

# *Madre Coraje* bajo la tijera franquista

**Joseba Lopez Amezua**

**Filología**

**2014/2015**

**Tutora: Cristina Jarillot Rodal**

**Literatura alemana**

## **Resumen:**

La obra de Bertolt Brecht ha sido a menudo objeto de interpretaciones que no coinciden con la concepción del autor bávaro. De ahí la importancia de analizar las lecturas de los espectadores para tener una visión más amplia sobre los textos brechtianos. En nuestro caso nos centraremos en la recepción de Brecht y su obra en España, que también será a menudo malinterpretada. Además, la recepción de Brecht en España tendrá una dificultad añadida, la prohibición de la representación de las obras del dramaturgo bávaro impuesta por la censura. Por lo que las primeras representaciones no se harán hasta 1959, tres años tras la muerte del autor. Una recepción retrasada en parte por la censura que estará vigente hasta 1976 en España. El gran apogeo de la recepción de la obra brechtiana en España se dará a finales de la década de 1960 pues se harán las representaciones de mayor relevancia. Para entender mejor la recepción de Brecht veremos qué aspectos de ésta fueron relevantes, qué acontecimientos motivaron la recepción de Brecht en España, cuáles fueron las primeras noticias que se tuvieron del autor, cómo entendieron algunos dramaturgos profesionales el teatro épico y qué obras fueron representadas. Después nos centraremos en la obra brechtiana *Madre Coraje y sus Hijos* y a través de un expediente de censura, analizaremos en qué claves leyeron los censores esta obra, si autorizaron la obra o no y qué es lo que vieron censurable en esta obra. La obra fue autorizada, en primer lugar, porque *Madre Coraje* es una de las obras que menos matiz político tiene. Esto anuló las expectativas que los censores podían tener hacia un autor comunista, facilitando así un dictamen favorable, pues la obra está lejos de ser dogmática y panfletaria que es lo que los censores se podían esperar de un autor comunista. En segundo lugar, porque *Madre Coraje*, como otras muchas obras de Brecht, está ambientada en una época lejana geográfica- e históricamente y por lo tanto el censor creyó que al espectador medio le resultaría difícil extrapolar la crítica de la obra a su época, por lo que fueron más transigentes a la hora de censurar el texto. Esto último es lo que queremos demostrar y para ello emplearemos un expediente de censura del Archivo General de Administración.

## Índice

<b>0. Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>1. La censura franquista y la censura teatral.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 Censura institucional y legislación .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 La censura teatral y su proceso burocrático .....</b>	<b>8</b>
<b>2. La recepción de Bertolt Brecht en España .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Brecht: el desconocido conocido .....</b>	<b>12</b>
<b>2.2 El teatro épico de Alemania a España vía Paris.....</b>	<b>13</b>
<b>2.3 Forma épica frente a forma dramática. Monleón, Buero y Sastre.....</b>	<b>14</b>
<b>2.4 Adaptaciones españolas de la obra brechtiana .....</b>	<b>18</b>
<b>3. <i>Madre Coraje</i> y la junta de censura teatral .....</b>	<b>19</b>
<b>3.1 <i>Madre Coraje</i>: ¿Aprobada o prohibida? .....</b>	<b>22</b>
<b>3.2 Los censores uno a uno frente a <i>Coraje</i> .....</b>	<b>23</b>
<b>3.3 <i>Madre Coraje</i> truncada.....</b>	<b>27</b>
<b>4. Conclusión .....</b>	<b>30</b>
<b>5. Bibliografía.....</b>	<b>33</b>

## 0. Introducción

Ya en la década de los sesenta cantaba Benito Lertxundi, un cantautor vasco: “Baina egia, egia, egia zertarako galdetu nahi nuke, egia, egia gizonak esateko baimenik ez badu” [pero la verdad, la verdad, la verdad para qué querría preguntar, la verdad, la verdad, si el ser humano no tiene permiso para decirla]. Lertxundi grabó por primera vez este estribillo en la década de los sesenta en España, es decir, en pleno franquismo. Por lo tanto, cuando Lertxundi habla de la imposibilidad del hombre para poder decir verdades no es erróneo pensar que se refiere a la censura institucional del régimen franquista.

Antes de centrarnos en el tema que a esta empresa concierne me gustaría ver una definición de censura:

Por censura hay que entender el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor – con anterioridad a su publicación – supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor. (Abellán 1982:169)

Me gustaría completar esta definición añadiéndole el objetivo de la práctica censora, es decir, el para qué de la censura institucionalizada. Para eso volvamos a las palabras del cantautor vasco.

En la estrofa hay dos elementos importantes; por un lado lo que el autor denomina verdad; por el otro la imposibilidad del ser humano de decir esas verdades. ¿Pero qué son esas verdades? Pierre Bourdieu define del siguiente modo el lenguaje común: “el lenguaje común es (...) un almacén de formas de percepción del mundo social, de lugares comunes donde están depositados los principios de la visión del mundo social comunes a todo un grupo” (Bourdieu 2008: 153-154). Las verdades de las que Lertxundi habla no son más que los lugares comunes o *topoi* de los que habla Bourdieu y por lo tanto no son más que parte del lenguaje común. Sin embargo, esas verdades son lugares comunes que no son aceptados por el régimen franquista y por lo tanto éste intenta eliminarlas, a través de lo que Abellán denomina censura. El objetivo de la institución que ejerce la censura es, por lo tanto, crear un lenguaje común eliminando tópicos que no tengan cabida en el sistema y asegurar así una cohesión social.

La censura es la práctica que establece qué topoi se pueden aceptar y cuáles no en un “grupo” concreto. Por lo tanto podríamos considerar que la ley de prensa de 1938 fue el primer intento (con éxito) de institucionalizar la censura y de dejar ésta en manos del gobierno franquista. Esta ley estableció, entre otros, la censura previa, una de las características principales de la censura institucionalizada. De esta forma se aseguró el régimen franquista el monopolio de la propaganda, comunicación y literatura para fijar los ideales del nuevo estado que estaban construyendo.

En la década de los cincuenta, de la mano de la Guerra Fría los EEUU y los países occidentales de Europa eliminaron el bloqueo económico y político y comenzaron a tratar con España. Esto supuso una apertura o lo que parecían medidas aperturistas debido a las presiones del exterior. La censura también experimentó algunas “medidas aperturistas” a través de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 que impulsó Fraga Iribarne. Esta nueva ley eliminó la censura previa de un modo un tanto engañoso, más adelante veremos por qué, siguió la línea de la Ley de Prensa de 1938 y estuvo vigente hasta 1976. Por lo que la censura franquista se mantuvo durante todos los años que duró el régimen de Franco.

La censura supuso un grave retraso en cuanto al conocimiento de las corrientes literarias extranjeras. Entre estas corrientes se encuentra el teatro épico de Bertolt Brecht cuyas obras no serían autorizadas hasta 1959. Mientras que en 1943 se llevaron a cabo importantes representaciones de las obras de Brecht en Suiza, en España habría que esperar hasta 1963 para hacer la primera representación comercial española de una obra brechtiana con cierta difusión relevante.

Pero volvamos un momento a 1943, a Suiza. Ese año se representaron en Zúrich importantes obras de Brecht como *Madre Coraje*, *Galileo* o *el señor Puntilla y su criado Matti*. Estas representaciones supusieron un gran paso para Brecht pero sus críticas demostraron más bien lo contrario. Los espectadores y las críticas malinterpretaron las obras de Brecht. En el caso de *Madre Coraje* las críticas hablaban de “compasión respecto a Coraje” (Mayer 1998: 388). Según Mayer Brecht defendía que

ella [madre coraje] no ha comprendido que con el poco dinero de una cantinera en realidad no se puede sacar provecho de la guerra. Ella no se daba cuenta de nada. Pero eso no era importante. Importante era que el espectador viera por qué Coraje no

entendía nada. Así lo había planeado Brecht. Desgraciadamente cada representación contradecía estas expectativas. (Mayer 1998: 388)

También se malinterpretó *el señor Puntila*. Entre los espectadores hubo quien resultó ser “lo suficientemente desvergonzado como para encontrar encantador al borracho explotador Puntila, y al ascético criado Matti, por el contrario, algo aburrido” (Mayer 1998: 388). Estas malinterpretaciones de la obra de Brecht nos demuestran la importancia de analizar todos los pilares de la comunicación literaria. Al analizar únicamente el texto la visión que éste nos da puede acabar siendo unilateral, mientras que el hecho de analizar no sólo el texto sino que también las interpretaciones del receptor nos puede proporcionar una visión más completa del texto y sus efectos. Hacer un análisis del texto no nos llega a mostrar del todo las verdaderas capacidades y efectos del texto, las lecturas de los espectadores o lectores, en cambio, sí lo hacen. De ahí la importancia de los estudios de la recepción literaria y más importantes aún con la obra brechtiana que tiende a las malinterpretaciones. Por ese motivo voy a centrarme en la recepción de las obras de Brecht en España y puesto que sus obras no se representaron hasta la década de 1960 limitaremos el foco en la censura y cómo ésta recibió una de las obra de Brecht, *Madre Coraje y sus Hijos*.

Algo parecido a las malinterpretaciones de Zúrich ocurre con la recepción de Brecht en España entre los censores. Éstos afirman en sus comentarios que el hecho de que la obra esté ambientada en otra época o en un mundo ficticio “resta peligrosidad” a la obra cuando en realidad lo que Brecht intenta con esta lejanía es eliminar la subjetividad de la cercanía histórica y de esta manera que el espectador pueda ser más objetivo y crítico y que también sea capaz de extrapolar ese mismo conflicto o crítica a su día a día. Mi objetivo en este análisis es demostrar que esta historización, característica del teatro épico, junto con unas expectativas no cumplidas de los censores franquistas hacia un autor comunista hará que gran parte de su obra, *Madre Coraje* en nuestro caso, se autorice.

Esto mismo es lo que ocurre con *Madre Coraje y sus hijos* que no sólo es una de las obras brechtianas más representadas en España, sino que también es la que más interés suscita entre los dramaturgos españoles interesados en Brecht, Buero Vallejo entre otros. Por esto mismo y para ajustar estos objetivos a esta empresa vamos a

centrarnos sólo en la recepción de *Madre Coraje* por parte de la censura y para ello vamos a emplear un expediente de censura de la sección de Cultura del Archivo General de Administración que se encuentra en la caja 73 y cuyo número de legajo es el 9412.

Antes de comenzar con el análisis del expediente haremos una breve introducción a la censura franquista y veremos el proceso de ésta a la hora de censurar representaciones teatrales. Después nos centraremos en una serie de aspectos de la recepción del dramaturgo bávaro en España y finalmente analizaremos el expediente de censura.

## **1. La censura franquista y la censura teatral**

En este apartado nos centraremos en la censura franquista de un modo general, analizaremos las bases legislativas e institucionales de la censura y después nos sumergiremos de lleno en la censura teatral, las normas que la rigen y el proceso burocrático.

### ***1.1 Censura institucional y legislación***

El 18 de julio de 1936 los militares más cercanos a la tradición y al conservadurismo político y también los defensores españoles más acérrimos del eje Berlín-Roma, Franco, Sanjurjo, Mola o Queipo de Llano entre otros, se levantan contra la II República Española y dan comienzo a la Guerra Civil Española. A medida que la guerra avanza estos militares, con ayuda de los fascistas y los nazis, van aumentando su zona de influencia y se ven obligados a legislar esas zonas. En este contexto histórico cabe entender el primer intento exitoso de institucionalizar la censura con la Ley de Prensa de 1938. Conocida es esta ley por su tercer artículo en el que establece la censura previa. Sin embargo, no tiene capacidad para someter todas las publicaciones y espectáculos. De ahí que el 15 de julio de 1939, ya terminada la Guerra Civil, sea institucionalizada la censura teatral a través del

artículo segundo<sup>1</sup> de la orden ministerial de misma fecha. Según este artículo todas las publicaciones que pudieran quedar fuera de la Ley de Prensa de 1938, todas las que no eran publicaciones de prensa o periódicas, se someten mediante este artículo a la práctica censora institucionalizada, es decir, el teatro, el cine y la música.

Pero en 1966 Fraga Iribarne propone una nueva ley porque las leyes que legislan la prensa y la imprenta están algo anticuadas, pues una es de 1883 y la otra de 1938. Aún así, la Ley de 1966 de Prensa e Imprenta no distará mucho de la de 1938, es más, la de 1966 seguirá la línea de la de 1938. A nivel teórico se eliminará la censura previa, sin embargo, el Régimen se guardará el derecho a secuestrar las tiradas censuradas a posteriori y para que eso no ocurra y las editoras no acaben en bancarrota ofrecerá una consulta voluntaria pero que “de voluntaria la consulta tenía más bien poco, como pronto se puso de manifiesto con los primeros secuestros y denuncias” (Muñoz 2008: 117). Esta ley, algo engañosa, estará vigente hasta 1976. Estas dos leyes serán las bases legislativas principales de la censura institucional de las publicaciones del Régimen franquista. En cuanto a la censura de espectáculos musicales, cine y teatro se articula una serie de normas generales<sup>2</sup> que por motivos diversos comentaré en el siguiente apartado.

## ***1.2 La censura teatral y su proceso burocrático***

En cuanto al proceso a la hora de censurar una obra literaria había que seguir una serie de pautas. La mayoría de estas pautas coinciden tanto en las publicaciones como en los espectáculos. Puesto que a la hora de censurar en ambos formatos el

---

<sup>1</sup> Artículo segundo.- Dicha sección de Censura estará constituida por los Organismos necesarios y suficientes que le permitan atender a su cometido en orden: 1º A la censura de toda clase de publicaciones no periódicas, y de aquellos periódicos ajenos a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa; 2º A los originales de las obras teatrales, cualquiera que sea su género; 3º A los guiones de películas cinematográficas; 4º A los originales y reproducciones de carácter patriótico; 5º A los textos de todas las composiciones musicales que lo lleven, y a las partituras de las que lleven título o vayan dedicadas a personas o figuras o temas de carácter oficial. Los organismos de censura que a la publicación de la presente Orden interviniesen las obras comprendidas en los cinco apartados anteriores trasladarán la documentación correspondiente a la Sección de Censura, que se hará cargo para lo sucesivo de las tramitaciones. (BOE 30/VII/ 1939)

<sup>2</sup> Véase Abellán, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península: Madrid. Pg. 253-255.



ensor se basaba sobre un texto escrito. En primer lugar, puesto que la censura previa estuvo en vigor hasta 1966, la compañía teatral que quisiera representar una obra dramática tenía que presentar una instancia a la delegación provincial correspondiente. En esa instancia el interesado tenía que dar los siguientes datos: el nombre, nacionalidad y domicilio tanto del autor, como del traductor y adaptador y del peticionario; también tenía que presentar local y fecha de representación; además, tenía que adjuntar por un lado el texto y por el otro el boceto de la escenografía. En segundo lugar y una vez admitida la instancia se abría un expediente al que se le añadirían por un lado la solicitud o la instancia y por otro los impresos cumplimentados por los censores más los libretos censurados. Estos informes se cumplimentaban cuando la obra llegaba a manos del censor. Así el censor cumplimentaba dicho informe en el que resolvía un dictamen y lo justificaba (aunque no todos justifican su dictamen por escrito). Más adelante analizaremos estos informes y cómo estaban estructurados. Si en esa primera lectura no se llegaba a un dictamen más o menos común se llamaba a pleno, es decir, se pedía a más censores (normalmente 2 o 3) que leyeran la obra y resolvieran un dictamen aunque en el caso de la censura teatral podían llegar a ser más de diez. En caso de que el dictamen resultara desfavorable el solicitante tenía derecho a recurrir en un plazo de quince días después de haber recibido la notificación. Pero una vez recibido un dictamen desfavorable las posibilidades de conseguir un dictamen favorable eran prácticamente nulas. Una vez autorizada la representación de la obra teatral los censores tenían la obligación de asegurarse que efectivamente las resoluciones adoptadas, tales como tachaduras, se respetaran, es más, también tenían que vigilar que el texto audiovisual no fuera distinto al boceto entregado en la instancia. Así pues, se creó en 1948 a través de una orden ministerial el cargo de inspector de espectáculos que se encargaba de supervisar ensayos generales y las representaciones mismas pudiendo suspenderlas si la actuación no coincidía con el texto modificado en el informe del censor. El inspector de espectáculos era un cargo provincial, es decir, en cada provincia había un inspector y éste podía designar ayudantes para llevar a cabo su cometido que era asegurarse que en todos los espectáculos de la provincia, musicales, representaciones teatrales, sesiones de cine y otros espectáculos, no se salieran de lo establecido por el Régimen Franquista.

En cuanto a los informes de censura teatral cabe destacar que hay dos tipos de informes. El primer tipo de informe es previo al año 1963 y el segundo posterior. En este trabajo se va a trabajar con el segundo tipo de informe pero me parece importante analizar el primer tipo aunque sea de forma general. El primer tipo de informe tiene muchísimos apartados y analiza prácticamente todos los criterios en los que la censura podía basarse para resolver un dictamen. En los informes previos a 1963 había que exponer brevemente el argumento de la obra y explicar cuál era según el censor la tesis y el mensaje de ésta. Después, el censor tenía que dar su juicio sobre su valor puramente literario y cuál era a su juicio el valor teatral de la obra. A continuación tenía que definir según él cuál era el matiz político de la obra y si tenía algún matiz religioso y en caso de que tuviera cómo era ese matiz. Finalmente antes de dar un dictamen tenía que dar un juicio general sobre la obra. Después de estos pasos el censor resolvía un dictamen, si era posible su representación y la respuesta era o si, o no. Después se añadían las tachaduras. Finalmente tenía que responder a la conocida retahíla de preguntas que dice así:

¿Ataca al dogma? Páginas  
¿A la iglesia? Páginas  
¿A sus ministros? Páginas  
¿A la moral? Páginas  
¿Al Régimen y sus instituciones? Páginas  
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Páginas  
Resultando. (Ruiz 2008b: 85).

Sin embargo, todos estos apartados y aspectos se acabaron uniendo en los informes posteriores a 1963 en cuatro apartados que eran: en primer lugar el dictamen más los datos sobre la solicitud y la obra; en segundo lugar el argumento de la obra (que no siempre se escribía); en tercer lugar el informe del censor y en último lugar se añadían las tachaduras que se solían justificar aunque no siempre.

En cuanto a los criterios de la censura franquista Manuel L. Abellán los divide en dos grupos, variables, los que dependen de cada censor, y los invariables, que se repiten una y otra vez en los informes de diferentes de censores. A nosotros los que nos interesan son los invariables que son cuatro, en orden de relevancia: “ideología política, religión, moral sexual y uso del lenguaje” (Abellán 1980: 89). Estos criterios son los que se repiten una y otra vez en los informes de los diferentes censores y los que justificarán las tachaduras, por eso nos centraremos sobre estos cuatro, pero no son los únicos que servirán para resolver el dictamen. Abellán no concreta qué

criterios son los variables, pero entre éstos uno de los más importantes, a mi parecer, es el del valor literario y teatral de la obra, con el que también nos enfrentaremos.

En cuanto a los dictámenes cabe reseñar que los censores no dictaminaban las obras con un aprobado o prohibido rotundo, sino que había una serie de escalas dentro de estos. Según Manuel Abellán los dictámenes posibles eran seis y así los explica él:

1. Aprobadas. Podía entenderse como autorizada para público de mayores. En caso de que lo fuera también para menores debía especificarse. Ante esta calificación la misión del delegado era vigilar solamente que no añadiera nada fuera de lo autorizado.
2. Aprobadas con tachaduras. Significaba que parte del texto del libreto había sido suprimido y la función del delegado consistía en que se cumplieran las tachaduras durante la representación.
3. Aprobadas a reserva del ensayo general. Esta calificación era la que se aplicaba generalmente a las comedias musicales (revistas, operetas y variedades). El inspector o delegado velaba, sobre todo, porque los trajes, decorados y los gestos no fueran procaces y también para que se cumplieran las tachaduras, si las había, y no añadiesen los actores o artistas nada que fuera cosecha propia.
4. Aprobadas por un número limitado de representaciones.
5. Autorizadas para menores de 14 años.
6. Prohibidas. (Abellán 1980: 32)

En el expediente que hemos elegido nos enfrentaremos sobretodo a los dictámenes número 2 y 6 de esta lista, que son los más comunes.

## **2. La recepción de Bertolt Brecht en España**

En este apartado nos centraremos en los aspectos más relevantes de la recepción de Brecht en España, entre las que se encuentran las expectativas de los españoles hacia Brecht, los acontecimientos que acercaron la obra brechtiana a los españoles, cómo fue recibida su obra y su teoría y finalmente cuáles fueron las adaptaciones que se hicieron de su obra dramática. De todas formas cabe reseñar que la recepción de Brecht se efectúa en unos moldes minoritarios y bastante estrechos, por lo que cuando hablemos de los españoles hay que tener siempre claro que hablamos de la minoría española a la que Brecht llegó.

## **2.1 Brecht: el desconocido conocido**

Bertolt Brecht es un dramaturgo que comienza a ser conocido en su etapa de exilio. Sin embargo, las obras de Brecht no llegarán a España hasta la década de 1960, por lo que la información que a España llegue sobre las teorías y representaciones brechtianas será siempre de segunda mano, no de primera. Esto último creará en los españoles una serie de expectativas que tendrán que confrontar cuando se representen sus obras en España (1959-1967).

Después del final de la Guerra Civil muchos escritores afines a la ideología comunista tuvieron que exiliarse y por lo tanto la literatura que en España quedó y pudo salir a la luz, por lo menos en los primeros años resultó ser una literatura sin ninguna unión con el comunismo. Esto hizo que se creara una gran expectación a la hora de representar las obras de Brecht, por su bien conocida ideología comunista, aunque nunca militó para ningún partido ni institución de índole comunista. Bertolt Brecht, como bien es sabido, aboga por una interpretación materialista de la historia, por lo que sus obras adoptan un carácter crítico hacia la sociedad que le rodea. Tanto aboga por el marxismo que será juzgado en EEUU por comunista durante la caza de brujas de McCarthy y se decidirá por vivir después del exilio en la RDA. Brecht no solo reivindica el comunismo en sus obras, sino que también muestra ese compromiso en sus actos. El propio Alfonso Sastre dice en uno de sus artículos sobre Brecht: “(...) yo en Brecht lo admiro apasionadamente todo menos su teatro y me parece indiscutible todo menos sus teorías teatrales” (Sastre 1960: 12). Es decir, lo que Sastre, y no solo Sastre, admira es su persona, su compromiso y sus ideas políticas. En España nace en estos años una admiración hacia Brecht palpable todavía hoy, sobre todo en esos sectores afines a su ideología. La empresa de dar a conocer la persona de Brecht a la sociedad española la comienza en 1954 en otro artículo suyo en el que dice lo siguiente: “Hay que anotar que Brecht es comunista. Como lo era –creo que ya no lo es- Erwin Piscator” (Sastre 1954: 541-542)

Pero con el aspecto de la ideología está unido el del teatro épico. La dramaturgia brechtiana crea ciertas expectativas en los españoles, sobre todo en los de ideología comunista, pues también es sabido que el teatro épico tiene un origen político y reivindicativo. No nos olvidemos que la primera vez que se acuña el

término teatro épico no es en uno de los escritos de Brecht, sino que es Erwin Piscator, dramaturgo de estrecho compromiso con el comunismo en sus comienzos, quien lo acuña. De ahí que los orígenes de este teatro sean la reivindicación política y la crítica social a un sistema económico y político. Sin embargo, este hecho es más bien poco conocido o poco mencionado, tan es así que “únicamente Ricard Salvat insistiría en relacionar a Piscator con Brecht, o viceversa, y a ambos con la común empresa de trazar los primeros pasos del teatro épico” (Orduña 1977: 86)

## ***2.2 El teatro épico de Alemania a España vía París***

Los primeros datos que a España llegaron sobre Bertolt Brecht se podría decir que llegaron a cuenta gotas. El primer dato sobre Brecht llega en 1927 a través de la revista de crítica literaria *Post-guerra* sobre una puesta en escena de la ópera Mahagonny. Hasta 1949 las informaciones sobre Brecht e incluso algunos fragmentos de sus obras se publicarán a cuenta gotas en revistas culturales españolas. A partir de esa fecha, la recepción de Brecht y su obra en revistas culturales aumentará, motivado por el cese del bloqueo económico y consecuencia éste a su vez de la política anticomunista de los EEUU en el contexto de la Guerra Fría.

De esta forma las menciones a Brecht y su teatro serán cada vez más abundantes lo que no quiere decir que su teoría sea conocida pues hay ejemplos de cierta ignorancia provocada en gran medida por la censura. Carlos Castro Cubells es uno de los que hace una interpretación “aristotélica”, en sentido brechtiano, de *Madre Coraje*: “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” (Castro 1949: 391). En este ejemplo vemos otra vez la malinterpretación del teatro épico al considerarlo “drama extraordinariamente patético”. Esta mentalidad más tradicional de la representación del teatro provocará que los textos brechtianos se asimilen más profundamente que su teoría dramática y su puesta en escena, como veremos más adelante, y las representaciones que se harán de sus obras serán en clave dramática, o para usar la terminología brechtiana, en clave aristotélica y no épica. Si Brecht creó su propio teatro fue para alejarse del

teatro dramático, para alejarse de las emociones por lo que considerar *Madre Coraje* “extraordinariamente patético” muestra en cierta medida la ignorancia de este crítico hacia la dramaturgia brechtiana.

Pero para entender el paso de estas menciones en revistas de crítica literaria a las representaciones de la obra del dramaturgo bávaro tendríamos que trasladarnos a 1954, París. Allí se celebra el Teatro de las Naciones de París y el Berliner Ensemble representa cuatro de las obras brechtianas más importantes que son: *Madre Coraje*, *Galileo Galilei*, *El Resistible Ascenso de Arturo Ui* y *La Madre*. Este acontecimiento supone un punto de inflexión entre las menciones sobre el teatro épico y la representación de las obras brechtianas en España porque la cercanía geográfica con París permite que algunos dramaturgos, directores y críticos teatrales españoles, José Monleón, Antonio Buero Vallejo y Ricard Salvat entre otros, puedan asistir a dichas representaciones y sus críticas desencadenarán la publicación de algunos textos brechtianos a partir de 1955. A su vez esto último impulsará que cuatro años más tarde se represente por primera vez una obra brechtiana en España.

Por lo tanto no nos podemos olvidar de la importancia que tienen las representaciones de la Berliner Ensemble en París en 1954 para la recepción española del dramaturgo bávaro.

### ***2.3 Forma épica frente a forma dramática. Monleón, Buero y Sastre.***

Por motivos de extensión e interés nos centraremos en cómo recibieron José Monleón, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre la obra de Brecht, qué aportaciones de Brecht asimilan y cuáles rechazan. Los tres hacen una crítica en común y es que no están convencidos con el concepto “épico”. En este caso nos referimos al concepto “épico” como contraposición a dramático, “no-aristotélico” en palabras de Brecht, es decir, como una forma teatral que evita las emociones y por lo tanto contrapone la razón y el análisis frente al elemento catártico. El teatro de Brecht está pensado para un público de masas al que se le exige una conciencia crítica, objetiva, es decir, evitando las emociones y parcialidades hacia los

personajes, y analítica para criticar un conflicto de su sociedad actual. Sin embargo, según Ortiz Sastre difiere en esto: “el autor dramático siempre escribe a cierta distancia de sus temas” (Orduña 1977: 43). En definitiva, lo que Sastre reprocha a Brecht es la dicotomía épico-dramático, pues ambas formas se asemejan más de lo que Brecht piensa. Sin embargo, “muestra [Sastre] su acuerdo con Brecht en provocar ciertos efectos de extrañeza, pero desaconseja los referidos a la fase de interpretación y puesta en escena. Para evitar que el espectador se vea arrastrado por la trama, entiende Sastre, bastarán los medios técnicos” (Orduña 1977: 43). Es decir, lo que Sastre, según Orduña, acoge de la teoría brechtiana son los efectos de extrañamiento textual y audiovisual pero rechaza conceptos como el *Gestus*.

En cuanto a José Monleón, al igual que otros dramaturgos españoles, observa que España necesita un cambio. Tras los primeros años de postguerra, exilio y censura el teatro que en territorio español queda es un teatro principalmente de evasión y conservador. Según César Oliva y María Francisca Vilches de Frutos el teatro de los primeros años de postguerra “se caracterizaba por contar con textos (...) contruidos dentro de las más ortodoxas normas escénicas (...), sencilla escenografía enmarcada en los tradicionales tres actos, que trataban de una temática eminentemente amorosa, dentro de los más tradicionales valores morales de la familia, el matrimonio y el individuo” (Oliva & Vilches de Frutos 1999: 561). Por lo que Monleón y otros críticos y dramaturgos reivindican la necesidad de renovar el teatro español. Uno de los primeros intentos se da en 1949 con el estreno de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. Por lo que en los años 50 comienzan a exigir una renovación de la escena española. Uno de aquellos que exige esa renovación y para la cual considera a Bertolt Brecht un buen ejemplo es José Monleón. Orduña comenta que “El ‘testimonio’ de J. Monleón atendió asimismo a los factores dramáticos que justificarían la recepción de Brecht en España, recordando la necesidad comúnmente sentida de una renovación formal” (Orduña 1977: 49). De esta forma Brecht contribuye a la renovación del teatro español con su teoría del teatro épico, que a pesar de no haber cuajado en los círculos profesionales del todo, una parte de la dramaturgia épica, los *V-Effekte*, serán asimilados por algunos dramaturgos españoles con el fin de renovar y mejorar la escena española. A este último comentario de Monleón hay que añadir que según Monleón el compromiso

político de Brecht, característico del teatro épico, lo convierte a veces en una forma superficial: “un compromiso que le hace muchas veces ser pueril” (Monleón 1960: 12).

Buero Vallejo es el que mayor esfuerzo hizo por introducir la teoría y obra de Bertolt Brecht en España. Buero Vallejo y Brecht tienen mucho en común pero también difieren notablemente el uno del otro. Como ya hemos visto y es sabido Buero ve una necesidad de renovación del teatro y al igual que Brecht opina que esa renovación debe tener como objetivo despertar al público y no adormecerlo, es decir, despertar el espíritu crítico. Sin embargo es en las formas en las que difieren. Eduardo Francolí analiza lo más profundamente posible que le permiten las once páginas de su artículo *La forma dramática de Bertolt Brecht y Buero Vallejo* las diferencias entre Buero y Brecht, aunque también analiza las semejanzas entre ambos. Nosotros nos centraremos en esas similitudes, pues son las que empujan a Buero no solo a introducir la teoría dramática de Bertolt Brecht, sino también a traducir y adaptar sus obras a versiones castellanas. Sin embargo, también tendremos que analizar las diferencias entre ambos.

Como ya hemos dicho la principal similitud que comparten ambos autores es la creencia de que el teatro tiene que ser renovado y que el teatro tiene que evitar la evasión y despertar el espíritu crítico del espectador. Sin embargo en las formas y en parte en la concepción del teatro épico difieren. El propio Buero aboga por la función catártica del teatro: “Yo suelo contestar en broma, aunque en el fondo muy de veras, que espero conservarme lo bastante lúcido como para no llegar a ser del todo «brechtiano». Que es lo que el propio Brecht logró en sus mejores obras” (Buero 2005). Aunque en esta cita no se mencione la función catártica, sabemos que a ella se refiere, pues gran parte de las ideas del artículo en cuestión rondan sobre el efecto emotivo o la función catártica. Buero asume la validez de las emociones como vía no sólo didáctica sino que también reflexiva, es decir, a través de las emociones se puede despertar al público. Idea que aparentemente contrarresta la teoría dramática de Brecht. Sin embargo, la teoría no se cumple del todo en algunas de sus obras que son las obras que Buero considera “sus mejores obras”. Buero comenta lo siguiente sobre la obra de Brecht:



Las obras de Brecht que la siguen más a la letra –las que él llamó «obras didácticas»- son, por eso mismo, las más débiles; su supuesta fuerza dialéctica, sustitutiva de la vieja comunión emotiva, incurre en el simplismo y sólo convence al que es fácil de convencer o al convencido de antemano. *Madre Coraje*, *Galileo Galilei*, o *El Círculo de Tiza del Cáucaso*, convencen a todo el mundo. Es el privilegio de la obra grande; el que le permite resistir al tiempo y al fuego de las ideologías mejor que otras. Y es que tienen su *verdad*; no sólo verdades recibidas. En esa verdad artística entra también la emoción religadora, que atrapa en ocasiones hasta el adversario ideológico y sin la que no hay gran teatro desde Esquilo a Miller; desde Esquilo al mismo Brecht (Bueno 2005)

Bueno, en definitiva, lo que critica en Brecht es el excesivo rechazo de la emoción como elemento teatral que lleva a que algunas obras rocen “el simplismo”. Como hemos dicho antes, Bueno cree en la función catártica del teatro y en la necesidad de la emoción en una obra teatral. Las obras brechtianas que él más aprecia son *Madre Coraje*, *Galileo Galilei* y *El Círculo de Tiza del Cáucaso* que son en definitiva las más conocidas y es verdad que el carácter épico de estas obras ha sido a menudo cuestionado, por ejemplo Hans Mayer se pregunta lo siguiente sobre *Galileo Galilei*: “¿Pertenece también la Vida de Galileo más al ámbito del teatro aristotélico que a la parábola épica?” (Mayer, Hans 1998: 387). Hans Mayer, como habíamos comentado en la introducción, nos cuenta que Brecht se molesta porque en las representaciones de Zúrich el público ha interpretado mal *Madre Coraje* y se compadece de Madre Coraje, hecho que Brecht repudia. ¿Quizá sean estas obras las cimas de la dramaturgia brechtiana porque, como dice Bueno, a diferencia de las obras didácticas estas tres obras consiguen la armonía entre razón y emoción? A pesar de las diferencias que hay entre ambos dramaturgos, Bueno comparte el objetivo final de Brecht que como hemos dicho ya es despertar al público y crear una conciencia crítica en él a través del teatro, por eso ve necesario introducir a Brecht en España: “Mas para ello, como para que un artículo como el presente, posea entre nosotros plena razón de ser, es necesario que sus obras puedan ser ampliamente representadas en España; cosa por la que yo voto sin reservas” (Bueno 2005). Esto último explica por qué Bueno se dedicó a adaptar y traducir algunas obras de Brecht.

Los tres coinciden en que Brecht es un dramaturgo importante y en que su teoría es un ejemplo de renovación teatral pero también critican el rechazo del teatro épico hacia las emociones, pues la función catártica es imprescindible para el género dramático y por ello no se puede prescindir pues lo que de ahí deriva es “pueril” o incurre en el “simplismo”. Por eso la gran aportación de Brecht a la escena española es la renovación formal a través de los efectos de extrañamiento.

## **2.4 Adaptaciones españolas de la obra brechtiana**

En cuanto a las adaptaciones españolas de la obra brechtiana cabe decir que la primera en representarse es *El que dice sí, el que dice no* en 1959 en el I Festival de Teatro de Cámara de Madrid. Las siguientes en representarse son en 1961 y 1962 por un lado otra vez *El que dice sí, el que dice no* y por el otro *La excepción y la regla*, ambas de la mano del grupo teatral “Gil Vicente”, cerca de Barcelona. Además de las obras didácticas llegan a España en 1961 *Galileo Galilei* y *La condena de Lúculo*. En 1963 y en 1964 se representa otra obra didáctica, *El acuerdo* o *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Sin embargo a partir de 1965 se comienzan a representar las obras brechtianas que Buero considera “de madurez” y que según él distan mucho de las obras didácticas o *Lehrstücke*. Estas obras son *Madre Coraje*, *Galileo Galilei*, *El círculo de Tiza Caucasiense* y *La Persona Buena de Sezuan*.

Estos datos nos muestran un hecho interesante y es que entre las primeras obras de Brecht que se representan una gran mayoría son las obras didácticas o *Lehrstücke* que tanto critican Sastre, Monleón y Buero. Lo que nos demuestra que un público no tan profesional, un público de clase media-baja, se interesa por estas obras y que el rechazo hacia estas obras proviene de un círculo más profesional, que es un rechazo parcial.

Hasta ahora son todas representaciones de grupos teatrales que no tienen gran relevancia a nivel estatal o que la censura limitó a sesiones de cámara (para que tuvieran menor repercusión). En definitiva, no son representaciones de gran difusión. La primera representación teatral que se puede considerar de difusión relevante es un estreno comercial de 1963, *L'òpera de tres rals*, una adaptación catalana de *La Ópera de tres centavos*. Pero a nivel nacional las representaciones que de mayor difusión gozaron fueron *Madre Coraje y sus hijos* en 1966, adaptada y traducida por Buero y dirigida por José Tamayo, y *La Buena Persona de Sezuan* en 1967, adaptada por José Monleón. Ambas representaciones comerciales en teatros madrileños. Por lo que podríamos deducir que *Madre Coraje* y *La Buena Persona de Sezuan* fueron las obras que más difusión obtuvieron en la sociedad española y por lo tanto que entre

1966 y 1967 llegó a la cima el éxito brechtiano durante el Franquismo, aunque posteriormente se siguiera representando su obra.

### **3. *Madre Coraje* y la junta de censura teatral**

En este apartado me centraré en el expediente de censura, mencionado ya en la introducción, de la obra brechtiana *Madre Coraje*. Analizaré las claves en las que los censores interpretaron la obra *Madre Coraje y sus Hijos*.

El 11 de Enero de 1964 entrega una petición al Ministerio de Información y Turismo Ramón Tamayo, hermano de José Tamayo y productor y empresario teatral. Ambos dirigen la Compañía teatral *Lope de Vega* durante tres décadas, desde 1946, año en que José Tamayo la funda, hasta 1976. Después de haber dirigido el Centro Dramático Nacional de 1979 a 1981 Ramón Tamayo, junto con su hermano José Tamayo, funda el Teatro Bellas Artes y vuelve a dirigir la compañía *Lope de Vega* hasta que finalmente en 2008 fallece.

Los dos hermanos se dedicaron a representar por toda España la nueva generación de autores extranjeros y, como era de prever, entre ellos no faltó Bertolt Brecht. Sin embargo, las representaciones que hicieron de Bertolt Brecht no fueron del todo fieles para con la teoría del teatro épico pues “el espectáculo [una representación de *Madre Coraje*] dirigido por José Tamayo se ajustó «más a un concepto tradicional de la representación que a las técnicas específicamente brechtianas» (Fernández 1995: 46). Ramón y José Tamayo representaron *Madre Coraje* en clave más “aristotélica” en 1966. Por lo que se puede deducir o que bien, no conocían bien la teoría dramática de Bertolt Brecht o bien no estaban de acuerdo con ella. Así pues, es de suponer que en 1964 la representación que se hizo siguió los moldes parecidos de la de 1966. Por lo tanto, si se atuvieron a un esquema de representación tradicional, la escenografía y la puesta en escena no supondrían una barrera para los censores (más que las supresiones o tachaduras), porque se limitarían a la tragedia de madre coraje sin relacionarlo con la situación del momento en España.

En cuanto al expediente que hemos sacado del Archivo General de Administración en Alcalá de Henares se compone de las siguientes partes: en primer lugar está la solicitud de Ramón Tamayo; en segundo lugar los informes de la Junta de Censura Teatral y el informe de cada censor con las correspondientes supresiones y finalmente la notificación al solicitante. La solicitud está compuesta por una carta en la que Ramón Tamayo expone su petición, por un documento en el que constan los siguientes datos: los datos de la obra y del autor, del adaptador y traductor que es Buero Vallejo y del solicitante que es Ramón Tamayo. Con esta solicitud iban adjuntos tres ejemplares del texto, pues la Junta de Censura Teatral había elegido tres censores para esta petición y una sinopsis del argumento de *Madre Coraje*. En cuanto al informe de la Junta de Censura Teatral hay dos partes. La primera que se compone de los informes de tres censores, José María Artola, Sebastián Bautista de la Torre y Marcelo Arroita Jáuregui, pero que no llegan a un dictamen común, pues los dos primeros la autorizan para públicos mayores de 18 años y con supresiones mientras que Arroita Jáuregui prohíbe su representación. Por lo tanto, la Junta de Censura Teatral decide hacer dos lecturas más, una del censor José Luis Vázquez Doderó y la otra de Jorge Blajot. Pero finalmente se resuelve el dictamen con todos los miembros de la Junta que son los restantes: Florentino Soria, Pedro Barceló, Luis González Fierro, Víctor Auz Castro, Arcadio Baquero, Florencio Martínez Ruiz, Bartolomé Mostaza y Adolfo Prego. Por lo tanto nos encontramos frente a dieciséis ponentes que constituyen esta Junta de Censura Teatral. Después de dichos informes y del dictamen del pleno de la Junta está la notificación y las condiciones que en ella se recogen que las analizaremos en el apartado de dictámenes.

En cuanto a la Junta de Censura Teatral vemos que está compuesta por los trece miembros arriba mencionados más otros tres miembros que son el Director General de Cinematografía y Teatro y el Subdirector General y finalmente el secretario de la junta. Sin embargo, no los mencionaremos mucho porque no hicieron informe y dictaminaron en base a los comentarios del resto de la junta y por lo tanto no tenemos ni justificación de su dictamen, ni comentarios ni tachaduras. Creo que antes de comenzar con los dictámenes adoptados sería interesante ver de qué ambiente procede cada uno de los censores. Pero antes, me gustaría subrayar que la reconstrucción ideológica de los censores que he hecho se basa por un lado en los

comentarios que los censores hacen en sus informes y por el otro en la ideología de los medios para los que colaboraron (dando por supuesto que la ideología de un colaborador de un medio periodístico o propagandístico se asemeja a la ideología del medio en el que trabaja). Tres de los censores, Artola, Blajot y Fierro proceden del mundo eclesiástico. Blajot pertenecía a la orden de los jesuitas y ejerció como poeta y crítico literario. En cuanto al resto no he conseguido recopilar información sobre todos ellos pero sí sobre algunos. La mayoría de ellos son afines a la ideología falangista, sin embargo, hay también quien se inclina por el conservadurismo y la monarquía. Entre los afines al falangismo se encuentran Arroita-Jáuregui, Baquero y Soria. Arroita-Jáuregui es crítico de cine y actor. También se dedica al periodismo y a la literatura y es colaborador del Movimiento Nacional además de colaborador habitual de revistas y periódicos de índole falangista. Baquero es periodista, crítico teatral y grafólogo. Ejerce de crítico teatral en *El Alcázar*, periódico de marcado carácter falangista y es miembro del Consejo Superior de Teatro. Soria es actor y escritor, además de guionista. Ejerce como crítico en revistas como *Arriba*, revista de fuerte carácter falangista también. Después de estos tres afines al falangismo están Doderó y Mostaza. Doderó es periodista, ensayista y crítico literario. Durante el período republicano colabora en *Acción Española*, revista de marcado carácter conservador más afín al catolicismo y a la monarquía. Durante el Franquismo se dedica a colaborar como crítico literario en *Blanco y Negro* y en el periódico *ABC*. Finalmente, sobre Mostaza sabemos que antes del período republicano ejerce como redactor en *El Debate*, revista de ideología conservadora y católica. Pero finalmente, se alinea con el falangismo y llega a ser subdirector del órgano periodístico oficial de la Falange Española y del Régimen, *Arriba*. Es decir, tres de todos los censores proceden del mundo eclesiástico directamente, otro se identifica con el conservadurismo, la monarquía y el catolicismo, y cuatro de ellos se sienten cerca del falangismo, o por lo menos, colaboran con medios de esa ideología. En definitiva de los dieciséis censores sabemos que por lo menos ocho son afines al conservadurismo y al falangismo, a los sectores más radicales de la derecha española. Parece que los censores pertenecen a una misma o parecida ideología. ¿Acaso era la ideología requisito para optar al cargo de censor? En un artículo de Eduardo Ruiz Bautista aparecen una serie de criterios a la hora de acceder al cargo censor, que son los siguientes:

- 1º Ser licenciado en cualquiera de las facultades.
- 2º Haber publicado, o presentar al tribunal, algún trabajo (aunque no esté terminado) de investigación científica o crítica literaria.
- 3º Traducir algún idioma.
- 4º Pertenecer a la Vieja Guardia o al requeté antes del 18 de julio de 1936.
- 5º Ser militar (en todas sus situaciones) Provisional y de Complemento.
- 6º Ser sacerdote (del Clero regular o secular)
- 7º Los militantes del Partido que se crean con méritos suficientes para ello por los servicios prestados a España y a la Iglesia Católica. (Ruiz 2008a: 55-56)

Como vemos entre los criterios, sólo tres conciernen a las posibles competencias de un censor de literatura, los otros cuatro aseguran que entre los censores siempre habrá una gran parte que sean afines al Régimen y como hemos visto de los dieciséis por lo menos la mitad son afines al Régimen y por lo tanto cualquier idea o texto que ataque a esa ideología o sistema es seguro que no saldrá a la luz.

### **3.1 Madre Coraje. ¿Aprobada o prohibida?**

En este apartado me voy a encargar de describir cuáles son los dictámenes adoptados en este expediente. *Madre Coraje* recibe en general un dictamen favorable por parte de los censores. En la primera vuelta *Madre Coraje* recibe tres dictámenes diferentes: Prohibida, autorizada para mayores de 18 años sin supresiones y autorizada para mayores de 18 años con supresiones. Puesto que son tres dictámenes un tanto diferentes se decide hacer dos lecturas más cuyos dictámenes son también favorables: autorizada con supresiones (suponemos que es autorizada para todos los públicos ya que no pone un límite de edad) y autorizada para mayores de 18 años con supresiones. Finalmente se inclinan por llevarlo a pleno y se resuelven ocho dictámenes más que son: autorizada con supresiones y autorizada para mayores de 18 con supresiones, que es respaldada por siete censores. De forma que el dictamen general acaba siendo autorizada para mayores de 18 años con supresiones en nueve páginas.

### ***3.2 Los censores uno a uno frente a Coraje***

En este apartado me voy a centrar en cinco aspectos que se repiten en las diferentes lecturas de los censores. Uno de los principales criterios a la hora de limitar los temas que se deducen de la lectura de la obra ha sido que se repita por lo menos en dos informes, de forma que se pueda asegurar que los temas y los puntos de vista queden lejos de ser una lectura individual para acercarse más a una lectura colectiva. Estos cinco temas o aspectos son en orden de relevancia (de los más repetidos a los menos) son: distanciamiento épico; valor literario e importancia de la obra y del autor; Religión y fe católica; moralidad y nihilismo y la crítica al militarismo.

Llama la atención hasta qué punto una de las características del teatro épico puede influir de forma positiva en el dictamen de los censores. En muchas de las justificaciones, que ahora veremos, de los censores, el hecho de que se trate de una época histórica anterior influye de forma positiva y permite un dictamen favorable. Sin embargo, esta opinión tira por tierra la teoría de la dramaturgia brechtiana. El objetivo de Brecht al ambientar los argumentos en épocas históricas distantes era que el espectador llegara a ser más crítico con esos hechos y los relacionara con su época. Es decir, que el texto y el distanciamiento histórico tenían que incentivar la actividad crítica del autor y por ende tenían que derivar en la crítica de un aspecto o hecho contemporáneo del espectador. Sin embargo, de la lectura de los censores de este distanciamiento histórico como razón para aliviar la práctica censora se deduce lo contrario, que es más complicado para el espectador normal relacionarlo con su época. El censor Florentino Soria explica lo siguiente: “Sin embargo, la índole misma del asunto, que por mucho que lo intente Brecht no se puede aislar de su época histórica, le resta peligrosidad política”. Es decir, que a pesar de que el objetivo de Brecht sea que el espectador relacione por sí mismo hechos del siglo XVII con hechos del siglo XX, según Soria esto es algo imposible y por ese motivo la crítica social posible se limita a la Guerra de los Treinta Años y no a la Guerra Civil Española o a la dictadura franquista por lo que el peligro de una crítica política al Régimen se desvanece. Del mismo modo opina el censor Barceló que confirma la idea que Soria defiende: “La época en que se sitúa la acción le quita todo matiz

polémico por lo que considero que puede ser APROBADA”. Florencio Martínez Ruiz comenta que “Sin duda, la reconstrucción histórica y la lejanía aconsejan un juicio más suave”. Esta idea se repite también en los informes de Prego, que dice así: “Hay algunas frases alusivas a la religión, pero teniendo en cuenta el clima histórico en que se desarrolla la obra no resultan hirientes” y de Blajot: “El distanciamiento histórico, el cruel clima de guerra y el hecho de que la mayoría de las opiniones vayan en boca de gentes de pocas letras, rebajan la peligrosidad de la obra”. En general, el hecho de que el argumento se ambienta en una época anterior hace que la crítica al militarismo, a la fe tanto católica como protestante, la crítica a la moral se ven suavizadas porque están ambientadas en el siglo XVII. Es más, el censor Martínez Ruiz hace un comentario bastante revelador: “Si los actores son serios y no dicen más de lo que el texto explica será difícil encontrar en *Madre Coraje* una obra ‘engagé’ y provocadora”. Es decir, al espectador a través de lo puramente textual le resultará difícil relacionarlo con su época, pero si a la hora de representarse los actores introducen otros elementos, textuales o audiovisuales, que no están en el texto escrito, podrían acabar diciendo más cosas que el texto y por lo tanto facilitar al espectador la tarea de relacionar los hechos argumentales con acontecimientos de su época. Por ejemplo, tenemos constancia de una representación de la compañía teatral Los Goliardos que en una representación de una obra de Brecht, *El proceso de Lúculo*, en la que se juzgan las hazañas crueles y sangrientas de un general por un tribunal compuesto por gente humilde y víctimas de la guerra, vistieron al general juzgado con el uniforme de Mussolini, criticando así las acciones del Régimen Fascista, hechos que no estaban reflejados en el texto escrito. Por esto, creo yo, es por lo que Martínez Ruiz menciona la función de los actores y del texto completo, no sólo el escrito. Sin embargo, todos estos censores siguieron tachando ciertos comentarios que animaban a la crítica de la religión y del militarismo. En definitiva, la lectura que hacen los censores en España del distanciamiento histórico es contrario a lo que Brecht había concebido. En vez de ayudar a lograr una visión más crítica de la sociedad del momento entorpece esa reacción crítica según los censores, o por lo menos, es lo que se deduce de los comentarios de los censores.

El segundo aspecto más comentado entre los censores es la importancia del dramaturgo Bertolt Brecht y su obra y el valor literario de la obra *Madre Coraje* y



*sus hijos*. A pesar de las tachaduras, que veremos más adelante, y las diferencias ideológicas que puede haber entre Brecht y los censores, son bastantes los que saben apreciar las cualidades de Brecht como dramaturgo y el valor literario de sus obras. Uno de los ejemplos más llamativos es el de Arroita-Jáuregui que a pesar de ser el único que se decide por un dictamen prohibitivo dice lo siguiente sobre Brecht y su obra: “Todo ello no supone un juicio adverso sobre sus cualidades dramáticas y literarias, que son extraordinarias, y que tienen adecuado reflejo en esta versión española”. Arroita-Jáuregui en su informe se limita a cinco aspectos de los cuales solo uno es positivo, el que acabamos de leer, por eso se inclina por el dictamen desfavorable. Pero además de Arroita-Jáuregui también Florencio Martínez Ruiz sabe apreciar la importancia de la obra de Brecht, en este caso de *Madre Coraje y sus hijos*, como podemos ver a continuación: “lo que unido a la importancia de la obra me hacen aprobarla con algunas matizaciones”. A pesar de las supresiones la importancia de la obra es uno de los motivos para resolver un dictamen aprobatorio, es decir, la consideración de la obra tiene cierto peso sobre el dictamen. Artola hace un juicio más subjetivo, me parece, cuando califica esta obra como “espléndida” y Bautista de la Torre comenta la importancia del autor: “salvadas con la indudable categoría del autor”.

El tercer aspecto que destaca en los informes es el de la religión cristiana y sus corrientes católica y protestante. En cierta medida es uno de los temas más importantes de la obra, pues no nos olvidemos de que está ambientada en una guerra de religiones, en la Guerra de los Treinta Años. En esta obra Brecht critica la religión cristiana a través de comentarios, muchos de boca de Madre Coraje, pero también a través de las conductas del predicador. Artola y Blajot, ambos procedentes del mundo eclesiástico, coinciden en la necesidad de censurar la conducta del predicador. Desde el punto de vista católico, resulta impensable un cura que intenta mantener una relación sentimental y carnal con una mujer, en este caso con madre coraje. Hay que añadir que la gran mayoría de los españoles en la década de 1960 son católicos apostólicos romanos y que por lo tanto no se puede permitir, a ojos de los censores, que el espectador medio español vea a un cura cuyas relaciones con una mujer son “más estrechas” (Brecht 2012: 1046) de lo normal por mucho que éste sea protestante, pues quitaría prestigio moral a una figura tan importante como lo era la

del sacerdote en la dictadura de Franco. Artola lo explica de la siguiente manera: “Esta espléndida obra de Brecht no plantea, de primera intención, otro problema que el de la presentación (...) del Predicador protestante” pero el padre Blajot va más allá calificando de indigna la conducta del predicador: “Conviene aliviar un poco la indignidad del Predicador”. Estos dos censores se limitan en sus comentarios a la figura del predicador pero hay quienes critican en general el aspecto de la religión en esta obra. El censor Arroita-Jáuregui tacha la obra de antirreligiosa: “en buena parte anti-religiosa”. Mostaza aprueba la representación de la obra pero “con algunos cortes de frases irreligiosas o anticatólicas” y Bautista de la Torre se inclina por autorizarla pero con cortes: “Únicamente propongo determinadas supresiones en aquellos puntos en que se ironiza sobre la fe y la Religión en términos demasiado asequibles para un espectador normal”.

En cuarto lugar se encuentran la moral y el nihilismo de esta obra de Brecht. En Madre Coraje Brecht hace una crítica de los valores y virtudes por los que la sociedad suele regirse, o por lo menos, los que la sociedad reivindica. A través de madre coraje no sólo los critica sino que los rechaza, ejemplo de ello es la canción de la inutilidad de las virtudes, que en una de las estrofas critica el altruismo. En general son virtudes que valoramos y admiramos en Occidente pero que al rechazarlas estamos perdiendo en parte el sentido de la convivencia en sociedad y el sentido de la vida acaba rigiéndose más por el instinto de supervivencia. En este marco creo que hay que entender el nihilismo del que habla el censor Mostaza: “Atención a las páginas 84, 85, 86, 87: los finales de cada estrofa de la canción son nihilistas” . Las sociedades en general y los regímenes dictatoriales en concreto temen al nihilismo porque o bien la negación de un dogma o de unos principios éticos supone una apertura a opciones infinitas no determinadas lo que hace que la población sea más difícil de cohesionar o bien porque puede llevar a la autodestrucción del individuo dentro de una sociedad. El régimen nazi por ejemplo creó la organización KdF (Kraft durch Freude) que se basaba en la creencia de que una sociedad feliz, contenta con el sistema y por lo tanto parte de un grupo que además tuviera unos valores parecidos era más productiva y por lo tanto el nihilismo no tenía cabida en ese modelo. En la dictadura franquista tenemos más de lo mismo. En este sistema la Iglesia Católica y la moral cristiana tuvieron más fuerza que en el nazi y por lo tanto renegar de esos

valores comunes tampoco tenía cabida. Por ese motivo el censor Mostaza llama la atención sobre ese matiz nihilista de la obra de Brecht. Sin embargo, hay quien considera que esta obra no tiene ningún problema con la moral que reivindican los partidarios del Régimen. Por ejemplo Fierro comenta: “moralmente no veo cosas graves” y Prego va más allá y compara esta obra con las comedias de autores conservadores afirmando lo siguiente: “Madre Coraje es infinitamente más aceptable desde el punto de vista moral que otras comedias de autores conservadores”. Es decir, que entre los censores no hay unanimidad en este aspecto. Sin embargo y como veremos al analizar las supresiones la moral católica y también la sexual estarán muy presentes en la lectura de la obra por parte de los censores.

En cuanto al quinto y último aspecto me parecía interesante analizar la crítica al militarismo que hace Brecht en esta obra, siendo éste una de las bases del Régimen Franquista. Los censores que se centran en este aspecto reaccionan de manera diferente. Arroita-Jáuregui tacha la obra de Brecht de “anti-militar” y a la hora de resolver un dictamen tiene tanto peso, éste junto a otros aspectos, que se inclina por la prohibición. Mientras tanto el censor Bautista de la Torre a pesar de calificarla también de la misma manera no le da tanto peso a la hora de dictaminar: “Como tampoco tengo reproches graves para la posición antibélica y antimilitarista de la obra, salvada con la indudable categoría del autor.” A pesar de sus diferentes reacciones ambos hacen la misma lectura coinciden en que la obra posee un carácter antimilitarista.

### ***3.3 Madre Coraje truncada***

En este apartado me limitaré a analizar algunas supresiones, las que hemos considerado más relevantes, que corresponderán a los cuatro criterios invariables que Abellán reconstruía de los expedientes de censura: Ideología política, religión, moral sexual y uso del lenguaje. Del primer aspecto tenemos pocas supresiones directas pues Madre Coraje es una de las obras con menos matices políticos de Brecht. Estos cuatro criterios se reparten entre nueve tachaduras que se deciden en el pleno y que

son las que más votos reciben. En este apartado analizaremos sobre todo tachaduras aceptadas en el pleno, pero no sólo esas.

Dentro de la categoría de uso de lenguaje se encuentran las palabras o expresiones que los censores consideran demasiado vulgares y de mal gusto para que el espectador medio las lea en una obra publicada o en nuestro caso las oiga en una representación. En el expediente que estamos analizando hay dos, una de ellas es la siguiente: “Y lleva su gente a la mierda”. El censor Víctor Auz marca el corte expresamente en la palabra “mierda” y aunque no lo justifique podemos reconstruir las razones posibles para marcar el corte en una sola palabra y es que dicha palabra es de un léxico más bien vulgar y de mal gusto también hoy en día. También tenemos otro ejemplo en el que se marca expresamente el corte en una palabra, “caguetas”. Al igual que sucede con la palabra “mierda” “caguetas” también pertenece a un registro lingüístico vulgar. Pero el censor al eliminar palabras de mal gusto y de un léxico más bien vulgar quita significado a la obra pues la elección de estas palabras por parte de Buero Vallejo no es aleatoria, sino que intenta reflejar la condición social más bien humilde de los personajes, en este caso de madre coraje, manteniéndose fiel a la obra de Brecht. Por lo tanto lo que el censor está haciendo es favorecer un léxico más aceptable en detrimento del significado de la obra, que es demostrar a través del lenguaje a qué clase pertenecen las víctimas de la guerra, en definitiva, los oprimidos.

En cuanto a la categoría de moral sexual vemos que las tachaduras corresponden en general a comentarios obscenos con matices sexuales. Puesto que la mayoría de las tachaduras aceptadas en el pleno son de índole religiosa el ejemplo que voy a presentar no está aceptado por toda la junta. Entre todas he elegido ésta porque es bastante representativa: “Soldado (canta desde el mostrador): ¡Tu pecho, mujer, que nos vamos!”. Este aspecto y esta supresión hay que entenderlos desde un punto de vista puritano por el que se evitan palabras o acciones que puedan recordarnos relaciones sexuales. No sólo se evita que se use la palabra pecho, sino el corte iría solo en la palabra pecho, pero el corte es “¡Tu pecho, mujer, (...)!”. Lo que se podría entender que a ojos del lector lo que resulta reprochable es que un hombre le pida a una mujer que enseñe el pecho, es decir, no sólo la palabra sino que también la acción de pedirlo.

La tercera categoría es el trato que a la religión se le da. El hecho de que uno de los criterios invariables de los censores, que no eran más que unos funcionarios del estado, sea el trato que se le da a la religión católica dice mucho del rol que la Iglesia Católica tenía en el Régimen Franquista. No hay que olvidar que entre los censores había sacerdotes. En esta categoría se encuentran las supresiones que afectan a la religión cristiana, mayormente católica. Gran parte de las supresiones de la obra se podrían reunir en este apartado porque Brecht hace una interpretación infrahistórica de la Biblia, es decir, humaniza a los personajes de la Biblia o porque los compara con los personajes de *Madre Coraje* y/o hace chistes sobre pasajes de la Biblia. En la supresión que he escogido somete Brecht las enseñanzas de Jesús a un ambiente regido por el instinto de supervivencia: “y también pudo exigir que se amara al prójimo porque entonces no había hambre. Hoy día es diferente” . La conclusión que se saca es que la doctrina cristiana no se puede extrapolar a todos los ambientes, que no es infalible. En definitiva no deja de hacer una interpretación materialista de la Biblia que puede resultar insultante para un creyente. También se critica a través de Coraje el encomendarse a la voluntad de Dios:

PREDICADOR.- Ahora sí que estamos en las manos de Dios.

M. CORAJE.- Tan perdidos no creo que estemos

Este corte está respaldado por seis censores y es que la respuesta irónica de Coraje, cuyas creencias están enraizadas en el nihilismo, es aún más insultante para el creyente.

El último aspecto que tiene que ver con lo ideológico es difícil encontrarlo en una supresión aislado y no unido a algún otro criterio porque esta obra es entre las obras de Brecht de las que menos muestran su ideología por lo menos a nivel literal. Por ese motivo los censores suprimen sobre todo frases en las que haya obscenidades o comentarios con significación sexual y críticas a la religión. Pero hay una frase, la más problemática, me atrevería a decir, en la que con la moral sexual se mezcla la ideología y es la siguiente: “se asustó de pequeña porque un soldado le metió algo en la boca”. Cuando madre coraje hablando con el predicador le cuenta los motivos de la mudez de su hija Katrin dice esa frase, es decir, la hija se queda muda por un trauma debido a un abuso sexual sufrido de joven. En este caso el abuso sexual se

limita a la irrumación como acto de vejación sexual y la imagen que proyecta la frase en cuestión es bastante obscena y despreciable desde el punto de vista de la moral sexual y la ética. Sin embargo, no creo que este corte se limite sólo a la moral sexual. El hecho de que sea un soldado quien la practique le añade en cierto modo un matiz político a la frase y es que Brecht es reacio al militarismo en el que se basan las dictaduras del siglo XX y entre ellas el Franquismo.

## **4. Conclusión**

Hemos visto que la recepción de Brecht comienza en 1927 con su primera mención en una revista cultural española, en plena dictadura de Primo de Rivera. Sin embargo, la recepción de Brecht se verá impulsada en la década de 1950 por los motivos explicados a continuación. En primer lugar, la escena española sufre tras la Guerra Civil un estancamiento formal y argumental. El duro contexto de postguerra, el hambre, el diezmo de la población, la necesidad, la reconstrucción del país, la opresión política y la rigurosa censura llevan a dramaturgos españoles como Edgar Neville, José María Pemán y Enrique Jardiel Poncela a escribir un teatro pensado para la clase media-alta española, un teatro de evasión frente a los problemas sociales, políticos y económicos del clima de postguerra. Este tipo de teatro que acaba convirtiéndose bajo los moldes de la comedia burguesa en una dramaturgia conservadora y de temática puramente amorosa acaba por no satisfacer a una parte de la sociedad española que no solo exige la renovación formal del teatro sino que también se atiendan los problemas de la sociedad española de la época. Así acaba por extenderse una opinión, la de la necesidad de renovar la escena española.

Esta necesidad lleva a los dramaturgos y críticos teatrales españoles a buscar ejemplos e inspiración para renovar el teatro fuera de España. Entre esos ejemplos se encuentran Brecht y su teatro épico, que brindan la oportunidad a los críticos Salvat y Monleón de conocer de primera mano el teatro brechtiano en París en 1954. Lo que desencadena unas críticas favorables del teatro brechtiano y una serie de publicaciones en cadena de los textos brechtianos. Las críticas junto con la posibilidad de acceder a los textos del dramaturgo bávaro a través de revistas

culturales atrae la atención de los grupos teatrales que a partir de 1959 comienzan a representar sus obras.

Sin embargo, no comentar el papel de la censura en todo este proceso sería hacer una lectura algo superficial de la recepción de Brecht en España. Pues la censura también tiene su importancia en este proceso, no solo porque fue la que prohibió la representación de las obras brechtianas hasta 1959 y provocó una recepción y asimilación atropellada de las corrientes literarias europeas en general y del teatro épico en concreto, sino también porque nos ofrece una lectura interesante sobre la recepción. Y es que como hemos visto la lectura que hace la censura es una interpretación que fulmina y destruye la teoría de Brecht. Los censores autorizan *Madre Coraje* porque la acción transcurre en un ambiente lejano no solo geográficamente sino que también históricamente. Esa lejanía histórica o historización, característica del teatro épico, debería, según Brecht, despertar la conciencia crítica del espectador pues hay suficiente distancia como para que el espectador pueda ser objetivo y crítico. Sin embargo, la lectura de los censores difiere tanto de las reflexiones de Brecht que acaban afirmando lo contrario y es que según muchos censores la obra es autorizable porque la acción que transcurre en el siglo XVII y en Alemania poco tiene que ver con la situación en España en la década de 1960 y por lo tanto es difícilmente extrapolable por el espectador medio. A estas alturas a muchos se les vendrá a la cabeza el ejemplo de *Emilia Galotti* de Gotthold Ephraim Lessing cuyo argumento estaba ambientado en Italia con el objetivo de evitar la censura del sistema absolutista al que criticaba con fuerza. Es decir, un recurso común a la hora de evitar la censura es ambientar la acción en un lugar tanto geográficamente como históricamente lejano, de forma que el censor no relacione el ambiente de la obra con aquel en el que vive o crea que el espectador no los relacionará. Por lo tanto, desde este punto de vista se podría entender la lectura que hacen los censores de la historización de la dramaturgia épica, una lectura no del todo incorrecta.

También hay que tener en cuenta que los censores tenían una serie de expectativas hacia Brecht, principalmente el hecho de ser comunista y de escribir un teatro provocador y reivindicativo, que precisamente en esta obra, *Madre Coraje*, no se ven cumplidas, seguramente debido a que esta obra es de las que menor matiz

político posee. El censor se encuentra frente a una obra que no es en absoluto dogmática y que lo único que podría considerarse “peligroso” y “doctrinal” es la interpretación materialista que Brecht hace de la Guerra de los Treinta Años.

Por lo tanto la principal conclusión que cabe destacar de este análisis y lo que he querido demostrar es que la autorización de *Madre Coraje* en 1964 se debe a que las expectativas de los censores hacia Brecht, como autor comunista, no se vieron cumplidas y por lo tanto aflojaron la supervisión del texto, lo que unido a la lejanía histórica del argumento permitió, a pesar de su mensaje antibelicista y crítico con aquellos que emprenden una guerra, un dictamen favorable en 1964 y que preparó el camino a la representación comercial y de mayor difusión del 6 de octubre de 1966 en Madrid que también recibió un dictamen favorable.



## 5. Bibliografía

Abellán, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península: Madrid.

Abellán, Manuel (1982): “Censura y autocensura en la producción literaria española”. In: *Nuevo Hispanismo*, 1. Págs. 169-180.

AGA (1962). N°266. Sección: Cultura. Caja: 73 y Legajo: 9412.

*Boletín Oficial del Estado*, 30 de julio de 1939. En: *Represura* [online] [http://www.represura.es/legislacion\\_1939.html](http://www.represura.es/legislacion_1939.html) (última consulta: 15/07/2015)

Bourdieu, Pierre (2008): *¿Qué significa hablar?: economía de los intercambios lingüísticos*. Akal: Madrid.

Brecht, Bertolt (2012): *Bertolt Brecht. Teatro completo*. Cátedra: Madrid.

Buero, Antonio (2005): “A propósito de Brecht”. In: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* [online] [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht--0/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht--0/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) (última consulta: 11/07/2015)

Castro, Carlos (1949): “Crónica cultural”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 8. Págs. 385-392.

Fernández, Antonio (1993): “Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales de postguerra”. In: *Anuario de estudios filológicos*, 16. Págs. 123-138.

Fernández, Antonio (1995): “Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales de pre-guerra”. En: *Revista de Filología Alemana*, 3. Págs. 43-58.

Francolí, Eduardo (1972): “La forma dramática de Bertolt Brecht y Buero Vallejo”. En: *Reflexión*, 1, nº1. Págs. 81-91.

Mayer, Hans (1998): *Brecht*. Hiru: Hondarribia.

Monleón, José (1960): “Testimonio de 4 representaciones brechtianas por el Berliner Ensemble”. En: *Primer Acto*, 16. Págs. 8-19.

Muñoz, Javier (2008): “Vigilar y censurar. La censura editorial tras la Ley de Prensa e Imprenta, 1966-1976”. En: Ruiz, Eduardo (2008): *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Trea: Gijón. Págs. 112-141.

Oliva, César & Vilches de Frutos, M<sup>a</sup> Francisca (1999): “El teatro”. En: Rico, Francisco (1999): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento*, 8. Págs. 559-604.

Orduña, Francisco Javier (1977): *Aspectos de la recepción de Bertolt Brecht en España (1958-1967)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.

Ruiz, Eduardo (2008a): “La censura en los años azules”. En: Ruiz, Eduardo (2008): *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Trea: Gijón. Págs. 45-75.

Ruiz, Eduardo (2008b): “La larga noche del franquismo (1945-1966)”. En: Ruiz, Eduardo (2008): *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*. Trea: Gijón. Págs. 77-109.

Sastre, Alfonso (1960): “Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht”. En: *Primer Acto*, 13. Págs. 11-16.

Sastre, Alfonso (1954): “El teatro actual. Notas para un panorama”. En: *Revista Española*, 5. Págs. 536-549.