

César Falcón y el grupo teatral Nosotros

M. Carmen Domínguez Gutiérrez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In the theatre scene of the 1930s in Spain, in addition to the traditional commercial theatre and the republican avant-garde of Las Misiones Pedagógicas or La Barraca, an alternative proposal emerged whose objectives went beyond the pedagogical and the artistic. Proletarian, or political theatre, linked to European theatrical avant-garde with Soviet roots, was inspired by the principles of Bertolt Brecht and Erwin Piscator. They proposed, from a Marxist perspective, class struggle as means to achieve an alternative socialist model. The theatre company Nosotros, directed by Peruvian exile César Falcón, is the best example of this theatrical avant-garde.

Keywords Republican theatrical vanguards. Political theatre. Proletarian literature. Latin American writers in Republican Spain. César Falcón.

Índice 1 César Falcón y su lugar en la literatura. – 2 Teatro político – Literatura proletaria. – 3 El grupo teatral Nosotros. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted 2020-04-24
Accepted 2020-09-05
Published 2020-12-21

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Domínguez Gutiérrez, M.C. (2020). "César Falcón y el grupo teatral Nosotros". *Rassegna iberistica*, 43(114), 243-258.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2020/114/001

«Fue un hombre que dedicó su talento, su energía
y su entusiasmo a la causa del comunismo.
Algún día, algún crítico curioso leerá su obra
y nos dará a todos la sorpresa de haber
descubierto un gran autor.
Es injustamente desconocida en España la obra de
César Falcón»
(Carabantes, Cimorra 1982, 322)

El golpe de Estado y la dictadura de Augusto B. Leguía en Perú (conocida como *Oncenio*, 1919-30) provocó la salida del país de los intelectuales disidentes con el régimen.¹ El gobierno golpista los invitó a estudiar becados en el extranjero.² Dos de ellos, César Falcón (1892-1970) y José Carlos Mariátegui (1894-1930), amigos desde que coincidieron en el periódico limeño *La Prensa* y cofundadores de *La Razón*, viajaron así a Europa en lo que en realidad fue una suerte de exilio subvencionado.³

José Carlos Mariátegui se estableció en Italia;⁴ César Falcón, tras un breve período en París, en seguida se asentó en España donde permaneció de manera casi ininterrumpida hasta 1938.⁵ Desde el primer momento adhirió a la causa republicana y se opuso a la monarquía y a la dictadura de Primo de Rivera, lo que le acarreó el exilio en dos ocasiones. Sabedor de sus dotes de propagandista y consciente de la necesidad de difusión del mensaje revolucionario entre las clases trabajadoras concentró sus esfuerzos en los tres canales literarios que consideró más efectivos para esta tarea: la prensa, el mundo editorial y el teatro.⁶

1 En el siglo XX hay dos momentos determinantes en la historia de Perú que facilitaron la llegada de algunos de sus intelectuales a Europa. El primero fue el citado, en 1919, tras el golpe constitucional de Augusto B. Leguía, y el segundo en 1936, cuando el general Óscar R. Benavides, con el apoyo del ejército, anuló las elecciones y, en una consulta rayana con lo inconstitucional, se adjudicó la posibilidad de extender su gobierno otros tres años (Muñoz Carrasco 2011, 280).

2 En la nómina de intelectuales peruanos que llegaron a España en esas fechas se encuentran Víctor Raúl Haya de la Torre, Magda Portal o César Moro, entre otros (Muñoz Carrasco 2011).

3 Emilio Peral Vega (2013, 35 nota 5). Breve biografía de César Falcón en expediente original del fondo del Archivo Histórico del Partido Comunista de España (en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid). Para otros datos biográficos cf. Falcón 2007.

4 Aunque poco después volverá a su país para convertirse en opositor y líder político y la figura intelectual de renombre con que lo conocemos hoy. Mantuvo contacto y amistad con César Falcón siempre, hasta su prematura muerte en 1930.

5 Trabajó varios años en Inglaterra como corresponsal y durante la dictadura de Primo de Rivera tuvo que exiliarse a Hendaya, donde conoció a Miguel de Unamuno.

6 Durante sus primeros años en España se relacionó con un buen número de políticos e intelectuales como Indalecio Prieto o Manuel Azaña y colaboró en publicaciones periódicas como *El Liberal*, *El Sol* o *Unión Iberoamericana* (Martínez Rianza 2004, 11).

El advenimiento de la república supuso para Falcón un punto de inflexión en su trayectoria política que lo alejó de los círculos y las personas que había frecuentado hasta entonces y radicalizó su postura política: en 1933 se afilió al Partido Comunista de España (PCE) y trabajó en *Mundo Obrero* – del que fue editor y director – y *Frente Rojo*, las dos publicaciones periódicas al servicio del partido. En el ámbito editorial lanzó *Historia Nueva* (1928-34)⁷ y fundó un semanario, *Nosotros* (1930-31), que daría nombre a su aventura teatral, objeto de estudio de este trabajo, cuya experiencia le permitió organizar, ya en la contienda, *Altavoz del Frente*.⁸

En 1938, ante la inminente derrota del bando republicano en la guerra civil se exilió en Francia donde permaneció hasta 1940. Su nacionalidad española, concedida de manera extraordinaria por el gobierno republicano, le causó numerosos problemas pues el gobierno peruano no aceptó la doble naturalización y no le permitió residir en el país al considerarlo, paradójicamente, ciudadano español. Tras una breve estancia en Estados Unidos, entre 1942 y 1946, adonde viajó para gestionar su regreso a Perú, volvió de manera fugaz a Lima para terminar instalándose en México en 1946, lugar en el que residió prácticamente el resto de su vida y donde fundó dos revistas – *Rangos* e *Historia Nueva* – en las que siguió escribiendo sobre España.⁹ Murió en Lima en 1970, adonde había vuelto unos meses antes (Muñoz Carrasco 2011, 286).

1 César Falcón y su lugar en la literatura

En 2010, gracias a la mediación de su hija Lidia Falcón – también ella escritora y reconocida activista feminista –, se reeditó una de sus novelas, *Madrid*, crónica de la contienda española. El resto de su narrativa, su dramaturgia, sus escritos políticos y sus artículos periodísti-

⁷ El plan editorial de *Historia Nueva* fue diseñado para «rectificar la historia y organizar el mundo hispánico» dando a conocer la obra de autores españoles e hispanoamericanos. Pero su nefasta gestión llevó en 1930 a la quiebra de la editorial, que desapareció al año siguiente. En esta aventura se embarcó con José Venegas, después exiliado republicano, quien en sus memorias habla francamente mal de él. Cf. Venegas [1943] 2009, 143-8.

⁸ Conjunto de actividades que acercaban libros y espectáculos teatrales a los soldados en el frente y que, además, incluía la publicación de un semanario del mismo nombre (Martínez Riaza 2004, 108-9). Para un estudio en profundidad de esta iniciativa del matrimonio Falcón es imprescindible la lectura de «Altavoz del Frente: una experiencia multidisciplinar» de Peral Vega (2013, 31-84).

⁹ Fue autor de varias obras de interpretación de la realidad española: *Crítica a la Revolución española - desde la dictadura a las constituyentes* (1931), *Madrid* (1938), *España sostiene en Ginebra su línea de lucha por la democracia y la paz* (1938), *El mundo que agoniza* (1945), *Algunas condiciones necesarias para la Reconquista Nacional* (1955) y *Por la ruta sin horizonte* (1961) (Martínez Riaza 2004, 11-12).

cos siguen, en su mayor parte, perdidos o dispersos. Sin subestimar la dificultad, evidente, de encontrar los documentos originales que permitan la recuperación de su figura y obra literaria, ni los esfuerzos que en los años ochenta hicieron algunos críticos literarios – entre los que destacan Cobbs, Santonja o Esteban –, la complejidad de su carácter y la radicalización de sus posturas políticas y de sus actividades literaria y teatral – fruto esta de la experiencia vanguardista del *agit-prop* (agitación-propaganda) soviético, fugaz y fracasada en el tiempo – han contribuido a su olvido. Su obra quedó revestida de una valencia exclusivamente política, infravalorada su aportación artística a la vez que juzgada de subversiva. Y, sin embargo, su figura tiene un interés especial por múltiples razones: por lo novedoso, rompedor y radical de su propuesta estética; por ser protagonista de pleno derecho de la vida política y cultural de la capital, pero con unas convicciones que, aunque profundamente republicanas, no siempre coinciden con las de los canales artísticos oficiales; y porque su análisis de la política y sociedad españolas – que conoce a la perfección – es, también, o además, una mirada extranjera. La alteridad de esa voz hispanoamericana debería ser un aliciente para el estudio de su obra, pues la otredad de esa opinión permitiría un nuevo diálogo con la cultura española republicana.

César Falcón no forma parte del canon literario peruano. Mientras Mariátegui, el amigo con el que partió al exilio, es, hoy, reivindicado como uno de los nombres fundamentales de las letras peruanas, Falcón es prácticamente un desconocido. La profesora Muñoz Carrasco (2011, 284) justifica esta desigualdad de la siguiente manera: Mariátegui en su estancia italiana siguió siendo atento espectador de lo que ocurría en su tierra natal y, apenas pudo, regresó para seguir ocupándose de la política peruana; César Falcón, sin embargo, centró todas sus energías en la política española – en su obra solo hay un texto dedicado a su país, *El pueblo sin Dios* (1929) – y, cuando quiso volver, no logró adaptarse y se mudó a México. Evidentemente, esto ha provocado que en su propio país sea un autor muy poco estudiado, menos aún publicado. Lo sorprendente es que, a pesar de su frenética actividad literaria, periodística y propagandista, también es un autor prácticamente desconocido en España y México. Así que, por desgracia, al olvido peruano se suma el español. Y esto llama la atención porque desde los años noventa del siglo pasado y, en especial, en las dos primeras décadas de este XXI, se ha ido recuperando a todos los autores que de una manera u otra participaron en los movimientos culturales republicanos y que sufrieron el trauma del exilio. En cambio, César Falcón, exiliado en México después de vivir casi dos décadas en España, donde siguió escribiendo sobre el problema de España, no ha sido nunca estudiado como parte de ese exilio. La falta de evidencias en otro sentido permite solo suponer que, como afirma Muñoz Carrasco, se debe a su condición de extranjero

(«en España nunca dejó de ser considerado un escritor hispanoamericano», 2011, 284), razón por la cual no se han interesado en él los estudios de recuperación de la obra literaria de la intelectualidad republicana exiliada. Intelectualidad que, expulsada físicamente de España, quedó también excluida de su canon literario – del que hasta ese momento era parte fundamental –, no siempre reclamada como parte de la literatura de la sociedad que los acogió, y a menudo relegada a una especie de limbo literario.

César Falcón sería, desgraciadamente, el ejemplo perfecto para abrir un debate sobre los modelos historiográficos actuales, excesivamente nacionalistas, y la necesidad de superación de estas categorías. A este propósito es especialmente interesante la propuesta metodológica sobre los estudios culturales del exilio republicano capitaneada por María Paz Balibrea (2017).

2 Teatro político – Literatura proletaria

Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX produjeron textos muy distintos no solo en sus contenidos y formas discursivas, también en sus propuestas y objetivos a los que la crítica literaria ha categorizado con muy diversas etiquetas. La obra de César Falcón podría encuadrarse bajo lo que la historiografía española ha dado en llamar literatura proletaria, o ‘tercera vía’, alternativa a las literaturas republicana y revolucionaria, donde la primera era la escrita dentro de los límites tradicionales, sin cuestionar los márgenes literarios ni su propia definición, aunque eso sí, impregnada de los valores humanistas de la república;¹⁰ y la revolucionaria que, frente a la orteguiana deshumanización del arte y a la literatura republicana humanista, proponía una visión de sí misma ligada y comprometida con la revolución; dirigida a la pequeña burguesía para que la revolución avanzase, también fue leída y asimilada por las capas más culturizadas del proletariado. Esa literatura proponía la politización revolucionaria de los escritores, la superación de la división entre vanguardia política y vanguardia literaria, sí, pero que la literatura no dejase de ser literatura. Eran pues hombres de letras con voluntad revolucionaria, pero sin ánimo de subvertir su herramienta de trabajo.¹¹ En cambio, la literatura proletaria fue aquella en la

10 De aquí que en muchas ocasiones haya sido etiquetada como ‘social’ en el sentido de «aquella que da cuenta de la situación histórica del ser humano y no de la situación histórica del proletariado o del burgués. En un caso el progreso y la reacción, en el otro la lucha de clases» (De Vicente Hernando 2009, 33).

11 En la llamada literatura republicana se incluirían una buena parte de los intelectuales de la Generación del 14 y la casi totalidad de los de la Generación del 27. En la litera-

que el proletariado se contaba a sí mismo. ¿Existió? He ahí la cuestión: «porque, y aquí viene lo paradójico, si nos libramos del lastre ideológico que nos habita y en el que habitamos sobre qué es o deja de ser lo literario, cabe decir rotundamente que durante los años de la República la mejor literatura que se produjo fue la literatura proletaria» (Bértolo 2009, 191). Que la literatura proletaria es la mejor literatura producida en la década de los treinta del siglo XX es una afirmación sin duda discutible, pero no el hecho de que, como intuye el crítico, quizá la compañía Nosotros de César e Irene Falcón fue el mejor ejemplo de literatura proletaria, además de ser inspiración y modelo del teatro republicano de contienda dirigido pocos años después por María Teresa León y Rafael Alberti.¹²

El teatro normalmente reivindicado por la crítica como republicano es el de las Misiones Pedagógicas, diseñado por Alejandro Casona y complementado por el de La Barraca, vanguardia universitaria de Federico García Lorca. Fue un teatro vanguardista que sustituyó la escena clásica con escenarios poco convencionales y recuperó las obras del teatro áureo español (Calderón, Cervantes o Rueda, entre otros) (Aznar Soler 1997). Pero en la escena teatral, además del tradicional teatro comercial y la vanguardia republicana, había surgido una propuesta escénica alternativa cuyos objetivos iban más allá de lo pedagógico y lo artístico. Heredero de la vanguardia teatral europea de raíz soviética, inspirado por los principios de Bertolt Brecht y Erwin Piscator (de su ensayo publicado en 1929 toma su nombre), dos de sus dramaturgos más representativos, este teatro ‘político’ cuestionaba los sistemas políticos anteriores y sus respectivas organizaciones sociales y económicas y proponía, desde una óptica marxista, la lucha de clases que permitiese alcanzar un modelo alternativo socialista (Patterson 2003, 1-3).

‘Político’, en realidad, es un calificativo redundante para el teatro dado que el drama, desde sus orígenes en la catarsis aristotélica, lo es, pues comporta una materialidad y medialidad que, además de diferenciarlo claramente del resto de las artes, busca precisamente la empatía del público (Fischer-Lichte 2001 y 2005). Pero se utilizó esta etiqueta para subrayar que lo novedoso de esta nueva dramatur-

tura revolucionaria Sender, Arconada o Arderius. Cf. Bértolo 2009. Si bien el autor afirma: «Creo que publicaciones como las de López de Abiada sobre esta literatura o textos como los de Víctor Fuentes, José Antonio Fortes, Gonzalo Santonja, Luis Fernández Cifuentes o Eugenio de Nora, José Esteban, Iris Zavala, Julio Rodríguez Puértolas y Carlos Blanco Aguinaga me exoneran de entrar en una descripción de lo que podemos llamar la literatura revolucionaria de preguerra en la que inevitablemente hay que contar el deslizamiento hacia posiciones prorrevolucionarias de buena parte de los integrantes de la Generación del 27 con Alberti como paradigma de esas transformaciones» (2009, 188).

12 Sobre el teatro de la contienda cf. Torres Nebrera 2003; Denis, Peral Vega 2009; Martín Gijón 2011; Martínez Gallego, Laguna Platero 2013.

gia era su clara intención subversiva, entendiendo subversivo en el sentido de que la literatura ya no era un fin en sí misma; el arte literario quedaba supeditado a la política, diferencia radical con el resto de las propuestas vanguardistas republicanas.

Irene y César Falcón, fundadores de la compañía Nosotros, fueron grandes admiradores de Erwin Piscator, de quien habían visto varias representaciones en sus viajes por Europa. El dramaturgo alemán abogaba por la simplicidad de la expresión dramática y la exaltación sentimental de la clase trabajadora y defendía que los artificios artísticos estaban subordinados a la meta revolucionaria: el objetivo era la lucha de clases que acercara la revolución. Era este un teatro de urgencia con mensaje ideológico explícito en el que sus autores no ocultaban su intención política, sino todo lo contrario, de aquí que recibiera la etiqueta de *agit-prop*.¹³

Mi idea fundamental es que la cultura y el arte no pueden permanecer pasivos en un momento histórico tan importante... [...] el arte teatral, sobre todo, es un arma; tendríamos que arrojar carteles por las calles con el texto “podemos disparar con cultura y con arte, como con cañones” [...] un espectáculo que no guarda ninguna relación con los ideales por los cuales luchamos, que no expresa las necesidades de la revolución y del momento actual, no podría tener el éxito deseado; antes al contrario, sería un estorbo, ya que distraería a los soldados de la revolución y en vez de fortalecer su moral, la menguaría. (cit. en De Vicente Hernando 2003, 61-4)

Este fragmento de un discurso de Piscator en su visita a Cataluña en 1936 y el informe del traductor que lo acompañó en el viaje, Ferenc Olivér Brachfeld, resumen las premisas del dramaturgo: 1) el teatro como arma política y cultural; 2) la necesidad de un repertorio adecuado a la nueva situación; 3) la implicación de actores y público; 4) el papel complementario de los actores profesionales y de los amateurs; y 5) la ejemplaridad del modelo teatral soviético.

El proyecto de los Falcón cumplió con todos estos objetivos. Y fue, precisamente, esa subversión, en términos de violación de esas fronteras autónomas de la literatura estudiadas por Pierre Bourdieu, lo que provocó su fracaso y posterior olvido. El teatro proletario infringió las reglas del juego del campo literario. Se aprovechó, sí, de «una herencia acumulada por la labor colectiva» (Bourdieu [1995] 2018, 348) que se situaba en la base del texto dramático: los sainetes, el entremés, el auto sacramental, etc, ayudaron al público receptor, en su mayoría iletrado, a entender el mensaje. Se escribieron piezas

13 Para la recepción de Piscator en España cf. Vélez Sainz 2018 y De Vicente Hernando 1992 y 2003.

que mantenían estas formas y modificaban, dentro de los límites del juego, su contenido en función del devenir histórico, pero era la propia producción del texto dramático y su puesta en escena lo que dinamitó las fuerzas de los varios agentes del campo literario. La literatura proletaria en general, y la de César Falcón en particular, se distinguió claramente del resto de las literaturas producidas durante el periodo republicano, porque no se materializó en publicaciones - *capital material* - que alcanzaron un determinado estatus y permitieron una cierta posición - *capital social* - a quienes las escribieron; tampoco irrumpió en el mercado para generar beneficios a varios agentes: al autor, al editor, al crítico y al librero respectivamente. Su puesta en escena tampoco generó bienes materiales - *capital económico* - al empresario teatral, al director, a sus actores, etc., pues los miembros de la compañía hacían de todo y no eran profesionales, no buscaban una recompensa conspicua, sino la modesta supervivencia porque lo que les interesaba era la difusión de un mensaje, de un ideal social que ni ellos, ni sus espectadores compartían con la sociedad circunstante y por tanto que no coincidía con el *capital simbólico* del campo literario tradicional.

Es precisamente esa subversión la que hace de esta compañía y su andadura interesante objeto de estudio para la crítica literaria, porque nos acerca a un tipo de literatura que no se enmarcaba en la tradición cultural propia, sino que pretendió englobarse en una vanguardia que primó lo político, de raíz soviética, completamente contemporánea a su quehacer.

3 El grupo teatral Nosotros

En agosto de 1932, César e Irene Falcón fundaron el grupo de teatro Nosotros.¹⁴ Ambos dejaron testimonio escrito de esta gran aventura: Irene Falcón en su biografía, *Asalto a los cielos* (1996), y en la entrevista que concedió al profesor Cobb en 1982 (Cobb, Falcón 1986) y César Falcón en el artículo «El teatro proletario en Asturias» publicado en el periódico *La Lucha* en enero de 1934 (Falcon 1988).

14 Irene Levi Rodríguez (1907-99), más conocida como Irene Falcón, por su matrimonio con César Falcón, contraído en Escocia en 1923 (el único país que les permitió casarse pues ella era menor de edad). Muy joven trabajó como bibliotecaria para el científico Ramón y Cajal, al que traducía textos, pues descendiente de una familia de judíos alemanes había estudiado con el Colegio Alemán de Madrid y hablaba fluidamente alemán e inglés además del español. Después se dedicó al periodismo en Inglaterra y España durante los años veinte y treinta, y fue asistente personal de Dolores Ibarruti, la Pasionaria, a la que acompañó en su exilio en la URSS. Volvió a España, donde murió, tras la muerte de Franco. A pesar de haberse separado de su marido antes del estallido de la guerra siguió utilizando su apellido de casada toda la vida.

La idea del grupo teatral nació en un quiosco de periódicos de la glorieta de Cuatro Caminos de Madrid, donde el matrimonio se reunía con jóvenes trabajadores en su mayoría anarquistas, comunistas y socialistas. Se propusieron representar obras de la vanguardia soviética, el *agit-prop* o teatro de agitación política siguiendo las consignas de Piscator (Cobb 1986, 248). Así entre las primeras obras puestas en escena destacan *Hinkemann* de Ernst Toller¹⁵ o *El albergue de noche* de Maxim Gorki.¹⁶ El proyecto fue creciendo gracias a la aceptación del público y se sumaron a la andadura el dibujante Ramón Puyol y las hermanas O'Neill.

En enero de 1933 estrenaron la obra de Carlota O'Neill *Al rojo*, y en la primavera de ese mismo año *La peste fascista* y *Asturias*, ambas de César Falcón. Ese verano Irene Falcón se marchó junto a dos de sus colaboradores al Primer Congreso Internacional de Teatros Proletarios de Moscú, también llamado la Olimpiada Teatral, donde ejerció de traductora y trató directamente con su director, el mismísimo Piscator. A la vuelta, la compañía hizo una gira de dos meses por Asturias, que se alargó a Santander y Vizcaya, arropados por militantes comunistas y socialistas que les daban alojamiento y manutención.¹⁷ El Bienio Negro supuso el fin de la experiencia pues, tras la separación del matrimonio y la ilegalización del Partido Comunista, ella se exilió en Rusia con su hijo. Él, aunque decidió quedarse, se dedicó a otros proyectos políticos y sufrió la cárcel en un par de ocasiones.

Lo importante de esta experiencia teatral es que entre todos sus participantes circuló la idea de que el arte era un instrumento de instrucción y educación política que habría permitido construir un mundo radicalmente nuevo y mejor. El teatro proletario, como ya se ha dicho, fue una experiencia dramática radicalmente contraria a la burguesa convencional, pero también distinta de la vanguardia republicana. Con el teatro republicano coincidió en varias características: el cambio de escena, de público y, necesariamente, de temática. Hasta los años treinta, el espectador exclusivo del teatro había sido el burgués, que asistía a representaciones comerciales en insta-

15 Judío polaco de origen sefardí que escribió esta obra mientras en 1923 cumplía condena en prisión por alta traición por su participación en el gobierno espartaquista de Baviera. La obra, de alto contenido autobiográfico, trata de un soldado que combate en la Gran Guerra y tras ser herido queda mutilado en los genitales. Su experiencia lo convirtió en un pacifista convencido.

16 También conocida como *Los bajos fondos*, escrita en 1902 y una de las obras más exitosas del autor ruso en la que hace una descarnada fotografía de las clases más desfavorecidas. César e Irene Falcón asistieron a una representación de la obra adaptada por una compañía rusa en el Teatro Español de Madrid en 1932 y decidieron añadirla a su repertorio (Falcón 1996, 104). Sobre el teatro de Gorki en la escena española cf. Azcue 2018.

17 En esta gira César Falcón no participó porque se había embarcado en la campaña política fallida para optar a ser diputado por Málaga.

laciones convencionales (los teatros).¹⁸ Por el contrario, la vanguardia teatral republicana, al igual que la soviética – en ambas el teatro se considera una potentísima herramienta educativa –, buscó un nuevo espectador: el pueblo. En la experiencia republicana el ‘pueblo’ fueron los campesinos; la seña de identidad, el medio rural, de aquí las Misiones Pedagógicas o La Barraca. Pero para el teatro soviético, el ‘pueblo’ era el proletariado, la clase trabajadora de las ciudades y no del campo. Por tanto, hay una neta diferencia entre el contexto de unos y otros, entre medio rural y medio urbano. Esta diferencia de públicos supuso, además, un cambio de temáticas respecto a lo anterior pero también entre ambas propuestas teatrales.

Al inicio, el repertorio de la compañía se nutrió de las obras extranjeras que los fundadores, el matrimonio Falcón, habían visto o leído: las ya citadas de Toller y Gorki; *Cyankali* de Friedrich Wolf; *Los siete ahorcados* de Leonid Andrelev; *Asia* de Paul Vaillant-Couturier;¹⁹ *El invento* de Tom Thomas; *La chinche* de Maiakovski y el sainete revolucionario *La fuga de Kerensky* de Hans Hauss. El bagaje cultural de ambos esposos y sus viajes por Europa les permitió traducir y adaptar las obras que habían visto representadas en otros lugares y difundir de esta forma su mensaje. Con el tiempo, también escribieron y representaron obras propias. Ambos eran periodistas y su experiencia en la inmediatez comunicativa les facilitó la tarea de escribir obras teatrales en las que primase la rapidez de la información y la celeridad del mensaje en el lenguaje teatral: *La conquista de la prensa*²⁰ y *El tren del escarparte*, Irene Falcón;²¹ *La peste fascista* o *Asturias*,

18 El panorama teatral español, además, durante las primeras décadas del siglo XX, vivía una situación crítica: se representaban obras decadentes y comerciales, sin apenas renovaciones escénicas, argumentales o técnicas. Los autores apenas tenían formación pues no existían – a diferencia de lo que ocurría en Europa – las escuelas de arte dramático. Y se apostaba todo al éxito de taquilla (Fernández Martín 2009, 40). Hubo algún tímido intento de renovación teatral, como por ejemplo los de la familia Baroja con la compañía Mirlo Blanco o la compañía El Caracol – inspirada en el Teatro de Arte de Moscú – pero fueron anecdóticos porque era prácticamente imposible sobrevivir en los escenarios españoles con obras no convencionales.

19 «Asia de Vaillant-Couturier era una cosa muy interesante y de gran efecto, porque aparecía un enorme capitalista con chistera, con una barriga enorme, un yanqui desde luego. Una puerta se abría de pronto y la gente irrumpía en unos aplausos extraordinarios porque veía que el futuro era que ese soldadito, hijo del pueblo, iba a triunfar como así ha sido» (Cobb, Falcón 1986, 270).

20 El cronista de *ABC* que asistió a la representación la definió como «un poema de los hombres-máquinas, condenados a imprimir las ideas burguesas llamadas a aniquilarles, se logra plásticamente y en el tono del diálogo la sensación buscada». Peral Vega, quien recupera la cita, afirma que debió efectivamente ser singular pues el propio Falcón, con motivo de su estreno, la definió como un ‘entremés mímico’ (2013, 58).

21 De las obras de Irene Levi no ha quedado ninguna copia. Solo las referencias a sus representaciones y las breves pinceladas que la propia autora dio en sus memorias (Falcón 1996, 107-8). De *El tren del escarparte* ella misma cuenta que la escribió pen-

César Falcón;²² *Me engaña mi mujer y no me importa*, Joaquín García Hidalgo;²³ o *Al rojo*, Carlota O'Neill.²⁴ Los miembros de Nosotros no perseguían – y esta es una diferencia fundamental con las otras vanguardias teatrales del momento – una búsqueda de sus orígenes literarios y la recuperación de una identidad netamente ‘española’ como sí hizo la Generación del 27, por ejemplo, con el teatro clásico de los Siglos de Oro. Pretendían construir una nueva identidad, la proletaria, con parámetros internacionales y socialistas.

La organización del grupo era, además, completamente distinta a las del teatro comercial burgués y del teatro republicano. Su *modus operandi* era cooperativo y colaborativo. En la compañía, los actores – por lo menos en sus inicios – no eran actores profesionales, eran trabajadores en paro que aprendían sus propios papeles y los representaban. Los rudimentos artísticos eran básicos o inexistentes, lo que suponía un problema porque llevaba tiempo formarlos y en cuanto encontraban trabajo se marchaban. Si bien con el tiempo se les unieron actores profesionales desempleados e incluso formó parte de la compañía una familia de actores sin empleo, los Sopena. Esto significó, en opinión de Christopher Cobb, que la calidad de sus representaciones fuese superior a la del resto de las compañías de teatro proletario gracias a la formación y profesionalización de sus miembros (Falcón 1996, 113). César Falcón, en cambio, encontraba un inconveniente a esta formación previa: tenían que aprender a sacudirse los convencionalismos capitalistas y no todos los actores lo consiguieron.

El Teatro Proletario no puede interpretarse con las maneras, prejuicios y convencionalismos ramplones del teatro burgués. Exige de los actores una técnica nueva, que abarca desde la inflexión de voz hasta la actitud corporal. Los actores de la Compañía del Teatro Proletario, oriundos del teatro burgués, han tenido que hacer un esfuerzo formidable de comprensión y asimilación para despojarse de las taras adquiridas y adaptarse al nuevo arte. Han tenido que hacer un esfuerzo de reeducación artística. (Falcón 1988, 107)

Todos los miembros de la compañía hacían de todo, el público pagaba muy poco por entrar a la representación y la recaudación se re-

sado en su hijo Mayo, quien además interpretó el papel. La obra está inspirada en las súplicas del crío para que le comprasen un tren de juguete que veían en un escaparate.

22 Que firmó, como afirma Irene Falcón, con su segundo apellido, César Garfías. La autora no explica por qué (Falcón 1996, 108).

23 Obra que daba pautas y abordaba la infidelidad femenina desde la perspectiva revolucionaria.

24 Obra en un acto donde se habla de los problemas de las proletarias explotadas en un taller de alta costura donde las más bonitas son reclutadas bajo la excusa de ser modelos, pero en realidad son sometidas a explotación sexual (Falcón 2007).

partía - descontados los gastos - en partes iguales entre todos los que habían montado el espectáculo.

Al igual que las otras experiencias teatrales republicanas, al principio, la compañía era ambulante e iba por los pueblos de la sierra de Madrid representando sus obras. Al poco de comenzar sus andanzas - en parte gracias al éxito de sus representaciones entre el proletario, en parte gracias a los contactos de sus fundadores - consiguieron crear un sistema de cuotas de socios con las que alquilaron una antigua carbonería en la calle de Alcalá de Madrid, que adaptaron como sala y que llamaron Teatro Proletario y que funcionó además como escuela teatral - algo inédito en el Madrid de la época - y como sede de cursos y seminarios en los que participaron entre otros, Luisa Carnés. También hicieron varias giras, las más importantes por Asturias y Toledo (Falcón 1996, 107-11).

Sus funciones teatrales combinaban varios tipos de piezas, generalmente las tradicionales del género chico y del repertorio popular clásico español: sainetes, entremeses, juguetes cómicos que se combinaban con juegos infantiles, números musicales y recitales de poesía que permitían involucrar activamente al público, objetivo primordial de estas puestas en escena. En estas formas dramáticas se dibujaba un universo maniqueo donde los capitalistas representaban el mal y el mundo tras la revolución de los trabajadores sería una suerte de paraíso. Escritas con una clara intencionalidad política, destinadas a un público en su mayor parte iletrado o poco alfabetizado, en ellas primó la claridad y sencillez del mensaje sobre la forma estética de las composiciones. Al igual que en el teatro popular español anterior al siglo XIX, la obra representaba el propio mundo y fijaba conceptos e ideas, a menudo mediante personajes simples y alegorías que encarnaban conceptos y figuras básicas, de aquí que los textos estén repletos de figuras retóricas como metáforas («¡hay que *ahogar en sangre* el movimiento marxista!» afirma el fascista en el cuadro tercero de *La peste fascista*) hipérboles («tú deliras muchacho» dice el *Capital* al obrero en la primera escena) o sinécdoques («¡viva el frente único!» gritan los obreros en la última escena), por poner varios ejemplos.

El único texto dramático recuperado de César Falcón, por ahora, es *La peste fascista* (1933) localizado por la estudiosa Catherine O'Leary (2017) entre los expedientes de censura teatral de la república custodiados en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.²⁵ Para representar la obra era necesario proporcionar con una cierta antelación una copia al censor, que informaba a sus

25 El manuscrito se encuentra en el AGA (Archivo General de la Administración), con signatura 21/05800. La lectura y las citas al texto son a través, y gracias, al texto de Catherine O'Leary que ha transcrito la obra en el artículo citado y que aclara que el guion conservado es un texto manuscrito por Irene Falcón.

superiores de la pertinencia de su puesta en escena. Además, asistía a la primera función para constatar que el texto correspondía con el recitado en la representación y que informaba a sus superiores de todo lo que rodeaba al espectáculo: público, actores, recepción del público, los asistentes, la situación en general que generaba la obra.

La peste fascista es una alegoría donde las figuras retóricas juegan un papel determinante. Se estructura en un acto con tres escenas cortas. La trama es de una sencillez desarmante, pueril. Se trata de la lucha de fuerzas entre el *Bien* y el *Mal*. El primero encarnado por el proletariado y el segundo por el capitalismo. En esta oposición binaria de fuerzas, ayudan al capital los fascistas, que apelan a la raza, a la religión y a la patria. Los proletarios, en cambio, son numerosos, cantan en coro y luchan unidos. Lo interesante de toda la obra es la victoria del proletariado que, abrazado en un coro de vivas, tiene como objeto derrumbar los límites escénicos e invitar a la audiencia a participar, en una clara referencia a la concepción teatral brechtiana, pues la cercanía con el espectador - además de matizar el modo de actuar del actor - permite hablarle, increparlo, obligarlo a participar, algo que no era ni normal ni posible en los espacios cerrados convencionales del teatro burgués decimonónico.

La pieza estaba pensada para ser escenificada en cualquier lugar, por inusual e improvisado que fuese el escenario. Y el número de personajes era reducido, probablemente porque no eran compañías muy numerosas; porque sus miembros no eran actores profesionales y se dedicaban a otros menesteres; y para simplificar las tramas argumentales pues los personajes representaban un concepto de orden moral y simbólico.

En este texto no hay acotaciones al vestuario y la didascalia del dramaturgo es insignificante, seguramente porque la simplicidad del texto no genera dudas para su puesta en escena. La escenografía se somete al mensaje, como la trama argumental - simple, lineal y sencilla - y el lenguaje - directo, dialogado pero incendiario y maniqueo. La difusión de este mensaje es el objetivo primordial de esta dramaturgia.

4 Conclusiones

A lo largo de estas páginas se ha pretendido recuperar una de las tantas manifestaciones de la efervescencia cultura republicana: el teatro político. El problema de la recepción de esta literatura proletaria no solo tiene que ver con la naturaleza de su propuesta: periférica y marginal por su propio paradigma (la literatura al servicio de la lucha de clases), sino con el fracaso del proyecto (la construcción de una realidad sociopolítica alternativa). Pero, sobre todo, con los medios artísticos para alcanzarlo que modificaron radicalmente

el sistema imperante: autor colectivo, actores amateurs, textos deliberadamente inéditos, distribución equitativa de las ganancias o circuitos alternativos que han contribuido a la dispersión, y desaparición, de muchas de las pruebas documentales que permiten su estudio. En todo caso, y a pesar de las dificultades añadidas (la muerte de sus protagonistas que permitía suplir o completar la hipotética falta de pruebas documentales), se ha de continuar el trabajo de los estudios ya citados porque fue una experiencia alternativa, distinta, desconocida, en la vida cultural republicana que sirvió, además, de laboratorio para otras posteriores como la de Guerrillas de Teatro o la del propio César Falcón, Altavoz del Frente.²⁶

La obra de Falcón, además, como ya ha quedado anotado en este texto, sugiere un diálogo muy distinto con la cultura republicana, por la diversidad de su propuesta y por la otredad de su autor, que llega a España con 27 años pero que convierte su situación política y cultural en núcleo central de su obra el resto de su vida (no solo en su estancia española, también en su exilio). Por eso, el silencio al que ha quedado condenado César Falcón es una prueba acusatoria evidente de la necesidad de superación de las categorías metodológicas clásicas con las que estudiar la literatura republicana (y no solo) pues las fronteras nacionales (con lo que eso implica: nacimiento, ciudadanía y residencia, entre las más evidentes) no pueden seguir siendo las claves hermenéuticas que permitan la expulsión o la marginalidad de un autor de un determinado canon literario. Es necesario, pues, repensar las identidades y los exilios en clave transnacional y liminal para estudiar bajo un prisma diferente la articulación de nuevas identidades literarias.

Bibliografía

- Azcue, V. (2018). «En busca de un teatro proletario: *La Madre* de Gorki y el teatro español republicano». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 2, 22-34.
- Aznar Soler, M. (1997). «El teatro español durante la II República (1931-1939)». *Monte Agudo*, 3a época, 2, 45-58.
- Balibrea, M.P. (coord.) (2017). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- Bilbatúa, M. (2003). «Del teatro popular al teatro de urgencia». *ADE Teatro*, 97, 54-8.
- Bértolo, C. (2009). «Literatura republicana, literatura proletaria, literatura revolucionaria». Rodríguez Puértolas, J. (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Itsmo, 185-91.

26 Además de las referencias citadas en nota 12, cf. Peral Vega 2013, Coob 1993, Riaño 2011, Bilbatúa 2003.

- Bourdieu, P. [1995] (2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Carabantes, A.; Cimorra, E. (1982). *Un mito llamado Pasionaria*. Barcelona: Planeta.
- Cobb, C. (1986). «Teatro proletario, teatro de masas. Barcelona 1931-1934». García Tortosa, F. (coord.), *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 247-66.
- Cobb, C. (1993). «El Agit-Prop cultural en la guerra civil». *Studia Historica – Historia Contemporánea*, X-XI, 237-49.
- Cobb, C.; Falcón, I. (1986). «El grupo Teatral Nosotros». García Tortosa, F. (coord.), *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 267-77.
- De Vicente Hernando, C. (1992). «Piscator y el Teatro Revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España». *Teatro. Revista de estudios culturales*, 6, 123-40.
- De Vicente Hernando, C. (2003). «Un episodio teatral durante la Guerra Civil: la visita de Erwin Piscator». *ADE Teatro*, 97, 59-66.
- De Vicente Hernando, C. (2009). «Literatura y teatro proletarios». Rodríguez Puértolas, J. (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Itsmo, 31-8.
- Denis, N.; Peral Vega, E. (eds) (2009). *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Falcón, C. (1988). «El teatro proletario en Asturias». Esteban, J.; Santonja, G. (comps), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Barcelona: Anthropos, 104-7.
- Falcón, I. (1996). *Asalto a los cielos. Mi vida junto a la Pasionaria*. Madrid: Temas de Hoy.
- Falcón, L. (2007). «César Falcón y su teatro revolucionario». *Las puertas del drama*, 48. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/testimonio-cesar-falcon-y-su-teatro-revolucionario/>.
- Fernández Martín, V. (2009). «El teatro. 1931-1936». Rodríguez Puértolas, J. (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Itsmo, 39-54.
- Fischer-Lichte, E. (2001). «La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral». *Revistas Apuntes*, 130, 115-25.
- Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London; New York: Routledge.
- Martín Gijón, M. (2011). «El teatro durante la Guerra Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana». *Lectura y signo*, 6, 263-74. <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i6.3558>.
- Martínez Gallego, F.A.; Laguna Platero, A. (2013). «Agit-prop comunista en la Guerra Civil: entre el Frente Popular y el Partido Único Obrero». *Historia Contemporánea*, 49, 675-706.
- Martínez Rianza, A. (2004). *¡Por la República! La apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919-1939*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Muñoz Carrasco, O. (2011). «Vivencias peruanas: el exilio y la Guerra Civil española». *Revista de filología románica*, 7, 279-87. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2011.38703.

- O'Leary, C. (2017). «Staging the Revolution: The Nosostros Theatre Group and the *teatro proletario* of the Second Republic». *The Modern Language Review*, 112(3), 611-44. <https://doi.org/10.5699/modlangrevi.112.3.0611>.
- Patterson, M. (2003). *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peral Vega, E. (2013). *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Ver-vuert.
- Riaño, P.H. (2011). «Literatura de urgencia desde las trincheras». *Público*, 18 de julio. <https://www.público.es/espana/literatura-urgencia-trincheras.html>.
- Torres Nebrera, G. (2003). «María Teresa León y la guerra civil española (de teatro y otros textos)». *ADE Teatro*, 97, 16-23.
- Venegas, J. [1943] (2009). *Andanzas y recuerdos de España*. Sevilla: Renacimiento.
- Vélez-Sáinz, J. (2018). «De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español». *Impossibilia. Revista internacional de Estudios Literarios*, 15, 30-7.