

Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales españolas de preguerra

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA

Universidad de Oviedo

En la historia de las relaciones entre el teatro español y el teatro alemán en la época contemporánea ocupan sendos lugares fundamentales los nombres de Gerhart Hauptmann y de Bertolt Brecht, si bien cada uno de ellos, como es lógico, tiene sus propias circunstancias. Así, los estudiosos del teatro español contemporáneo (García Pavón, p. 56; Rubio Jiménez, pp. 147-158) han puesto de relieve la decisiva importancia que para el llamado teatro social tuvo el drama de Gerhart Hauptmann *Los tejedores*, si bien a través de una versión titulada *El pan del pobre*, estrenada en 1894 y que altera —para mal— la fuerza dramática del texto del autor alemán, descendiente de tejedores. Aunque la adaptación española desvirtúa en buena medida el texto original, es necesario recordar también que algunas de las personalidades intelectuales españolas de fines del siglo pasado y del primer tercio del presente supieron ver la importancia del texto primigenio de Hauptmann. Citaré un testimonio, el que nos proporciona el crítico de origen asturiano Edmundo González-Blanco, el cual en su artículo de 1915 «Figuras del teatro alemán. Gerardo Hauptmann» señala que este dramaturgo no abusa del sentido lírico, «como tampoco del sentido social, de sus dramas. A pesar del pietismo que en todos resplandece, y de lo mucho que le interesan la cuestión obrera y la cuestión religiosa, nunca echa mano de recursos de mala ley, como el de la situación en nuestras sociedades de los hijos ilegítimos, de los «jóvenes pobres» y de los incrédulos conscientes: Estos recursos del romanticismo francés son totalmente extraños a su teatro». Recordaré que alguno de estos recursos se incorpora precisamente a la versión española de *Los tejedores*, llevada a cabo por Félix González Llana y José Francos Rodríguez.

Y refiriéndose a la citada obra de Hauptmann, a la que califica de «idealista trascendental», añade Edmundo González Blanco: «No es un drama socialista o anarquista, como se ha supuesto, ni tampoco un drama de tesis, dentro del alcance que suele asignarse a esos vocablos. Si por algo se distingue (fuera de los arrebatos que la commiseración del autor por los débiles y los oprimidos le sugiere) es por la entonación sencilla y apacible, la objetividad absoluta en la expresión y en los episodios y la pesimista frialdad del desenlace. Es el drama de la miseria [...] más que un drama revolucionario, es un ensayo de verismo que excede los límites del teatro moderno, y tal parece demostrarlo la falta de argumento a la manera clásica. Más precisamente su análisis minucioso de un argumento colectivo, sin protagonistas, con personajes descritos en pocos rasgos, tiene un valor extraordinario, y nos explica el modo de operar de Hauptmann, que es el de todos los artistas que llamamos creadores». Añadimos que es el modo de operar de quien, como nos recuerda Ilse M. de Brugger en su obra *Teatro alemán del siglo XX*, ya había hecho decir a un personaje suyo, el poeta Severo de *Germanos y romanos* (estudio dramático de 1885), estas palabras: «Me adhiero al partido de quien sufre injusticias, y luchó contra quien comete injusticias». Pero, señala dicha estudiosa del teatro alemán, «Hauptmann no se contenta con la discusión de problemas, sus personajes no son meros conductos para expresar opiniones, sino que son hombres de carne y hueso, configurados con una plasticidad prácticamente desconocida en nuestros tiempos» (Brugger, p. 21).

Precisamente Hauptmann, en julio de 1929, asiste al estreno de *La obra didáctica de Badener sobre la conformidad* de Bertolt Brecht, una de las piezas didácticas o *Lehrstücke*. Ronald Hayman, en su biografía *Brecht*, recuerda las palabras del actor Theo Lingen, uno de los intérpretes de dicha obra: «... estalló el mayor tumulto que yo haya visto en un teatro. Todo lo que estaba clavado en las paredes voló hasta el escenario. Mis compañeros huyeron y, al fisgar a través de mi camisa de gasa al público enfurecido y vociferante, vi enfrente, sentado en la primera fila, a un caballero de cabello blanco y actitud digna que conservaba una perfecta calma» (Hayman, pp. 157-158). Como cabe suponer, se trataba de Hauptmann; que asistía al espectáculo invitado por Brecht.

Es evidente que la obra dramática de aquél está alejada formalmente del teatro épico y, además, en Hauptmann no hay el esquematismo ideológico que encontramos en buena parte de los textos de Bertolt Brecht. Pero ambos tienen en común, aunque con distintos grados de intensidad, un mismo deseo: la crítica de los distintos males de la sociedad de su época. Incluso hay que tener en cuenta que el autor de *Los tejedores* en 1912 diferencia entre el «flujo épico de la vida» y su «éxtasis dramático» y que Brecht afirmó en una conferencia que «en realidad» era «el heredero de Gerhart Hauptmann» (Hayman, p. 130).

Si *Los tejedores* fue una obra pronto conocida en España, no ocurrió lo

mismo con las obras de Brecht. Aunque no vivió más que 58 años, éste dejó tras de sí una vida bastante agitada y, sobre todo, una amplia obra tanto de creación como de teoría dramática, a la vez que una profunda huella como director. Integral hombre de teatro, y a pesar de vivir tiempos difíciles –o quizás precisamente por la época sombría que le tocó vivir–, dedicó todos sus afanes a renovar, a regenerar el teatro, y, consecuentemente, la sociedad de su época. Sin embargo, su obra tardó en conocerse fuera del ámbito alemán. Así, por ejemplo, en Francia comenzó a suscitar la atención y la polémica a partir de 1954 con motivo de la representación de *Madre Coraje* en el primer Festival Internacional de Teatro de París, aunque dos años antes Jean Vilar había representado, con éxito, dicha obra en su Théâtre National Populaire. En 1955, Roland Barthes reconocía que la obra de Brecht era «considerable pero poco traducida y representada en Francia» (Dort, p. 11, n. 5), si bien para él lo fundamental era el «sistema» brechtiano. Curiosamente, puede señalarse que en ámbitos hispanos aunque no en castellano o español nos consta que ya se había representado dicha obra: el grupo argentino IFT la había representado en lengua «yidish» en Buenos Aires en 1953, mereciendo de un crítico la calificación de «el espectáculo más brillante del presente año» (Montes, p. 26). Por las mismas fechas o un poco antes también dicho texto había subido a los escenarios romanos (Méndez Herrera, p. 26). Sin embargo, la primera obra de nuestro autor que puede verse en España es *El que dice sí, el que dice no* y ello ocurre en 1959 por el grupo denominado «Escena», que, bajo la dirección de Aitor Goiricelaya, intervino en el I Festival de Teatro de Cámara de Madrid (Monleón, 1959, p. 59). En 1961 y 1962 el grupo «Gil Vicente», animado por Feliu Formosa, representó, según indica éste (Formosa, p. 35) las piezas didácticas, sobre todo *El que dice sí, el que dice no* y *La excepción y la regla*, en el cinturón industrial de Barcelona, especialmente Sabadell y Tarrasa. El primer estreno comercial de un teatro brechtiano no se produce hasta noviembre de 1963, tras dos intentos fallidos meses atrás: ello ocurre en Barcelona y en catalán, por la Agrupación Dramática de Barcelona, que, dirigida por Federico Roda, da a conocer *L'opera de tres rals*, aunque sólo se hicieron dos funciones (Pérez de Olaguer, p. 125). Por tanto, puede decirse que la primera vez que, de verdad, sube Brecht a los escenarios comerciales españoles es en 1966: el 6 de octubre de ese año se estrena en Madrid *Madre Coraje y sus hijos*, en versión de A. Buero Vallejo y bajo la dirección de José Tamayo; y el 21 de diciembre de 1966, bajo la dirección de Ricard Salvat, la Compañía Adrià Gual estrena en catalán en el teatro Romea de Barcelona *La bona persona de Sezuán*. El mismo director, unas semanas más tarde (1 de febrero de 1967), representará dicha obra en Madrid, en versión castellana de José Monleón y Armando Moreno y, al igual que en Barcelona, protagonizada por Nuria Espert. Refiriéndose a este último espectáculo y al citado de *Madre Coraje* diría Ricardo Doménech que dichos estrenos «han supuesto –entre nosotros– la salida de Brecht de un círculo mi-

noritario y su proyección sobre más vastos sectores de público» (Doménech, p. 180). Además, y ello creo que es necesario recalcarlo, según dicho crítico, el espectáculo dirigido por José Tamayo se ajustó «más a un concepto tradicional de la representación que a las técnicas específicamente brechtianas», en tanto que el dirigido por Ricardo Salvat «se ajustó escrupulosamente a las técnicas propias del teatro épico, que Salvat ha demostrado conocer de una manera adecuada» (id.). Hay, pues, distintos grados de conocimiento de los textos y del método brechtiano. Tuvieron que pasar unos 25 años desde la fecha original del estreno de una y otra obra, y 10 años desde la muerte del hombre de teatro alemán, para que pudieran subir a los escenarios comerciales madrileños *Madre Coraje* y *La buena persona...*, y en 1966-1967 el espectador puede entonces contemplar dos maneras distintas de acercarse a Brecht, una poco brechtiana y otra identificada con los planteamientos del autor alemán.

¿Cómo se ha llegado a esta situación? ¿Cómo y cuando empezó a hablarse de Brecht en España? Un Brecht que, no lo olvidemos, es rigurosamente contemporáneo de la generación del 27 española (nace en 1898, el mismo año que Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y García Lorca) y que empieza a escribir desde los primeros años veinte, alcanzando pronto éxitos como hombre de teatro, con *La ópera de perra gorda* o *Die Dreigroschenoper* (1928), o como poeta con su *Devocionario doméstico* o *Hauspostille* (1927). A aquellas preguntas vamos a tratar de responder recurriendo a algunas de las revistas culturales más significativas de España desde los años veinte. Es obvio que este artículo resulta inevitablemente incompleto y que, por tanto, indagaciones posteriores pueden modificar o matizar mis afirmaciones pero creo que, al menos, puedo ofrecer un conjunto de datos de cierta relevancia a la hora de ver qué, cómo y cuándo se conoció a Brecht en España con anterioridad a 1939.

Para ello he acudido a diversas fuentes documentales, sobre todo a *algunas* revistas culturales que se caracterizan por su afán de recoger información y crítica sobre las diversas manifestaciones literarias y artísticas de su época, incluyendo, por tanto, noticias o datos de distinto alcance sobre la cultura extranjera. He manejado las colecciones de *Revista de Occidente* (1923-1936) –no he podido ver una docena de números–, *La Gaceta Literaria* (1927-1932), *Ddooss* (1931), *Héroe* (1933), *Los cuatro vientos* (1933), *A la nueva ventura* (1934), *1616* (1934-1935), *El gallo crisis* (1934-1935), *Caballo verde para la poesía* (1935-1936), y *Hora de España* (1937-1938).

En el momento en el que Brecht empieza a escribir y a representar sus obras (primeros años 20) en España, hay una clara conciencia en algunos círculos culturales de que el teatro está sufriendo una honda crisis. La prensa diaria o semanal y publicaciones especializadas señalan que es necesario modificar las formas y los contenidos del teatro español, sumido en una rutina que afecta por igual a autores, actores, directores y empresarios. Aunque hay

algunos intentos de renovación por parte de autores como Valle-Inclán o de algunos grupos de cámara (*El mirlo blanco*, *Teatro Escuela de Arte*, *Anfistora*, *El Caracol*, etc.), la realidad es que los escenarios españoles están dominados por la rutina y la comercialidad, las cuales no son capaces de romper las representaciones que se llevan a cabo de algunos autores extranjeros. Esta situación ha sido estudiada por diversos historiadores del teatro español, de los que recordaré a Dru Dougherty (*Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20*, en Robert Lima y Dru Dougherty, 2 *ensayos sobre teatro español de los años veinte*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-157) y a Manfred Lentzen («En torno a la discusión sobre el teatro en España a principios de los años treinta», *Actas del X Congreso de la Asociación Internaciunal de Hispanistas. III*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 43-51). Otros trabajos los citaré enseguida. Que la situación de crisis a la que me refiero no parece ser fácil de cambiar lo demuestra el balance que un buen crítico, Rafael Marquina, efectúa en el primer número de 1931 de *La Gaceta Literaria*: «Sin olvidar las consabidas excepciones de rigor, puede decirse que el teatro está en manos de autores discretos y modosos, de botica, de fórmula y recetario, compuestitos y grises, de bajo vuelo y de escasa fuerza. Todo ello recortadito, bajo de techo, casero. Esta vulgaridad implacable gravita sobre nuestra escena y la agobia irremediablemente. A lo largo de un año de teatro, ésta es la impresión desoladora dominante. En la paramera estéril, apenas si acá y allá un grácil grupo de palmeras finge la delicia audaz de un oasis. Pero precisamente por la certeza, y, en su caso, por la esperanza de ese oasis, recorremos el desierto. Y ellos valen la jornada». Cita como hechos relevantes los estrenos que efectuaron Margarita Xirgu, de «ecléctico y variado repertorio», pero «sin temor a las corrientes de aire europeo»; el de *Sigfrido* de Giraudoux, por Carmen Díaz; y alguna obra de Eduardo Marquina (*El monje blanco*) o de los Quintero (*Mariquilla Terremoto*, por Catalina Bárcena). Echa en falta que el teatro surrealista no haya subido a los escenarios madrileños y considera que el teatro de vanguardia quizá esté pagando las culpas del «fracaso del noble intento» que fue *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna. Y concluye diciendo que no han faltado (entre otras cosas) los «tres o cuatro grandes éxitos inevitables del señor Muñoz Seca» o «las sorprendentes vacilaciones y los alarmantes altibajos del señor Arniches», «las mil piruetas de los géneros disfrazados: revista asainetada, etc.». En resumen, «lo mismo que el año pasado» (Marquina, pp. 8 y 9).

Si ése es el ambiente teatral parece lógico esperar que al menos en los círculos interesados por la renovación del teatro apareciera citado Bertolt Brecht. Sin embargo, los trabajos más recientes sobre la situación del teatro español en esa década de los años veinte no nos aportan datos que nos permitan atestiguar el conocimiento —no digamos la representación— de Brecht, al menos en el umbral de los años treinta. En ninguno de los recientes tra-

jos de María Francisca Vilches, Dru Dougherty, Elena Santos Deulofeu o Vance Holloway aparece citado, siquiera de pasada, nuestro hombre de teatro, lo cual creo que debe ser interpretado como un claro testimonio de que dicho dramaturgo no era prácticamente conocido en España, ya que de haber sido citado por alguno de los críticos de los años veinte cabe suponer que los estudiosos ante aludidos lo hubieran hecho notar en sus recientes trabajos. En éstos encontramos continuas referencias a Maeterlinck, Strindberg, D'Annunzio, Ibsen, Pirandello, Lenormand, Wilde, Rostand o Shaw, autores todos ellos de una, dos o incluso más generaciones anteriores a Bertolt Brecht; también se alude al nuevo teatro ruso (Stanislavsky) y a parte del teatro alemán (Reinhart, Piscator), pero no a B. Brecht.

Dru Dougherty y María Francisca Vilches, en *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación* aluden a «la extraordinaria presencia del teatro extranjero en la prensa teatral, que traía noticias sobre acontecimientos e innovaciones en todo el mundo, cuyo efecto, además de satisfacer la curiosidad del público lector, consistía en situar la actividad teatral de Madrid y Barcelona en un contexto donde dominaban el cambio y la experimentación». Y añaden: «Artículos sobre el teatro alemán, centro indiscutible de la escena europea antes del comienzo de la II Guerra Mundial, ruso, francés, italiano, inglés, norteamericano, mejicano, argentino, etc., aparecían constantemente, informando al lector de las principales tentativas en estos países». Y citan los nombres de André Antoine, Max Reinhart, Stanislavsky, Gordon Craig, Lugné-Poe, etc., pero no a Brecht (Dougherty-Vilches, p. 45). Otros trabajos de los dos investigadores citados o de Elena Santos reiteran, con alguna variación, idénticos nombres, que son fundamentalmente teóricos y directores de escena, no autores de creación. Incluso un crítico de la generación del 98 como fue «Andrenio» también se interesaba, aunque con reticencias, acerca del nuevo teatro ruso representado por figuras como Stanislavsky, Tairov, Meyerhold, la Compañía Studio de Vakhtangov o el Teatro Académico Judío, poniendo de relieve el predominio del director sobre el poeta. Y afirma que, «aparte de sus innegables valores artísticos y aun literarios, en que el Teatro de Arte de Stanislavsky me parece que no ha sido superado, aunque hayan aparecido formas más nuevas, más atrevida, más revolucionarias, el principal atractivo de los rusos en los escenarios occidentales consiste en lo desusado y hasta en la fama de innovadores que les acompaña», aludiendo, por ejemplo, al cambio del decorado a la vista del público o al cambio de vestuario, etc., pero estas «novedades» si se repiten perderán su interés: «si ese estilo de escenificación se repitiera una y otra vez y se hiciese normal, perdería el atractivo de la sorpresa» (Andrenio, s.p.).

Cabría suponer que apareciese alguna información de interés para nosotros en la revista *Post-Guerra* (1927-1928), de clara orientación política izquierdista y dirigida por Rafael Giménez Siles y José Antonio Balbontín. Tal como señala Gonzalo Santonja en su obra *Del lápiz rojo al lápiz libre*, dicha

revista incluía una sección de teatro en la que alternaban «artículos divulgativos sobre autores o experiencias innovadoras (por ejemplo, sobre Maierhold y su Teatro del Pueblo, en el núm. 12) con escuetas reseñas, fragmentos de escritores como Barbusse o Piscator, y las sugerentes crónicas de Gorkin, «corresponsal» de la revista en París (núms. 2-8, 10 y 12)» (Santonja, p. 123). Leyendo el índice de dicha revista publicado por el citado profesor (Santonja, pp. 130-142) encontramos artículos como «El milagro de Maierhold», «Las últimas producciones rusas», «Monografías del teatro ruso», «He aquí un teatro proletario» (por Henri Barbusse), «Las piruetas de Bernard Shaw», «Mariana Pineda, de Lorca» (por Alfredo Marquerie), «Noticia», «El teatro en París» (por Gorkin), «María Guerrero y la Casa del Pueblo», «¿Decadencia?», «Rasputín en el Teatro Piscator, de Berlín», fragmentos de «Teatro político» de Erwin Piscator o «Strindberg en París» (por Gorkin). Pero, como vemos, ni en el escueto comentario de Gonzalo Santonja sobre la sección de teatro ni en la reproducción de los títulos de los artículos de esa sección encontramos nada relativo —al menos aparentemente— a Brecht, que sí aparece en el artículo titulado «Mahagonny», en la sección de Música del núm. 5 (25-X-1927). Según Santonja este apartado de la revista estaba supervisado por Rudolfo Halffter. Hay que recordar que la pieza corta *Das kleine Mahagonny*, primera colaboración de B. Brecht con Kurt Weill, se presentó en julio de 1927 en el Festival de Música Contemporánea de Baden-Baden. Es posible, pues, que ésta sea una de las primeras referencias a Brecht en las revistas culturales españolas de los años veinte.

Será el 1 de mayo de 1928 cuando en *La Gaceta Literaria* aparezca citado Bertolt Brecht en un número dedicado al libro alemán, y aún así, la presencia de nuestro autor es muy escasa e incluso no hallamos referencias a él en alguna colaboración en la que podríamos pensar pudiera habersele citado. Esto es lo que ocurre con el artículo «El libro alemán contemporáneo», debido a Máximo José Kahn, de origen judío, que nació en Frankfurt un año antes que Brecht y que vivió en España, muriendo en el exilio, una vez nacionalizado español. En el citado artículo, Kahn, que ha sido estudiado recientemente por Jacobo Israel Garzón («Redescubriendo a Máximo José Kahn a los cuarenta años de su partida», *Raíces*, núm. 17, invierno de 1993, pp. 27-36) afirma que «dos motivos impidieron hasta ahora a España cuidar del libro alemán. El primero consistía en no haber enseñanza general del idioma y el segundo en ser demasiado caro, en comparación con el libro español». En el apartado que dedica al teatro alemán señala que «España no tiene teatro moderno» y por ello debería aprender de autores como el expresionista Georg Kaiser (*Gas*, *Die Koralle* y *Desde la mañana a la noche*), Franz Werfel o Ernst Toller, cuyo espíritu inquieto «ha atravesado los Pirineos. No comprendido aún por muchos, podría ser el primer autor representado, el día que España tenga teatro. Es recomendable como lectura su comedia *Die Wandlung* (*La transformación*)» (Kahn, 2). Ya que acaban de citarse las figuras de Kaiser y

Werfel, me parece útil señalar qué obras de uno y otro se publican en la *Revista de Occidente*, de Ortega y Gasset. De Kaiser se dan a conocer *De la mañana a media noche* (núm. XXXVII, julio 1926, pp. 77-109, y XXXVIII, agosto 1926, pp. 174-224), *Gas* (núm. LXI, julio 1928, pp. 33-60; LXII, agosto 1928, pp. 204-223, y LXIII, septiembre 1928, pp. 322-350); y *Un día de octubre* (núm. LXXIII, julio 1929, pp. 40-62; LXXIV, agosto 1929, pp. 201-223; y LXXV, septiembre 1929, pp. 329-351). Además, el excelente crítico E. Díez-Canedo publica «Georg Kaiser», semblanza de dicho autor (núm. XXXVII, julio 1926, pp. 121-124). Y de Franz Werfel se publican sus narraciones *El alejamiento* (núm. LVI, febrero 1928, pp. 203-246, y LVII, marzo 1928, pp. 379-416), *La muerte del pequeño burgués* (núm. LXIX, marzo 1929, pp. 352-388, y LXX, abril 1929, pp. 43-73) y *Casa de tristeza* (núm. XCVII, julio 1931, pp. 51-89, y XCVIII, agosto 1931, pp. 201-238), además de algún texto de carácter ensayístico.

Quien sí habla de Brecht es Helmut Petriconi en su artículo «La nueva literatura alemana». En dicho trabajo afirma que el fundador del teatro moderno alemán es Wedekind, que inauguró el teatro expresionista aunque sin llevarlo a los extremos de Kaiser. Y añade: «Posteriormente a la guerra han aparecido nuevos autores, como Bert Brecht, también notable lírico en su reciente *Hauspostille*, y Arnolt Bronnen, los cuales, si no han logrado cristalizar todavía su arte en una forma definitiva, al menos significan una aspiración hacia ideales más elevados; otros, en cambio, como Walter Hasenclever, cuyo drama *El hijo* pareció ha tiempo resumir la fórmula de esta generación, y después, igualmente, Hans Rehfisch, renunciaron a estas ambiciones y han tratado, con una fórmula moderada, [de] adaptarse al gusto del público». Su referencia al teatro finaliza con unas más bien reticentes palabras sobre Ernst Toller, cuya celebridad se debería, según Petriconi, a la intervención que tuvo en la revolución comunista de Baviera y últimamente a la espléndida «mise en scène» de su novísimo drama para Piscator *[¡Hurra, vivimos!]*, pero que es un autor que «no tiene, en realidad, una grande originalidad» (Petriconi, p. 5). Hay que añadir que este artículo de Petriconi aparece acompañado de dos ilustraciones, una constituida por trece retratos de autores alemanes, entre los cuales no figura B. Brecht (y sí Herman Hesse, Toller, Piscator, Walter Benjamin, etc.), y otra en la que aparecen dos actores en una fotografía borrosa con el pie de foto «Estudios gesticulares del nuevo teatro». El mismo profesor, entrevistado en el citado número de *La Gaceta Literaria*, señala que aunque el desconocimiento de la lengua alemana es un problema para la difusión de la literatura germánica en España, no cree que «el conocimiento de un idioma sea del todo indispensable al estudio de la literatura respectiva (no tratándose ya de una investigación científica), pues aun estudiada en traducciones más o menos perfectas, una literatura como la alemana no puede menos de transmitir altísimos valores» (Anónimo, 1928, p. 4). Me parece que de las palabras de Petriconi en su artículo y en la entrevista mere-

cen destacarse las siguientes cuestiones: a) Bertolt Brecht, poeta lírico; b) Bertolt Brecht aspira a ideales elevados; c) Bertolt Brecht no se adapta al gusto moderado del público; d) el comunismo [de Toller], y e) el problema del idioma alemán y las traducciones. Creo que son cuestiones que de una manera u otra acompañarán a Bertolt Brecht en lo que se refiere a su recepción en España.

A pesar de la presencia de la cultura extranjera en *La Gaceta Literaria*, encarnada en comentarios de diversa profundidad sobre distintos escritores o en secciones fijas como «Postales internacionales» o «Actualidad internacional», habrá que esperar a los años treinta para que en dicha revista encontramos nuevas referencias a Bertolt Brecht. Sin embargo, interrumpámos momentáneamente las pesquisas en *La Gaceta Literaria* y busquemos algún otro dato sobre nuestro autor, ahora en el año 1929.

En la bibliografía sobre Brecht en España que elaboró Xavier Fábregas para incluir en el libro de Bernard Dort *Lectura de Brecht* figuran dos trabajos de 1929: el de R. Vinyes «El teatre modern», conferencia pronunciada el 9 de agosto de 1929 y publicada ese año por la Associaciò Obrera del Teatre en Barcelona, y el de Alfred Kerr, «Le théâtre actuel en Allemagne», *Estudios y comunicaciones*, Instituto del Teatro Nacional, Barcelona, 1929, pp. 13-54. No he podido consultar dichos trabajos, pero, respecto al segundo, es lícito suponer que no sea muy favorable a Brecht, dado que Kerr fue uno de sus más duros críticos.

Regresemos a *La Gaceta Literaria*, ahora a 1930. Creo que uno de los jóvenes intelectuales españoles que amplían su formación en Alemania, Francisco Ayala, se refiere implícitamente a nuestro autor cuando en el número del 15 de junio de 1930 alude al cine alemán: «De cine se ven películas admirables. Particularmente del cine de tendencia política avanzada, hecho no con actores, por gente de la calle. De estas películas hay alguna sobremanera interesante: por ejemplo, la titulada *Así es la vida*», título que considero puede corresponder a la versión alemana de *La ópera de perra gorda*, realizada por G. W. Pabst (Anónimo, 1930, p. 13). Sobre esta obra cinematográfica –en su versión francesa y cuando se estrena en París– escribió un amplio y encomiástico comentario Juan Piquerias (publicado el 1 de julio de 1931), pero, por lo que concierne a nuestro escritor, se limita a decir que el film de Pabst se basa en «la ópera bufa de Bert Brech [sic] y Weil (*Der Grosschen Opera*)» (Piquerias, p. 11). De todos modos creo que no debe pasarnos desapercibido el hecho de que algunas de las muy escasas y brevísimas alusiones a Brecht llegan a través de la versión cinematográfica de una de sus piezas teatrales.

Habría sido lógico esperar que en el número del 1 de marzo de 1931, cuando M. Kaltofen escribe sobre «Teatro alemán», hablase de nuestro autor, que ya ha estrenado una decena de obras, pero ni siquiera alude a él como persona que ha trabajado con Piscator, acerca del cual gira todo el artículo. Sin embargo, sí saldrá a relucir Brecht en un trabajo de R. Kaltofen, «La lite-

ratura alemana en 1931» (en el número del 1 de agosto de 1931). Este crítico hace unas sugerentes observaciones acerca de la relación entre literatura y sociedad en esos momentos: «La crisis económica [acaba de producirse el *crack* de Wall Street en octubre de 1929], que cada vez se agrava más, destruye la posición económica de la mayor parte de los artistas y de los escritores. Obliga a entrar en relación más fuerte y estrecha que en los tiempos pasados con las cuestiones filosóficas y obliga a decidirse. La contemplación tranquila del poeta ha entrado en el pasado. La lucha es alrededor de la palabra que la joven generación debe seguir. Capitalismo o socialismo, individualismo o colectivismo, son los dos hogares». En este contexto y junto con otros autores que proceden de la burguesía y ahora «refuerzan el viejo grupo de los escritores revolucionarios al cual llegan con todo entusiasmo», nos encontramos, entre otros, con Brecht: «Bert Brecht, que obtuvo gran reputación por su obra *Dreigroschenoper*, preconiza francamente, en su última obra, *Massnahme* [=*La decisión*, una «*Lehrstück*» u obra didáctica], la fusión con el movimiento comunista» (Kaltófen, agosto 1931, p. 12). Dada la orientación ideológica hacia el fascismo que por estas fechas se está produciendo en Giménez Caballero —que ahora comparte la dirección de *La Gaceta Literaria* con Pedro Sainz Rodríguez— podríamos pensar que fue la evolución de Brecht hacia el comunismo la causa de que en el último año de dicha revista no se volviera a aludir a nuestro dramaturgo. Sin embargo, en contra de esa hipotética explicación de la ausencia de Brecht hay que señalar que el ya citado R. Kaltófen publicó poco después un extenso artículo, «Revistas literarias y revolucionarias», en el cual se refiere a la muy importante sección alemana de la Asociación de Escritores Proletarios Revolucionarios, y a otros afines; es decir, el tema político radical no desapareció de *La Gaceta Literaria*, publicación que sobrevivió prácticamente un año bajo la República.

El balance, por tanto, que podemos presentar acerca de Brecht en dicha publicación abierta a Europa es, evidentemente, muy escaso, a pesar de que nuestro autor ya es conocido en Alemania por distintas obras, teatrales o no, si bien no tiene ni la edad ni la obra de Toller o de Piscator.

La llegada de la República española con la que simpatizaron prácticamente todos los integrantes de la generación del 27, coetánea de Brecht, no parece haber supuesto, según nuestra limitada investigación, mayor novedad o avance en el conocimiento de nuestro autor, ni siquiera entre los miembros más progresistas de aquel grupo de escritores. En primer lugar hay que tener en cuenta que los escritores del 27, salvo casos aislados, son fundamentalmente poetas o, si se prefiere, no sienten una especial predilección por el teatro. Repasando las colecciones completas de publicaciones representativas como las revistas *Ddooss* (1931), *Héroe* (1933), *Los cuatro vientos* (1933), *A la nueva ventura* (1934), *1.616* (1933-1935), *El gallo crisis* (1933-1935), o *Caballo verde para la poesía* (1933-1936), no encontramos prácticamente ninguna presencia del teatro y, por tanto, de Brecht. Y en segundo lugar,

cuando ciertos escritores jóvenes y progresistas se interesan por el teatro, tienen a mano —es un decir— el ejemplo de autores o directores de más edad —cinco años de diferencia son significativos—, como es el caso de Piscator o Toller. Así, por ejemplo, durante la República R. J. Sender publicará numerosos artículos sobre el teatro (una parte recogida en *Teatro de masas*, Valencia, 1932), en los cuales hablará del Teatro de Arte de Moscú y de Piscator (de éste en 1930 se había traducido su *Teatro político* (1929) por la editorial progresista Cénit). Sin embargo, Vilches de Frutos, estudiosa de esta faceta de Sender, no nos proporciona ninguna referencia de éste sobre Brecht, lo cual nos inclina a pensar que el escritor aragonés no alude al autor alemán.

Un teatro crítico como el de Brecht tenía muy pocas, por no decir nulas, posibilidades de ser representado en los escenarios comerciales españoles, cuyas características ya vimos, y por ello sólo podría hacerse conocer mediante lo que sería factible denominar circuitos paralelos. Su falta de pacto con la sociedad, su progresivo acercamiento al comunismo eran rasgos que le separaban de la burguesía, clase social que se scandalizaba con una obra simplemente institucionista como fue *Nuestra Natacha*, o para la cual se consideró irrepresentable en 1932 *Tres sombreros de copa*. Señala Pilar Nieva de la Paz en su trabajo sobre la revista *Sparta* (1932-1933) que en la fecha de publicación de ésta, «los teatros costaban alrededor de cinco pesetas la butaca, precio muy elevado para un público que podía ir al cine por seis, siete y, como excepción, ocho reales (1,50, 1,75 y 2 pesetas). Tan sólo cuatro entre los veintitantes cines de Madrid de los años treinta sostenían precios de tres o cuatro pesetas» (Nieva de la Paz, p. 14). Por tanto, el teatro de Brecht tendría que haberse divulgado por circuitos al margen de los escenarios comerciales, en círculos obreros politizados y por compañías de igual carácter. Este tipo de grupos teatrales tiene como modelos de autores a otros escritores también politizados, pero no a Brecht. Ello, al menos, es lo que ocurrió con la Compañía de Teatro Proletario, dirigida por César Falcón y cuya andadura se inicia en Asturias a fines de 1933. Las obras que representaba eran *La fuga de Kerensky*, de Hans Huss; *Al rojo*, de Carlota O'Neill; *Asia*, de Vaillant Courier; *Un invento*, de Tom Thomas; *La conquista de la prensa*, entremés mímico, y finalmente *Hinkeman*, de Toller (Esteban-Santonja, p. 106).

Por esas fechas de 1933, el periodista José Pérez Domenech pregunta a Rafael Alberti acerca del teatro y el poeta y dramaturgo, tras rechazar el teatro experimentalista o de ensayo, opina que «en Alemania hay algo interesantísimo: el teatro joven del pueblo, que ha venido a sustituir a lo que fue el teatro de los socialistas, de gran tradición, por cierto. Allí estrenó Hauptmann sus obras. Allí se representaban piezas que se hicieron famosas, como *Los Tejedores*». Pero no cita a Brecht, quizás porque lo que le interesa a Alberti —y a otros escritores de su generación en ese cambio ideológico hacia el compromiso o la revolución— es la Unión Soviética: «Lo mejor de Rusia, en arte, es el teatro (...) Ahora que disponen de las masas, realizan verdaderas mara-

villas (...) El teatro en Rusia es una escuela insuperable» (Esteban-Santonja, p. 102). Elogia el teatro de Tairof («Kamerny») y el de Meyerhold, y dice que «el teatro, aunque se crea lo contrario, tiene que ser tendencioso y volver a su fuente natural: el pueblo. El teatro fue en toda época tendencioso (...) Nuestro tiempo reclama una escena acorde con sus inquietudes de tipo económico y social, preferentemente» (Esteban-Santonja, 102-103). Esa admiración por Rusia es algo que se extiende hacia 1933 entre los jóvenes escritores españoles, incluso sin ser militantes del Partido Comunista. Un testimonio revelador es el que ofrece en 1978 Antonio Sánchez Barbudo: «A la República la acogí, claro, como todos, con entusiasmo. Pronto, sin embargo, empezó —a los jóvenes, a los intelectuales, como a muchos obreros— a sabernos a poco. Algo anticuado, apenas nacido, algo que había llegado tarde. No digo que fuera justa ni prudente esa actitud, sólo que era así. Comenzábamos a mirar a Rusia con admiración, con esperanzas. Tras la consolidación del estalinismo y el éxito del primer plan quinquenal, Rusia empezó a parecer como el paraíso, la ola del futuro, la realización de ese vago sueño que muchos teníamos de una renovación total de la sociedad, una “transmutación” total de todos los valores» (Aznar Soler, p. 227). Y quizá también haya que recordar que desde primeros de 1933 Brecht ha tenido que partir hacia el exilio y que sus obras dejan de representarse en la Alemania nazi (el 10 de mayo son quemados sus libros).

En resumen y recordando siempre la limitación de nuestro campo de análisis y que, por tanto, otros trabajos similares pueden proporcionar datos diferentes o incluso opuestos a los nuestros, creo que parece factible afirmar que significativas revistas culturales de preguerra vinculadas a la generación del 27 prestan muy escasa o nula atención a la figura de Bertolt Brecht. El teórico y creador alemán, si bien no había escrito sus obras más importantes, ya gozaba, como poeta y dramaturgo, de una amplia fama en su país natal. Por ello, en principio, puede parecer un tanto sorprendente este vacío, esa escasez de información en las citadas revistas culturales (creo poder afirmar que en la prensa de información general la situación es diferente). Sin embargo, aquella situación de vacío es posible que pueda explicarse si tenemos en cuenta las siguientes circunstancias:

- a) Las obras de Brecht se publican en alemán, lengua muy poco conocida en España, país que, además, mira preferentemente hacia los vanguardistas literarios procedentes del mundo parisino.
- b) La generación española coetánea de Brecht se inclina más hacia la poesía, a veces «deshumanizada», que hacia el teatro, salvo escasas excepciones (Alberti, Lorca y unos pocos más).
- c) El teatro de Brecht, por su contenido crítico, no tenía cabida en el conservador ambiente teatral español, pero quienes podían ser sus defensores, es decir, los jóvenes intelectuales, cuando prestan atención al teatro polí-

tizado, tienen como referencia a autores de más edad y experiencia que Brecht, como son los casos de E. Toller y E. Piscator, autor éste que, según recuerda Christopher H. Cobb, gozaba de una reputación «idolátrica a veces, mientras que se ignoraba a Brecht» (Cobb, p. 34).

d) Hacia 1933, coincidiendo, además, con el comienzo del agitado exilio de Brecht, los escasos intelectuales españoles de ideología afín a la del autor alemán miran más hacia la Unión Soviética —que creen es el símbolo del triunfo de una nueva sociedad— y, por tanto, hacia el teatro de dicho estado, el cual, con más o menos dificultades, ha sabido incorporar al nuevo régimen a personalidades renovadoras ya consagradas (Stanislavsky o Meyerhold, por ejemplo). Esto no significa que se olvide por completo el teatro alemán, pues testimonios hay de que se le presta una cierta atención aunque las referencias o comparaciones con el teatro en Rusia no faltan. A este respecto es muy revelador un artículo que el escritor y crítico perteneciente a la generación del 27 Juan Chabás publica en el diario progresista *Luz* el 17 de agosto de 1934, con el título de «Las dictaduras y el arte. El teatro en Alemania». Según el articulista, Goebbels ha reconocido el ruidoso fracaso del teatro del nacionalsocialismo, situación que, según Chabás, se da también en la Italia fascista, lo cual induce al crítico a la siguiente reflexión: «Allí donde el régimen social y político tiene su raigambre profunda en una transformación íntima de la economía y las costumbres de un país y donde las clases proletarias alcanzan un nivel más alto hemos visto que esa renovación teatral sí que es pujante y fecunda. Recuerden nuestros lectores los interesantes artículos que sobre el teatro ruso y su evolución escribió a su regreso de Rusia el joven poeta y dramaturgo valenciano Max Aub. En Rusia existe un nuevo teatro; en Italia y Alemania no ha podido crearse. Proponemos a nuestros lectores la meditación sobre este dato». Y más adelante alude a la censura que ejerce el régimen imperante en Alemania: «El gobierno de Hitler ha demostrado un gran interés por el teatro; pero su política ha sido funesta para la producción alemana. El interés merece elogios; ha creado una Cámara del teatro, a la cual pertenecen autores, actores, directores de escena, escenógrafos, maquinistas, apuntadores. ¡Perfecto! Ojalá se hiciese lo mismo aquí. Pero en vez de dejar que esa Cámara se administrara artística y económicamente, con garantías de independencia, Goebbels le impone la censura más rigurosa. La ley sobre el teatro, promulgada en el mes de mayo, somete a la autorización del Estado la instalación de todo director y la selección del repertorio. El ministro de propaganda puede, además de prohibir una obra antes de que haya sido representada, imponer la representación de otras. Varias empresas teatrales han quebrado porque se les ha impuesto dictatorialmente un programa de obras malas que no interesaban al público. Piscator y Reinhardt han sido desterrados de los escenarios alemanes». Y finaliza Juan Chabás aludiendo a la prohibición total de obras escritas por judíos, al igual que la expulsión de los actores de dicha raza («Y da la coincidencia de que los mejores actores

alemanes eran israelitas»). Por estas y otras actuaciones de los gobernantes nacionalsocialistas, la escena alemana ha quedado empobrecida y de ahí el irónico comentario final de Juan Chabás: «Este es el gran teatro nacional de la dictadura nazi» (Chabás, p. 8).

Por último, podemos añadir que durante la Guerra Civil la situación se mantiene más o menos en los mismos términos. Cuando estalla dicho conflicto, Brecht se halla en Dinamarca y en 1937 participa en las reuniones parisinas del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, si bien luego no se desplaza a España para asistir a las posteriores reuniones. En París escribe *Los fusiles de Madre Carrar*, sobre la guerra española, texto que Helena Weigel estrenará, también en París, en octubre de ese año 1937.

Sin embargo, a pesar de esta vinculación con los acontecimientos de nuestro país y a pesar de que su teatro podía muy bien acomodarse, por su carga crítica, a las orientaciones ideológicas que existían en la zona republicana, revisando la publicación fundamental de ésta, *Hora de España*, no encontramos ninguna alusión al autor alemán. En ella hay diversos artículos sobre teatro y, además, algunos textos dramáticos de escritores de esos momentos, pero la realidad es que sus autores prefieren buscar la inspiración o el material para el teatro que exigen las circunstancias en el campo español, sea clásico, sea del momento.

No obstante, nos consta que algún intelectual del campo republicano, a la vista del sorprendentemente muy conservador teatro que se representaba en dicho bando, propuso que se cambiara la orientación de tales espectáculos y en su lugar subieran a los escenarios obras de más trascendencia, más actuales, más profundas. En su libro clásico *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història, documents*, Robert Marrast señala que en marzo de 1938 Max Aub —español de origen judeoalemán— solicitó que se representase a Shakespeare, Hauptmann y Brecht, entre otros (Marrast, p. 166). Aunque esa idea de que había que dignificar el teatro de la zona republicana parecía tener cierto arraigo (un periodista, Lluís Capdevila, pedía que se montasen obras de Lorca, Lope, Bernard Shaw, Hauptmann, Galsworthy, Toller, Ibsen, O'Neill, Rice, etc.), no se representó, al menos según se deduce del citado trabajo del aludido hispanista francés, ninguna obra de Brecht.

Y en la posguerra, dadas las circunstancias políticas y culturales de nuestro país, habrá que esperar prácticamente a los años cincuenta para que Brecht empiece a ser citado y sus obras e ideas comentadas en, al menos, algunas de las revistas públicas o privadas más significativas (*Insula, Cuadernos Hispanoamericanos, Correo Literario, Revista Española, Teatro*, etc.). Pero, como señalé al principio, su teatro se representará —y habrá que añadir que con dificultades— sólo a partir de la década de los sesenta.

BIBLIOGRAFÍA

- «ANDRENIO»: «El teatro vivo y el teatro muerto», *La Vanguardia*, 25 de julio de 1928.
- ANÓNIMO: «El hispanista Petriconi», *La Gaceta Literaria*, núm. 33 (1 de mayo de 1928), p. 4.
- : «Palabras de Francisco Ayala», *La Gaceta Literaria*, núm. 84 (15 de junio de 1930), p. 13.
- AZNAR SOLER, Manuel: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen II: Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Barcelona, Laia, 1978.
- BRUGGER, Ilse M. de: *Teatro alemán del siglo xx*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.
- CHABÁS, Juan: «Las dictaduras y el arte. El teatro en Alemania», *Luz*, 17 de agosto de 1934, p. 8 (firmado con las iniciales J. Ch.).
- COBB, Christopher H.: *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939*, Barcelona, Laia, 1980.
- DOMÉNECH, Ricardo: «A propósito de *Madre Coraje* y *La persona buena de Setzuan*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 208 (abril 1967), pp. 179-184.
- DORT, Bernard: *Lectura de Brecht*, Barcelona, Seix y Barral, 1973.
- DOUGHERTY, Dru, y VILCHES, M.ª Francisca: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- ESTEBAN, José, y SANTONJA, Gonzalo: *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Madrid, Ayuso, 1977.
- FORMOSA, Feliú: «Presentación», *Primer Acto*, núm. 86 (julio 1967), p. 35.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo: «Figuras del teatro alemán. Gerhart Hauptmann», *La Esfera*, núm. 67 (10 de abril de 1915), s. p.
- HAYMAN, Ronald: *Brecht*, Barcelona, Argos Vergara, 1985.
- HOLLOWAY, Vance R.: «La página teatral de ABC: Actualidad y renovación del teatro madrileño (1927-1936)», *Siglo XX / 20th Century*, 7: 1-2 (1989-90), pp. 1-6.
- KAHN, Máximo José: «El libro alemán contemporáneo», *La Gaceta Literaria*, núm. 33 (1 de mayo de 1928), p. 2.
- KALTOFEN, M.: «Teatro alemán», *La Gaceta Literaria*, núm. 100 (1 de marzo de 1931), p. 6.
- KALTOFEN, R.: «La literatura alemana en 1931», *La Gaceta Literaria*, núm. 111 (1 de agosto de 1931), p. 12.
- : «Revistas literarias y revolucionarias», *La Gaceta Literaria*, núm. 114 (15 de septiembre de 1931), p. 5.
- MARQUINA, Rafael: «Teatro-Madrid-1930», *La Gaceta Literaria*, núm. 97 (1 de enero de 1931), pp. 8 y 9.
- MARRAST, Robert: *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història, documents*, Barcelona, Institut de Teatre, 1978.
- MONLEÓN, José: «I Festival de Teatro de Cámara de Madrid», *Primer Acto*, núm. 7 (marzo-abril 1959), pp. 58-59.
- MONTES, Jorge Roberto: «Teatro de los cuatro vientos en la capital argentina», *Teatro*, núm. 9 (septiembre-diciembre 1953), pp. 25-28.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar: «La polémica teatral en *Sparta*, revista de espectáculos (1932-1933)», *Siglo XX / 20th Century*, núm. 7: 1-2 (1989-1990), pp. 12-19.

- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo: «*La ópera de tres peniques*», *Reseña*, núm. 7 (abril 1965), pp. 125-127.
- PETRICONE, H.: «La nueva literatura alemana», *La Gaceta Literaria*, núm. 33 (1 de mayo de 1928), p. 5.
- PIQUERAS, Juan: «*L'opera de quat-sous*, nuevo film de G. W. Pabst», *La Gaceta Literaria*, núm. 109 (1 de julio de 1931), p. 11.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española (Universidad de Zaragoza), 1982.
- SANTONJA, Gonzalo: *Del lápiz rojo al lápiz libre*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- SANTOS DEULOFEU, Elena: «*La Farsa*: Una revista teatral de vanguardia (1925-1926)», *Siglo XX / 20th Century*, 6: 1-2 (1988-1989), 57-65.
- VIJCHES DE FRUTOS, María Francisca: «Las ideas teatrales de Ramón J. Sender en sus colaboraciones periodísticas (Primera etapa, 1929-1936)», *Segismundo*, 35-36 (1982), pp. 211-223.
- , y DOUGHERTY, Dru: «La renovación del teatro español a través de la prensa periódica: *La Página Teatral del Heraldo de Madrid* (1923-1927)», *Siglo XX / 20th Century*, 6: 1-2 (1988-1989), pp. 47-56.