

**I**  
**IN MEMORIAM**



## LITERATURA Y TEATRO PROLETARIOS / PROLETARIAN LITERATURE AND DRAMA

**CÉSAR DE VICENTE HERNANDO**

**Centro de Documentación Crítica y Sala Youkali**

**Resumen:** Se traza un panorama de la literatura proletaria en la España de la II República de la que deriva la nueva visión que propone la dramaturgia proletaria. Se destacan las reflexiones teóricas establecidas por Ramon J. Sender respecto al teatro proletario señalando cómo España asiste a la aparición de diversas orientaciones artísticas que intentan dar cuenta de los grandes debates del momento. En este sentido es en el que se analizan en el artículo las variantes que podemos encontrar en la literatura izquierdista y que abarcan un gran espectro.

**Abstract:** An overview of proletarian literature in the Spain of the Second Republic is drawn from which derives the new vision proposed by proletarian dramaturgy. The theoretical reflections established by Ramon J. Sender regarding proletarian theater are highlighted, pointing out how Spain is witnessing the appearance of various artistic orientations that try to account for the great debates of the moment. It is in this sense that the variants that we can find in leftist literature and that cover a wide spectrum are analyzed in the article.

**Palabras clave:** teatro proletario, literatura proletaria, Segunda República.

**Key words:** proletarian theater, proletarian literature, Spanish Second Republic.

Vicente Hernando, César de. «Literatura y teatro proletarios». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 6 (diciembre 2022): 11-21. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2022.6.001>. ISSN: 2530-8238

Debe empezar por decirse que, tal como sucedió en Alemania y en la propia Rusia revolucionaria, en España hubo en 1931 al menos tres repúblicas, tres maneras de poder constituyente que representaban un espacio social históricamente fragmentado<sup>1</sup>. Tal coyuntura explica la confluencia entre 1931 y 1939 de una compleja transformación de las estructuras sociales e ideológicas. Una, la República de socialistas y liberales izquierdistas, planteaba el asunto del *reformismo* en tanto que paso de una situación de explotación y acumulación efectiva de capital realizado desde el caciquismo a una situación de consenso y consentimiento en la explotación que mantenía la propiedad privada de los medios de producción, y que tenía como objetivo la definitiva liquidación del modelo *feudal*, del sometimiento (véanse las tesis de Azaña sobre el caciquismo). Otra, la República de la patronal, abierta a jugar en el terreno parlamentario mientras no perdiera posibilidades de mantener el dominio económico, a la vez que encontraba en los incipientes grupos fascistas su propia vía violenta (sus pistoleros y la violencia política son el tema de muchas novelas breves). Y una tercera, la contemplada por comunistas como Estado del proletariado, una República socialista de consejos, y por anarquistas, sin Estado, que desembocaría en una sociedad sin clases. Iliá Ehrenburg sintetizaba esta fragmentaria visión:

En el mes de abril de 1931, los amantes de la libertad proclamaron en Madrid la República. Y no contentos con esto, declararon en la Constitución que España es una «República de trabajadores». Claro está que, para evitar malas interpretaciones, se apresuraron aclarar: «Una República de trabajadores *de toda clase*». En 1931, lo mismo que en los años anteriores, los campesinos de San Martín pagaron al señor las dos mil quinientas pesetas. Trabajaron todo el año, hurgando la tierra estéril. También el señor trabajó lo suyo: al llegar la fecha, se pasó el aviso y firmó el recibo (Ehrenburg, 1976: 46-47).

Estas tres repúblicas, estas tres maneras de poder constituyente, tuvieron tres formas de presentarse estéticamente. La primera conformaba la estética de la literatura del realismo burgués que cumplía su objetivo de descubrir y denunciar un estado de cosas en el que el *ser humano* era cosificado, expulsado de su dignidad y exterminado en su ser social. La segunda mostraba la *condición humana* como un conjunto de valores jerarquizados y destinos que el ser humano *debía* seguir. La tercera consideraba la centralidad del trabajador en su condición de explotado y en su posibilidad de liberación total. Esta clasificación solo sirve para esbozar un panorama de los tramos iniciales sobre los que se establece el campo conflictivo

---

<sup>1</sup> Incluso dentro de las mismas tendencias ideológicas existen fuertes contradicciones. Por ejemplo, en agosto de 1931 la CNT elabora un manifiesto contra la política insurreccional de la FAI, mientras que el PCE analiza la República como un Estado que dirige sus leyes contra el proletariado revolucionario; se opone a los socialistas del PSOE acusándolos de «socialfascistas», etcétera.

de la literatura en el periodo republicano. Pero, naturalmente, esta delimitación comienza muy pronto a difuminarse y a producir desplazamientos ideológicos. Las dos repúblicas democráticas van a trasladar su lucha política a la literatura, y así la oposición literatura social/literatura proletaria no va a poder ser absorbida en la noción de literatura de avanzada ni en la de literatura revolucionaria, término aparecido a finales de los años veinte. El cuadro siguiente trata de especificar las diferencias entre los varios nombres dados a la literatura izquierdista:

REALISMO SOCIAL	ESTÉTICA PROLETARIA	ARTE REVOLUCIONARIO
<i>auditorio:</i> pequeño burgueses, obreros, campesinos	<i>auditorio:</i> obreros y campesinos	<i>auditorio:</i> todos los individuos insertos en procesos constituyentes
<i>estética:</i> realismo crítico, causalidad simple, se opone al naturalismo	<i>estética:</i> realismo naturalista, causalidad simple, ausencia de psicologismo, se opone a la cultura burguesa	<i>estética:</i> causalidad compleja y múltiple, intersección de procedimientos
<i>modo:</i> formas, narración de hechos	<i>modo:</i> reglas éticas, narración de hechos supeditados al mundo de la cultura proletaria	<i>modo:</i> lógica del sentido, transformación del discurso
<i>representación:</i> los hechos de la realidad tienen una estructura	<i>representación:</i> los hechos de la realidad son hechos de clase, interpelan al proletario	<i>representación:</i> los hechos de la realidad se sostienen y se modifican estructuralmente
ciudadanos	masas proletarias	masas y ciudadanos

La literatura social funcionaba como medio de colocar contra el proletariado a una nueva capa de la población, llamada *tercer estado*, que gestionara las razones de Estado. La literatura proletaria no solo consideró la destrucción de este tercer estado acudiendo a los ejemplos de corrupción, de continuismo, etc. (con obras como *¿Dónde está Dios?* de César Falcón, o *El enchufista* de Antonio Vivero, además de una colección de novelas editadas entre 1932 y 1933 por Alfonso Martínez Carrasco y el mencionado Antonio Vivero), sino apelando a una literatura propia de la clase sobre la que se asentaba la riqueza y la productividad de la sociedad española. Un ejemplo es la declaración de Federico García Lorca al advertir la realidad nacional: «Yo siempre estaré con los pobres». Dicho en los años treinta, solo podía significar un declarado conservadurismo que se hace pasar por izquierdista. Téngase en cuenta el comentario de Corpus Barga en el *Diario de Madrid* del 6 de enero de 1935 a propósito de *Yerma*:

*Yerma* no sería comprendida no ya en Rusia, ni en la pacífica Holanda. Desde luego, no sería comprendida, así le dieran por ella el Premio Nobel, en los países escandinavos. Tampoco en Alemania, donde el Estado, naturalmente, practica la esterilidad. En cambio, en Italia,

donde se ven, se veían, como en España, a las mendigas ciegas, estigmatizadas, encintas y con esqueletos de niños cogidos a sus faldas, Mussolini habría aplaudido la pasión de Yerma por la fecundidad: García Lorca hubiera tenido que ser de la Academia fascista (Fortes, 1999: 13).

Lo que había en España no eran pobres, diría la literatura proletaria, sino explotados hasta la extenuación, hasta la pobreza. Pero la pobreza no es su condición, sino el resultado de una condición previa: *la de ser para la explotación* (según la tesis de Juan Carlos Rodríguez). Esta diferencia tendrá poco relieve en España en tanto que la literatura que triunfa es la *social*, es decir, aquella que da cuenta de la situación histórica del ser humano y no de la situación histórica del proletario o del burgués. En un caso el progreso y la reacción, en el otro la lucha de clases. El dominio de ésta se halla determinado por la completa centralidad del campesinado en las obras proletarias, lo que hacía que su material ideológico estuviera vinculado a las construcciones simbólicas que eran hegemónicas en los trabajadores y familias del campo. La lucha de clases solo era visible en la relación patrono/campesino, que era básicamente feudal. Si los anarquistas y comunistas orientaron sus obras literarias hacia el campesinado, fue precisamente porque el proletariado industrial apenas era una fuerza. Y, así, aparece *Campesinos*, de Arderius, o *Los topos*, de Acevedo, etcétera.

Si la política izquierdista burguesa interpuso una clase social (el tercer estado) entre la burguesía y el proletariado, también interpuso una ideología estética: el *populismo*, un conjunto de dispositivos y formas de interpelación y lógicas causales que trataban de cercar la conflictividad del campo y las fábricas en el ámbito de una lucha *social* (moral, jurídica, etc., siempre en el marco del estado de cosas) y no de una lucha política (la que cartografía las formas de rebelión y de constitución de nuevas relaciones sociales). Estado/relación; ser/proceso; este es, en un estrecho dualismo, el nudo de estas producciones literarias. Probablemente sea un artículo del novelista Ramón J. Sender publicado en la revista *Orto* en 1932 el que haya fijado con más claridad qué se debatía en la coyuntura republicana con el concepto de literatura proletaria (1932-1934: 139-140):

- primero, que se trata de un concepto que se opone a *burgués* en la lógica establecida por el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels en el siglo XIX;
- segundo, que debe distinguirse entre literatura proletaria, literatura popular y literatura revolucionaria en tanto que categorías diferentes;
- tercero, que tal concepto procede de la URSS, de su Estado, que designa qué obras merecen ese marchamo y qué obras no;

- y cuarto, que en los países capitalistas «el arte proletario solo puede permitirse describir las luchas contra el capitalismo y contribuir a la fusión de las tendencias revolucionarias, de los partidos y grupos, en una sola masa con una sola consigna» (Esteban y Santonja, 1988: 113).

Una declaración de Gorki le permite entrar en detalles respecto a las características de la literatura proletaria. Su obra *La madre*, convertida en el ejemplo máximo de esta estética, se tradujo a numerosos idiomas, se realizaron versiones teatrales (Brecht), cinematográficas (Pudovkin), musicales (Eisler); una de ellas se publicó en España, en 1934, con el título de *1º de Mayo* y fue escrita por Isaac Pacheco. *La madre* tenía todo lo que la literatura proletaria podía exigir: sentimentalidad, identificación, acción, intriga, concienciación política, personajes y espacios proletarios, conflictos con el Estado y con la clase dominante, etc. Gorki salía al paso de una polémica en torno a su obra contestando a la pregunta de cuál es el signo distintivo del escritor proletario. Se caracterizaría por:

- 1) La lucha contra todo aquello que, de cerca o de lejos, oprime al hombre e impide su desenvolvimiento libre y el desarrollo de sus facultades.
- 2) Procura aumentar e intensificar la participación de sus lectores en la vida, les infunde la seguridad en sus propias fuerzas y la fe en sus facultades.
- 3) «Les ayuda a vencer a los enemigos interiores para llegar a comprender el gran sentido de la vida, la significación y la alegría inmensa del trabajo» (Sender, 1932: 112). Justamente esta última característica será considerada como preeminente en el artículo antes mencionado de Sender haciendo alusión al fundamento básico de la literatura proletaria: «el canto al trabajo que, vencida la burguesía, nos redimirá a todos. Crear la nueva religión [en el sentido de *religere*] del trabajo sin explotación» (Sender, 1932: 113). Es evidente la diferencia entre algunas de las respuestas de Gorki y la institución de la literatura proletaria y del realismo socialista en la URSS: Gorki rehumaniza el mundo, mientras que el Estado soviético proletariza el mundo.

Irene Falcón, fundadora del grupo Nosotros, señalaba las razones del éxito de esta literatura en relación al *efecto* de identificación que realizaba sobre las clases trabajadoras: «para los campesinos la ocasión de ver la representación

de los sucesos de su propia vida, el reconocimiento y la pública denuncia de las injusticias que padecían, inspiraba un entusiasmo acalorado» (Cobb: 1981, 24).

En su artículo-reportaje César Falcón daba cuenta de las tareas del Teatro Proletario del mencionado grupo Nosotros, caracteriza a este teatro como «rudo, potente, henchido de esencias vitales» y abunda en la idea de identificación al escribir que «los trabajadores comprendieron enseguida que en ese teatro latía lo más profundo de ellos mismos, y que de él recibían un nuevo campo de luz revolucionaria, una orientación segura, una directiva exacta» (Esteban y Santonja: 1988, 105). Con estas obras que presentaban los trabajadores, «han sentido encenderse en su alma la noción exacta de su vida de explotados, y el afán ardoroso de incluirse en las filas de los que luchan justamente por la emancipación de los trabajadores» (Esteban y Santonja, 1988: 106), algo —desde luego— diferente a lo que Gorki planteaba.

¿Qué eran la literatura y el teatro proletarios? Desde luego, es una pregunta con muchas derivaciones. La problemática ya había sido planteada a comienzos de siglo XX por Anatoli Lunacharski, quien consideraba que el gran movimiento cultural del proletariado tendría su arte tal como lo ha tenido el arte cristiano o el arte bizantino. Proletario, pues, en el sentido de que «cada clase tiene su propio modo de contemplar y sentir su mundo» (Lunacharski, 1981: 64). Contra el arte de la compasión social, del lamento por el estado de cosas, el escritor proletario «es capaz de mostrarnos estos fenómenos desde un punto de vista totalmente nuevo». En relación con la novela social, Lunacharski escribe que

el artista proletario puede, por supuesto, analizar de manera naturalista la sociedad y abrir sus llagas, pero lo hará como un cirujano que busca la curación, y firmemente convencido de lograrla, no se quedaría inmóvil, abatido, no tratará de consolarnos con una dulce melancolía (Lunacharski, 1981: 73).

Lo que representará es el aspecto combativo de la vida proletaria. En «Cartas sobre la literatura proletaria», de 1925, habla de cómo la extracción de clase no hace a un escritor ser proletario o no. Por ejemplo, Pascual Pla y Beltrán, escritor perteneciente a la pequeña burguesía, publica *Narja, poemas proletarios* (1932), *Epopeya de sangre* (1933) y *Seisdedos* (1934), mas para el Teatro del Proletariado de Barcelona, la estética proletaria es una producción artística *de y para* proletarios. En la España republicana se repetía este debate, pero sobre todo la crítica del realismo social. Francisco Mateas escribía en *La Tierra* (1931) una reflexión en torno a los límites de lo que había pasado por proletario: «temas obreros»; y veía en ese *populismo* un aspecto más de la ideología burguesa que copiaba fatigosamente lo que a una mentalidad actual no puede interesar, pues

no responde «al modo subjetivo de la cultura que intentamos crear» (Cobb, 1981: 227). El trotskista Fersen, en una reseña del libro de Víctor Serge *Literature et revolution*, publicado en 1932, abundaba en las concepciones de Lunacharski:

[...] la literatura proletaria, en cuanto quiere ser la expresión de algo que orgánicamente existe (pues tiene rasgos comunes acusados; un sentido y una función histórica; una manera de ver, oír, sentir) viene, pues, a descubrir, a alumbrar, un nuevo mundo intelectual y sentimental, mundo que irá madurando y enriqueciéndose por un proceso contradictorio, como se ha formado la cultura (Lunacharski, 1981: 211).

Los primeros pasos para una literatura proletaria se concentraban en la ruptura con el mundo burgués y una inserción en el mundo proletario. La cuestión debía ser fundamental a juzgar por el interés con que la revista *Octubre* se toma desde sus primeros números una encuesta titulada «Por una literatura proletaria».

Sin embargo, como en la URSS, las críticas al *Proletkult*, a Bogdanov y al propio Lunacharski señalaban la limitación de una literatura que salía de una clase condenada a extinguirse en cuanto desapareciera la burguesía y se entrara en una sociedad sin clases. Las consecuencias podían vislumbrarse en España, en el mismo teatro proletario Nosotros de Irene Falcón. En una respuesta a Juan Chabás decía:

No puede entenderse por teatro proletario la reproducción escenificada de conflictos de clase o la traducción a jornadas teatrales de propaganda sindical. El concepto ha de ser más levantado. El obrero es, ante todo, un hombre. Y una nueva visión de los más profundos problemas ha de basarse el teatro que se consagre a diversión y educación del proletario (Cobb, 1981: 278).

Esta corriente explica las derivaciones que hace el repertorio del propio grupo (desde *Albergue de noche* de Gorki hasta *La peste fascista* de César Falcón; desde *Hinkemann* de Toller a *La fuga de Kerensky* de Hans Hauss), así como la minúscula corriente de teatro político (Gorkín) cercano al *Teatre del Proletariat* de Cataluña y otros proyectos de influencia trotskista (con un repertorio igualmente diverso: *Goug*, de Llopard; *Les vers*, de Joan Vallespinós; o *Els metalúrgis*, de Xuriguera), en tanto que la labor del teatro y la literatura, desde estas posiciones, era no la lucha por el poder, sino la conquista de las masas para librarlas de las ilusiones republicanas y de su confianza en los socialistas. El proyectado Teatro de Masas respondía a esta estrategia ideológica de Trotski. Para ello era necesario no dispersar la atención de las masas, sino reducir el programa de la revolución a un número reducido de consignas claras y simples y cambiarlas según la dinámica de la lucha.

Pero la estética proletaria tuvo, muy pronto, un referente intelectual: Erwin Piscator. Siguiendo las indicaciones de éste respecto a que «el teatro proletario



presupone que el proletariado disponga también de los medios materiales necesarios para mantener el teatro» (Piscator, 2001: 185), algunos activistas procedentes del Bloque Obrero y Campesino y otros venidos de la *Associació Obrera del Teatre*, como M. Faure, Joan Vallespinós y Carlos Llopart, elaboran, en artículos aparecidos durante 1931 en *L'Hora* y *La Batalla*, las directrices teóricas de un Teatro de Masas que se materializará en los estrenos realizados en la Sala Capsir de Barcelona y en locales acondicionados para la ocasión en diferentes barrios y pueblos del cinturón industrial (Badalona, Sabadell, etc.). Algunos de los proyectos teatrales, así como parte de los esfuerzos de otros grupos de teatro proletario como el Máximo Gorki de Oviedo, o el Teatro Proletario de los trabajadores de Banca y Bolsa, cedían terreno al *populismo*, en el que era relativamente fácil caer por influencia de las dinámicas estéticas pequeño burguesas. Dos años después, Irene y César Falcón abren un local permanente en la calle de Alcalá, ya al final del Madrid de entonces, dedicado a la producción de espectáculos y hacen funcionar en esta antigua carbonería una oficina de dramaturgia similar a la que describe Piscator en su libro. En esta época trabaja también un colectivo de Teatro Proletario en Sevilla. En cierto modo, llegó a funcionar una especie de red entre estas y otras salas que fueron acogiendo el proyecto estético del teatro revolucionario. El grupo Nosotros participó incluso en mayo de 1933 en una Olimpiada Internacional de Teatros Proletarios celebrada en Moscú, en donde pudieron entrevistarse con Piscator. En el equipo artístico del grupo, se desarrollaron distintas tareas: desde la elaboración intelectual asignada a Santiago Masferrer hasta la labor gráfica encargada al dibujante y cartelista Ramón Puyol. Tanto el Teatro Proletario como el grupo Nosotros realizaron giras por diferentes zonas con fuerte implantación obrera: las de Asturias, Euskadi o Andalucía duraron más de un mes. Proliferaron, desde 1934, los grupos de distintas secciones sindicales que, a imitación de estas experiencias realizadas, prepararon montajes, organizaron coros antifascistas y sesiones de discusión en torno a la cultura del porvenir. Los grupos fueron, no obstante, desapareciendo ante la presión de las prohibiciones gubernativas, cierres de locales o desgaste de los miembros de un teatro en el que no podían profesionalizarse.

La escritura comunista (provenga esta del radicalismo colectivista anarquista o directamente del materialismo histórico y dialéctico) empieza por redefinir el *campo intelectual* y las distintas *posiciones* que se dan en el mismo. Lluís Lucena, vinculado a *L'Hora*, publica en 1931 un artículo contra el reformismo burgués que ve ejemplificado en las ideas de Luis Araquistáin y en el teatro de Ignasi Iglesias: este autor «quiere decir una pequeña burguesía que emprende la ofensiva, débil

e incoherente, contra el gran capital. Iglesias significa, pues, un proletariado incipiente, sin consciencia de clase, asfixiado por el verbalismo humanista ácrata y por el liberalismo burgués» (Cobb, 1986: 250). Sender, en el ya citado ensayo, advierte los límites políticos y estéticos del *Volskbühne* comparándolos con los de las obras de Ibsen y Zola: «sacó también a escena la injusticia del capitalismo, aunque en un plano primario y sentimental» (Sender, 1932: 60).

La nueva dramaturgia requiere nuevos medios de expresión:

- a) La práctica actoral no se mide por la «profesionalidad» capitalista, sino por la capacidad colectivista, ya que el actor es —según las tesis de Piscator— un miembro de la comunidad que adquiere su conciencia y su conocimiento del mundo y de su propia realidad por medio de su trabajo en la escena, así como el público mismo lo hace. Técnicamente el actor requiere un nuevo aprendizaje: «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» (Falcón, 1996: 107). Sender señala también la necesidad de acabar con «la voz altisonante, el engolamiento, la ampulosidad del gesto» (Sender, 1932: 40). Transformación de la actuación que procede directamente de las exigencias de otra problemática: escenificar una *función social* y no a un individuo (psicológica y físicamente determinado).
- b) La escenografía es una síntesis de la historia social y política: «la novedad más sorprendente de nuestro teatro —dice Joan Vallespinós en 1932— está en la supresión casi total de decorados, la desaparición del apuntador y del telón. Hemos suprimido los *cartons* grotescos para ponerle la luz de los reflectores [...]. [Los actores] y la luz se encuentran en plena posesión creadora» (Cobb, 1981: 65). En su ensayo *Teatro de masas*, dedicado precisamente a «los amigos que en Madrid y Barcelona trabajan al rojo — al rojo de fragua— nuestro proyecto de teatro de masas» (Sender, 1932), Ramón J. Sender dedica especial interés a la eliminación de los «trucos escénicos» y a la concepción arquitectónica y no pictórica del escenario. Desaparecen, pues, las telas pintadas como decorado y queda el escenario vacío, con elementos constructivos (Meyerhold) o escenogramas sociales (Piscator).
- c) La literatura dramática del teatro revolucionario fractura su unidad y continuidad para ser un diálogo de fragmentos. Valle-Inclán ya había

abierto el camino escribiendo: «habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados, que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios ha sabido triunfar en todo el mundo» (Fuentes, 1980: 127). Sender, que tiene en cuenta el analfabetismo existente y el éxito de una tradición popular como los toros, entiende que la acción de la obra debe desarrollarse «sin internuncios retóricos, sin literatura» (Sender, 1932: 12). Estamos ante un teatro donde debe predominar la «plástica y la acción», y donde la palabra, siendo un recurso más, no es el teatro en sí. En su pieza *El secreto* (1935), el diálogo entre los dos detenidos se construye con frases cortas, de gran fuerza expresiva, y llenas de imágenes vanguardistas (lo contrario de la otra conocida pieza, *La llave*). Con todo, la propia Irene Falcón reconoce que no hubo autores para ese proyecto ambicioso.

- d) La nueva escritura es una dramaturgia sociológica teorizada por Brecht y Piscator en la década de los años veinte. Montaje y texto se orientan hacia el estudio de las *relaciones estructurales* entre los individuos, las instituciones o los países. No se trata de narrar lo que pasa, en una exposición de hechos, sino de comprender en qué condiciones suceden (Gorki esboza en *La corriente* una pieza de varios niveles).
- e) Este teatro funciona en la mayoría de los casos como una cooperativa: los intereses se repartían por igual, después de pagar los impuestos y gastos de alquiler por igual y, más o menos, los actores vivían de eso. El problema de la venta de localidades se resolvía poniendo a disposición del público autocares especiales que les traían de los barrios de las afueras. Para las giras, se contaba con la colaboración de los representantes locales de los partidos políticos.

Puede decirse que la literatura y el teatro proletarios necesitaban un Estado para imponerse, o —al menos—, unas organizaciones que constituyeran en el mismo nivel de lucha social la huelga y la representación teatral, el artículo periodístico de denuncia y el poema político, el ensayo crítico y el documental cinematográfico (como sucedió con Luis Emilio Recabarren y su proyecto de cultura proletaria en el Chile de comienzos del siglo XX). El proletario es una figura histórica, no *el* sujeto de la historia, y de la misma manera que se constituye históricamente, su literatura, su teatro, su arte proletario cambia, conquista o pierde su *territorio*. Ese es su límite. Esa es su extensión.

Al final de su libro *España, república de trabajadores*, citado en la mencionada encuesta de la revista *Octubre* como uno de los ejemplos de literatura que hubiera «impresionado más» a los obreros, Ehrenburg escribía:

Los países se doblan sobre la cuna del porvenir, aportando cada cual su parte: unos, la organización; otros, la resistencia; otros, la producción intensa; otros el heroísmo obstinado. ¿Por qué los obreros españoles, los tejedores de Barcelona, los braceros de Andalucía, los campesinos de Castilla, no han de aportar alguna corrección humana al diagrama irreplicable trazado con la sangre de otros pueblos? (Ehrenburg, 1976: 179).

## BIBLIOGRAFÍA

- Cobb, C. (1981). *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*. Barcelona: Laia.
- \_\_\_ (1986). «Teatro proletario-Teatro de masas. Barcelona, 1931-1934». En García Tortosa, F., Urrutia, J., Mainer, J. C., Marco, J., Senabre, R., Bellido, P., & Piñeiro, P. (1986). *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Ehrenburg, I. (1976). *España, república de trabajadores*. Barcelona: Crítica.
- Esteban, J. y Santonja, G. (1988). *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. Barcelona: Anthropos.
- Falcón, I. (1996). *Asalto a los cielos*. Madrid: Temas de Hoy.
- Fortes, J. A. (1999). *Federico García Lorca. La sacralización de un intelectual orgánico de clase burguesa en funciones de poeta neopopulista*. Granada: Investigación y Crítica de la Ideología Literaria en España.
- Fuentes, V. (1980). *La marcha al pueblo de las letras españolas*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Lunacharski, A. (1981). *Sobre cultura, arte y literatura*. La Habana: Arte y Literatura.
- Piscator, E. (2001). *El teatro político*. Hondarribia: Hiru.
- Sender, R. J. (1932). «Teatro de masas». Orto. Valencia.
- \_\_\_ (1932-1934). «Literatura proletaria». *Orto. Revista de documentación social*, 1, Valencia. Centro Francisco Tomás y Valiente UNED. Fundación Instituto de Historia Social.