

## SOBRE LA RECEPCIÓN DE BRECHT EN REVISTAS CULTURALES ESPAÑOLAS DE POSTGUERRA

La figura de Bertolt Brecht marca, sin duda, un hito fundamental en la historia del teatro del siglo XX. Sin embargo, el conocimiento de su obra parece haber sido, al menos en algunos países, un tanto tardío. Por lo que se refiere a España creo que puede afirmarse que, con anterioridad a la guerra civil, este conocimiento fue bastante limitado, al menos si nos guiamos por los elementos de juicio que nos ofrece el análisis de revistas como la *Revista de Occidente* (1923-1936), *La Gaceta Literaria* (1927-1932) y otras publicaciones periódicas vinculadas, “grosso modo”, a la variada generación de 1927 (Fernández Insuela, 1992). Y en la postguerra habrá que esperar a 1966 para que las obras de Brecht empiecen a subir a los escenarios comerciales: *Madre Coraje y sus hijos*, en versión de Buero Vallejo y dirección de José Tamayo, y *La bona persona de Sezuán*, con dirección de Ricard Salvat e inmediata versión castellana de José Monleón y Armando Moreno, son las dos primeras que se pueden ver. Al mismo tiempo, en ámbitos minoritarios del teatro español, sobre todo en los círculos del llamado Nuevo Teatro Español y de su muy afín Teatro Independiente, se despierta un gran interés por la obra del autor alemán (fallecido ya en 1956), si bien, a veces al menos, se cae en ciertos excesos nada críticos (José Monleón llegó a hablar de una ola de “beatería de cierto brechtismo a la española”).

Pero ¿cuál fue la fortuna de Brecht en España entre la finalización de la guerra civil y 1966? Eso es lo que vamos a tratar de contestar tomando como base de trabajo algunas de las principales revistas culturales, literarias y teatrales de la postguerra española: *Insula* (1946-), *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948-), *Correo Literario* (1950-1954), *Revista Española* (1953-1954), *Teatro* (1952-1957) y *Primer Acto* (1957), además de algunos números sueltos de otras revistas. En algún caso no he podido disponer de unos cuantos números de alguna de aquellas publicaciones periódicas y, por ello, los datos que apporto son un tanto incompletos, si bien, a la vista de los que aparecen en entregas posteriores de la misma revista, no parece que haya habido mucha información sobre Brecht en los números no consultados. Por otra parte, dejé de indagar en las revistas *Insula* y *Cuadernos Hispanoamericanos* a partir de 1963, pues consideré que la información que tras ese año proporcionaba la revista teatral *Primer Acto* era suficiente.

Con el triunfo de Franco y las ideas que encarnaba es obvio que la obra de Brecht se apartaba por completo de aquello que podía ser tolerado por el nuevo régimen. No es cuestión de extenderse en la exposición y análisis de la situación cultural que vive España, en los años inmediatamente posteriores a 1939. Citemos sólo algunas de las circunstancias de más interés: aislamiento político y cultural de España; prohibición de partidos políticos; marcha forzosa al exilio de miles de intelectuales —entre ellos, como es obvio, escritores de ideología afín a la de Brecht—; aparición de una rígida censura política, re-

ligiosa y moral, especialmente dura en lo relativo al teatro, un arte que, para que se pueda materializar o realizar plenamente, exige la representación en un acto público; control riguroso de las publicaciones extranjeras, sean periódicos, revistas o libros (novela, teatro), en unos años cuarenta y cincuenta en que aparecen movimientos literarios como el existencialismo, el teatro del absurdo, el realismo, etc.; grandes dificultades para salir al extranjero, especialmente para aquellas personas sospechosas de poseer una ideología contraria a la del régimen; etc. En síntesis, un cúmulo de hechos que van a motivar que España pierda el tren cultural y político de la Europa occidental; España, aunque hay ejemplos de tanta calidad y renovación artística como los que nos ofrecen Aleixandre, D. Alonso, Gerardo Diego, Cela, Delibes o Buero por citar a autores que publican en los años cuarenta, España, digo, no marcha a la par que los otros países de su mismo marco geográfico y cultural. Estos, tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, presentan una rica y profunda variedad creadora en todos sus ámbitos, en tanto que el panorama cultural español ofrece si no, obviamente, un vacío total, sí una realidad amputada.

En este marco, en los años cuarenta, las noticias que pudimos localizar sobre Brecht en dos publicaciones periódicas relevantes, *Ínsula* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, son muy escasas. La revista *Ínsula*, aparecida en 1946, es una isla de tolerancia en un ambiente cultural cerrado. Por la trayectoria personal de su fundador, Enrique Canito, y de su secretario, José Luis Cano, nos encontraremos con una publicación que presta mucha atención —a veces con muy serios problemas— a la cultura liberal encarnada sobre todo en la generación del 27, gran parte de la cual se halla en el exilio. Además de los artículos críticos, reseñas de libros, comentarios sobre la actualidad cultural, etc., incluye una amplia información bibliográfica de libros españoles y extranjeros recibidos en la librería *Ínsula*. Por su parte, *Cuadernos Hispanoamericanos* es una publicación cultural oficial que edita desde 1948 el Instituto de Cultura Hispánica, con la intención de fomentar el estudio y el conocimiento de la realidad social, política y cultural del mundo hispano, aunque sin rehuir las informaciones y estudios críticos sobre otros países.

Pues bien, en los números de la revista *Ínsula* correspondientes a los años 1946-1950, sólo he encontrado, en 41 números sobre un total posible de 60, dos referencias a nuestro autor. La primera —reitero que no he podido consultar 19 números— es del 15 de julio de 1949, y consiste en la noticia de que se halla a la venta en la librería *Ínsula* la edición de *The good woman of Setzuen & The caucasian chalk circle*, añadiendo la información de que se trata de “teatro”. La segunda, aparecida en la sección “La flecha en el tiempo”, del número del 15 de junio de 1950, es una pequeña e indirecta, pero a la vez, interesante información sobre el peculiar modo de escribir de nuestro autor. Basándose en una carta desde Alemania publicada en la revista progresista neoyorkina *Partisan Review* (de abril de 1950), se afirma lo siguiente: “Los mayores éxitos en Berlín corresponden a las obras de Bert Brecht, que, aunque adherido al comunismo, parece autorizado, por gracia singular, a salirse de los severos cánones del Realismo socialista. La dramática de Brecht es típicamente “vanguardista” y encuentra su clientela entre los burgueses de las zonas occidentales de Berlín y no entre los “camaradas” del sector soviético” (Anónimo, 1950, 8). Dejando aparte la intención irónica de la última frase (en 1963, Juan Germán Schroeder, refiriéndose al estreno de *L'Opera de tres rals* dirá que “el público, no precisamente proletario, a 125 pesetas la butaca, acogió la obra con entusiasmo, como la han acogido los

restantes refinados del mundo. Se divirtió a fuerza de rascarse el picor de sus ortigas” (Schroeder, 51), no parece desafortunada la afirmación acerca de la personalidad de Brecht.

Y en el año de 1949, concretamente en el número de marzo-abril de *Cuadernos Hispanoamericanos*, encontramos un breve comentario, un tanto descaminado en alguna de sus afirmaciones, sobre la representación en Berlín de *Madre Coraje*, obra que obtuvo una notable resonancia, según el autor de la información o “Crónica cultural”, Carlos Castro Cubells. Afirma éste: “En Berlín, Bertolt Brecht ha estrenado con enorme éxito *Mutter Courage*, drama extraordinariamente patético y desgarrado que tiene como tema la Guerra de los Treinta Años. En realidad su asunto es el fenómeno guerrero como escenario donde se desarrollan virtudes y defectos hasta el extremo. El tipo de guerrero puro, de “landskenete”, es el central, y termina la obra con una tesis que exalta al hombre excepcional, al servicio del cual los demás no ganan nada. Así termina el último acto, con esta afirmación que encierra toda una concepción de la guerra y de la paz, porque es el hombre mismo al que se juzga” (Castro Cubells, 391). Por último, indiquemos que el 10 de octubre de 1950 se publica en la revista *La Hora*, de carácter oficial, el profundamente crítico “Manifiesto del Teatro de Agitación Social” debido a Alfonso Sastre y José María de Quinto. En él se afirma que pretenden trabajar sobre un material muy variado ideológicamente, material que se concreta en 25 títulos que van desde grandes autores, vivos o muertos, hasta jóvenes escritores españoles: Upton Sinclair, Toller, A. Miller, Rice, Sartre, G. Marcel, Galsworthy, O’Neill, pero también Medardo Fraile, José M<sup>a</sup> de Quinto, Sastre, Miguel A. Castilla o Paulino G. Posada. Pues bien, entre aquellos autores también figura B. Brecht con su *Mutter Courage*, obra de la que no se indica su contenido sino que es un “drama alemán de postguerra”, expresión un poco ambigua, pues en realidad es de 1941; por tanto, de la postguerra española pero no de la mundial. Del estudio de dicha revista efectuado por Francisco Caudet no se desprende que en ella se aludiese a Brecht, salvo cuando se publica el “Manifiesto del Teatro de Agitación Social” (Caudet, 123).

La década de los años cincuenta significa, como es sabido, el final del aislamiento político del régimen de Franco, lo cual motiva, entre otras cosas, la mayor facilidad —o menor dificultad— para conocer las tendencias culturales extranjeras, si bien todavía sigue muy alerta la censura. A veces esa apertura se ve reflejada o canalizada por algunas publicaciones oficiales, que, en cuanto tales, tienen menos problemas de control censorial. Y en el campo concreto del teatro, es menester señalar que en 1952 aparece la primera revista dedicada íntegramente al arte dramático, la titulada *Teatro*, promovida por la editorial Escelicer. De notoria orientación católica, recoge informaciones interesantes sobre el teatro que se hace fuera de España, a la par que ofrece algunos artículos críticos muy significativos e incluso bastante tempranos o pioneros sobre distintos autores o tendencias teatrales. Es necesario tener en cuenta también la aparición en 1950 de *Correo Literario*, publicación de carácter oficial pero en la que encontramos muy significativas colaboraciones sobre teatro debidas a Alfonso Sastre, José M<sup>a</sup> de Quinto y algún otro crítico. E, igualmente, la salida a la luz, en 1953, de la *Revista Española*, obra de un grupo de intelectuales como los dos citados últimamente, Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez, Rafael Sánchez Ferlosio, etc., bajo el magisterio profesional y moral de D. Antonio Ro-

dríguez Moñino. En líneas generales podemos calificarla de avanzadilla del neorrealismo italiano y de la ambiguamente llamada literatura del realismo social.

Del análisis de las diversas publicaciones que hemos citado surge una serie de datos, lógicamente cada vez más frecuentes y profundos, que paso a exponer a continuación.

Tras un silencio total en el año 1951, en 1952 encontramos referencias a Brecht en todas las revistas consultadas, si bien se limitan, en general, a ser meras citas de obras. En *Correo Literario*, A. Sastre anuncia que para la campaña 1952-53 el grupo "Teatro de Hoy" pretende representar *Madre, valor* (sic) de Brecht, y otras obras importantes de distintos países (Sastre, septiembre 1952, 10); y en otro número posterior de la misma revista, José M<sup>a</sup> de Quinto, tras atacar a Piscator por rechazar lo que de individual hay en el personaje, defiende la "literatura social intimista", en la que incluye a Toller, Sinclair, Miller, Galsworthy, Brecht, Zückmayer, etc., que "—al no excluir el intimismo— han hecho de lo "social" un arte con categoría humana difícilmente superable" (Quinto, 1952, 3).

En el primer número de *Teatro* (noviembre de 1952) se habla del resurgimiento del teatro en Alemania, donde "los autores con mayor prestigio son los viejos maestros, nacidos en el siglo pasado y que tienen adquirido ya un renombre en el extranjero;" entre ellos figura Brecht, del cual se señalan dos obras de entre los principales montajes de los últimos años: *Mutter Courage*, en Munich, y *Herr Puntilla und sein Knecht* en Hamburgo (Anónimo, noviembre 1952, 25 y 26).

En *Cuadernos Hispanoamericanos* de marzo de 1952, el varias veces citado A. Sastre, en un artículo dedicado al estreno por José Tamayo de *La muerte de un viajante*, alude también al teatro alemán, en el que hay un fuerte contenido documental, como se puede apreciar en Toller, Brecht ("cuyo drama, *Mutter Courage*, ha resonado en todo el mundo") y otros autores "de los que nos llegan, ya que no los dramas, las noticias" (Sastre, marzo 1952, 456). También Sastre, en el número de noviembre de 1952, reflexionando sobre el porvenir de la tragedia cita a Brecht, el autor de *Mutter Courage* y de *Horror y miseria del III Reich*, obra ésta en cuyo título se enuncia la pasión y la situación que provocan la compasión, lástima o piedad (Sastre, noviembre 1952, 74).

Informaciones de un relativo mayor interés aparecen en *Ínsula*, dos referidas al poeta B. Brecht y una tercera a su teatro. El 15 de febrero de 1952 se cita a Brecht entre los autores incluidos en el número que la revista belga *Le journal des poètes* dedica a la poesía alemana actual (Anónimo, febrero 1952). Y también sobre el mismo tipo de creación literaria cultivada por Brecht se habla por Alfonso Pintó en el número del 15 de noviembre de 1952, al comentar una especie de "antología consultada" sobre poetas alemanes de los últimos cincuenta años: "Los más modernos, en el sentido genéricamente positivo de la palabra son Benn y Brecht —dos poetas auténticos, aristocrático uno y popular otro— ¡Pero Benn tiene sesenta y seis años y Brecht cincuenta y cuatro! Es indudable que, con excepción de esos dos poetas y de Weinheber (no debidamente representado por varias razones), la mejor poesía de esta selección fue escrita en el primer cuarto de siglo" (Pintó, 7). Recordemos que el poemario de Brecht *Hauspostille* es de 1927. Y de teatro y desde Alemania escribe Karl-Gustav Gerold en la entrega del 15 de julio de ese año 1952. El articulista, a pesar de afirmar que va a referirse sólo a la literatura de la República Federal porque "lo que pasa tras el telón de acero, en zona rusa, no es sino propaganda

abierta o camuflada”, sin embargo hablará de Brecht, cuyas obras “no tienen la jugosidad y el humor benévolo de Zuckmayer, sino un espíritu que, tendiendo a la abstracción, apunta a todas las injusticias y defectos de la sociedad. La *Madre Courage*, cuadro de la guerra de treinta años [sic], entusiasmó al público alemán, porque uno había pasado por circunstancias semejantes a las allí reflejadas” (Gerold, 4).

El año 1953 es escaso en la cantidad de alusiones a nuestro autor si bien ya aparece, a primeros de año y en la revista *Teatro*, la primera información medianamente detallada —dentro de la síntesis que exige un artículo sobre unos espectáculos en Roma— acerca de lo que es el teatro épico. Y en el último trimestre volveremos a encontrar nuevos datos de interés en dicha publicación dramática.

En el número de enero de *Teatro*, José Méndez Herrera, dramaturgo y traductor, informa sobre “cuatro espectáculos de arte” en Roma y dedica más de media página a hablar sobre el montaje por Luciano Lucignani de *Madre Coraggio e i suoi Figli*, y de las teorías estéticas de Brecht. Según Méndez Herrera —que evidentemente parece haber contemplado dicha representación— el teatro épico “trae consigo los flecos del auge expresionista del 1920 y siguientes, pero, a pesar de su pretendida originalidad, Brecht no ha podido desgajarse de la tradición naturalista, que tuvo su fundamento en Strindberg, pues que pasa a ser, sin quererlo, naturalista didáctico, con secuelas de Piscator, con quien trabajó posteriormente. Su épica narrativa la busca, como éste último, en las relaciones del hombre con la sociedad, con el hombre mismo y no con Dios”. Señala también cómo Brecht —que lleva a la práctica sus normas en el *Berliner Ensemble*— pretende con su teatro huir de la emoción escénica: “el teatro épico convierte al espectador en eso simplemente, despierta su energía, le exige decisiones, le transmite conocimientos y le pone ante la acción con argumentos”, para lo cual reclama un estilo de “objetividad perfecta, sin insistir en ademanes y sí exigiendo gestos sencillos”. Pedía también un lenguaje “claro y frío”, sin juegos emocionales. Pero, según Méndez Herrera, *Mutter Courage* —en la que las escenas existen por sí solas y no en una relación constante— sólo “sigue, en parte, su credo”, como se puede ver, por ejemplo, en la emotividad de la joven hija muda en la escena final. Ve el crítico una clara mezcla de lo trágico y lo cómico en esta obra —con claro predominio de aquél—, con resonancias de Breughel y Goya, todo ello encaminado a pintar todo el horror de la guerra (Méndez Herrera, 26). En resumen, en este artículo pionero Méndez Herrera no sólo habla de su conocimiento directo de una obra de Brecht sino que esboza una caracterización del teatro de éste, atendiendo al contenido de este texto y también a la teoría dramática global —modo de representación incluido— en que se basa aun cuando no lo cumpla fielmente, algo que críticos posteriores volverían a ver en esta obra del autor alemán. Y también en *Teatro*, a finales de año (septiembre-diciembre de 1953) Jorge Roberto Montes se refiere a Brecht y su *Madre Coraje*, ahora representada en “yidish” en Buenos Aires aunque el brillante espectáculo, el mejor del año, parece no haber seguido las normas del teatro épico (“desproveer el drama del encantamiento, la ilusión, la música, dejando sólo la narración y su consecuencia social”). Además el crítico expone el contenido y la intención de *Madre Coraje* (Montes, 26).

Por tanto, creo que puede afirmarse que 1953 es el año en que en las publicaciones que hemos consultado aparece la primera información significativa sobre el teatro épico

de Brecht. Lamentablemente el autor de ese trabajo, José Méndez Herrera, es un privilegiado respecto a los espectadores españoles: él ha podido contemplar algo aún desconocido para éstos.

El año 1954 se inicia con los breves comentarios que A. Sastre efectúa acerca de nuestro autor en la primera entrega de ese año de *Revista Española*, en su artículo “El teatro actual. Notas para un panorama”. En él, el crítico y dramaturgo español se refiere a la figura de Brecht, en concreto a su intencionalidad y a su ideología, aunque no a sus teorías teatrales. Afirma Sastre que “parece ser que el autor más interesante del actual teatro alemán es Bertolt Brecht, cuyas obras *Madre Coraje*, *Santa Juana de los Mataderos*, *Un hombre es un hombre* y *Horror y miseria del III Reich* han circulado por Europa. La pretensión de Brecht es hacer un teatro popular, con posibilidades de contacto directo para las grandes masas”, actitud cuyos antecedentes alemanes podemos ver en Piscator y Toller. Afirma Sastre que el actual teatro alemán es “testigo de la época. Basta para comprobarlo echar un vistazo a sus temas, a sus problemas y a sus supuestos documentales. En este sentido, es un teatro ejemplar”. Y añade algo Alfonso Sastre relacionado con la ideología política del dramaturgo alemán: “Hay que anotar que Brecht es comunista. Como lo era -creo que ya no lo es— Erwin Piscator” (Sastre, 1954, 541-542). Alusiones que no creo agradaran (¿o sí?) a los futuros censores del autor alemán. Del tono de las primeras palabras de Sastre (“parece ser”) podemos deducir o sospechar que éste no conocía directamente las obras de Bertolt Brecht.

En 1954 se representó *Madre Coraje* en el I Festival Internacional de Teatro de París, por el Berliner Ensemble, espectáculo que obtuvo el primer premio. En su “Carta de París” publicada en *Insula* en julio, José Corrales Egea informa sobre el montaje de aquella obra de Brecht por el propio autor, en versión ahora “más realista y menos variada de color” que la de Vilar: “Toda la escena está dominada por el color gris. Grises sucios, opacos. Apenas si se recurre al juego de luces y la igualdad y permanencia de ese gris que se repite en los trajes, en los fondos, cuadro tras cuadro, acaba por comunicar al espectador el tedio de una lucha a la que no se le ve fin”. El profesor, crítico y novelista Corrales Egea informa también de las obras de Brecht montadas por el Berliner Ensemble (títulos en alemán de *Los fusiles...*, *Herr Puntilla...*, *El círculo* y alguna otra) y también expone cuál a grandes rasgos es el métodos de trabajo del dramaturgo y director alemán, el cual, dice Corrales, escribió sobre teatro “en varias ocasiones, y, sobre todo, en su *Das kleine Organon für das Theater*” (es la primera vez que en nuestra investigación hemos visto citado este trabajo, publicado en 1949 en la revista *Sinn und Form*). A continuación, Corrales Egea extracta algunas de las ideas fundamentales de Brecht acerca del método de trabajo escénico: “Según Brecht, decorador y director escénico deben de trabajar en unión constante desde el comienzo de los ensayos; el decorador ha de dibujar los principales momentos de la obra, fijando las actitudes, gestos, colocación de personajes, etc., de acuerdo con el autor. “Los actores —escribe Brecht— deben de ensayar caracterizados, vestidos y con el decorado que se haya de utilizar. No se debe ensayar sin accesorios...” Una vez que se han ensayado los momentos principales y secundarios se debe averiguar si el espíritu de la obra y sus impulsos sociales traspasan las candilejas, si se transmiten por la sala... Para ello, antes de presentar la obra al público en general, Brecht propugna que se den “una o más *avant-premières*, a fin de pulsar las reacciones del es-

pectador, a ser posible ante un público mezclado que permita la discusión y la consideración de distintos puntos de vista...””. Finalmente señalemos que el crítico afirma que “Bert Brecht, autor de una mundialmente conocida *Opera de quat’sous*, es probablemente el más importante de los autores dramáticos de lengua alemana en la actualidad. Muchas de sus obras, sin embargo, no han sido traducidas ni representadas todavía en escenarios extranjeros” (Corrales Egea, 1954, 12).

También en 1954 podemos ver cómo van a empezar a llegar del extranjero algunas obras de Brecht. En el número de *Ínsula* de agosto de 1954 se informa de la puesta a la venta de *Erste Stücke (Teils)* —los *Stücke* empezaron a publicarse en Alemania en 1953—, aunque es de suponer que su repercusión, por su idioma, sea mínima. Y en la entrega de octubre de 1954 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Rafael Gutiérrez Girardot, profesor colombiano residente en Alemania, informa sobre la antología poética alemana debida a Hans Egon Holthusen y Friedhe Kemp. Según el comentarista, Brecht figuraría entre los diez mejores poetas de allí; y posteriormente afirma que “tras muchos años de actividad literaria, Benn y Brecht siguen siendo hoy los poetas de mayor influencia en Alemania” (Gutiérrez Girardot, 122 y 123).

El año de 1955 representa un avance muy significativo en el conocimiento —siempre dentro de unos límites bastante estrictos, minoritarios— de Brecht en España, quizá como consecuencia de la repercusión de la representación del año anterior de *Madre Coraje* en París. Y digo significativo porque ese año podemos comprobar, mediante los datos que nos proporcionan varios números de *Ínsula*, cómo empiezan a llegar a España diversas ediciones, en castellano y en francés, de nuestro autor. Ya desde enero de 1955 aparecen enunciados títulos como *Madre Coraje* (supongo que en edición argentina, de Losange), y en números posteriores de nuevo esta obra y también el tomo I del *Théâtre Complet* (hay que suponer que en la edición de L’Arche, París 1955, que incluye *El círculo de tiza*, *Un hombre es un hombre* y *La excepción y la regla*). También en *Ínsula* encontramos una referencia al discutido estreno de *Hombre por hombre* en versión de Geneviève Serreau. Según Corrales Egea, a dicha obra “unos la han saludado como obra maestra en su género; otros, sin dejar de reconocer su fuerza, la han considerado defectuosa, construida con tosquedad”. Dicha pieza, según el crítico, trata un “tema muy germánico”, el del hombre que, al transformarse en soldado, se convierte en otro hombre (Corrales Egea, junio 1955, 11).

Es significativo también ese año porque en *Cuadernos Hispanoamericanos* de agosto-septiembre, Emilio Lledó, actual catedrático de Filosofía y que por entonces residía en Alemania, publica un artículo acerca de una encuesta sobre lírica moderna alemana, en el cual informa del contenido y conclusiones de ésta, en la que está implicado Bertolt Brecht. De éste dice Lledó que “es, sin duda, la figura más interesante del teatro alemán contemporáneo” y que “sigue siendo todavía el conductor del nuevo movimiento teatral”. Pero, además, “su personalidad como poeta lírico es también decisiva” porque abre caminos diferentes a los del “rilkismo” amanerado. Una de las preguntas de la encuesta era acerca de qué poetas de la *Antología poética de la lírica alemana de este siglo* (1953) eran los preferidos: Brecht obtuvo 32 votos, con los que quedó en sexto puesto (Rilke, con 68, en el primero). Y la otra pregunta versaba sobre poemas favoritos, obteniendo Brecht el puesto 12 con los 10 votos a su *Leyenda de Taoteking*” (por 42 votos de *La vie-*

*ja fuente*, de Hans Carossa), texto aquél del que Lledó afirma que es el preferido por los estudiantes: estos “prefieren ese extraño, casi trivial poema de Brecht” (Lledó, 254). Dicho poema, incluido en su *Kalendergeschichten* (*Historias de calendario*, 1948) es traducido por Lledó (id., 256-257), en lo que me parece una de las primeras versiones españolas de una poesía de Brecht. En el mismo número de *Cuadernos Hispanoamericanos* en un artículo sobre la literatura alemana actual se califica a nuestro autor de “el Ilya Ehrenburg de la zona de ocupación soviética” (Garzo, 283).

Y me parece también relevante el hecho de que ese mismo año en dos trabajos, uno publicado en *Ínsula* y otro en *Teatro*, se analice la teoría estética de Brecht. En aquélla, Gabriel Lou, con motivo de la celebración del II Festival Internacional de París, en el que Brecht y el Berliner Ensemble obtienen un gran éxito con *El círculo de tiza caucásico*, publica su artículo “En torno al teatro y a la *Verfremdung*”, si bien a ésta última sólo se dedica la parte final del trabajo. Nos informa Lou de que el éxito de Brecht “ha sido definitivo: ha triunfado el espléndido conjunto de comediantes, y se ha consolidado la fama del dramaturgo. Con esta casi revelación, y un libro de Geneviève Serreau, titulado *Brecht*, sus teorías han pasado a primer plano de la actualidad”. De todos modos recordemos que ya el año anterior Brecht había triunfado en el mismo festival con *Madre Coraje* y que además en 1954 se había publicado un volumen dedicado a él en la colección “Poètes d’aujourd’hui”, escrito por René Wintzen, aparte de que la revista *Theâtre Populaire* (nº 8 junio-agosto 1954) había ofrecido diversos trabajos sobre Brecht y su *Madre Coraje*, escritos por Dort, Barthes y otros. Gabriel Lou pasa a efectuar una apretada síntesis de lo que es la “distanciación” (reflexión y libertad de apreciación del espectador, “sin ser absorbido por la corriente emocional que brota del escenario”) y medios para conseguirla: inscripciones o letreros, proyecciones fílmicas de textos que anuncian lo que va a suceder, cantos, no identificación del actor con el personaje, etc. Brecht pretende no suprimir totalmente la emoción sino “extirpar sus elementos impuros”, empezando por la identificación espectador-actor. Y finaliza afirmando que el dramaturgo alemán “no anda muy equivocado” como se demuestra por “la curiosidad que levanta siempre y el hecho de que la mayoría del público agradece sus esfuerzos por depurar el arte dramático” (Lou, 12). En este sentido consignemos también que Corrales Egea, en la “Carta de París” publicada en el número de *Ínsula* de agosto de ese año 1955, había afirmado que, “a pesar de la duración de la obra —tres horas— y del obstáculo de la lengua, el público ha llenado cinco noches seguidas el teatro, siguiendo —con la ayuda del pequeño resumen— las múltiples peripecias del drama” (Corrales, agosto 1955, 10). Ricard Salvat, que presenció aquel montaje parisino, en un trabajo redactado en 1956 pero publicado muy recientemente (“A manera de introducción a Bertolt Brecht...”) recordará su asombro ante aquel tipo de representación: “ante aquella manera tan diferente de entender el teatro, nuestra reacción fue una mezcla de extrañeza y una cierta irritación o incomodidad” (Salvat, 13).

Más detenido es el trabajo de Enrique Sordo que con el título de “El teatro de Bertolt Brecht” publica en el último número de 1955 de *Teatro*. El crítico parte de un supuesto semideterminista en las relaciones teatro-sociedad: “En la literatura dramática de cada país se reflejan inexorablemente las circunstancias que el acontecer político va ocasionando. Y la crisis y el auge del género teatral van siendo claramente determinados por la

evolución de las formas de gobierno, por el cariz ideológico de éstas y por su mayor o menor proyección universal. Esta subordinación, punto menos que incondicional, del teatro a la política es tan antigua como la existencia misma de ambas invenciones humanas” (Sordo, 8). Este punto de partida le sirve para explicar la situación presente del teatro en Alemania, donde destacan dos autores retornados del exilio: Carl Zuckmayer y Bertolt Brecht. De éste afirma que “ha alcanzado cumplidamente una categoría universal bien cimentada, no solamente por la producción literaria sino por su participación directa en todos los modernos experimentos de renovación escénica, y aun por algunas innovaciones introducidas por él mismo” (id., 9). Aunque considera el crítico que Brecht —rebelde y con problemas con los comunistas— es a veces contradictorio y que las ideas en que fundamenta su estética “son frecuentemente muy confusas”, le reconoce una “rebeldía” atemperada por un “fondo insobornablemente poético, que es, tal vez, el que confiere categoría universal a su obra”, obra que por dichas características no cae en el “tono panfletario y “engagé””. Señala Sordo cómo Brecht implanta una nueva técnica de interpretación según la cual “el actor no debe imponer al público una versión propia del personaje”, y, luego, el citado crítico señala los rasgos fundamentales del teatro épico: “crónica cotidiana a la que se ha conferido altura épica”; “síntesis, muchas veces equívoca, de lirismo de altos vuelos y de materialismo histórico”; “construcción narrativo-descriptiva”; finalidad de diversión; rechazo de la ilusión y del exceso de la emoción; el espectador ha de tener una idea “consciente” de la realidad; fondos exóticos habituales; tesis implícita dentro de la amargura de la crónica pero que “no se resuelve discursivamente”; etc. (id., 9-10). Y finaliza Enrique Sordo su trabajo con las siguientes palabras: “En casi todos los dramas y baladas dramáticas de Bertolt Brecht existen preconizaciones ideológicas con las que es fácil no comulgar, sobre todo para un público latino. Pero sea cual sea el enjuiciamiento particular de esas ideas, es innegable que la obra de Brecht encierra extraordinario interés en todos los aspectos estéticos, y es un magnífico exponente del teatro humano y real que necesita nuestro descentrado teatro moderno” (id., 10).

Dentro de su brevedad y de sus cautelas ideológicas, creo que este artículo de Enrique Sordo es una síntesis bastante completa y pionera en España acerca de la figura de Brecht en sus diversas facetas de hombre de teatro. El que en Francia en esos momentos el autor alemán ya haya sido consagrado —dentro de unos límites— por la crítica, no reduce la importancia del artículo de Enrique Sordo en la única revista nacional de teatro existente en 1955 en España. Por tanto, creo que puede afirmarse, teniendo siempre en cuenta los límites de nuestras indagaciones, que gracias a José Méndez Herrera en 1953, José Corrales Egea en 1954 y Gabriel Lou y Enrique Sordo en 1955, en España puede tenerse acceso en castellano a lo fundamental de las ideas de Bertolt Brecht. Y, además y como ya vimos, empiezan a venderse en España versiones de sus creaciones dramáticas en castellano, procedentes de Argentina.

En 1956 encontramos poca información sobre Brecht en las revistas que estudiamos. Hay que indicar que *Ínsula* no se pudo publicar ese año por orden administrativa, por lo cual nos vemos privados, al menos, de la previsible información bibliográfica. Por su parte, en *Teatro* José Monleón en su “Resumen final” sobre el Festival de París de ese año, al comentar el montaje de *La buena alma de Setchouan* por el Teatro de Cámara de Tel Aviv bajo la dirección de Josep Millo, muestra severas reticencias acerca de la aludi-

da obra de Brecht. El citado crítico se lamenta de que dicha obra no posea “valores sustantivos remarcables” y afirma que por su ausencia de fuerza dramática es una obra aburrida (Monleón, 60). En *Cuadernos Hispanoamericanos* no hemos encontrado ninguna referencia a nuestro autor (Monleón, 1956, 60).

Por el contrario, 1957 va a ser una año clave en la historia del teatro en España pues es entonces cuando aparece *Primer Acto*, revista que marcará la orientación de los gustos dramáticos de todos aquellos españoles que no se conforman con el teatro comercial al uso, o, al menos, con la inmensa mayoría de éste. *Primer Acto* va a ser la avanzada de todas las tendencias renovadoras del teatro contemporáneo en España, desde el teatro del absurdo (el primer número, de abril de 1957, publica *Esperando a Godot*) hasta las últimas tendencias de hoy. Con una existencia difícil (cierres administrativos, interrupciones varias, etc.) la tarea llevada a cabo bajo la dirección efectiva —y a veces cambiante en sus orientaciones— de José Monleón es referencia inexcusable, imprescindible, para conocer el teatro en España, al menos el teatro preconizado por quienes, en distintas etapas, quieren nuevos rumbos para nuestros escenarios (lo cual, lamentablemente, no significa que ese teatro deseado suba siempre o sin dificultades a los locales dramáticos españoles). La repercusión de dicha revista se ve favorecida, además, por el cierre de *Teatro*, cuyo último número, el 22, es de abril-junio de 1957, con lo cual aquélla pasa a ser la única publicación española dedicada íntegramente al arte dramático, además de encarnar —es, fundamentalmente, un relevo generacional— unas orientaciones ideológicas y estéticas más renovadoras, entre las cuales, obviamente, tiene su lugar Bertolt Brecht.

A partir, pues, de la aparición de *Primer Acto* contaremos con una abundante documentación crítica sobre Brecht, además de algunos textos, de distinto carácter, de dicho hombre de teatro. Efectuar un estudio de todo lo que en la citada revista se publica de y sobre nuestro autor rebasa con mucho lo que da de sí el presente trabajo y por ello vamos a limitarnos a algunos datos que son, a mi entender, muy significativos acerca de la recepción de Brecht en España. Datos a los que añadiremos algunos otros procedentes de otras revistas como *Ínsula* o de otras fuentes, por supuesto no exhaustivas.

La sección bibliográfica de ésta última nos ofrece abundantes datos sobre las obras de Brecht que llegan a España desde 1957, tanto en versión argentina como francesa. Así podemos comprobar cómo hasta 1962 van poniéndose al alcance de algunos españoles —no exageremos la repercusión de estas ediciones— títulos como *Galileo Galilei*, *Santa Juana de los Mataderos*, *El círculo de tiza caucasiense*, *Herr Puntilla* o *Madre Coraje*, o los tomos del *Théâtre Complet* a partir del volumen sexto (quizá los anteriores, aparte del primero, llegaron en 1956, cuando *Ínsula* no se publicó). Por otra parte, críticos como José García Lora o J. Corrales Egea informan sobre Brecht en el extranjero, más concretamente en Francia, a la vez que Alfonso Sastre anuncia en una entrevista con Rafael Vázquez Zamora publicada en julio-agosto de 1960 las ideas fundamentales sobre Brecht que expondrá en un próximo trabajo. Añadamos también que en la inquieta revista *Acanto Cultural*, dependiente de un organismo oficial falangista y claramente avanzada en la orientación ideológica y estética de muchas de sus colaboraciones, publica Antonio G. Pericás, en su trabajo “Teatro de responsabilidad”, un notable análisis, desde una perspectiva realista y sociológica, de la obra de Brecht. Recordemos así mismo que en 1957 el profesor Fernando Lázaro Carreter escribe sobre el teatro épico en el *Boletín del Semi-*

*nario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*. Y que se publican en versión de Fernando Quiñones varios poemas de nuestro autor en el número de noviembre de 1959 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, dos años más tarde de que Ramón Barce hubiese dado a conocer algunos fragmentos de *Las historias de Herr Keuner* en la revista *Índice de Artes y Letras*, publicación que me parece está exigiendo un detenido estudio para ver lo que significó bajo la dirección de Juan Fernández Figueroa en la vida cultural española desde los años cincuenta (literatura “comprometida”, exilio, presencia de autores como Borges o Sábato, etc.) También es imprescindible señalar que en 1961 J. Guerrero Zamora dedica abundantes páginas a Brecht en el tomo segundo de su *Historia del Teatro Contemporáneo*, en el cual, a partir de una notable documentación sobre el autor alemán, analiza sus planteamientos teóricos y sus obras de creación, poniendo de relieve la necesidad de despojarlo de la mitificación que ya lo recubre y de reconocer en él sus contradicciones, pero al mismo tiempo sabiendo ver cómo el poeta no se somete al sociólogo, si bien, desde la perspectiva ideológica de Guerrero Zamora, Brecht carece de un verdadero alcance ontológico, por lo cual su filosofía es inferior a la de Claudel, Saroyan o Strindberg, por ejemplo. Recordemos finalmente que en 1962 una editorial de tanta relevancia como Seix Barral publica el primer libro dedicado en España a Brecht, el de Hans Egon Holthusen.

Pero ya antes de 1962 *Primer Acto* ha ido ofreciendo diverso material relacionado con nuestro autor. El primer ejemplo lo tenemos en el número 2, correspondiente a mayo de 1957, en el cual se publica un breve texto de nuestro escritor, “Una nueva técnica de interpretación”, que va precedido de una entradilla debida a Adolfo Marsillach. El actor español comienza sus palabras con unas afirmaciones reveladoras aunque quizá un poco optimistas: “Sería tonto presentar a Bertolt Brecht. Sería, sobre todo, inútil. Nadie, medianamente interesado por las cosas de teatro, lo desconoce. Todos hemos buscado ansiosamente sus obras. Algunos hemos visto representarlas en los Festivales de París”. Más adelante señala lo novedosa, desconcertante y atrevida que es la técnica de interpretación que propone Brecht; y finaliza señalando cuán fundamental es este autor dentro del teatro contemporáneo, “aunque sus consecuencias pudieran ser peligrosas e incluso graves para la supervivencia de la trampa escénica, de la magia, misterio e intimidad de lo teatral” (Marsillach, 13). De todos modos, es preciso reconocer que hasta 1960 *Primer Acto* no dedica con asiduidad sus páginas a informarnos sobre el escritor alemán. Aunque nos encontramos ya desde el citado número 2 con algunos datos acerca de Brecht, hay que esperar al número 13, de marzo-abril de 1960, para encontrar una seria reflexión sobre lo que significa la teoría del teatro épico. Su autor es Alfonso Sastre que, en su artículo “Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht”, nos da a conocer lo que había anunciado en la entrevista en *Ínsula* con Rafael Vázquez Zamora. En síntesis éstas son las afirmaciones del dramaturgo y teórico español: a) Brecht es, “por fortuna y para su gloria, mucho más que un hombre de teatro; y en él es admirable el poeta, el luchador, el demoledor de los héroes, el denunciador de las falacias sociales, el exaltador de la ciencia frente al oscurantismo, el acusador de los terrores nazifascistas, el defensor de la paz, el intelectual, el amante de su oficio y del pueblo” (Sastre, 1960, 12); b) aunque Brecht es “irrenunciable al hablar del teatro contemporáneo, se ha dicho que la aceptación sin condiciones de sus teorías teatrales significaría la muerte del drama aristotélico”

(id.); c) su postura de que hay que expulsar del teatro toda “ilusión” de “actualidad” de la historia representada no tiene por qué ser compartida: “el teatro dramático tiene —al menos *todavía*— algo, o mucho, ¿o todo?, que hacer en nuestra sociedad” (id., 12-13); d) en el teatro “dramático” hay distanciaci3n, pues se fingen hechos, gestos, etc. (id., 14); e) “el actor “dramático”, o no vive su personaje, sino que lo controla y dirige desde la inteligencia, utilizando como materia artstica su cuerpo (...) o lo “vive” pero hip3critamente” (id.); y f) el autor dramático escribe tambi3n a suficiente distancia de sus temas (salvo el sainetero, el costumbrista, el escritor castizo, los autores del teatro menor) (id.). En resumen, Sastre se muestra de acuerdo “en la escritura distanciada y en la necesidad de provocar efectos de extrañez”, pero se considera en m3ximo desacuerdo con Brecht “en la fase de la interpretaci3n y de la puesta en escena” (id., 15).

A partir de 1960, Brecht aparece frecuentemente en *Primer Acto* y as3 en el n3 16, de octubre de ese a3o, se publica *El acuerdo*, en traducci3n de Paulino Posada, texto al que seguir3n *El sopl3n* y *Aria, hermana m3a* en el n3 43 (de 1963), fragmentos de *El c3rculo de tiza caucasiano* en el n3 64 (de 1965), *El que dice s3, el que dice no* en el n3 76 (1966), *La persona buena de Sezu3n* (n3 84, de 1967) y para terminar con nuestra relaci3n, *El peque3o organon* y *La excepci3n y la regla* en el n3 86 (de 1967). Es necesario recordar que problemas de derechos de autor y de censura (no olvidemos, por ejemplo, que todav3a en 1971 y cuando llevaba unas ciento cuarenta representaciones se prohibi3 *El c3rculo de tiza caucasiano* en la versi3n de La3n Entralgo) pesaron considerablemente en el modo y ritmo de aparici3n de los textos de Brecht en Espa3a, a donde, desde 1964, iban llegando los sucesivos vol3menes de su *Teatro Completo* editado en Buenos Aires por Nueva Visi3n. De todos modos y a pesar de todos los problemas, Brecht es conocido cada vez m3s seg3n avanzan los a3os sesenta gracias a sus buenos especialistas catalanes, con F. Roda y R. Salvat a la cabeza. Incluso se llega a hablar de una “moda Brecht”, con lo que dicha actitud puede tener de negativa para el conocimiento serio y profundo del autor en cuesti3n. No todos los que pasan a considerar a Brecht como la culminaci3n y pr3cticamente 3nico modelo del teatro necesario en esta 3poca son buenos conocedores de la compleja e incluso cambiante obra de dicho hombre de teatro. Pocos conocen, y menos en alem3n, los textos completos del inventor del teatro 3pico, pocos han visto al Berliner Ensemble representar en vida de Brecht o una vez muerto 3ste (aunque la compa3a act3a con una cierta mitificaci3n y fosilizaci3n, producto de la devoci3n a su fundador) y poco se conocen los textos te3ricos y m3s concretamente el *Peque3o organon*, tard3amente publicado en Espa3a (si bien hay una edici3n argentina de 1963 con el t3tulo de *Breviario de est3tica teatral*, por la editorial La Rosa Blindada).

Contra esa devoci3n acr3tica de Brecht y siguiendo la l3nea que ya hab3a iniciado Alfonso Sastre en sus “Primeras notas...”, se levant3 en 1963 A. Buero Vallejo en un art3culo publicado en *3nsula*, “A prop3sito de Brecht”. Buero, en cuya obra a veces la cr3tica ha se3alado la asimilaci3n de t3cnicas brechtianas, est3 de acuerdo en que el teatro debe despertar la responsabilidad social del espectador pero, “¿precisamente y exclusivamente mediante la distanciaci3n cr3tica en obras, interpretaciones y montajes? ¿Sustituyendo siempre el drama —la acci3n— por la 3pica —la narraci3n—? La emoci3n dram3tica arrolladora, pero l3cida de ciertos estrenos que todos recordamos (...) son hechos que ponen en tela de juicio las teor3as del autor alem3n” (Buero, como vemos, va un poco m3s

allá que Sastre a la hora de enjuiciar la teoría de la distanciación). Considera el autor de *Las Meninas* que ante la escasa difusión de la bibliografía sobre Brecht y los problemas con que en España tropieza la representación de las obras del escritor alemán, “esta boga no es del todo auténtica; más que una posición consciente y madura se asemeja a un simple fenómeno reactivo y de protesta”. Piensa también que en sus mejores obras Brecht no es totalmente “brechtiano” (sería un caso, añadido, similar al de la teoría esperpéntica y *Luces de Bohemia*, teoría y obra estudiadas, como se sabe, por Buero) y lamenta que el famoso y temprano código comparativo del teatro dramático y del teatro épico haya ocultado la evolución de las ideas teatrales de Brecht, quien en los últimos años de su vida se planteaba, ante uno de sus biógrafos, “si no valdría más renunciar a este concepto del teatro épico”, en el cual cabe realmente la emoción no alienante (Buero, 1). Rechaza el autor español que el teatro “dramático” tenga que ser forzosamente alienante y, tras afirmar que en el teatro griego o en el teatro clásico español existen elementos distanciadores (coros, danzas, máscaras), expone su criterio de que la forma racional del teatro “tampoco garantiza por sí sola desalienación alguna”. Tras atacar a los brechtianos absolutos, es decir, a “los que afirman tajantemente donde él dudaba”, pide un “estudio objetivo que arroje creciente luz sobre los aciertos y los fallos de las concepciones teóricas” que pretenden justificar el teatro de Brecht, y solicita también que las obras de éste “puedan ser ampliamente representadas en España” (Buero, 14).

La defensa de la emoción la encontramos también en Lauro Olmo que preconiza “un Brecht pasado por *La Celestina*”, es decir, crítica, razón y emotividad unidas. Y otros autores de la llamada generación realista a veces se rebelan con notoria agresividad ante esa moda, encarnada sobre todo en los autores del Nuevo Teatro Español y del Teatro Independiente. De ello hablé en mi ya lejano trabajo “Teatro realista español y teatro extranjero” y por ello me considero eximido de detallar ahora mis consideraciones. Recordaré únicamente que Lauro Olmo hizo sendas versiones de *El señor Puntilla y su criado Matti* y del espectáculo basado en poemas brechtianos *A los hombres futuros, yo, Bertolt Brecht*, y que en 1963 Rodríguez Méndez escribió *El círculo de tiza de Cartagena*, editado en 1964 (Fernández Insuela, 151-152).

Por su parte el Nuevo Teatro Español y los Grupos del Teatro Independiente no siempre supieron defender correcta y adecuadamente los grandes méritos de Brecht. Salvo casos como el de J. Antonio Homigón, de esos autores u hombres de teatro, muy jóvenes en los años sesenta, no se puede afirmar, de modo general, que poseyeran un alto nivel teórico ni tampoco que fueran capaces de lograr obras de teatro que, asimilando las enseñanzas de Brecht, subieran a los escenarios teatrales españoles y ofrecieran una visión correcta y abierta de las ideas de su modelo. Así, posiblemente, hayan insistido en exceso en el teatro más claramente didáctico, dejando un tanto de lado lo que de diversión tiene el teatro de Brecht, el cual reitera una y otra vez esta convicción suya. Quizá no sea ocioso recordar que, cuando algunos jóvenes autores o grupos supieron utilizar perspicazmente las teorías o las obras del autor alemán, lograron éxitos como *El retablo del flautista* de Jordi Teixidor, *La boda de los pequeños burgueses* por los Goliardos o, incluso, *Castañuela 70* por el grupo Tábano. Es obvio, no obstante, que muchas de las causas que motivaron el deficiente conocimiento y la escasa difusión de Brecht entre los más jóve-

nes autores de los años sesenta se deben a una incorrecta e incompleta vida social y cultural española. Recordemos la existencia de un evidente retraso cultural que se trata de paliar en los años sesenta pero que en el campo del teatro origina una acumulación un tanto precipitada y poco reflexiva de una larga lista de tendencias, grupos y autores que fuera de España habían tenido unas posibilidades de difusión muy superiores a las que encontraron aquí: teatro existencialista, teatro del absurdo, jóvenes airados, Artaud y sus epígonos (como el Living Theatre), Brecht, Grotowski, teatro de Estados Unidos de preguerra y de postguerra (de O'Neill a Albee, pasando por Williams y Miller), etc. Si a ello añadimos la necesidad que en los círculos teatrales más renovadores se advierte de apoyar a Buero, Sastre, los "realistas" de umbrales de los sesenta (Muñiz, Recuerda, Rodríguez Méndez, Olmo y Rodríguez Buded), el teatro del exilio (Max Aub, por ejemplo), el teatro de humor más incisivo dentro de los que cabe (Mihura) e incluso algún joven autor como Antonio Gala, se comprenderá que son demasiadas orientaciones teatrales para ser debidamente conocidas y asimiladas en un plazo de una década. En este sentido, la trayectoria de la tan influyente *Primer Acto* es un impagable testimonio de las diversas líneas que el teatro renovador (concepto un tanto resbaladizo) tiene ante sí en un corto espacio de tiempo. Y creo que lo que, si se hubiera podido conocer a la par que surgía en Europa o América, hubiera sido una muy rica experiencia cultural fue más bien, por factores externos a la propia realidad artística, un acercamiento muchas veces deslumbrado, precipitado y escasamente crítico y reflexivo a la obra de grandes autores, entre ellos Bertolt Brecht. Faltó la serenidad y la madurez necesarias para ver cuánto había de radicalmente vivo en los textos teatrales del autor alemán y cuánto era perfectamente discutible en su corpus de teoría dramática, por otra parte sometida por el propio autor a análisis autocríticos. Tengamos presentes las palabras de R. Salvat en un artículo de 1973 titulado "La actualidad de Brecht": "Si en algún aspecto encontramos envejecida o parcialmente superada la aportación brechtiana es en el plano de la investigación estética. Los puros hallazgos formales, los problemas de sintaxis, de narrativa teatral, empiezan a resultarnos muy de los años cincuenta" (Salvat, 102). Pero creo que también se puede decir que, además de muchas de sus obras de creación, quedan en pie ejemplares actitudes suyas, como la reflexión ante la sociedad (hoy nuestra sociedad ha cambiado respecto de la de los tiempos de Brecht pero también necesita ser analizada por el intelectual atento a su época), la capacidad para saber asimilar formas anteriores incluidas las exóticas como el teatro chino, o la convicción de que hay que replantearse las relaciones entre el espectador y el espectáculo.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anónimo: "La flecha en el tiempo", *Ínsula*, nº 54 (15 de junio de 1950), p. 8.
- Anónimo: "A través de las revistas", *Ínsula*, nº 74 (15 de febrero de 1952), s. p. [16]
- Anónimo: "Desde Alemania. Otra vez el teatro", *Teatro*, nº 1 (noviembre de 1952), pp. 25-26.

- Brecht, Bertolt: “Diez poesías”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 119 (noviembre de 1959), pp. 22-27; versión castellana de Fernando Quiñones.
- Brecht, Bertolt: “Una nueva técnica de interpretación”, *Primer Acto*, nº 2 (mayo de 1957), pp. 13-14.
- Buero Vallejo, A.: “A propósito de Brecht”, *Ínsula*, nº 200-201 (julio-agosto 1963), pp. 1 y 14.
- Castro Cubells, Carlos: “Crónica cultural”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 8 (marzo- abril 1949), pp. 385-392.
- Caudet, Francisco: “*La Hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de postguerra*”, *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de postguerra. Homenaje a Eugenio García de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 109-126.
- Corrales Egea, José: “Carta de París”, *Ínsula*, nº 103 (1 de julio de 1954), p. 12.
- Corrales Egea, José: “Carta de París. La temporada teatral 1954-1955”, *Ínsula*, nº 114 (15 de junio de 1955, pp. 10 y 11.
- Corrales Egea, José: “Carta de París. La temporada teatral 1954-55. II. Las reposiciones y el festival de arte dramático”, *Ínsula*, nº 116 (15 de agosto de 1955), pp. 10 y 11.
- Doménech, Ricardo: “A propósito de *Madre Coraje y La persona buena de Setzuan*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 208 (abril 1967), 179-184.
- Fernández Insuela, Antonio: “Teatro realista español y teatro extranjero”, *Archivum* (Oviedo), nos. XXVII-XXVIII (1977-1978), pp. 141-179, especialmente pp. 151-155.
- Fernández Insuela, Antonio: “La recepción de Brecht en revistas literarias españolas de preguerra”, Comunicación leída el 19 de noviembre de 1992 en el “Congreso de Teatro Siglo XX”, organizado en Madrid por el Departamento de Filología Española III (Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense).
- Garzo, Eugenio: “Literatura alemana actual”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 68-69 (agosto-septiembre 1955), pp. 282-284.
- Gerold, Karl-Gustav: “Carta de Berlín. La literatura alemana, hoy”, *Ínsula*, nº 79 (15 de julio de 1952), p. 4.
- Guerrero Zamora, Juan: *Historia del teatro contemporáneo. II*, Barcelona, Juan Flors, 1961, pp. 125-167 (“Bertolt Brecht”) y 451-456 (“Bertolt Brecht, el Berliner Ensemble y la teoría del alejamiento”).
- Gutiérrez Girardot, Rafael: “*Commovida existencia: La poesía alemana contemporánea*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 58 (octubre de 1954), pp. 122-124.
- Holthusen, Hans Egon: *Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- Lázaro Carreter, Fernando: “Bertolt Brecht y el teatro épico”, *Boletín del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca*, 1957. No he podido consultar este trabajo, que cabe suponer riguroso, dada la personalidad y conocimientos de su autor.
- Lou, Gabriel: “En torno al teatro y a la *Verfremdung*”, *Ínsula*, nº 120 (15 de diciembre de 1955), p. 12.
- Lledó, Emilio: “Una encuesta sobre lírica moderna alemana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 68-69 (agosto-septiembre de 1955), pp. 252-257. Marsillach, Adolfo: Entredilla a Brecht, Bertolt: “Una nueva técnica de interpretación”,..., p. 13.

- Méndez Herrera, José: “Desde Roma. Cuatro espectáculos de arte”, *Teatro*, nº 3 (enero 1953), pp. 23-26.
- Monleón, José: “Resumen final”, *Teatro*, nº 19 (mayo-agosto 1956), pp. 45-46 y 59-60.
- Monleón, José: “I Festival de Teatro de Cámara de Madrid”, *Primer Acto*, nº 7 (marzo-abril 1959), pp. 58-59.
- Montes, Jorge Roberto: “Teatro de los cuatro vientos en la capital argentina”, *Teatro*, nº 9 (septiembre-diciembre 1953), pp. 25-28.
- Pericás, Antonio G.: “Teatro de responsabilidad”, *Acento Cultural*, nº 2 (diciembre de 1958), pp. 59-62.
- Pintó, Alfonso: Reseña de *Geliebte Verse...*, Wiesbaden, Limes, [1951], *Ínsula*, nº 83 (15 de noviembre de 1952), p. 7.
- Quinto, José M<sup>a</sup> de: “Lo intimista en la literatura social”, *Correo Literario*, nº 61 (1 de diciembre de 1952), p. 3.
- Quinto, José M<sup>a</sup> de: “Crónica de teatro (...) Brecht, por vez primera”, *Ínsula*, nº 240 (noviembre 1966), p. 14.
- Rodríguez Méndez, José M<sup>a</sup>: *El círculo de tiza de Cartagena*, Barcelona, Occitania, 1964.
- Salvat, Ricard: *Bertolt Brecht no 90 aniversario do seu nascimento*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1988; incluye una selección de una veintena de trabajos sobre Brecht y su mundo, entre ellos los citados en este nuestro trabajo, “A manera de introducción a Bertolt Brecht y su revolucionaria manera de entender el hecho teatral” (pp. 13-26) y “La actualidad de Brecht” (pp. 101-103).
- Sastre, Alfonso: “A propósito de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 27 (marzo de 1952), pp. 454-456.
- Sastre, Alfonso: “Tempestad sobre los teatros nacionales”, *Correo Literario*, nº 56 (15 de septiembre de 1952), pp. 1 y 10.
- Sastre, Alfonso: “El porvenir de la tragedia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 35 (noviembre de 1952), pp. 72-78.
- Sastre, Alfonso: “El teatro actual. Notas para un panorama”, *Revista Española*, nº 5 (enero-febrero de 1954), pp. 536-549. Es el texto de una conferencia pronunciada en la Universidad Internacional de Santander en agosto de 1953. Quiero manifestar mi más sincero agradecimiento al profesor Martínez Cachero por haber puesto a mi disposición su colección de dicha revista.
- Sastre, Alfonso: “Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht”, *Primer Acto*, nº 13 (marzo-abril 1960), pp. 11-16; lo incorporará a su libro *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965 y 1974 (2ª edición), con el título de “Posición ante Brecht”.
- Schroeder, Juan Germán: “Brecht, Büchner y Shaw en catalán”, *Primer Acto*, 47 (1963), pp. 50-56.
- Sordo, Enrique: “El teatro épico de Bertolt Brecht”, *Teatro*, nº 17 (septiembre-diciembre de 1955), pp. 8-10.
- Vázquez Zamora, Rafael: “Alfonso Sastre no acepta el posibilismo”, *Ínsula*, nos. 164-165 (julio-agosto de 1960), p. 27.