores que ponen buena fe en su trabajo pero poco duchos en el arte, recitan sus papeles sin matiz, con escaso sentido de lo que dicen [...], y no logran conmover de su misión a un auditorio convencido”. Esta circunstancia, sumada a la escasez de medios del grupo y a la inadecuación del local, induce a los críticos a solicitar de sus promotores “que se mejoren en lo posible las condiciones en que debe desarrollarse el interesante espectáculo”<sup>37</sup>. Tras el estreno, las autoridades impondrán una suspensión temporal de las representaciones de la obra, circunstancia que motivará la queja pública de los responsables del Teatro Proletario, reanudándose las funciones en la primera semana de febrero<sup>38</sup>.

Al iniciarse el nuevo año, y una vez cumplida la sanción impuesta, retornaron las representaciones al local de Alcalá, 193. De enero a mayo de 1933, las representaciones del Teatro Proletario tuvieron lugar, de forma estable los sábados y domingos, y habitualmente en sesiones de noche. Algunos domingos –esporádicamente–, podían ofrecerse dos sesiones. Inicialmente, en los meses de enero y febrero, también se realizaban funciones los jueves y los viernes, aunque

<sup>34</sup> “Grupo teatral Nosotros”. *Luξ* (Madrid, 9 de diciembre de 1932): 12.

<sup>35</sup> La vinculación de César Falcón e Irene de Falcón al PCE se produjo tras la integración en esta última organización del Partido de la Izquierda Republicana y Antiimperialista [IRYA], al que ambos pertenecían. Tuvo lugar el 12 de febrero de 1933. Ver Comín Colomer (1965: 526). Otros autores adelantan esa vinculación a 1932.

<sup>36</sup> “Noticias Teatrales. Teatro Proletario. Grupo Teatral Nosotros”. *Luξ* (Madrid, 15 de diciembre de 1932): 4.

<sup>37</sup> V.[ictoriano] T.[amayo]. “Representación de *Albergue de noche*, de Máximo Gorki, por el Teatro Proletario”. *La Voz* (Madrid, 28 de enero de 1933): 3. La reseña de la representación motivará una carta de réplica de César Falcón, responsable del grupo Nosotros, al director del periódico, en respuesta a los comentarios expuestos por Tamayo y Baús. Información sobre la misma en “El Teatro Proletario y una carta de César Falcón”. *La Voz* (Madrid, 31 de enero de 1933): 3.

<sup>38</sup> “Informaciones teatrales. Teatro Proletario: Suspensión de funciones”. *La Voz* (Madrid, 30 de enero de 1933): 3. También, en “El Teatro Proletario”. *La Libertad* (Madrid, 31 de enero de 1933): 2; y “Teatro Proletario. *Albergue de noche*, de Máximo Gork”. *La Libertad* (Madrid, 2 de febrero de 1933): 2.

después dejaron de hacerse, acaso por falta de espectadores<sup>39</sup>. La programación teatral ofrecida en cada sesión se componía de una obra de larga duración, de tres o cuatro actos –*Hinkemann, Albergue de noche*–; o bien, de dos o tres obras de corta duración, compuestas por un solo acto.

En conjunto, entre septiembre de 1932 y mayo de 1933, el grupo teatral Nosotros puso en escena nueve obras diferentes, ocho de ellas dirigidas al público adulto y una destinada a los niños. Los responsables del Teatro Proletario madrileño tendrán también la iniciativa de programar obras y espectáculos infantiles. Estos últimos tenían lugar los domingos, en sesión de tarde y a un precio simbólico –25 céntimos–. Las sesiones para niños comenzaron el 19 de febrero con el estreno de *El tren del escaparate*, de Irene de Falcón, en un programa que se completaba con la lectura de cuentos<sup>40</sup>.

En su primera temporada, el grupo teatral Nosotros dispuso del siguiente repertorio, formado por nueve obras:

OBRAS DE TEATRO PROLETARIO ESTRENADAS POR EL GRUPO TEATRAL "NOSOTROS", Y REPRESENTADAS EN MADRID ENTRE SEPTIEMBRE DE 1932 Y ABRIL DE 1933<sup>41</sup>.

- 1.- 15 DE SEPTIEMBRE DE 1932. SALÓN ATOCHA (ATOCHA, 68). *HINKEMANN*, DE ERNST TOLLER.
- 2.- 13 DE NOVIEMBRE DE 1932. TEATRO CHUECA (PASEO DEL CISNE S/N). *ALBERGUE DE NOCHE*. ADAPTACIÓN DE LA OBRA *LOS BAJOS FONDOS*, DE MÁXIMO GORKI, EN VERSIÓN DE IRENE DE FALCÓN.
- 3.- 11 DE FEBRERO DE 1933. TEATRO PROLETARIO. (ALCALÁ, 193). *¡AL ROJO!*, DE CARLOTA O'NEILL.
- 4.- 11 DE FEBRERO DE 1933. TEATRO PROLETARIO. *UN INVENTO*, DE TOM THOMAS.
- 5.- 19 DE FEBRERO DE 1933. TEATRO PROLETARIO. *EL TREN DEL ESCAPARATE*, DE IRENE DE FALCÓN [= IRENE LEWY RODRÍGUEZ]. TEATRO INFANTIL.
- 6.- 24 DE FEBRERO DE 1933. TEATRO PROLETARIO. *¡GUERRA!*, DE MANUEL OVEJERO Y RICARDO GÓMEZ.
- 7.- 25 DE MARZO DE 1933. TEATRO PROLETARIO. *LA PESTE FASCISTA*, DE CÉSAR [FALCÓN] GARFIAS.
- 8.- 25 DE MARZO DE 1933. TEATRO PROLETARIO. *ME ENGAÑA MI MUJER Y NO ME IMPORTA*, DE JOAQUÍN GARCÍA HIDALGO.
- 9.- 30 DE ABRIL DE 1933. CASA DEL PUEBLO DE MADRID (PIAMONTE, 3). *CYANKALI*, DE FRIEDRICH WOLF.

<sup>39</sup> "Teatro Proletario. Inauguración el próximo viernes con *Albergue de noche*, de Máximo Gorki". *El Heraldo de Madrid* (25 de enero de 1933): 6. Las previsiones más optimistas de sus responsables consideraban dos representaciones semanales que irían aumentando hasta hacerse diarias. Será, en último término, el interés del público quien determinará, tanto la periodicidad de las representaciones como la permanencia de las obras en cartel.

<sup>40</sup> "El Teatro Proletario organiza funciones infantiles". *Luź* (Madrid, 17 de febrero de 1933): 5.

<sup>41</sup> La fecha y el lugar corresponden al estreno o puesta en escena de las obras citadas. La información se apoya en los datos recogidos de la secciones teatrales de los diarios madrileños *El Heraldo de Madrid*, *Luź* y *La Voz*, en el periodo citado, y en el conocido artículo de Cobb (1985:15-30).

Estas representaciones se complementarán, desde febrero de 1933, con un ciclo de conferencias divulgativas, que tendrán lugar en el mismo local del Teatro Proletario. Las conferencias serán impartidas por escritores y críticos relacionados con el medio, y estaban destinadas a ilustrar al espectador acerca de distintos aspectos relacionados con la actividad teatral, dedicando especial atención al teatro de agitación y propaganda.

El objeto de estas conferencias es crear dentro del Teatro Proletario una verdadera escuela, para contribuir de este modo a la mejor formación artística de sus miembros [...] La principal misión del Grupo Nosotros es difundir la cultura teatral entre los trabajadores [...] Con tal propósito está solicitando la colaboración de los críticos, escritores, autores y actores más autorizados, para que cada uno de ellos les ofrezca sus enseñanzas<sup>42</sup>.

Las conferencias se celebraron en el local de Alcalá 193 durante los meses de febrero y marzo –una vez por semana– los jueves a las 7:30 de la tarde. Las charlas precedían a las sesiones de teatro programadas el mismo día, lo que invariablemente añadía una motivación mayor para asistir a la función prevista. El ciclo se desarrollará con arreglo al siguiente programa<sup>43</sup>:

CONFERENCIAS PROGRAMADAS POR EL TEATRO PROLETARIO (FEBRERO-MARZO 1933).

- 1.- 2 DE FEBRERO DE 1933. CÉSAR FALCÓN. “¿QUÉ ES EL TEATRO PROLETARIO?”.
- 2.- 9 DE FEBRERO DE 1933. CARLOTA O’NEILL. “EL TEATRO REVOLUCIONARIO”.
- 3.- 16 DE FEBRERO DE 1933. RAMÓN J. SÉNDER. “TEATRO REVOLUCIONARIO”.
- 4.- 23 DE FEBRERO DE 1933. SANTIAGO MASFERRER CANTÓ. “SUPERIORIDAD DIDÁCTICA Y DIALÉCTICA QUE TENDRÁ EL TEATRO DEL PROLETARIADO SOBRE EL TEATRO BURGUÉS. (I): LOS AUTORES Y LOS ACTORES”.
- 5.- 2 DE MARZO DE 1933. SANTIAGO MASFERRER CANTÓ. “SUPERIORIDAD DIDÁCTICA... (II): LOS ARGUMENTOS Y LOS PERSONAJES”.
- 6.- 9 DE MARZO DE 1933. FRANCISCO PINA. “BERNARD SHAW: EL HOMBRE Y LA OBRA”.
- 7.- 23 DE MARZO DE 1933. VICTORINO TAMAYO Y BAÚS. “EL ELEMENTO POPULAR EN EL TEATRO ESPAÑOL A TRAVÉS DE LOS SIGLOS (I): LOS SIGLOS XVI Y XVII”.
- 8.- 30 DE MARZO DE 1933. VICTORINO TAMAYO Y BAÚS. “EL ELEMENTO POPULAR EN EL TEATRO ESPAÑOL A TRAVÉS DE LOS SIGLOS (II): LOS SIGLOS XVIII, XIX Y XX”.

Dentro de la programación del Teatro Proletario, uno de los estrenos más esperados fue el de *¡Al Rojo!*, obra escrita por Carlota O’Neill, que tuvo lugar el sábado 11 de febrero de 1933, coincidiendo con el sesenta aniversario de la proclamación de la Primera República. Con esta representación se inauguraba en Madrid el repertorio de obras de autores españoles pertenecientes al teatro de agitación. La trama describía la explotación que sufren las modistas, una de las profesiones más habituales que desempeñaban las mujeres trabajadoras españolas en

<sup>42</sup> “Teatro Proletario. Ciclo de conferencias”. *La Libertad* (Madrid, 1 de febrero de 1933): 8.

<sup>43</sup> La relación se ha confeccionado con la información extraída de las secciones teatrales de los diarios *Luces*, *La Libertad* y *El Heraldo de Madrid*, entre febrero y marzo de 1933.

este periodo. La obra será una de las más demandadas dentro de la programación ofertada, repitiéndose sus representaciones a lo largo de las temporadas teatrales de 1933 y 1934<sup>44</sup>.

*¡Al Rojo!* era la primera obra teatral escrita por Carlota O'Neill, autora de varias novelas románticas y también de cuentos<sup>45</sup>. La contribución de esta escritora al teatro proletario es polifacética, comenzando por ser una de sus primeras defensoras en Madrid; en segundo lugar, a través de su aportación como autora y, por último, también tendrá la oportunidad de participar eventualmente como actriz en el grupo teatral Nosotros, en algunas de las representaciones que tuvieron lugar, tanto en Madrid como durante la gira de esta compañía por el norte de España en los primeros meses de 1934<sup>46</sup>. En la misma velada en que fue presentada *¡Al rojo!* tendrá lugar también el estreno del entremés proletario *Un invento*, del que era autor el dramaturgo inglés Tom Thomas<sup>47</sup>.

El 24 de febrero la compañía del Teatro Proletario estrenaba *¡Guerra!*, obra de un acto e identificada como un "entremés proletario", cuyos autores eran Manuel Ovejero y Ricardo Gómez. La representación, calificada también por otro crítico de "sátira proselitista e ingenua"<sup>48</sup>, trasladaba al público una protesta satírica contra la guerra<sup>49</sup>. La sesión se completó con la lectura de poemas de Pla y Beltrán, iniciando una práctica que sería habitual en las veladas dedicadas al teatro de agitación: la declamación de textos poéticos de autores comprometidos<sup>50</sup>.

Al mes siguiente el Teatro Proletario pondrá en escena nuevos textos. El 25 de marzo, y "con asistencia de cincuenta personas", estrenará dos obras. En primer lugar, la farsa en un acto *Me engaña mi mujer y no me importa*, original de Joaquín García Hidalgo, cuyo argumento reflejaba el tema de la infidelidad femenina, tratada "desde el punto de vista revolucionario"<sup>51</sup>.

En la misma sesión tenía lugar el estreno de *La peste fascista*, "drama en un acto y tres cuadros" y con escenografía de Puyol y Taboada, obra "de tendencia comunista y escrita contra el

<sup>44</sup> Conocemos la existencia de una edición de *¡Al Rojo!*, publicada en enero de 1934. La publicación, que no ha sido localizada hasta la fecha, llevaba un prólogo de César Falcón y posiblemente fuese costeada por la autora. Ver "Teatro: *¡Al Rojo!*". *La Lucha* 13 (Madrid, 23 de enero de 1934): 3.

<sup>45</sup> Carlota O'Neill Lamo había nacido en Madrid el 27 de marzo de 1905. En 1924 había publicado su primera obra, *¡No tenéis corazón!* (Barcelona: Ribas y Ferrer Editores), dentro del género de la novela rosa. A comienzos de la década de los treinta ya resultaba una escritora y periodista conocida, colaborando, entre otras publicaciones, en la revista *La linterna* (Madrid, 1935), perteneciente al grupo editorial Rivadeneira. *¡Al Rojo!* sería su primera incursión en el teatro, en 1933.

<sup>46</sup> En el invierno de 1933 se integró en el grupo teatral, también como actriz, Enriqueta O'Neill, -"Ada"-, hermana de Carlota, que participará en la gira desarrollada por el citado grupo por Asturias, Santander y el País Vasco. La información procede de la conversación del autor con Irene de Falcón el 17 de mayo de 1999.

<sup>47</sup> "Información teatral. Teatro Proletario: Los estrenos del sábado". *La Voz* (Madrid, 10 de febrero de 1933): 4.

<sup>48</sup> A.[ntonio] E.[spina]. "Teatros. Grupo artístico Nosotros". *La Voz* (Madrid, 27 de febrero de 1933): 10.

<sup>49</sup> "Teatro Proletario. Las funciones de esta semana". *La Libertad* (Madrid, 24 de febrero de 1933): 2.

<sup>50</sup> La lectura de poemas de escritores comprometidos se incorporó a las veladas del Teatro Proletario en Madrid desde febrero de 1933. La lectura o declamación se realizaba en los intermedios entre dos representaciones, o entre dos actos de la misma obra, mientras se producían los cambios de decorados en el escenario. Entre los autores cuyas poesías son declamadas, figuran el soviético Alejandro Blok y el alicantino Pascual Pla y Beltrán, calificado de "poeta proletario", y más tarde incorporado como autor de este subgénero teatral. Ver "Teatro Proletario". *La Libertad* (Madrid, 9 y 11 de febrero de 1933): 6 y 7.

<sup>51</sup> "Información teatral. Teatro proletario". *La Voz* (Madrid, 25 de marzo de 1933): 3.

movimiento fascista” por César Garfias<sup>52</sup>. La tesis de la obra se limita a advertir a los obreros que “en lugar de unirse al fascismo, creación capitalista, desarmen a los que califica de *peste fascista*”<sup>53</sup>.

En relación con la autoría de esta obra, se plantea un problema. Si nos inclinamos por tomar el nombre que figura al pie del título, debe adjudicarse a César Falcón, cuyo segundo apellido es Garfias. Sin embargo, el informe del censor que acompaña a la copia revisada de la obra atribuye esta a Irene de Falcón. El texto que nos ha llegado es un manuscrito cuya letra pertenece a la escritora, la cual puede ser tanto su transcritora como también la autora intelectual, aunque firme el texto con un seudónimo, que se corresponde con el nombre y el segundo apellido de Falcón. Esta era una circunstancia que ya se había producido en otros casos, donde figuraba como autor el escritor conocido, siendo la verdadera autora su esposa o compañera<sup>54</sup>. El ejemplo más conocido es el representado por la también escritora María Lejárraga García –también conocida como “María Martínez Sierra”–, en relación a su esposo Gregorio Martínez Sierra, el cual firmaba como autor de todas las obras escritas por la primera.

A mediados de marzo de 1933 se producía una fractura entre los componentes del grupo teatral Nosotros<sup>55</sup>. En esta fecha una parte de los actores abandonará la compañía. La separación por parte del grupo escindido se justificaba por disconformidad con las posiciones políticas respaldadas por la mayoría de los componentes del colectivo.

Los pocos datos disponibles nos invitan a creer que a consecuencia de esta escisión se habría producido la salida de los sectores menos politizados. Quienes abandonaron el grupo originario se mostraban disconformes con la línea ideológica imperante, de clara influencia comunista, que parece haber adoptado el reseñado grupo Nosotros después de la integración de

---

<sup>52</sup> La información sobre la escenografía de esta obra en “Teatro, cines y conciertos. Noticias teatrales: Teatro Proletario”. *Luz* (Madrid, 22 de abril de 1933): 6.

<sup>53</sup> El título parece tomado del libro del anarquista francés Daniel Guérin, *La peste brune*, publicado en Francia en 1932 y que describe los acontecimientos que suceden en Alemania en los momentos que preceden a la ascensión al poder de Hitler en Alemania en enero de 1933. [Hay edición española, *La peste parda* (1977). Fundamentos: Madrid].

<sup>54</sup> Hay también una posible justificación para que Irene de Falcón hubiese obrado de esta forma, al firmar con el seudónimo de “César Garfias”. De una parte, reconoce afirmar su autoría de una obra de teatro infantil con “El tren del escaparate”, estrenada con anterioridad. Sin embargo, al presentar “La peste fascista” a la censura, y dar a conocer su autor, la elección del seudónimo por parte de Irene de Falcón parece indicar cierto pudor, al ocultar su nombre real. Dada la personalidad de César Falcón, resulta incomprensible que este, de haber sido su autor, no hubiese firmado la obra con su nombre auténtico. Reconocer públicamente la autoría de Irene hubiese dejado a César en una posición inferior frente a su compañera, con menoscabo de su prestigio público, en relación a la actividad que uno y otra desempeñaban respecto al grupo teatral, una circunstancia que quedaba atenuada mediante la ambigüedad calculada que supone la elección del seudónimo. Aunque era César Falcón la persona que siempre figuraba como referente y cabecera del teatro proletario en Madrid, la realidad era que la mayor parte del trabajo cotidiano, como la dirección de los ensayos, la traducción y elaboración de versiones de las obras elegidas, así como el envío de comunicados a la prensa sobre la actividad de la compañía, eran trabajos ejecutados habitualmente por Irene de Falcón. La dedicación al teatro proletario de Irene, que absorbía gran parte de su tiempo, contrastaba con la escasa aportación de César Falcón, que queda expresada en la nula producción teatral del escritor entre 1931 y 1934, cuando se represente su primera obra reconocida perteneciente al teatro de agitación.

<sup>55</sup> “Mutis por el foro”. *Sparta* 20 (Madrid, 18 de marzo de 1933): 10. El comentario no dejaba lugar a dudas, pese a ser una breve gacetilla de apenas cinco líneas: “El Teatro Proletario ya tiene un grupo disidente, como las organizaciones de veras”.

sus responsables en el PCE<sup>56</sup>. Así mismo, consideramos que esta ruptura guardaba también una relación directa con la creación en Madrid –y a propuesta de los anteriores– de la llamada Central de Teatros Proletarios, un organismo también tutelado por el PCE, que nacía dispuesto a centralizar y controlar la difusión y ejecución del teatro de agitación en España<sup>57</sup>.

El domingo 30 de abril se producirá el estreno de *Cyankali*, cuya autoría corresponde al médico y dramaturgo germano Friedrich Wolf<sup>58</sup>. La representación tuvo lugar en la Casa del Pueblo de Madrid, como preludeo a la festividad del primero de mayo<sup>59</sup>. El texto representado, que constaba de ocho pequeños actos, corresponde a la traducción del texto alemán debida a Irene de Falcón<sup>60</sup>. Los decorados fueron realizados por Ramón Puyol. La obra, calificada de drama social, trataba el problema del aborto entre las mujeres trabajadoras, asunto que parecía de especial interés para el público obrero de la capital.

A mediados de mayo de 1933 finalizaban las representaciones ejecutadas por el grupo Nosotros en su sede de Alcalá 193. El balance del trabajo realizado se puede condensar en nueve obras estrenadas, y un total aproximado de unas setenta y cinco representaciones. Después de haber recibido con optimismo la presencia en la escena española de esta modalidad teatral, los resultados artísticos de esta primera temporada de actuaciones son calificados de mediocres por la mayor parte de los críticos. Mientras, la asistencia de público a las representaciones ha ido decayendo en el transcurso del tiempo.

Después de esas fechas no hay noticias sobre nuevas actuaciones en el local mencionado de Alcalá, 193<sup>61</sup>. Resultaba una práctica tradicional el que las funciones teatrales finalizasen en la mayoría de los teatros madrileños en torno al mes de junio, coincidiendo con el inicio del verano. La medida venía posiblemente condicionada por los rigores estivales en la capital, que determinaban una menor afluencia a los espectáculos que se celebraban en los locales cerrados, como puede apreciarse a través de la cartelera teatral madrileña durante el periodo citado. En la mayoría de las salas, las representaciones se reanudaban al comienzo del otoño, entre los meses de septiembre y octubre, momento en que se iniciaba la nueva temporada teatral.

En el caso que nos ocupa, es posible también que el final de las representaciones del Teatro Proletario en Madrid, en un local estable, estuviese también condicionado por la decisión de algunos de sus responsables de acudir en mayo de 1933 a la Olimpiada Internacional de Teatro

<sup>56</sup> El 12 de febrero de 1933 se producía la integración del IRYA –Izquierda Revolucionaria y Antiimperialista–, que dirigía César Falcón, en el PCE. La información en Comín Colomer (1965: 526).

<sup>57</sup> La vinculación de la Central de Teatros Proletarios al PCE resultará confirmada meses más tarde, cuando al surgir el conflicto en el interior de la Compañía del Teatro Proletario Revolucionario, durante su gira por el norte de España, el PCE se dirija a los componentes de la misma, primero para proponer un nuevo director artístico –Luis Mussot– y, después, para exigir la reposición de César Falcón, destituido por aquellos del puesto de responsable de la compañía.

<sup>58</sup> El título correcto, según el original alemán, sería *Zyankali* –Cianuro–, aunque en la grafía que figura en la prensa española y en el original traducido por Irene de Falcón se ha procedido a sustituir la letra inicial por una “c”.

<sup>59</sup> “Teatro Proletario”. *El Heraldo de Madrid* (2 de mayo de 1933): 4.

<sup>60</sup> “Noticias teatrales. Teatro proletario”. *Luξ* (Madrid, 28 de abril de 1933): 6.

<sup>61</sup> “Noticias teatrales. Teatro Proletario”. *Luξ* (Madrid, 16 de mayo de 1933): 6. Las últimas representaciones de su primera temporada teatral debieron ser los días 13 y 14 de mayo. El chequeo se apoya en la información recogida en las secciones teatrales de los periódicos madrileños mencionados.

Revolucionario de Masas, que se celebraba en Moscú, tras ser invitados por la organización (Vived Mairal, 2001: 30).

Hasta la capital rusa se desplazarán cuatro personas. Los asistentes serán Irene de Falcón, a la que se puede considerar coorganizadora del grupo teatral –junto a César Falcón– y su principal impulsora, como autora y traductora de varias de las obras representadas, así como la persona que se ocupa de trasladar a la prensa la información prominente sobre la labor teatral del grupo Nosotros<sup>62</sup>.

Junto a ella, también viajaron a Moscú otras tres personas relacionadas con el teatro proletario. Estos fueron: Ramón Puyol Román, pintor y escenógrafo, autor de los decorados de la mayoría de obras representadas por el Teatro Proletario en Madrid; Santiago Masferrer Cantó, periodista y crítico literario, que había colaborado en tareas de divulgación teatral y que mantenía una estrecha relación con el grupo mencionado; y finalmente, el escritor y periodista Ramón J. Sender, cuya relación con los mencionados es menor, si bien aparece en estos momentos muy interesado por el teatro de agitación y propaganda, como queda demostrado en sus artículos sobre el también conocido como “teatro de masas” y que mantiene en este periodo ciertas afinidades ideológicas con los autores mencionados<sup>63</sup>. La salida de España de los citados viajeros debió producirse en la segunda semana de mayo, desarrollándose el viaje a Moscú entre peripecias y dificultades, estando previsto el comienzo de la Olimpiada de Teatro para el 24 de mayo de 1933<sup>64</sup>.

#### REINVENTANDO EL TEATRO PROLETARIO

Tras el retorno a España de los asistentes a la reunión de Moscú, a finales de junio de 1933 se reanuda la actividad del Teatro Proletario en Madrid. La visita a Rusia aportará a los invitados españoles una serie de novedades, en relación a la actividad artística, la escenografía y los procedimientos teatrales. Las aportaciones recibidas se irán introduciendo de forma progresiva, a medida que se reanuda la actividad teatral del grupo.

Otras novedades afectan a la programación cultural, que pone el acento en la propaganda política. El cine pasa ahora a tener también un puesto muy destacado, al lado del teatro. De este periodo es también el anuncio de la proyección en Madrid de películas revolucionarias, tanto

<sup>62</sup> Por su condición de colaboradora del diario *La Voz*, Irene de Falcón contará con mayor facilidad para acceder a la prensa, manteniendo al mismo tiempo –al igual que César Falcón– una relación muy fluida con los periodistas encargados de las secciones teatrales de otros medios (*El Heraldo de Madrid, La Libertad, Luz, La Lucha...*). Considero a Irene de Falcón como la autora de la mayor parte de las notas publicadas en la prensa del momento, donde tenían cabida las informaciones y reseñas sobre la actividad del grupo teatral Nosotros.

<sup>63</sup> Todos los mencionados –con la excepción de Sender– mantenían una vinculación política más o menos estable con el PCE desde 1933. Este último, además de ser reconocido por las autoridades culturales rusas como el escritor más destacado, en esos momentos, dentro de la llamada *literatura social*, también había participado en las conferencias promovidas por los impulsores del Teatro Proletario. Resulta llamativa la ausencia de César Falcón en esta convocatoria. Una vez más, parece evidente que, al hablar del teatro proletario representado en Madrid, mientras el papel de César se reduce, el de Irene se agranda.

<sup>64</sup> De esta celebración apenas existe mención en la prensa española. La información sobre el viaje a Moscú, en Falcón (1996: 110-111). Ver también Vived Mairal (2002: 255-260). La única referencia encontrada sobre la Olimpiada de Teatros Populares figura en el artículo de M.<sup>a</sup> Teresa León. “El teatro internacional. Alemania en Moscú: Erwin Piscator”. *El Heraldo de Madrid* (1 de junio de 1933): 5. Allí figura la fecha indicada.

rusas como de otras procedencias. Estas son ofrecidas por un organismo de reciente creación, la Central de Teatro y Cine Proletario (antes denominada Central de Teatro Proletario), que actúa como sección española de la Unión Internacional de Teatros Revolucionarios [U. I. T. R.], con sede en Moscú, y cuya finalidad era “extender entre los trabajadores el conocimiento del cine proletario”, al tiempo que se produce su difusión entre los seguidores y simpatizantes del teatro proletario, a fin de “proporcionar a los espectadores sesiones mixtas de cine y teatro”. La asistencia a estas funciones quedaba reservada a los socios de la entidad, permitiéndose nuevas inscripciones<sup>65</sup>.

Aunque el nuevo organismo atribuía un papel relevante al cine, no se descuidaba tampoco la atención al teatro proletario. Desde la Central del Cine y Teatro Proletario “se invita a los escritores revolucionarios a colaborar con ella en la creación del teatro de los trabajadores”. La nota publicada indicaba que en julio de 1933 la Central de Teatros Proletarios contaba con sesenta y dos grupos adheridos por todo el país, “formados por obreros y empeñados en una profunda renovación del teatro español”. Desde la Central se solicitaba la “colaboración de los escritores revolucionarios y de los actores proletarios en el esfuerzo común”<sup>66</sup>.

La Central de Teatros Proletarios invita a los escritores a esta colaboración. Nuestros grupos interpretarán fervorosamente las obras que los escritores revolucionarios escriban para ellos. La Central no impone ninguna ideología ni sostiene una doctrina determinada. Su actuación está por encima de todo partidismo, dentro naturalmente de la lucha de clases. En tal sentido ahora, cuando las masas obreras y campesinas de nuestro país están comprometidas en una lucha implacable contra la amenaza fascista y el peligro de guerra, la Central del Teatro Proletario, al solicitar el concurso de los escritores revolucionarios, les pide que, hasta donde les sea posible, reflejen en sus obras los sentimientos actuales de los trabajadores.

El proceso en marcha nos invita a pensar que la estancia en la capital rusa habría servido no sólo para iniciar el intercambio de experiencias artísticas sino también para reforzar las relaciones institucionales de los responsables del Teatro Proletario en España con las autoridades culturales soviéticas, dentro de la estrecha dependencia que los diferentes organismos del PCE mantienen en esos momentos con relación a la Comintern<sup>67</sup>.

A finales de septiembre de 1933, el grupo teatral Nosotros se había trasladado de nuevo a su sede original de la calle de la Encomienda 3, donde abrirá nuevas inscripciones para los aficionados que deseen integrarse en las actividades teatrales, ofreciéndoles varias modalidades donde iniciar su aprendizaje<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> “El Grupo Teatral Nosotros. Programas mixtos de teatro y cinema revolucionarios”. *El Heraldo de Madrid* (28 de junio de 1933): 4.

<sup>66</sup> “Noticias Teatrales. Invitación a los escritores revolucionarios”. *La Voz* (Madrid, 18 de julio 1933): 6.

<sup>67</sup> Sobre el tema citado, véase el libro de Elorza y Bizcarrondo (1999). Desde un punto de vista orgánico, la difusión de la cultura aparecía como una de los cometidos fundamentales del secretario de agitación y propaganda dentro de la organización del PCE. Sobre este aspecto, ver Hurtado (1932: 12-13). Naturalmente, la relación con las autoridades culturales soviéticas se circunscribe a Madrid, y en ningún caso a Barcelona, donde es el BOC –de orientación trotskista, y escindido del PCE– la organización política que capitaliza la difusión del “Teatre del Proletariat” allí.

<sup>68</sup> “Teatro Proletario. Grupo Teatral Nosotros”. *La Voz* (Madrid, 27 de septiembre de 1933): 3.

Unas semanas después, el 14 de octubre, llevarán a la escena el drama *Los siete aborcados*, basado en un cuento de igual nombre del escritor ruso Leónidas Andreiev, en versión teatral de José M.<sup>a</sup> Navas<sup>69</sup>. De nuevo algunos críticos pondrán de manifiesto en sus comentarios las deficiencias observadas en el montaje y representación de la obra, comparándola con la versión estrenada durante la primavera pasada por parte de una compañía profesional<sup>70</sup>. Otra de las obras estrenadas en la misma función fue el poema escénico *Casas Viejas*, del escritor alicantino Pascual Pla y Beltrán, una versión dramática basada en la composición poética del mismo título y que recreaba la revuelta campesina que tuvo lugar en enero de 1933, en el municipio citado.

El 21 de octubre, una semana después, la compañía Nosotros pondrá en cartel una nueva obra, *La conquista de la Prensa*, entremés mímico del teatro proletario sueco, en versión española de Irene de Falcón, en su sede social de la calle de la Encomienda<sup>71</sup>.

*La conquista de la Prensa* –de acuerdo con el testimonio de Irene de Falcón (Gómez Díaz, 1983: 229)– estaba construida a base de escenas breves, basadas esencialmente en el movimiento de los actores. Grupos de jóvenes vestidos con el característico mono azul republicano, denunciaban la situación de la prensa burguesa, mostrando la tergiversación de las noticias mediante el empleo de ejemplos concretos de noticias extraídas de la periódicos del momento (ej. *El Sol*, *La Voz*, *Luz*, etc.). Al parecer, tras el enunciado de la noticia fielmente recogido de la prensa originaria, se procedía a explicar la realidad de los hechos, tratando de desmontar ante los espectadores el sistema de información y manipulación empleado por la prensa afín a la derecha española en esas fechas. Se trataba, pues, de un precedente de los “periódicos vivientes”<sup>72</sup>.

Según el actor Carlos Lemos (Gómez Díaz, 1983: 136 y nota 211), los actores debían construir para ello “máquinas humanas” que simulaban el engranaje de la prensa burguesa. Pero como los actores llevaban debajo del brazo cintas rojas, al evolucionar en determinado momento en que se decide acabar con el sistema de manipulación de las noticias, se producía sobre el azul de los monos una inmensa mancha roja de gran efectividad sobre el público. Los movimientos de los actores resaltaban dicha mancha, manejando los nuevos contenidos pertenecientes a la “prensa roja”. Se había conquistado este medio y comenzaba así un nuevo proceso de información y propaganda.

Este entremés mímico estaba basado –según Gómez Díaz– en el juego rítmico de los brazos del autor que deberá hacer surgir en determinado momento el color rojo. Ese efecto sólo lograría su efectividad bajo una precisa movilidad corporal, fruto del entrenamiento y del dominio de la técnica de actuación. El uso de la voz y de distintas voces servirían para ampliar los efectos de la representación en relación a los distintos medios (ej. el periódico).

<sup>69</sup> Conocemos la existencia, en esas fechas, de dos versiones de la obra de Andreiev, de igual título, publicadas en España, en 1930, por las editoriales Prensa Moderna y Maucci, en las que pudo inspirarse el autor de la versión teatral.

<sup>70</sup> Chabas, Juan. “En el Teatro Proletario: *Los siete aborcados*”. *Luz* (Madrid, 16 de octubre de 1933): 6. Se refiere a la compañía formada por los actores del Estudio de Arte del Teatro Español, que dirigía Cipriano Rivas Cherif. En este caso la versión pertenecía a Eduardo Núñez de Juan.

<sup>71</sup> “Ayer debutó con gran éxito la compañía del teatro Proletario”. *Avance* (Oviedo, 17 de diciembre de 1933): 5.

<sup>72</sup> Un buen resumen en relación a los “periódicos vivientes”, en Gómez Díaz (2018: 27-29).

Tras el comienzo de la nueva temporada teatral, también se reanudan en la prensa las noticias y comentarios en relación a la crisis que vive el teatro en Madrid y otras ciudades españolas<sup>73</sup>. Al mismo tiempo, se producen algunas iniciativas para atender las acuciantes necesidades de los actores parados, cuyo número sigue aumentando.

La crisis ha dejado en la calle, sin amparo ninguno a una gran cantidad de artistas teatrales. Nuestra condición de trabajadores proletarios se afirma en la manera como gravita sobre nosotros un fenómeno económico que no hemos provocado ni podemos impedir [...]. Queremos reaccionar en la medida de nuestras fuerzas contra sus consecuencias [...]. Primeramente uniéndonos [...]. Queremos formar una *compañía de actores parados* en la cual todos sus miembros se agrupen con independencia de sus ideologías individuales sobre una norma de absoluta igualdad [...]. Nuestra compañía será nueva, única [...], por espíritu y su tendencia artística. Queremos iniciar un teatro nuevo: el teatro de los trabajadores<sup>74</sup>.

En nuestra opinión, las tres circunstancias parecen unidas entre sí, aunque sea de forma circunstancial. El deseo de ampliar el número de componentes del grupo teatral, junto con las críticas recibidas por el último estreno por deficiencias en la representación –realizada con actores aficionados–, y la existencia de un alto nivel de paro entre los actores profesionales, habrían influido, finalmente, en la decisión de organizar una nueva compañía, formada por los actores parados y cuya dirección seguía ostentando César Falcón, la cual resulta distinta e independiente de la constituida por el grupo teatral Nosotros.

La realidad evidente es que César Falcón había formado otra compañía, cuyos componentes –a diferencia de la anterior– eran actores profesionales, muchos de los cuales estaban desempleados. El nuevo grupo teatral se componía de “veintidós actores y actrices, tres escenógrafos, un director artístico, un apuntador, un regidor y un maquinista”<sup>75</sup>. Estaba organizado en régimen de cooperativa y su intención era poner en escena “alguna obra de carácter renovador”<sup>76</sup>. Los ensayos teatrales comenzaron a partir del mes de octubre de 1933, siendo esta compañía la encargada de acometer la prevista gira teatral por el norte de España<sup>77</sup>.

#### OCTUBRE Y EL TEATRO DE AGITACIÓN

La promoción de este teatro de agitación será también realizada por otras instancias, también cercanas al PCE. Desde la revista *Octubre*, M.<sup>a</sup> Teresa León y Rafael Alberti lanzan por su parte la idea de “crear grupos teatrales de agitación que representasen en pueblos y fábricas”. Para superar el problema de la falta de obras, la misma revista convocaba, en octubre de 1933, un

<sup>73</sup> “Noticias teatrales. Se ha agudizado extraordinariamente la crisis teatral”. *Luź* (Madrid, 22 de noviembre de 1933): 7: Se destaca, entre otros aspectos, el descenso considerable de los ingresos de taquilla.

<sup>74</sup> “Teatro revolucionario. Compañía de actores parados”. *La Voź* (Madrid, 10 de octubre de 1933): 3. La cursiva es nuestra.

<sup>75</sup> Carriba, Lorenzo. “Hacia la creación del gran teatro de masas en España. Cómo se ha formado y cuáles son los proyectos de la compañía cooperativa recientemente constituida”. *El Heraldo de Madrid* (24 de octubre de 1933): 4.

<sup>76</sup> “Noticias Teatrales. Se ha formado una compañía de actores parados”. *Luź* (Madrid, 12 de octubre de 1933): 10. Ver también, Juan Chabas. “En el Cervantes. Compañía de actores parados”. *Luź* (Madrid, 16 de octubre de 1933): 6.

<sup>77</sup> Aunque no hemos encontrado informaciones directas que confirmen este dato, sin embargo se puede deducir de la propia denominación adoptada por el grupo teatral que visita Asturias: la compañía de Arte Revolucionario de Actores Parados, junto con otros datos fragmentarios procedentes de diversas informaciones de prensa.

“concurso de obras teatrales en un acto, de acción rápida y contenido ideológico de clase”, destinado a “ayudar al repertorio de nuestros camaradas que intentan representar teatro revolucionario”, cuyo tema sea español, sobre “sucesos revolucionarios o problemas que interesen a los trabajadores”<sup>78</sup>.

Nuestra compañía será nueva, no sólo por composición formal, sino también por su espíritu y su tendencia artística. Queremos iniciar un teatro nuevo, el teatro de los trabajadores [...], que exprese todas las modalidades de la vida, de las clases que luchan por redimirse de la miseria.

En opinión de Manuel Aznar Soler, y siguiendo a los autores citados, “este repertorio teatral exigía ser representado por una compañía teatral identificada con la agitación y la propaganda revolucionaria y ante un público obrero dotado de conciencia de clase”, un proyecto que, pese al interés suscitado, no tuvo oportunidad de ejecutarse<sup>79</sup>.

#### EL TEATRO PROLETARIO EN PROVINCIAS: ELECCIONES Y PROPAGANDA POLÍTICA

En el mes de noviembre la compañía del Teatro Proletario Revolucionario –nombre que adopta esta segundo grupo teatral creado por César Falcón– iniciaba una gira por las provincias del norte de España, que se prolongaría durante varios meses.

La decisión de trasladarse a provincias podría interpretarse, entre otros motivos, por el mal momento que vive el teatro en la capital y la posibilidad de atraer la atención de los espectadores en un medio social y geográfico más próximo a los postulados políticos que defienden sus promotores. En segundo lugar, hay que relacionar su presencia también con la propia campaña electoral que se desarrollaba en esos momentos, ante la convocatoria de elecciones legislativas previstas para el domingo 19 de noviembre, donde se teme un importante retroceso del voto entre los partidos de la izquierda. Se consideraba a las provincias de Asturias y Vizcaya como importantes bastiones del voto socialista y donde la influencia del PCE también resultaba creciente.

La presencia de la compañía de teatro proletario se convertía así en un elemento más de la propaganda política. Al comienzo de la gira por Asturias, que coincide con la campaña electoral de noviembre de 1933, sería Irene de Falcón quien desempeñase la dirección efectiva de la compañía, en ausencia de César que, como integrante de la candidatura del PCE al Congreso de los Diputados por la provincia de Málaga, participaba en esas fechas en los actos electorales allí programados.

---

<sup>78</sup> “El teatro en España. [Concurso de obras teatrales]”. *Octubre* 4-5 (Madrid, octubre-noviembre 1933): 39. La suspensión posterior de la revista durante varios meses, por decisión de las autoridades, debió impedir la ejecución del citado concurso, por cuanto carecemos de noticias sobre el resultado del mismo. En el posterior y último número de la revista citada no figura ninguna información al efecto. Tampoco tenemos constancia de ninguna obra que hubiese sido escrita o redactada con destino al mismo.

<sup>79</sup> Aznar Soler, Manuel. “María Teresa León y el teatro español durante la Guerra Civil”. *Stichomythia* 5 (2007): 38-39 y nota 5. Pese a las aspiraciones y deseos de los numerosos actores parados –parte de los cuales aspiraban a formar parte de las compañías que habían–, en nuestra opinión no había ni estructura teatral organizada, ni público suficientemente concienciado para hacer posible que en ciudades como Madrid pudieran sostenerse, de modo estable, dos compañías de teatro de agitación en esos momentos

La tournée del Teatro Proletario se iniciaba en Asturias el 12 de noviembre, en la zona minera, en Vegatodos, en el concejo de Mieres<sup>80</sup>, en una gira que aspiraba a recorrer gran parte de esta provincia, desde el interior hacia la costa. Su presencia en la cuenca minera les lleva después por Turón<sup>81</sup>, Ujo, Ablaña, Mieres, Pola de Lena<sup>82</sup>, Moreda, Caborana, Langreo, Sama<sup>83</sup> (Mateos Martínez, 1999: 8), Sotrondio<sup>84</sup>, La Felguera<sup>85</sup>, Ciaño-Santa Ana, Llanes, Pola de Laviana y Sotiello. Los días 16 y 17 de diciembre actuarán en Oviedo<sup>86</sup>. Con su presencia, el grupo teatral busca reforzar la campaña electoral del PCE en tierras asturianas, y especialmente, en las zonas mineras, donde está más implantado.

El 22 están en Trubia<sup>87</sup>. A continuación la compañía del Teatro Proletario se trasladará a la región costera para actuar en Gijón, donde realizarán el mayor número de representaciones, desde el 24 hasta el 31 de diciembre, en el Teatro Goya<sup>88</sup>. Posteriormente, el 10 de enero se les sitúa en San Esteban de Pravia; el 12 actúan en el Teatro Vital Aza, de Pravia<sup>89</sup>, y, finalmente, culminarán su periplo asturiano en Avilés, donde se presentan en el Teatro-Cine de la ciudad el 13 de enero<sup>90</sup>. En resumen, la compañía permanecerá dos meses en tierras asturianas<sup>91</sup>.

El repertorio de obras representadas estaba formado inicialmente por *Albergue de noche*, *Asia*, *Casas Viejas*, *La conquista de la Prensa*, *Cyankali*, *Hinkemann*, *¡Al Rojo!*, *Los siete aborcados* y *Un invento*. De entre las más representadas figura *¡Al Rojo!*, cuya temática y procedencia permite un mayor acercamiento e interés entre los espectadores. Entre las menos representadas durante la gira se sitúa *Hinkemann*, considerada como obra mayor dentro de su repertorio y que sólo se representó unas pocas veces, debido a las deficiencias de los escenarios donde tienen que actuar.

<sup>80</sup> "El teatro revolucionario". *Avance* (Oviedo, 15 de noviembre de 1933): 3.

<sup>81</sup> "Teatro revolucionario. La actuación en Asturias de la Compañía de actores parados". *Avance* (Oviedo, 17 de noviembre de 1933): 7.

<sup>82</sup> "El teatro en provincias. Compañía de Teatro Revolucionario". *El Heraldo de Madrid* (24 de noviembre de 1933): 5. La noticia no precisa la fecha de la representación ni el local.

<sup>83</sup> Las representaciones en Sama tuvieron lugar el 28 y 29 de noviembre en el Teatro Manuel Llana, en la Casa del Pueblo de esta localidad. Este trabajo es una breve síntesis de un capítulo de la tesis doctoral de la autora, *Verdad en la farsa. Teatro social en los centros obreros de Asturias, 1900-1937*, presentada en la Universidad de Oviedo en 2006, y que no ha sido posible consultar.

<sup>84</sup> "De Sotrondio. Hoy debuta la Compañía de Arte Revolucionario". *Avance* (Oviedo, 30 de noviembre de 1933): 7. La representación tuvo lugar el propio día 30 en el Teatro de la Casa del Pueblo.

<sup>85</sup> "La Felguera. La Compañía de Teatro Proletario, en el Pilar Duro". *Avance* (Oviedo, 6 de diciembre de 1933): 3.

<sup>86</sup> "Ayer debutó con gran éxito la compañía de Teatro Proletario". *Avance* (Oviedo, 17 de diciembre de 1933): 5.

<sup>87</sup> "Trubia. La Compañía de Teatro Proletario". *Avance* (Oviedo, 23 de diciembre de 1933): 3. La velada tuvo lugar en el teatro del Casino Obrero el día 22.

<sup>88</sup> "Una función de Teatro Proletario a beneficio del Socorro Rojo Internacional". *Avance* (Oviedo, 24 de diciembre de 1933): 2. La primera representación tuvo lugar en el Centro Obrero de la plaza de San Miguel, siendo beneficiaria la organización citada, dependiente del PCE de la localidad, y realizándose las restantes en el Teatro Goya de Gijón.

<sup>89</sup> Centro Documental de la Memoria Histórica [CDMH]. Salamanca. Gobernación. PS Santander. Caja 50. Expediente 5. Hoja 24: Carta de César Falcón al representante de la Sociedad de Autores, en Pravia, de 10 de enero de 1934.

<sup>90</sup> "Avilés. El gran triunfo de la Compañía de Teatro Proletario". *Avance* (Oviedo, 18 de enero de 1934): 3.

<sup>91</sup> "Noticias teatrales. La compañía de Teatro Revolucionario". *Luz* (Madrid, 4 de diciembre de 1933): 6. Ver también "La compañía de Teatro proletario en Avilés", *La Lucha* 9 (Madrid, 18 de enero de 1934): 3; y "El Teatro Proletario en Asturias. Un triunfo resonante del teatro nuevo". *Luz* (Madrid, 20 de enero de 1934): 10.

Durante la estancia en Asturias, se producirán algunas novedades, a través de la presentación de nuevas obras que permitirán ampliar el repertorio disponible. Entre las estrenadas figuraba *La fuga de Kerensky*, de Hans Huss, calificada de "sainete revolucionario" y representada el 16 de diciembre de 1933 en el centro obrero de Oviedo de la calle Altamira<sup>92</sup>. Siguiendo un modelo habitual de representación en el teatro proletario, antes de la representación el responsable de la compañía solía dirigirse al público asistente exponiéndole el sentido de la obra así como las enseñanzas que derivan de este tipo de teatro<sup>93</sup>.

La llegada de César Falcón a Asturias para incorporarse a la compañía, una vez finalizada la campaña electoral, le permitirá ejercer de nuevo la dirección del grupo teatral, puesto que compartirá con el de propagandista político. En este cometido pronunciará una serie de conferencias en las localidades y centros obreros donde actúan, a fin de "completar la campaña de adoctrinamiento revolucionario de la clase obrera".

Estas charlas se desarrollaban en paralelo con las representaciones teatrales. La primera de aquellas tuvo lugar el 9 de diciembre en Sama de Langreo y su título era "Formación de la cultura proletaria". Ambos actos –la conferencia y la velada teatral– fueron organizados por el Ateneo Popular de la ciudad (Mateos Martínez, 1999: 10). La prolongación de la estancia de la compañía en la provincia permitirá la realización de nuevas conferencias. Entre estas cabe citar la ofrecida el 23 de diciembre, en el Paraninfo de la Universidad de Oviedo, sobre el tema "Arte burgués y arte proletario" (Mateos Martínez, 1999: 12). El 29 de diciembre, durante la estancia en Gijón de la compañía, Falcón repetía en el Ateneo de La Calzada su conferencia sobre la cultura proletaria, y el 31 pronunciaba otra en el Centro de Sociedades Obreras socialista gijonés sobre "El marxismo en la revolución española" (Mateos Martínez, 1999: 14)<sup>94</sup>.

La presencia en Asturias de la compañía de Teatro Proletario que dirigen César e Irene de Falcón estimulará también la aparición de otras compañías similares en la provincia, formadas por actores aficionados, que ejecutan representaciones que siguen esta misma modalidad teatral. Entre las conocidas cabe citar a la compañía de Arte Proletario, que dirige Juan Aparicio Marcet, la cual representará, en los últimos días de diciembre, la obra *Los esclavos de la tierra*, en el salón de la Casa del Pueblo de Mieres<sup>95</sup>.

Durante su gira por tierras asturianas en ocasiones la compañía del Teatro Proletario tropezará con obstáculos e impedimentos a su trabajo por la labor de obstrucción que venían desarrollando las autoridades locales. Su intención era impedir su presencia en los lugares destinados para las representaciones (centros obreros, casas del pueblo, ateneos, etc.) para restarles auditorio entre los trabajadores, al desconfiar de su actividad y por temor de la influencia que puedan tener las representaciones entre el público.

La compañía mantenía unos precios reducidos, a fin de garantizar una asistencia masiva al espectáculo teatral, reduciendo el coste a la mitad en el caso de los niños. En aquellas veladas

---

<sup>92</sup> "Ayer debutó con gran éxito la Compañía del Teatro Proletario". *Avance* (Oviedo, 17 de diciembre de 1933): 5.

<sup>93</sup> "En Pravia. Una velada teatral". *Avance* (Oviedo, 10 de enero de 1934): 5.

<sup>94</sup> Un resumen de la última conferencia en "Noticias de Gijón. Conferencia de César Falcón en el Centro Obrero". *Avance* (Oviedo, 2 de enero de 1934): 8.

<sup>95</sup> "El teatro en provincias. Teatro Proletario en Mieres". *El Heraldo de Madrid* (1 de enero de 1934): 4.

organizadas por los centros y sociedades obreras, los socios de las mismas disponían de entrada gratuita.

Un hecho a destacar, a medida que se prolonga la estancia de la compañía del Teatro Proletario en Asturias, era la participación creciente de las organizaciones obreras socialistas en el patrocinio y promoción de estas veladas teatrales, cediendo sus locales para las funciones y aportando las ayudas económicas necesarias para su realización. Tal circunstancia parece vinculada al proceso de acercamiento que se estaba produciendo –entre sectores de la clase obrera de orientación socialista y comunista– en diferentes provincias y sectores laborales, con predominio de aquellas donde el grado de concienciación ideológica está más desarrollado, caso de Asturias y el País Vasco.

El hecho parece generalizado a partir de las elecciones de noviembre de 1933, que han supuesto el ascenso al poder de los partidos conservadores. Entre los temas expuestos por César Falcón en sus charlas figuraba “la necesidad de formación de un frente único entre los elementos y partidos obreros ante la corriente derechista que toma la política española”<sup>96</sup>. Ese proceso de radicalización se observaba también en los mensajes transmitidos por los oradores que tienen la oportunidad de dirigirse a sus auditorios, bien a través de la plástica teatral o mediante la oratoria y la prensa.

La tarea del teatro proletario en estos momentos, tanto de los artistas profesionales, conscientes de su clase que se ponen al lado de los obreros, como de los grupos y cuadros artísticos de trabajadores, debe ser la lucha contra el fascismo. El fascismo amenaza con destruir el teatro, lo mismo que ha hecho en Alemania. Los actores y autores alemanes antifascistas nos lanzan su grito desesperado desde los campos de concentración o desde el destierro. Nosotros no debemos desoír su grito. Debemos luchar sin descanso por libertar a nuestros compañeros y por evitar, cueste lo que cueste, que el fascismo logre hacer lo mismo en España<sup>97</sup>.

Desde Asturias, una vez más, los responsables de la compañía piden colaboración, no solo a los autores, sino también a los actores y al público, para que trabajen respaldando esa lucha contra el fascismo que promueven desde el ámbito teatral.

La Central de Teatro y Cine Proletario invita a todos los autores antifascistas de España a que trabajen inmediatamente en este sentido. Los autores escribiendo obras contra el fascismo, y los actores, profesionales o aficionados, representándolas.<sup>98</sup>

A mediados de enero la compañía del Teatro Proletario se trasladaba a tierras cántabras, actuando en Reinosa –día 19– y Torrelavega –días 23 y 24–<sup>99</sup>. Su presentación en la capital santanderina va a demorarse por la actitud obstruccionista de las autoridades. Finalmente, actuará en el Salón Pradera durante cuatro días: 27, 29, 30 y 31 de enero, en los cuales representaron

<sup>96</sup> “Pravia. Una conferencia y una velada teatral”. *Anace* (Oviedo, 19 de enero de 1934): 3.

<sup>97</sup> I.[rene de] F.[alcón]. “El teatro antifascista”. *La Lucha* (Madrid, 13 de enero de 1934): 3.

<sup>98</sup> I.[rene de] F.[alcón]. “El teatro antifascista”. *La Lucha* (Madrid, 13 de enero de 1934): 3.

<sup>99</sup> “El Teatro en provincias”. *El Heraldo de Madrid* (21 de diciembre de 1933): 5; y “Teatro. La actuación de la compañía del Teatro Proletario en Santander”. *La Lucha* (Madrid, 3 de febrero de 1934): 3. También en “Torrelavega. Teatro Proletario”. *El Cantábrico* (Santander, 21 de enero de 1934): 6.

*Asia*, ¡*Al Rojo!* y *La fuga de Kerenski*<sup>100</sup>, para trasladarse después a Nueva Montaña, El Astillero, Laredo y Santoña, entre otras localidades<sup>101</sup>.

En este periodo la compañía ha sufrido varias bajas, debido al abandono de algunos de sus integrantes. A finales de enero estaba formada por dieciséis actores. Mantenían el modelo de cooperativa. Una vez al mes realizaban una asamblea general para debatir sobre la actividad de aquella, las obras a representar, los lugares donde actuar, etc. Cada diez días se reunían también para evaluar la situación económica del grupo y para proceder al reparto de los ingresos. Una vez extraído el 10%, que se destinaba a atender los gastos que implicaban las actuaciones (decorados, atrezzo, etc.), el resto era dividido en partes iguales entre todo el personal que la integra<sup>102</sup>.

Tras el abandono de las tierras cántabras, la compañía que dirige Falcón continuará su gira por el País Vasco. Así, desde comienzos de febrero actuaba con regularidad en Vizcaya. La campaña se iniciaba el día 5 en Portugalete. En esta villa tuvo lugar, al día siguiente, una segunda sesión de teatro, con diferente programación y la novedad añadida del estreno de la obra *Viernes Santo*, original de Carlota O'Neill, "una estampa de la opresión y la insurrección de los campesinos andaluces"<sup>103</sup>. Desde allí, la compañía se trasladará posteriormente a Baracaldo y Sestao<sup>104</sup>. Más tarde actuarán en Somorrostro y Ortuella. El 10 se presentaban en Bilbao, en el Salón Vizcaya<sup>105</sup>, donde repetirían actuación el 16 y 17 de febrero.

#### LA PRESENCIA DE LUIS MUSSOT AL FRENTE DEL TEATRO PROLETARIO

Durante la estancia de la compañía en tierras vascas, el ambiente que se vive dentro del grupo teatral empeora por momentos. A principios de marzo la situación derivará con una grave crisis que amenaza la propia supervivencia de la compañía del Teatro Proletario Revolucionario. El detonante del conflicto parece estar en las tensas relaciones que mantienen la mayoría de los actores frente a César Falcón, director de la compañía y máximo responsable del grupo, al que acusan de carecer de conocimientos sobre teatro y de falta de capacidad para dirigir la compañía.

<sup>100</sup> AHN. Madrid. Gobernación. Legajo 52 A. Telegrama urgente de 23 de enero de 1934 de la Dirección General de Seguridad a Jefe de Investigación y Vigilancia de Santander. También, "Teatro Proletario". *La Región* (Santander, 25, 27 y 29 de enero de 1934): 3.

<sup>101</sup> "Teatro Proletario". *La Región* (Santander, 29 de enero de 1934): 3.

<sup>102</sup> Zapata, Matilde. "Entre bambalinas de un teatro que no tiene bambalinas". *La Región* (Santander, 27 de enero de 1934): 1. El artículo recoge las impresiones de la periodista tras una entrevista con César Falcón, efectuada durante la estancia de la compañía del Teatro Proletario en la ciudad de Santander.

<sup>103</sup> "Vizcaya al día. Portugalete. Teatro proletario". *El Liberal* (Bilbao, 6 de febrero de 1934): 8. Esta misma obra se representó de nuevo, unos meses después, en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), con el título de "En pie, campesinos", cuando la compañía estaba bajo la dirección de Luis Mussot.

<sup>104</sup> "El Teatro Proletario en Vizcaya". *LUZ* (Madrid, 13 de febrero de 1934): 6. La citada obra de Carlota O'Neill, "Viernes Santo", era ignorada hasta ahora, no habiéndose localizado su texto por el momento. Su estreno debió producirse el 7 de febrero. También aparece mencionada en "Teatro Proletario. La compañía de César Falcón". *El Heraldo de Madrid* (9 de mayo de 1934): 4.

<sup>105</sup> "El Teatro Proletario en Bilbao". *LUZ* (Madrid, 26 de febrero de 1934): 6.

El 9 de marzo, la dirección del PCE –entidad que controla en última instancia el grupo teatral– pedirá al actor y director Luis Mussot que se incorpore a la citada compañía<sup>106</sup>. A diferencia de Falcón, la experiencia de Mussot en el teatro se asentaba en una sólida carrera de actor a la que sumaba la autoría de numerosas obras teatrales y también su experiencia como director teatral. En suma, un amplio conocimiento del mundo del teatro, sostenido en su larga permanencia en los escenarios<sup>107</sup>. Por compromisos profesionales anteriores su incorporación al grupo se demorará algunas semanas. Mientras, se sumará también a la compañía Luisa Fauste, esposa de Mussot y actriz de profesión, que informará a este sobre la difícil situación y el mal ambiente que se vive en el interior del grupo teatral.

Mientras sucedían estos hechos, la compañía del Teatro Proletario Revolucionario se trasladará a Guipúzcoa. Su presencia en San Sebastián, del 26 al 28 de febrero, supone también un salto cualitativo en su trabajo al verse obligados, ante la falta de locales adecuados, a trasladar las representaciones a un espacio de grandes dimensiones, el Frontón Urumea, cuya adecuación temporal para la representación de teatro contará con la colaboración desinteresada de las organizaciones obreras de la ciudad. Sus actuaciones, con asistencia de algunos miles de espectadores, convierten esas sesiones en un verdadero teatro de masas<sup>108</sup>. Tras estas representaciones, los días 2 y 3 de marzo actuaba en Rentería, trasladándose después a Pasajes, donde actúan el 6 y 10 del mismo mes.

Durante su estancia en esta provincia se mantienen también las conferencias de César Falcón en centros obreros, simultaneándose la propaganda política con las representaciones teatrales. La presencia de la compañía en esta región será también un estímulo para la formación –al igual que ocurriera en Asturias– de nuevos grupos que promuevan actividades relacionadas con el teatro proletario<sup>109</sup>.

A mediados de marzo se presentarán en Logroño. Los días 18, 19, 20 y 21 actuaron en el Salón Ideal de la capital riojana, con regular concurrencia<sup>110</sup>. Posteriormente, durante el mes de

---

<sup>106</sup> Luis Mussot estaba vinculado a la Central del Teatro Proletario desde el 9 de febrero, al ser invitado por Irene de Falcón a formar parte de aquel organismo a través del Frente Antifascista. El dato figura en la *Agenda-diario de 1934*, de Luis Mussot, documento personal que hemos tenido la oportunidad de conocer, en el desarrollo de este estudio. Agradezco a Luis Miguel Gómez Díaz, gran experto en el teatro de agitación durante la Guerra Civil, sus informaciones en relación con el escritor mencionado; y a Pilar Mussot, hija del autor-director, la posibilidad de consultar el texto señalado

<sup>107</sup> “Teatro Proletario. La compañía que cultiva esta modalidad dramática acogerá y representará todas las obras interesantes que le sean enviadas”. *El Heraldo de Madrid* (30 de mayo de 1934): 5. El periódico se hace eco de una carta de Mussot, en relación al asunto planteado, sin precisar las motivos o circunstancias en que se producen estos cambios. Luis Mussot Flores (Fuente de Caños, Badajoz, 1896 - Madrid, 1980), actor de profesión, era en 1934 un autor ya reconocido en el teatro español.

<sup>108</sup> “Teatro Proletario. Un gran espectáculo de masas”. *LuX* (Madrid, 5 de marzo de 1934): 6.

<sup>109</sup> “Actividad proletaria”. *La Voz de Guipúzcoa* (San Sebastián, 22 de marzo de 1934): 13. En la fecha citada ya figuraba constituido el Cuadro Artístico Proletario, formado por obreros de ambos sexos de San Sebastián, vinculados a la Federación de Sociedades Obreras de la capital, cercana al PCE, y entre cuyos objetivos figuraba la representación de teatro proletario.

<sup>110</sup> “Noticias teatrales. Continúan los constantes éxitos de la compañía de Teatro Proletario”. *LuX* (Madrid, 24 de marzo de 1934): 7. Más datos en “Teatros y cines”. *La Rioja* (Logroño, 16 y 20 de marzo de 1934): 5.

abril, la compañía debutará en varias capitales castellanas. Burgos, Valladolid, Palencia y Salamanca, entre otras, serán algunas de las ciudades que tienen oportunidad de contemplarlo<sup>111</sup>.

El 1 de abril se producía la incorporación de Luis Mussot al grupo teatral, durante la estancia en Palencia. Su llegada precipitará los acontecimientos, consumándose la rebelión de los actores. El 9 de abril el colectivo de actores –que venía funcionando en régimen de cooperativa– decidirá la expulsión de César Falcón de la compañía, al tiempo que nombraba como nuevo director de la misma a Mussot.

Como resultado de los hechos, Falcón se trasladará a Madrid, regresando posteriormente cuando la Central de Teatro Proletario, en una decisión salomónica, desautorice a la compañía. La decisión de los responsables de aquella entidad, pertenecientes a la secretaría de agitación y propaganda del PCE, será ordenar su reposición en el puesto que venía desempeñando como responsable del grupo, aunque respetando, al mismo tiempo, el nombramiento de Mussot como director de la compañía. La reacción del colectivo de actores será dirigirse al Comité Ejecutivo del PCE, rechazando la vuelta de Falcón. Esa actitud precipitará la salida definitiva del propagandista hispano-peruano de la compañía del Teatro Proletario Revolucionario.

Posteriormente, y ya calmadas las aguas internas, tras producirse el abandono del grupo teatral por parte de los miembros afines a César Falcón, la compañía de Teatro Proletario Revolucionario, ahora bajo la dirección de Luis Mussot, iniciaba una nueva gira teatral, que la conducirá por tierras de Extremadura y que resultará accidentada en extremo. Las nuevas representaciones tendrán lugar en tierras cacereñas: Plasencia, Cáceres y Arroyo del Puerco. Posteriormente, actuarán en La Albuera, Valverde de Leganés, Almendral y Torre de Miguel Sesmera, en Badajoz.

En esta provincia las actuaciones de la compañía se desarrollarán entre la hostilidad creciente de las autoridades provinciales y locales, que ponen todos los inconvenientes posibles para impedir sus representaciones (negativa de permisos para actuar, castigos, multas, registros de equipajes, práctica de detenciones contra los miembros del grupo, etc.). Finalmente, el gobernador de Badajoz determinará la expulsión de la compañía fuera de los límites de la provincia. Esos constantes obstáculos provocarán un grave quebranto económico a aquella. El resultado será que los dieciocho adultos y los siete niños que viajaban con la compañía pasen por verdaderas penalidades para subsistir en esas circunstancias.

Tras su amarga y accidentada experiencia por tierras extremeñas, la compañía del Teatro Proletario Revolucionario se dirigirá a la provincia de Sevilla, donde estaba presente desde principios de mayo. El día 5 debutaban en el Teatro del Duque, en la capital sevillana. Dos días después, el 7, estrenaban en el mismo teatro la obra *Uníos*, original del propio Mussot, que permanecía al frente de la compañía<sup>112</sup>. Las representaciones se dilatarán por esta provincia a lo largo del mes citado, siendo visitadas, entre otras, las localidades de Alcalá de Guadaíra y

---

<sup>111</sup> "Noticias teatrales. La compañía de Teatro Proletario". *LMZ* (Madrid, 4 de abril de 1934): 6.

<sup>112</sup> *Extracto del diario de Luis Mussot*, cit. p. 11. No se ha localizado el texto de la citada obra. El propio Mussot lo daba por perdido. Debo el dato a Gómez Díaz.

Villanueva de las Minas, dando por finalizada su gira el 30 de mayo, fecha en que tendrá lugar el retorno a Madrid<sup>113</sup>.

#### LA INSURRECCIÓN DE OCTUBRE DE 1934, UN PARÉNTESIS EN LA ACTIVIDAD DEL TEATRO PROLETARIO

La vuelta a Madrid de la inicialmente conocida como compañía de Teatro Proletario Revolucionario de Actores Parados, creada en octubre de 1933 y constituida –como su nombre inicial indicaba– por actores en situación de desempleo, y que fue la encargada de desarrollar la gira teatral descrita, nos obliga a hacer un ejercicio de recapitulación, en relación a las compañías y grupos teatrales que se constituyeron por iniciativa de César e Irene de Falcón. Debido a la insuficiencia de los datos y a la parquedad de las fuentes hemerográficas, la información sobre la actividad de aquellas entre los años 1932 y 1934 se entrecruza, dando lugar a confusiones y errores en el tratamiento de la información periodística. Por ello, y para evitar equívocos, parece necesario ofrecer un resumen de su labor, para deslindar los caminos recorridos y precisar la actividad desarrollada por las compañías referidas, durante el periodo que precede a la insurrección de octubre de 1934, y cuyos efectos determinarán la prohibición o desaparición de las mismas.

De acuerdo con lo expuesto en páginas precedentes, es posible distinguir tres compañías teatrales diferentes, bajo un denominador común: la representación de teatro proletario como modelo teatral adoptado, la presencia común de César Falcón al frente de las distintas compañías y el apoyo institucional del PCE a esta actividad cultural. El proceso se habría desarrollado, según venimos exponiendo, en etapas sucesivas entre septiembre de 1932 y septiembre de 1934, con tres grupos principales como protagonistas:

- a) El grupo teatral "Nosotros". Constituido en septiembre de 1932. Formado por actores aficionados. Desarrolla su labor en Madrid, disponiendo para sus actuaciones de un local propio (Teatro Proletario. Alcalá 132.). Mantuvo su actividad hasta septiembre de 1933. Desde esa fecha apenas participa en representaciones.
- b) La compañía de Teatro Proletario Revolucionario de Actores Parados. Creada en octubre de 1933 y compuesta por actores en paro. Desarrollará su labor durante la gira teatral realizada por las provincias del norte (Asturias, Santander, Vizcaya y Guipúzcoa), Castilla la Vieja, Extremadura y Sevilla, entre noviembre de 1933 y mayo de 1934. En el transcurso de la campaña se producirá el relevo de César Falcón, sustituido por Luis Mussot, al frente de la compañía.
- c) La compañía de Teatro Proletario de César Falcón. El comienzo de su actividad se producirá en mayo de 1934, tras su abandono de la anterior compañía. Formada por actores profesionales en paro, su actividad tiene lugar, de forma preferente, en giras teatrales por Castilla la Nueva y las provincias de Alicante y Valencia. Se mantendrá activa hasta el movimiento revolucionario de octubre de 1934, que determinará la prohibición de la actividad política, sindical de la casi totalidad de partidos, organizaciones obreras y entidades culturales ligadas a los anteriores.

---

<sup>113</sup> "Noticias teatrales. El Teatro Proletario en Sevilla". *Luç* (Madrid, 9 de mayo de 1934): 6.

En relación a la primera de las tres citadas, el grupo teatral Nosotros, apenas se dispone de noticias acerca de la actividad desarrollada por esta entidad tras la incorporación de César e Irene Falcón a la compañía del Teatro Proletario Revolucionario para hacer la gira por el norte de España. Por lo cual, hemos de pensar que, si bien se mantuvo en ese periodo, sus representaciones fueron escasas, quedando fuera de los circuitos teatrales habituales y manteniendo únicamente una actividad testimonial (actos y funciones benéficas o solidarias, principalmente), prosiguiendo su vinculación al PCE y organizaciones sindicales afines<sup>114</sup>.

Respecto a la segunda, la Compañía de Teatro Revolucionario, no tiene tampoco actividad conocida tras su retorno a Madrid. Existe la posibilidad de que el PCE –su impulsor, a través de la Central de Teatro Proletario– hubiera procedido en junio de 1934 a su disolución, medida motivada por varias causas: el final de la gira, la conclusión de la temporada teatral y, por último, la situación creada por el conflicto con César Falcón<sup>115</sup>.

En cuanto a la tercera compañía, su actividad se inicia cuando las anteriores pasan por un momento de declive que parece anticipar su probable desaparición. El 28 de abril la Central de Teatro Proletario –vinculada al PCE– daba a conocer su decisión de formar una nueva compañía “que interprete las obras de teatro proletario que tan extraordinario éxito han tenido en los ensayos anteriores”.

La favorable acogida dispensada en la mayor parte de las ciudades y pueblos visitados en la última gira, de casi siete meses de duración, debió influir también para que desde la organización promotora –el PCE– se decidiesen a reanudar las actividades teatrales en marcha. La presencia –según los organizadores– de numerosos ofrecimientos de actores y actrices dispuestos a incorporarse a la nueva compañía determinará que la entidad convocante proceda a realizar una selección entre ellos, al tiempo que se anunciaba su próxima presentación en Madrid, una vez constituida<sup>116</sup>. A principios de mayo de 1934 se daba por concluido el proceso de formación de esta compañía, al anunciarse públicamente su puesta en marcha.

Bajo la dirección artística de César Falcón ha quedado definitivamente organizada la gran compañía de Teatro Proletario, adherida a la Central de Teatro Proletario, sección Española de la Unión Internacional de Teatro Revolucionario. La forma un conjunto de actores y actrices de los más notables de la escena española, que en esta época de aguda

<sup>114</sup> “Gran festival artístico a beneficio de *La Lucha*”. *La Lucha* (Madrid, 23 febrero 1934): 1. En la citada función se anunciaba la representación de *La fuga de Kerensky*, de Hans Huss. Dado que la segunda compañía de teatro proletario se mantenía en Vizcaya en esas fechas, sólo el primer grupo podía ser el autor de la representación, según figuraba en el anuncio de propaganda publicado en el periódico. En este periodo el grupo teatral Nosotros mantenía su sede en la calle Pozas 8, en Madrid, lo cual nos indica que todavía estaba vinculado al PCE.

<sup>115</sup> Los únicos datos disponibles nos hablan de la incorporación de Luis Mussot a la compañía de M.<sup>a</sup> Teresa Montoya el 3 de junio, así como la celebración de varias reuniones entre algunos miembros del Comité Ejecutivo del PCE, como Dolores Ibaruri y Jesús Hernández, con el propio Mussot, los días 4 y 5 de junio, probablemente para tomar alguna determinación sobre el futuro de la compañía tras los incidentes vividos por aquella durante su gira por el norte de España, sin que nos conste los resultados de las mismas. El dato en Luis Mussot. *Agenda-diario de 1934*, 12. Manuscrito.

<sup>116</sup> “Noticias Teatrales. Teatro proletario: Nueva compañía de la Central de Teatros Proletarios”. *LM* (Madrid, 28 de abril de 1934): 8. El local donde se hacían las entrevistas seguía siendo la sede madrileña del PCE de la calle Pozas.

crisis teatral han sabido encontrar el camino de la verdadera renovación, no sólo económica, sino artística del teatro.<sup>117</sup>

En la información periodística que daba cuenta de la formación de la nueva compañía se exponía la equiparación económica entre los miembros del grupo, así como la labor de conjunto y la disciplina que habrían de presidir su trabajo.

Esta compañía, como todas las similares del extranjero, está constituida sobre una base de absoluta igualdad artística y económica. Dentro de ella no hay privilegios. Todos sus miembros tienen idéntica categoría, los mismos derechos e iguales deberes. Su organización y trabajo están normados por el concepto de una relación de conjunto que da igual relieve a todas las partes de una obra y establece la admirable disciplina del gran teatro de nuestra época.

Junto al repertorio ya conocido de fases anteriores, se hacía también pública la previsión del nuevo repertorio, elegido expresando la intención de la compañía de dar a conocer un ambicioso programa de representaciones:

[Figurarán en el repertorio] Las mejores obras del teatro proletario universal como, *El monstruo*, de Vaillant-Couturier; *¡Ruge China!*, de Tetriakov; *Bajo la luna de los caribes*, de Eugene O'Neill; *¡Hola, vivimos!* y *Los destructores de máquinas*, de Toller; *Las banderas*, de Alfonso Paquet; *El barco borracho*, de Paul; *Los bajos fondos*, Egor Bulícher y *Los otros*, de Máximo Gorki; *La calle sin sol*, de N. Tokunaga; *El propietario ausente*, de Kobaiki; *La chinche*, de Maiakousky; *25 de octubre en Teléfonos*, de Hans Huss; *Tierra*, de N. Markich; *La venganza divina*, de Chalom Asch. Al lado de éstas, en su repertorio español, aparte *¡Al Rojo!* y *Viernes Santo*, de Carlota O'Neill, cuenta [también] con obras de Rafael Alberti, Manuel Fontdevila, Irene de Falcón, Ramón J. Sender, María Teresa León, Joaquín Arderius, Isaac Pacheco, Rodolfo Viñas, Pla y Beltrán, César Falcón y otros escritores<sup>118</sup>.

Varios hechos llaman la atención sobre los datos que aporta esta nota informativa, atribuible casi con seguridad bien al propio Falcón o a personas muy cercanas a él —nosotros nos inclinamos por Irene de Falcón—, además del anuncio de un repertorio de autores extranjeros y nacionales para representar, de la que hablaremos después. En primer lugar, destaca el subtítulo de la información, que sitúa, por primera vez, el nombre de César Falcón al frente de una compañía para identificarla, circunstancia que se repetirá posteriormente en otros comunicados y notas de prensa y que se utilizaba habitualmente para distinguir a un grupo teatral, ligando su nombre al de su promotor o fundador.

Ello nos hace pensar de inmediato en otros hechos paralelos. La reaparición de Falcón al frente de lo que podríamos considerar el tercer proyecto teatral que amparaba el PCE sólo puede suponer dos cosas. Primero, que la anterior compañía ha sido disuelta, por no contar con el apoyo de la organización política promotora; y, segundo, que esta, lejos de considerar la incapacidad de César Falcón aducida por sus detractores, lo sigue considerando idóneo para el trabajo propuesto. No sólo le confía la dirección sino que también lo sitúa de nuevo al frente de

<sup>117</sup> "Teatro Proletario. La compañía de César Falcón". *La Libertad* (Madrid, 6 de mayo de 1934): 7.

<sup>118</sup> *La Libertad* (Madrid, 6 de mayo de 1934): 7. También en "Teatro proletario. La compañía de César Falcón". *El Heraldo de Madrid* (9 de mayo de 1934): 4.

la nueva compañía teatral, permitiendo así mismo que su nombre figure al frente de la misma, junto con el de Teatro Proletario<sup>119</sup>.

En segundo lugar, observamos como se ha optado de nuevo por la elección de actores profesionales, sin contar tampoco con los primitivos actores aficionados de la primera compañía constituida, tal como ocurriese al formar la segunda. Todo ello hace pensar en el deseo de los organizadores de contar con un plantel de profesionales, de cara a iniciar cuanto antes sus actividades. No sabemos si entre los integrantes de la tercera compañía fundada por Falcón hay miembros de la anterior, aunque se puede afirmar, indudablemente, que sí permanecieron al menos dos personas muy cercanas a César Falcón, como son la propia Irene de Falcón, su compañera y principal colaboradora en las dos compañías anteriores, y también la actriz Enriqueta O'Neill, que permanecerá en la nueva compañía y que seguirá presente en otras experiencias artísticas posteriores<sup>120</sup>.

En cuanto al repertorio de obras anunciado, resulta de interés considerar algunas de estas obras para conocer las previsiones de sus responsables. Por lo que respecta a los autores extranjeros, algunas de las citadas obras se encontraban ya en ediciones traducidas al español, caso de *Los destructores de máquinas*, de Toller. En cuanto a la obra de Hans Huss, *25 de septiembre en Teléfonos*, fue la primera en estrenarse en Madrid a la vuelta de la compañía a Madrid. Otras, como *La chinche*, de mayor complejidad y extensión, no se pondrán en escena hasta abril de 1936, ya bajo la etapa del Cine Teatro Club<sup>121</sup>. También se anuncian obras de autores, cuyos títulos corresponden en realidad a novelas. Así ocurre con dos casos, *La calle sin sol*, de N. Tokunaga, una novela cuya traducción al castellano había publicado la editorial Cenit en 1931, dentro de su colección "La novela proletaria", y en *Crimen*, de Joaquín Arderius. En estos dos casos, el anuncio solo puede interpretarse como la posibilidad de hacer adaptaciones de estas novelas al teatro, una situación que no siempre llegó a producirse.

En relación con la presencia de autores españoles en el repertorio, sólo se mantiene Carlota O'Neill, con dos obras ya representadas y conocidas, junto al anuncio de otras que ya figuran escritas –o en proceso de redacción–, algunas de las cuales se estrenarán por esta compañía en los meses inmediatos. Por ejemplo, *Una raya de luz*, de César Falcón, y *Seisdedos*, de Pascual Pla y

<sup>119</sup> Existe la posibilidad de que tal denominación fuese parte de un acuerdo o pacto entre la representación del PCE que gestionaba las actividades de propaganda –Secretaría de Organización– y el propio César Falcón, dado que si bien la compañía parece mantener la condición de cooperativa, el vincularla al nombre de Falcón haría muy difícil repetir cualquier intento de revuelta interna que pudiera suponer la sustitución de su responsable, a la vez que permite ocultar su relación con el partido y las organizaciones vinculadas a él. Ello implicaría no sólo una prueba de confianza hacia el escritor y propagandista, sino también una forma de ocultar la relación evidente entre la compañía y su verdadero patrocinador, el PCE.

<sup>120</sup> La relación sentimental entre César Falcón y Enriqueta –"Ada"– O'Neill, establecida durante la etapa de convivencia en ambas compañías –segunda y tercera–, será uno de los motivos de la posterior ruptura entre César e Irene. Esta última abandonará España en noviembre de 1934, trasladándose a Moscú, donde trabajará como traductora. En cuanto a *Ada*, figurará entre los integrantes del Cine Teatro Club, organización creada por el PCE en julio de 1935, donde pasará a ser secretaria de su Comité directivo, a la vez que formaba parte de su grupo teatral. También figuraba entre los integrantes de Film Popular entre 1936 y 1937, organizaciones en las cuales tuvo presencia destacada el propio Falcón. Sobre la constitución del Cine Teatro Club, ver "El Cine-Teatro-Club. Una interesante organización de arte contemporáneo". *El Heraldo de Madrid* (13 de julio de 1935): 7.

<sup>121</sup> "En el teatro Rosales. 'La chinche', obra de Maiakovsky, en nueve cuadros". *La Libertad* (Madrid, 14 de marzo de 1936): 7.

Beltrán. Otros autores, como Rafael Alberti, Ramón J. Sender o Isaac Pacheco estrenarán sus obras en compañías diferentes, aunque dentro de esta línea de teatro políticamente comprometido<sup>122</sup>.

El 19 de mayo, cuando apenas habían transcurrido tres semanas de su constitución, la compañía de Teatro Proletario de César Falcón se presentaba en Madrid en el teatro de la Casa del Pueblo, entre cierta expectación y una gran asistencia de público. La velada contará con la representación de cuatro obras típicas del teatro proletario: *Asia*, de Paul Vaillant-Couturier; *Un invento*, de Tom Thomas; *¡Al Rojo!*, de Carlota O'Neill y *25 de octubre en Teléfonos*, de Hans Huss, este último un sainete sobre un episodio de la Revolución Rusa, estrenado en provincias y que ahora se presentaba en Madrid. El propio Falcón hizo la presentación pública de la compañía y se pronunció a favor del arte escénico proletario, mientras se lamentaba de nuevo por la carencia de escritores y obras que puedan impulsar el teatro proletario.

El resultado artístico de la representación generó división de opiniones entre los críticos, quienes destacarán –una vez más– la intención proselitista del teatro proletario, mientras falla el perfil humano de las tramas y la calidad de la representación. La velada también contó con la asistencia de Carlota O'Neill, la autora de *¡Al Rojo!*, cuya presencia advertida en la sala motivó su salida al escenario, al final de la obra, para saludar al público<sup>123</sup>.

La actividad desarrollada y el apoyo del público animará también a sus promotores a exigir un mayor compromiso político a quienes asisten a las representaciones de esta modalidad de teatro. Además de expresarse en los escenarios, tanto César como Irene de Falcón aprovecharán las oportunidades que les brinda un sector de la prensa madrileña para darlo a conocer y para reclamar para el teatro proletario el puesto que creen que merece.

Sus críticas suelen apoyarse en el examen de la crisis que aquejaba al teatro, respondiendo que una de las razones del descenso de espectadores del teatro es el menor interés del público frente a las obras representadas. Para ello lo contraponen con el teatro burgués.

También lo oponen al teatro fascista, tomando como ejemplo la situación que se vive en Alemania en esas fechas, donde Hitler utilizaba el teatro como arma de propaganda, mientras perseguía a los mejores autores, actores y artistas<sup>124</sup>. En sus colaboraciones en la prensa destacaban como tarea principal del teatro proletario la lucha contra el fascismo:

Los actores y autores alemanes antifascistas nos lanzan su grito desesperado desde los campos de concentración o desde el destierro [...] Nosotros debemos luchar sin descanso por evitar que el fascismo logre hacer lo mismo en España.

<sup>122</sup> En relación con las posibles obras teatrales de Joaquín Arderius y de Manuel Fontdevila, ignoramos cualquier dato sobre ellas. Respecto al primero, en más de una ocasión se cita la obra *Un crimen*, que imaginamos basada en la novela del autor de igual título, publicada en 1934, aunque no conocemos que se llegase a representar ni que llegase a ser editada, dudando incluso de que llegase a ser escrita la mencionada versión de la novela.

<sup>123</sup> Cruz Salido, [Francisco]. "Casa del Pueblo. Teatro Proletario". *El Socialista* (Madrid, 20 de mayo de 1934): 5. También Izacaray, [Jesús]. "Una sesión de teatro proletario". *Luz* (Madrid, 21 de mayo de 1934): 4. Una crítica favorable en S.[antiago] de la C.[ruz]. "Arte revolucionario. Gran éxito del teatro proletario". *El Heraldo de Madrid* (21 de mayo de 1934): 4.

<sup>124</sup> "Teatros y Cines. El gobierno alemán ha confiscado a Erwin Piscator todas sus propiedades escénicas". *El Heraldo de Madrid* (30 de mayo de 1935): 8.

Finalmente repetían su llamamiento para participar activamente en el combate contra el fascismo.

La Central de Teatro y Cine Proletario, sección española de la 'Unión Internacional de Teatro Revolucionario' invita a todos los autores antifascistas de España a que trabajen inmediatamente en este sentido. Los autores, escribiendo obras contra el fascismo, y los actores, profesionales o aficionados, representándolos [...], siguiendo el ejemplo de la Compañía de Teatro Revolucionario que actualmente recorre el norte de España.<sup>125</sup>

Durante el mes de junio la compañía de teatro proletario que dirige César Falcón iniciará una gira por tierras manchegas, recorriendo diversos pueblos y ciudades de las provincias de Toledo (Villa de don Fadrique, Mora, Villacañas...), Ciudad Real (Quintanar de la Orden, Alcázar de San Juan, Campo de Criptana, Ciudad Real, Valdepeñas...) y Albacete (Almansa, Albacete), donde representarán las obras de su repertorio, despertando un gran interés en aquellos lugares donde actúan, pese a las resistencias que despiertan estas representaciones entre las autoridades locales (Falcón, 1999: 151).

El 29 de junio comienza su periplo teatral en la provincia de Alicante. Elda, Novelda, Elche, Crevillente, Alcoy y la propia capital serán algunos de los lugares donde representaron sus obras, con gran éxito de público, permaneciendo en la provincia durante los meses de julio y agosto<sup>126</sup>. En septiembre se trasladarán a la de Valencia, donde también tenían previstas diversas actuaciones<sup>127</sup>. Durante su estancia en la capital valenciana estaban dispuestos los estrenos de tres nuevas obras: *La raya de luz*, de César Falcón; *Seisdedos*, de Pascual Pla y Beltrán, basada esta última en los hechos ocurridos en Casas Viejas<sup>128</sup>, y *Primero de Mayo*, de Isaac Pacheco, obra basada en una adaptación de *La madre* de Gorki<sup>129</sup>.

*La raya de luz*, de Falcón se estrenó el 15 de septiembre de 1934, en el Teatro de la Libertad, en Valencia<sup>130</sup>. Dos días después, el 17, se representaba en la misma sala el drama *Seisdedos*. Esta obra estaba compuesta de cuatro cuadros y sus decorados habían sido realizados por varios artistas valencianos: Ismael Archelós, Castellanos, José Sabina y Francisco Carreño<sup>131</sup>. Esta obra se basaba en otra anterior del mismo autor, *Casas Viejas*, de un solo acto y construida a partir de la escenificación del poema de igual nombre y representada por el Grupo de Teatro Proletario "Nosotros" desde octubre de 1933. *Seisdedos* estaba en imprenta a finales de marzo del año

<sup>125</sup> I.[rene de] F.[alcón]. "El teatro antifascista". *La Lucha* (Madrid, 13 de enero de 1934): 3.

<sup>126</sup> "El teatro en provincias. Teatro proletario: La campaña de Alicante". *El Heraldo de Madrid* (26 de junio de 1934).

<sup>127</sup> "La compañía de Teatro Proletario en Valencia". *El Pueblo* (Valencia, 6 de septiembre de 1934): 4; y "Del carnet de un traspunte. La compañía de Teatro Proletario de Madrid". *El Pueblo* (12 de septiembre): 8.

<sup>128</sup> De la obra teatral citada se publicaron dos ediciones. Ver Pla y Beltrán (1934). Hay reedición en Valencia, 2009.

<sup>129</sup> "El teatro en provincias. *Seisdedos*, de Pla y Beltrán, y *Primero de Mayo*, de Isaac Pacheco". *El Heraldo de Madrid* (9 de agosto de 1934): 5.

<sup>130</sup> "El teatro en provincias. La compañía de Teatro Proletario en Valencia". *El Heraldo de Madrid* (13 de septiembre de 1934): 4.

<sup>131</sup> "Del carnet de un traspunte. La compañía del Teatro Proletario de Madrid". *El Pueblo* (Valencia, 12 de septiembre de 1934): 8.

siguiente, habiéndose publicado dos ediciones de la misma antes de su estreno<sup>132</sup>. Durante la estancia de la compañía de Falcón en Valencia, el propio Pla y Beltrán compartió parte de la gira teatral junto los actores, al ser solicitado para que ejerciese de forma temporal como representante de la compañía<sup>133</sup>. De *Seisdedos* se anunciaba una traducción al ruso, destinada a una versión para la ópera<sup>134</sup>.

En cuanto a la tercera obra, *Primero de Mayo*, de Isaac Pacheco, no tenemos constancia de que se representase antes de 1936, aunque sí estaba disponible la edición de la misma desde junio de 1934<sup>135</sup>.

Durante su estancia en la capital levantina, Falcón ejecutará también tareas de propaganda política a través de conferencias y actos públicos<sup>136</sup>. Una vez completada la estancia por tierras valencianas, la idea de los responsables de la compañía será continuar su gira, en los meses inmediatos, por otras provincias, citándose en primer lugar Castellón. Otros destinos indicados son Palma de Mallorca, Almería y Málaga<sup>137</sup>.

La información sobre la compañía de Teatro Proletario de César Falcón desaparece a mediados de septiembre, tras informar de su presencia en la capital valenciana. Resulta imposible confirmar si siguieron trabajando en nuevas representaciones en las semanas siguientes, aunque cabe pensar que el estallido del movimiento insurreccional, que tiene lugar a mediados de octubre de 1934, impidiese la ejecución de este programa teatral.

## CONCLUSIÓN

El trabajo de difusión realizado desde 1932 a 1934 por las compañías de teatro proletario radicadas en Madrid, y cuya profesionalización ha permitido mejorar la calidad del teatro representado, va a tener un efecto destacado sobre este subgénero dramático al impulsar la aparición de nuevos grupos teatrales, formados por actores aficionados que están dispuestos a continuar esa labor, y al utilizar el teatro para transmitir al público un modelo de pensamiento, en este caso cercano a la ideología comunista. A lo largo de 1934, y en distintos lugares geográficos, tenemos conocimiento de la formación de estos grupos, sostenidos por sindicatos y organizaciones obreras y compuestos por militantes y simpatizantes de aquellas, que realizan representaciones de teatro proletario en los locales obreros.

Junto a obras ya conocidas o publicadas de esta modalidad, otras veces son los propios integrantes del grupo quienes crean obras, luego utilizadas para la escena. Otras veces son los

<sup>132</sup> CDMH. Salamanca. Gobernación. PS Castellón. Caja 60: "Cartas de Pascual Pla y Beltrán a José Santacreu Masanet", de 26 de marzo y 11 de julio de 1934. En la segunda de las cartas también le anuncia que "Casas Viejas" sería radiada para toda la URSS [---], todos los onces de mes. La transmisión irá acompañada de mi biografía". Un análisis detenido de la obra *Seisdedos*, en Pascual Pla y Beltrán (2009: 28-39).

<sup>133</sup> Carta de Pla y Beltrán a José Santacreu de 11 de julio de 1934, citada.

<sup>134</sup> "Un joven escritor español traducido al ruso. *Seisdedos*, tragedia de Pla y Beltrán, se estrenará en breve en la Gran Ópera de Moscú". *El Heraldo de Madrid* (14 de agosto de 1934): 4.

<sup>135</sup> Pacheco, Isaac (1934). Una reseña de la obra, en F. P. "Teatro social. Un drama de Isaac Pacheco". *La Tierra* (Madrid, 10 de junio de 1934): 2.

<sup>136</sup> "Noticias. Centro Biblioteca Cultural". *El Pueblo* (Valencia, 15 de septiembre de 1934): 4.

<sup>137</sup> "La compañía del Teatro Proletario en Valencia". *El Heraldo de Madrid* (13 de septiembre de 1934): 4.

autores que practican la narrativa social quienes escriben obras, después adaptadas a este teatro de agitación. Un ejemplo a considerar es el representado por Joaquín Arderius, autor de *Crimen. Suceso*, una novela publicada en 1934 y también escenificada<sup>138</sup>.

La insurrección de octubre detiene toda la actividad desarrollada durante los dos últimos años con relación al teatro proletario. Este hecho, junto con las medidas de excepción que se adoptarán en todo el país desde esos momentos, producirán el desmantelamiento tanto de las compañías profesionales como de los grupos teatrales formados por actores aficionados, que representaban este tipo de teatro, debido a la represión desatada por las autoridades sobre los partidos políticos, sindicatos y entidades sociales vinculados a las organizaciones que participaron en el mismo.

---

<sup>138</sup> Arderius, Joaquín. *Crimen. Suceso* [1934]. Según Sáiz Viadero (“Galdós bajo las bombas. Santander, 1936-1937”, 1997), una versión dramatizada de esta obra fue representada en el teatro Pereda de Santander y otros teatros de la provincia, en el otoño de 1936, junto a otras obras de Rafael Alberti (“El bazar de la providencia”) y Sender (“El secreto”).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Juan y AZNAR SOLER, Manuel (1999). *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- AZNAR SOLER, Manuel (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universidad de Valencia.
- COBB, Christopher (1985). "El teatro de agitación y propaganda en España. El grupo *Nosotros* (1932-1934)". Cobb, Christopher (ed.). *César Falcón*. Lima: Hora del Hombre: 15-30.
- COMÍN COLOMER, Eduardo (1965). *Historia del PCE. Del nacimiento a la mayoría de edad (Abril 1920 – Febrero 1936). Del nacimiento a la mayoría de edad. Primera Etapa*. Madrid: Editora Nacional.
- DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio (2009). *Teatro de la guerra civil: El bando republicano*. Madrid: Fundamentos.
- DENNIS, Nigel y PERAL VEGA, Emilio (2010). *Teatro de la guerra civil: El bando nacional*. Madrid: Fundamentos.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1985). *El nuevo romanticismo*. Madrid: José Esteban.
- DÍEZ, Emeterio. "La censura teatral en Madrid durante la Segunda República, 1931-1936". *Anales de Literatura Española Contemporánea* 32, 2 (2007): 83-106.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> Francisca (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC-Fundación García Lorca y Tabapress.
- ELORZA, Antonio y BIZCARRONDO, Marta (1999). *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939*. Barcelona: Planeta.
- FALCÓN, Irene [de] (1996). *Asalto a los cielos. Mi vida junto a Pasionaria. (Memorias)*. Barcelona: Planeta.
- FUENTES, Víctor (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Madrid: Popular.
- GIL FOMBELLIDA, Mari Carmen (2003). *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la Segunda República*. Madrid: Fundamentos y RESAD.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel (1983). *El teatro de vanguardia y agitación popular en Madrid durante la guerra civil*. Tesis doctoral inédita. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel (2006). *Teatro para una guerra (1936-1939). Textos y documentos*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- GÓMEZ DÍAZ, Luis Miguel (2018). "Introducción". Martínez Allende, Francisco. *Teatro completo (II)*. Madrid: Proletario ediciones.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998). *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal.
- HUÉLAMO, Julio (1992). "Lorca y los límites del teatro surrealista español". Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, M.<sup>a</sup> Francisca. *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC-Fundación García Lorca y Tabapress: 207-214.

- HURTADO, Manuel (1932). *Normas de organización y estructura del Partido Comunista*. Mundo Obrero: Barcelona.
- MALLY, Lynn, (1990). *Culture of the Future: The Proletkult Moviment in Revolucionary Russia*. Berkeley: University California Press.
- MALLY, Lynn (2000). *Revolucionary acts. Amateur theater and soviet state (1917-1938)*. Cornell University Press: Ithaca. Nueva York.
- MARTÍNEZ RIAZA, Asunción (2004). *¡Por la República! La apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919-1939*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MATEOS MARTÍNEZ, María Antonia (1999). *Esta noche, velada teatral*. Colección "Historia vivida". Gijón: Imprenta de El Comercio.
- MATORRAS, Enrique (1935). *El comunismo en España*. Burgos: Imprenta Aldecoa.
- MC CARTHY, James (2003). "Soldados como espectadores. Teatro de agitación y propaganda y estética de la representación en la Guerra Civil española". *ADE Teatro* 97 (Madrid, 2003): 139-147.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (ed.) (2003). *Teatro español de vanguardia*. Madrid: Castalia.
- MUSSOT FLORES, Luis. *Agenda-diario de 1934*. Manuscrito inédito.
- PACHECO, Isaac (1934). *Primero de Mayo*. Colección "Teatro del pueblo". Madrid: Imprenta Juan Pueyo.
- PISCATOR, Erwin (1930). *Teatro político*. Cénit: Madrid.
- PISCATOR, Erwin (2001). *Teatro político*. Vicente Hernando, César de (ed.). Hondarribia: Hiru.
- PISCATOR, Erwin (2014). *Teatro, Política, Sociedad*. Vicente Hernando, César de (ed.). Madrid: ADE.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual (1934). *Seisdedos. (tragedia campesina)*. Valencia: Ediciones de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios. Imprenta Cosmos.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual (2009). *Narrativa, teatro y ensayo*. Aznar Soler, Manuel (ed.). Valencia: Consell Valencià de Cultura: 81-150.
- PLAZA PLAZA, Antonio. *El teatro de agitación y propaganda en España (1931-1936). Estudio introductorio y antología de sus obras*. Inédito.
- PLAZA PLAZA, Antonio (2010). "El teatro proletario en España, 1931-1936". Beti Sáez, Iñaki y Gil Fombellida, Mari Karmen (eds.). *Exilio y Artes escénicas. IX Congreso Internacional sobre el exilio: Exilio, teatro y teatralidad*. Saturran, San Sebastian: Universidad de Deusto & Hamaika Bide Elkartea: 51-86.
- SENDER, Ramón J. (1933). *Teatro de masas*. Valencia: Orto.
- TOLLER, Ernst (1991). *Los destructores de máquinas & Hinkemann*. Madrid: ADE.
- VIVED MAIRAL, Jesús (2001). "Estudio introductorio". Sender, Ramón J. *La llave*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses: 7-87.
- VIVED MAIRAL, Jesús (2002). *Ramón J. Sender, una biografía*. Madrid: Páginas de Espuma.

PRENSA CONSULTADA

*Avance* (1933-1934). Oviedo: BNE.

*El Heraldo de Madrid* (1931-1934). HMM.

*El Liberal* (1931-1934). HMM.

*El Mercantil Valenciano* (1934). Valencia: HMV.

*Estampa* (1932-1934). HMM.

*La Libertad* (1931-1934). HMM.

*La Lucha* (1932-1934). HMM.

*Luz*, (1932-1934). Madrid: HMM.

*Mundo Obrero* (1930-1934). Madrid: HMM.

*Nosotros* (1930-1932). Madrid: HMM, AHN, IISB.

*El Pueblo* (1934). Valencia: HMV.

*El Socialista* (1931-1934). FPI.

*La Tierra* (1931-1934). Madrid: HMM.

*La Voz* (1931-1934). Madrid: HMM.