

## GUERRA, POSGUERRA Y VIDA TEATRAL

Milagrosa Romero Samper

*Universidad CEU San Pablo. CEU Universities*<sup>11</sup>

LAS ETAPAS iniciales de *LEL* coinciden, muy curiosamente, con los momentos *bisagra* del régimen de Franco. Surge la revista en 1944, liderada por un intrépido falangista, justo cuando la guerra mundial cambia de signo tras los desembarcos en Sicilia y Normandía. Como el *Guadiana*, se sumerge en 1946, año del aislamiento internacional, transitando por las capas freáticas de la posguerra, la autarquía y el nacional-catolicismo, para volver a brotar en 1956, ya superada la cartilla de racionamiento (1953, también por esos años en Europa) y la ardua cuestión del reconocimiento internacional (acuerdos con los Estados Unidos y el Vaticano en 1953 e ingreso en la ONU en 1955), esta vez con un equipo menos marcado ideológicamente, y con el creciente protagonismo de una nueva generación (Ballesteros, 2020: 55-66).

El *Guadiana* de *LEL* fluye por tanto a través de la guerra mundial y de la dura posguerra española y europea. Dura, durísima, más allá de los tópicos que reservan el dudoso privilegio del hambre, la represión y el exilio para España, y más allá de la *corrección política*, que ha ocultado bajo un manto de complicidad e ingeniería social (Lebow, Kansteiner, Fogu, 2006) lo que en buena parte pueden considerarse guerras civiles en los países beligerantes, en el ocaso del conflicto mundial<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> ORCID: 0000-0002-4115-4896.

<sup>12</sup> Seguramente con el Muro cayeron algunos tabúes historiográficos, pero es solo en los últimos veinte años cuando se está acometiendo el tema de la depuración y la represión en la posguerra mundial. Solo a título de ejemplo, mencionaremos las obras

## ALEMANIA

La evolución y adaptación del régimen de Franco en función de la política internacional puede explicar, en parte, el interés o desinterés de *LEL* por la dramaturgia de los países beligerantes, aunque no sea el único factor, y tengan también su peso los de índole cultural, como se verá. La verdad es que, en el fondo, los redactores de *LEL* iban un poco a la zaga del gobierno de Franco, mucho más rápido de reflejos (o lento, para el gusto de Hitler). Mientras la retirada de la División Azul se producía en noviembre de 1943, tras el desembarco en Sicilia y la caída de Mussolini, los números de 1944, previos o inmediatos al desembarco en Normandía (6 de junio) y a la liberación de París (25 de agosto), presentan todavía ilustraciones y noticias claramente germanófilas, como si los redactores desconocieran los acontecimientos o el material estuviera preparado de antemano según las directrices de la *corrección política* nacional sindicalista. Lo reciente de la experiencia de la División Azul en el ánimo del público puede explicar también, sin embargo, la portada del número del 10 de agosto sobre el arte alemán, dedicada a un soldado pintor, así como el artículo «Un recuerdo de Novgorod» el 10 de septiembre de 1944. Por esas fechas también resonaba aún el éxito en la pantalla de las seis películas coproducidas con la UFA —cinco de ellas del género folclórico y, por tanto, de evasión—, y se había ya implantado firmemente el NO-DO. Fruto, igualmente, de un acuerdo cinematográfico con Alemania en 1942, sus orígenes se remontaban a otro anterior de 1938, el *Noticiero Español* (Fernández de Terán, 2013)<sup>13</sup>.

---

de Pansa en Italia (2003), o los coloquios transnacionales organizados por el CERHIO (Centre de Recherches Historiques de l'Ouest) en diferentes sedes (Bergère, Campion, Droit, Rigoll, Vincent, 2019). El tema empieza también a llamar la atención del cine documental, que se ha ocupado de la persecución de las minorías alemanas en el centro y este de Europa (Molly, 2015).

<sup>13</sup> En 1942 se ofrecía a diferentes productoras de noticias extranjeras ceder sus imágenes. Curiosamente, la Fox aceptó, pero el Istituto LUCE no, aunque existían también acuerdos cinematográficos con la Italia fascista en ese año, y se habían filmado ya cuatro películas entre 1939 y 1940 (Fernández de Terán, 2013: 261-269).

Pero por mucho que Ernesto Giménez Caballero reclamara un destino en los Alpes como «servicio de urgencia española y europea», en consonancia con sus antiguos proyectos hispano-austriacos (que, como es sabido, le llevaron a proponer a la mujer de Goebbels el matrimonio entre Hitler y Pilar Primo de Rivera), lo cierto es que el excéntrico fundador de *La Gaceta Literaria* mostraba una buena dosis de realismo cuando, en septiembre de 1944, «de irse al diablo Europa» apuntaba como mejor destino América (Giménez Caballero, 10.9.1944: 19).

Alemania podía haberse convertido en un aliado molesto de cara al exterior cuando cambiaron las tornas de la guerra. Pero en el interior, la implantación de un sistema y de una ideología totalitarios, como reclamaban los sectores más duros de Falange, representaba algo más: una amenaza moral e incluso histórica. Para la Iglesia española, el decreto de Unificación de 1937 significó la pérdida de todo su entramado asociativo y sindical, de su red de prensa e incluso, inicialmente, del control de sus centros educativos. Esto provocó la reiterada protesta de los prelados, al frente de los cuales estaba el cardenal Gomá, y ocasionó una tensión con Roma que no se resolvió hasta el Concordato de 1953 (Gallego, 1997; Gallego y Pazos, 1999). Aunque hacia 1944 puede considerarse que el gobierno franquista había doblado el cabo de Hornos en lo que se refiere a sus relaciones con el Eje, y a sus tensiones con la Iglesia y el Vaticano, subsistía otro motivo de preocupación, no menos importante: el carácter pagano y anticristiano de la ideología nacionalsocialista atraía a los falangistas más radicales, y amenazaba con contaminar no solo el espacio público y las ceremonias de carácter civil, sino el mismo culto católico (Baisotti, 2017) y, en definitiva, la esencia misma del cristianismo, por el que tantos acababan de dar su sangre en la guerra civil. Desde la atalaya privilegiada de la censura, en la que se aseguró con presteza puesto fijo, la Iglesia vigilaba la más leve infiltración de inmoralidad y heterodoxia. No extraña, por tanto, que en su primera etapa *LEL* pasara de puntillas sobre autores como Brecht (o Sartre y Camus en Francia), pero sí resulta más extraño que en 1944 publicara por entregas la novela de Kolbenheyer *Das Lächeln der Penaten* (*La sonrisa de los lares*,

1926). De hecho, el autor había ingresado en el partido nazi por verdadera convicción, ya que, biólogo de formación, compartía plenamente las ideas sobre el alto destino de la raza alemana. Mal casaba esto con la ortodoxia católica y, de hecho, la propia revista anuncia en el índice la publicación de dos novelas «especialmente traducidas» (la otra era *Fuga de Sefki*, del rumano Emanoil Bucuța). La novela, traducida por Guillermo F. Ramos, nunca se publicó en volumen en España, y solo se conserva un ejemplar de la edición alemana de 1927 en la Biblioteca Nacional<sup>14</sup>.

La influencia cultural alemana en España (y en Europa) era sin embargo mucho más antigua y, puede decirse, sólida. En las páginas de *LEL* se menciona con envidia el arraigo de la música y la ópera alemana en Cataluña y, concretamente, el fenómeno del wagnerianismo. La exaltación épica y el carácter popular de las gestas presentadas por el músico alemán casaban bien, allá por el último cuarto del siglo XIX, con el incipiente nacionalismo catalán, que encontró un cauce de expresión adecuado en el lenguaje neorromántico primero, y modernista, después. Con el wagnerianismo iba de la mano la exaltación de la música germánica frente a la burguesa y semítica, denostada por los críticos catalanes, y en catalán apareció también el primer homenaje a Nietzsche... (Allegra, 1984). En cuanto al uso que hicieron los fascismos de las ideas del autor de *Zaratustra*, eso ya es historia.

Pero antes que el vitalismo de Nietzsche, no hay que olvidar el éxito que tuvo en España una extraña variante del idealismo: el racionalismo armónico vino de la mano de los krausistas para quedarse, como una corriente que removería sobre todo la pedagogía y las relaciones culturales con el exterior. Si Ortega y Gasset y Ramiro Ledesma sabían alemán es porque se habían beneficiado de una de las becas de la Junta de Ampliación de Estudios. El mismo Juan Aparicio fue alumno de un institucionista como Fernando de los Ríos, y Giménez Caballero orbitó en su juventud en torno al

<sup>14</sup> De hecho, solo se publicaron dos obras de Kolbenheyer en español y ambas en Argentina: *El tonel de las Danaides* en 1932 (por Anaconda) y *Camuflaje* en 1950 (en Editorial Bell).

Centro de Estudios Históricos y la Universidad de Estrasburgo. Más allá de la oportunidad política existían, por tanto, las bases para un interés que, limitado a Goethe en un principio, se iría ampliando más adelante.

Para 1956, la embarazosa alianza con Hitler era cosa del pasado, y en plena guerra fría, el anticomunismo del *Caudillo* le convertía en *centinela de occidente*. También era una nueva generación, hija de la que hizo la guerra, la que llegaba a las aulas universitarias. Algunos se enzarzaban en los nuevos movimientos de oposición interior (el exilio iba perdiendo protagonismo y fuelle vital). En estas condiciones, los primeros conatos reformistas al otro lado del telón de acero y, sobre todo, la dura represión de la revuelta húngara en ese mismo año, provocaron una honda impresión en el público occidental y, como es lógico, en el español. De nuevo, *Rusia era culpable*, solo que ni Franco ni la NATO enviaron ninguna División Azul... Sí se filmó, sin embargo, una película, *Rapsodia de sangre* (1957), dirigida por Antonio Isasi-Isasmendi y protagonizada por Vicente Parra en el papel de un joven músico de hondas convicciones religiosas que se ve envuelto en la rebelión.

## ITALIA

El silencio que pesa en la primera etapa de *LEL* (1944-1946) sobre Italia bien pudiera deberse al previo desmoronamiento del régimen fascista en 1943<sup>15</sup>, y a los avatares del cambio de régimen inmediatos al fin de la guerra, como a un deseo explícito de desligar al franquismo de su antiguo aliado. El silencio resulta más que llamativo teniendo en cuenta las manifiestas simpatías fascistas de una parte de los intelectuales del momento, como Ernesto Giménez Caballero, así como los importantes lazos culturales a los que,

<sup>15</sup> Sería demasiado sencillo calificar la situación en Italia a partir de 1943 de *guerra de liberación*. En realidad, se superponía la lucha contra el extranjero alemán (extranjero también era el *aliado* americano), con la guerra revolucionaria de los partisanos comunistas y socialistas, y con la guerra civil que pretendía establecer un Estado democrático y parlamentario (Pavone, 1991; Ventrone, 2015).

por limitarnos a la misma cronología que en el caso alemán (es decir, desde el último cuarto del siglo XIX), podríamos poner dos nombres: la Academia Española, fundada por Nicolás Salmerón, y la Escuela de Historia y Arqueología en Roma, obra de la Junta de Ampliación de Estudios en 1910. Hay que recordar que el director de la Academia había sido, de 1933 a 1936, Valle Inclán. Le había sucedido, en el periodo de la guerra civil española, Emilio Moya, reemplazado por Manuel Halcón entre 1940 y 1942. Las actividades de la institución quedaron interrumpidas ese año, y solo se reanudarían, bajo la dirección del pintor Fernando Labrada, en 1948, tras la reconstrucción del edificio<sup>16</sup>. Esos años de paréntesis coinciden, por tanto, con los de la primera etapa de *LEL*, y ejemplifican lo que pudo pasar en el ámbito de las relaciones culturales en los niveles oficiales, donde los acuerdos se firmaban casi *a posteriori*, el año anterior a la caída de Musolini<sup>17</sup>. En el ámbito práctico, es más que probable que la complicada situación de una Italia en guerra, dividida en tres zonas y sumida en una ola de violencia dificultara o impidiera el envío de información sobre la escena italiana.

Esta había disfrutado de relativa placidez durante el periodo fascista. Quizá convenga recordar que el interés que a partir de 1956 muestran los redactores de *LEL* por las manifestaciones más novedosas del teatro italiano no suponía sino una continuación del interés de años anteriores, pues desde la I Guerra Mundial los futuristas estaban revolucionando la escena. Marinetti, Balla, Boccioni o Depero anticiparon, como es notorio, el advenimiento del fascismo, y lo recibieron con los brazos abiertos. La propaganda mussoliniana se revistió de una estética y una retórica futurista que hubiera sido impensable en la romántica y ultraconservadora Alemania. Los camiones de *agit-prop* de la Rusia soviética y el teatro de propaganda aparecido en el *ventennio* tuvieron repercusión internacional. Las compañías ambulantes del «Carro de Tespis»

<sup>16</sup> Menos continuidad ofrece, en cambio, la historia de la Escuela de Historia y Arqueología, que se quedó sin sede en 1920 y solo reanudó sus actividades en 1947.

<sup>17</sup> En el ámbito cinematográfico, el acuerdo se firmó en 1942, aunque las cinco producciones que se filmaron corresponden a los años previos de 1939-1940 (Fernández de Terán, 2013).

comparten ADN con la Barraca, y la Opera Nazionale Dopolavoro servirá de inspiración más tarde a la obra sindical de Educación y Descanso en la España franquista. Digna de atención sería también la creación en 1935 del Teatro Sperimentale por los Gruppi Universitari Fascisti.

Volviendo a la relativa placidez de la vida teatral, habría que decir que aunque en 1931 se estableció una oficina única para la censura teatral, su titular, Leopoldo Zurlo, hizo gala de una habilidad excepcional, reconocida por sus potenciales víctimas. Solo cuando negó su adhesión a la República de Saló se produjo un giro radical, dirigiéndose entonces los autores a la censura oficiosa ejercida por la embajada alemana (*Il teatro nel fascismo. Ufficio Unico e Leopoldo Zurlo*). Si Zurlo se ocupaba, entre otras cosas, del teatro extranjero, este quedará totalmente prohibido en 1943, independientemente de la trama o valor artístico. Con la formación en 1945 del gobierno Parri (que agrupaba a las diferentes fuerzas políticas antifascistas, desde los demócrata cristianos a los comunistas), la *depuración* consistió en un traslado de las funciones de la censura desde el Ministerio de Cultura Popular a la presidencia del Consejo de Ministros, que comenzó a editar un boletín de obras aprobadas (*Il teatro nel fascismo. Il «Bollettino delle opere teatrali approvate»*). Ya en 1948, con el democristiano De Gasperi, las competencias se transfieren a una Direzione Generale dello Spettacolo, en la que se incluyen antiguos funcionarios del anterior ministerio fascista. En conclusión, los años de 1944-1946 son precisamente los de mayor confusión y alteración de la vida teatral italiana. Es posible, por último, que el silencio de *LEL* se debiera simplemente al desinterés o al desconocimiento de sus colaboradores por esta dramaturgia, tanto en su país de origen como en España.

De todas formas, el caso italiano sirve para demostrar que el hecho de que algo no apareciera consignado en las páginas de *LEL*, no significa que no existiera. En concreto, según el índice de estrenos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (<https://www.teatro.es/estrenos-teatro>), entre 1944 y 1946

se estrenan en España numerosas adaptaciones de obras italianas, alguna a cargo de una compañía transalpina<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Son los siguientes:

- 1944: *El Conde de Brechard*, de Giovacchino Forzano, producción de Ana Mariscal.  
1944: *La enemiga*, de Dario Nicodemi, producción de Brets Galligó, Barcelona.  
1944: *Los que quedamos*, de Giovanni Cenzato, producciones de María Fernanda Ladrón de Guevara y de Társila Criado.  
1944: *Noche de aventura*, de Emilio Gaglieri, producción de Rafael López Somoza, Barcelona.  
1944: *Retazo*, de Dario Nicodemi, producción de Teresa Pujol-Juan Fornaguera, Barcelona.  
1944: *Un minuto... ¡y toda la vida!*, Felipe Sassone, producción de Carmen Carbonell, Madrid.  
1944: *Yo soy el ladrón*, de Giovanni Cenzato, producción de Pilarín Ryuste, Madrid.  
1945: *¡Adiós, juventud!*, de Nino Oxilia y Sandro Camassio, producción de Teresa Pujos y Juan Fornaguer, Barcelona.  
1945: *Edición extraordinaria*, de Alessandro de Stéfani, producción de Cía de Comedias policíacas, Madrid.  
1945: *El alarido*, de Alessandro de Stéfani, producción de Társila Criado, Barcelona.  
1945: *El combate de Tancredo y Florinda*, de Claudio Monteverdi; *El secreto de Susana* (libreto de Enrico Golosiani, música de Ermanno Wolf-Ferrari); *La serva padrona* (libreto de Gennaro Antonio Federico, música de Giovanni Battista Pergolesi), compañía del Teatro María Guerrero, Madrid.  
1945: *La cena de las burlas*, Sem Benelli (hay película italiana de 1942), producción de Enrique Borrás y Enrique Guitart, Barcelona.  
1945: *La diadema*, de Dario Nicodemi, producción de Irene López Heredia, Madrid.  
1945: *Las garras de la fiera*, Guillermo Giannini, Compañía de Comedias policíacas, Madrid.  
1945: *Usted no es mi marido*, de Aldo de Benedetti, producción de Lili Montían y Luis García Ortega, Madrid.  
1946: *Terror*, de Vizenzo Tere (representado junto con *A las 6, en la esquina del bulevar*, de Jardiel Poncela), Espectáculos policíacos de M. Taramona, Barcelona.  
1946: *El pícaro viento*, de Giovacchino Forzano, producción de Paco Melgares, Barcelona.  
1946: *Francesca*, de Renato Lelli, producción de Emma Gramatica, compañía italiana, Barcelona.  
1946: *Il Goro del Mondo*, de Cesare Giulio Viola, producción de Emma Gramatica, Barcelona.  
1946: *La enemiga*, Dario Nicomedí, producción de Pepita Fornés, Barcelona. Hay otra producción del mismo año en la que el autor figura españolizado como Darío Nicomedes, producida por la Compañía de María Guerrero y Pepe Romeu, en el Teatro Cervantes de Madrid, y el Teatro Real, en Gibraltar.  
1946: *La nemica*, Dario Nicomedí, producción de Emma Gramatica, Barcelona.  
1946: *La medaglia della vecchia signora*, de James M. Barrie; *La morsa*, de Luigi Pirandello.



Sería interesante conocer la historia de la representación, en pleno 1946, de *La enemiga* ni más ni menos que en Gibraltar, burlando las tensiones internacionales con la *pérfida Albión*. También sería interesante conocer la peripecia vital de la compañía de Emma Gramatica, que salía de una Italia malherida y no menos maltrecha, seguramente, que España. La segunda etapa de *LEL* sí recogerá, en cambio, las novedades teatrales, que se puede decir que habían comenzado con la creación del Piccolo de Milán en 1947.

## FRANCIA

La información que sobre la escena francesa refleja *LEL* entre 1944 y 1946 presenta el carácter voluble y paradójico característico de esa etapa, aunque hay que decir que, comparada con la que se ofrece de otros países, resulta más completa, seguramente porque Francia resultaba más cercana y accesible geográficamente, pese a todo.

Adherida al Pacto de *No Intervención* durante la guerra civil española, el suelo francés había sido terreno de paso tanto para los que huían de la zona republicana para incorporarse a la sublevada, como para las masas que huían, desde comienzos de 1939, del desplome del frente republicano. Mejor dicho, de paso si los exiliados lograban hacerse con un pasaje que les permitiera salir de Europa,

---

llo, compañía de Emma Gramatica, Madrid.

1946: *Medio minuto de amor*, de Aldo de Benedetti, producción de María Fernanda Ladrón de Guevara, Barcelona.

1946: *Por usted al Danubio*, de Manzani, producción de Niní Montían, Madrid.

1946: *Quella*, de Cesare Giulio Viola, compañía de Emma Gramatica, Madrid.

1946: *Sóñe con el Paraíso*, Guido Cantrini, producción de Rosario García Ortega y Carlos Díaz de Mendoza, Madrid.

1946: *Tres mujeres y un corazón*, de A. Vanni y José Juan Cadenas, producción de Milagros Leal, Madrid. Añadimos a este listado, pese a no tratarse de autores verdaderamente italianos, los estrenos en 1944 de *Un minuto... ¡y toda la vida!*, de Felipe Sassone (peruano de origen italiano), producción de Carmen Carbonell; en 1946 de *Cásate con mi suegra*, de Luigi Caraciso (seudónimo de Julio Arroyo) y J. Villamartín (seudónimo de Luis B. Arroyo), producción de Luis B. Arroyo, Madrid y de *La señorita está loca*, de Felipe Sassone, función única por la Sociedad Cultural Recreativa La Farándula.

o de retención en los tristemente famosos campos de concentración del sur del país. La ocupación había permitido a Franco solicitar la extradición de algún célebre refugiado como Companys, mientras que los consulados expedían la documentación pertinente a los conciudadanos de menor significado político. Mucho se ha comentado (y mitificado) la entrada de los españoles en París con la división Leclerc y, en general, la participación española en la resistencia, aunque se ha comentado menos la marcha de muchos exiliados como trabajadores voluntarios a Alemania, por razones meramente alimenticias (Romero, 2005). Tampoco hay que olvidar que Francia fue el punto de partida de la fallida invasión del Valle de Arán, en octubre de 1944, por parte de guerrilleros comunistas, y que también fue Francia uno de los países más activos a la hora de solicitar medidas punitivas (incluso militares) para el régimen de Franco, al término de la guerra mundial, contra el parecer de Gran Bretaña y los Estados Unidos, mucho más preocupados por tener un aliado firme en el Estrecho.

Así las cosas, ¿en qué consistía la volubilidad de los colaboradores de *LEL*? En informar de algunos estrenos clamorosos, como el de la *Antígona* de Anouilh, en plena ocupación, y en celebrar, al fin de la guerra, la reanudación de la vida teatral parisina, como si los estrenos antes mencionados hubieran tenido lugar en un limbo galo de ubicación desconocida. Muy al contrario, la actividad teatral continuó durante la guerra y la ocupación, y si disminuyó o tuvo dificultades, fue principalmente a raíz de la depuración que sobrevino a la liberación y la paz.

Vayamos por partes, porque afirmaciones tan incorrectas merecen al menos una explicación, innecesaria ya en Francia, donde la cuestión lleva años estudiándose. Al fin y al cabo, si una película tan contraria a los alemanes y al gobierno de Vichy como *Casablanca* mantenía abierto el cabaret de Rick, por algo sería...

La actividad teatral continuó en Francia durante la guerra y la ocupación, como la vida cotidiana en general (D'Almeida, 2008). En 1949, y citando al crítico teatral Laubreaux, que curiosamente tenía una siniestra fama de colaboracionista (Knauff, s.a.: 4), Leo Forkey analizaba lo que ambos consideraban una edad de oro

del teatro francés (Forkey, 1949). Pese a la severa censura de los alemanes y del gobierno de Vichy (a veces mucho más estricta) sobre los teatros subvencionados, y pese a las dificultades materiales impuestas por los cortes de luz, la escasez y los bombardeos aéreos, la idea general de los directores y actores era que el público deseaba reír. Pero no solo se pusieron en escena operetas y obras cómicas, sino que tuvo gran éxito el teatro poético (comentado en las páginas de *LEL*). Forkey señalaba la temporada 1943-44 como la más destacada, con los estrenos de *El zapato de satén*, de Claudel, *Antígona*, de Anouilh o *Las moscas*, de Sartre, con una carga política implícita, que ofrece sin embargo varias interpretaciones. Anouilh, quien oficialmente no había tomado partido durante la ocupación, negó que su obra fuera una apología de la resistencia, presentándola más bien como una exposición de los dramas y excesos de la colaboración (Knauff, s.a.: 32). Algo parecido sucede con la *Juana de Arco en la hoguera* de Paul Claudel, representada en ambas zonas e interpretada habitualmente en clave patriótica, aunque también tuviera sus detractores (Lécroart, 2020).

Mención especial, por su importancia y por haber sido objeto de estudio, merece la Comédie Française, responsable principal de la puesta en escena de los clásicos, que mantenían en vida (o eso pensaban) el espíritu francés, y que incluía en su apretado programa recitales poéticos matutinos. El año 1943 se considera un año excepcional, con nada menos que siete estrenos. Durante el año 1944 mantuvo sesenta y dos piezas en cartel, interrumpiendo las representaciones entre el 22 de julio y el 27 de octubre, fechas en que comenzó la depuración en el mundo del espectáculo, en virtud del decreto de 13 de octubre del general de Gaulle (Knauff, s.a.: 14).

De nada servía que muchos actores y personal de la Comédie y de otros teatros ayudaran a judíos, colaborasen con la resistencia, o tomaran parte más o menos activa en la liberación de París. La acusación de colaboracionismo sirvió, como suele ser habitual, para ejercer venganzas y eliminar enemigos políticos. En un primer momento quienes llevaron a cabo las detenciones (y la represión en general) fueron los partisanos o F.T.P.-F.F.I. (*Francs-Tireurs*

*et Partisans; Forces Françaises de l'Intérieur*)<sup>19</sup>. En la Comédie Française fueron detenidos los actores Maurice Chambreuil y Mary Marquet, mientras que otros miembros fueron sancionados (Knauf, s.a.: 7-9). El de Mary Marquet es uno de los casos más conocidos, por su notoriedad y porque ella misma narró sus experiencias en un libro<sup>20</sup>. También plasmó sus vivencias por escrito el popularísimo actor, autor y director Sacha Guitry, nacido curiosamente como Marquet en San Petersburgo, durante una gira de sus padres<sup>21</sup>.

Guitry fue detenido por los partisanos a finales de agosto de 1944, subido a un autobús y conducido, como otras tres mil personas, al *Velo d'Hiv* o Velódromo de Invierno. Al salir de los autobuses, los prisioneros sufrían las amenazas y los golpes de los guardias, y de un público vociferante. Su aparición causó sensación entre los otros detenidos, tanto por su popularidad como por su bohemio atavío de estar por casa: un pantalón de pijama blanco, una llamativa camisa rameada, babuchas de cuero verde y un sombrero de panamá. Se le acusaba de colaboracionista, pro-alemán, antisemita... cuando él mismo tenía médico, abogado y productor judíos, y cuando había ayudado a algunos a ocultar su origen. Además, se había negado a escribir en periódicos colaboracionistas. De nada le sirvió: cerraron su teatro, saquearon su casa y, después del Velódromo de Invierno, le llevaron al campo de Drancy, donde compartió celda con el famoso historiador de la antigua Roma Carcopino. Su mayor culpa fue, sin duda, no ocultar su anticomunismo. Al cabo de tres años su caso fue sobreseído, por falta de pruebas (Bourdrel, 2008: 99-107).

Mary Marquet fue acusada también de colaboracionismo y de entenderse con los alemanes. Peor aún: fue acusada de denun-

<sup>19</sup> Los F.T.P. constituían en núcleo duro de la resistencia, y en ellos tenía un peso político muy importante el partido comunista francés (PCF) y la III Internacional o Kominintern. Solo en 1942 se abrieron a miembros no comunistas. Los grupos no comunistas conformaban la A.S. (Armée Sécrite), que se fusionará en diciembre de 1943 con los F.T.P., dando lugar al F.F.I.

<sup>20</sup> Marquet, Mary (1948) *Cellule 209*. París: Fayard.

<sup>21</sup> Guitry, Sacha (1947) *Quatre Ans d'occupations*. París: L'Élan ; Guitry, Sacha (1949) *Soixante Jours de Prison*. París: Perrin.

ciar a su propio hijo, que fue enviado al campo de concentración de Buchenwald, donde murió enfermo. Detenida y conducida al *Comissariat*, fue a parar, como Guitry, al campo de Drancy, de sinistra fama al haber pasado por allí, antes de su deportación, cuarenta y cinco mil judíos. El recuerdo de sus conocidos, y las estrellas amarillas caídas por el suelo conmovieron especialmente a la actriz (Bourdrel, 2008: 107). En este campo, donde compartía alojamiento, según otro testigo, con la condesa de Cossé-Brissac y la marquesa de Polignac, pero también con las mujercuelas de Les Halles, las prostitutas y la enana del circo Médrano, se daba una extraña mezcla de promiscuidad social y sexual. Pero lo peor era la práctica de la tortura a cargo de los guardianes de la F.T.P.-F.F.I. según consta en los informes del médico encargado de la enfermería. Tras la intervención de una comisión investigadora, los partisanos fueron sustituidos por gendarmes (Bourdrel, 2008: 109-116).

Estos trágicos acontecimientos tenían lugar precisamente en ese bienio inicial de *LEL*, en los países del Eje, otrora aliados de Franco, y en la Francia escindida y después liberada. Ahora bien, ¿qué sucedía con la dramaturgia procedente del bando aliado? ¿Qué pasaba, en general, con los autores del nuevo continente y con los de otros países europeos? ¿Recibieron la misma descuidada atención o tuvieron mayor fortuna?

## REFERENCIAS CITADAS

### FUENTES

CDAEM (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música) <https://www.teatro.es/es/catalogo>

ALLEGRA, Giovanni (1984) «Aspectos de la cuestión Wagner. Nietzsche en la Cataluña modernista». *Castilla: Estudios de literatura* 8, 9-24.

- ANDRÉS GALLEGO, José (1997) *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- y Antón PAZOS (1999) *La Iglesia en la España contemporánea/2*. 34-88. Madrid: Ediciones Encuentro.
- (2001-2009) *Archivo Gomá. Documentos de la Guerra Civil*. Madrid: CSIC, 12 vol.
- BAISOTTI, Pablo (2017) *Fiesta, política y religión, España (1936-1943)*. Madrid: Editorial Y.
- BERGÈRE, Marc et alts. (eds) (2019) *Pour une histoire connectée et transnationale des épurations en Europe après 1945*. Bruxelles, Bern, Berlin, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- BOURDREL, Philippe (2008) *L'Épuration sauvage, 1944-1945*. Paris: Perrin.
- D'ALMEIDA, Fabrice (2008) *La vie mondaine sous le nazisme*. Paris: Perrin.
- FERNÁNDEZ DE TERÁN, Anselmo (2013) *Relaciones cinematográficas del primer franquismo: Cifesa, UFA y Cinecittà*. Madrid: Universidad San Pablo-CEU. Tesis doctoral inédita.
- FORKEY, L. (1949) «The Theatres of Paris during the Occupation». *The French Review*, 22(4), 299-305.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1944) «Ernesto Giménez Caballero frente a Ernesto Giménez Caballero». *LEL* 12 (10 de septiembre), 19.
- GUITRY, Sacha (1947) *Quatre Ans d'occupations*. París: L'Élan.
- (1949) *Soixante Jours de Prison*. París: Perrin.
- KNAUF, Jean (s.a.) *La Comédie-Française 1944*, en [https://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857\\_8.pdf](https://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857_8.pdf)
- LÉCROART, Pascal (2020) «Jeanne d'Arc au bûcher au Palais de Chaillot de 1939 à 1942 : une simple reprise?» En *Chaillot, lieu de tous les arts*. Pierrefitte-sur-Seine: Publications des Archives Nationales.
- LEBOW, Richard Ned, Wulf KANSTEINER y Claudio FOGU (2006) *The politics of Memory in Post War Europe*. Durham: Duke University Press.
- MARQUET, Mary (1948) *Cellule 209*: París, Fayard.

- MOLLY, Peter (2015) *The Savage Peace*. Reino Unido: Blakeway Productions.
- PANSA, Giampaolo (2003) *Il sangue dei vinti*. Milano: Sperling & Kupfer.
- PAVONE, C. (1991) *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- SEDI DELL'ARCHIVIO CENSURA TEATRALE (2016) *Il teatro nel fascismo. Rappresentazione e censura nei documenti d'archivio (1931-1944)*, en:  
[https://www.movio.beniculturali.it/icar/acs\\_censurateatraleefascismo/it/47/presentazione-della-mostra](https://www.movio.beniculturali.it/icar/acs_censurateatraleefascismo/it/47/presentazione-della-mostra)
- VENTRONE, Angelo (2015) «Italia 1943-1945: le ragioni della violenza », *Amnis* , 2015, disponible en: <http://journals.openedition.org/amnis/2453>

EL TEATRO  
EN LENGUA ALEMANA EN *LA ÉSTAFETA LITERARIA*

Elena Serrano Bertos<sup>22</sup>  
*Universidad de Alicante*

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de las ciento once entregas de *LEL* que vieron la luz editorial en los casi cuatro años que abarca nuestro estudio (1944-enero 1946 / 1956-julio 1957) resulta llamativa la escasa aparición de artículos relacionados con las letras de expresión alemana, entendiendo estas como las literaturas alemana, austriaca y parte de la suiza. Especialmente limitada es, frente a la de la narrativa, la poesía y el ensayo, la presencia de la literatura dramática alemana. De esta afirmación dan fe los únicos cinco artículos encontrados referidos a este género: cuatro dentro de la categoría *crítica e interpretación* —entre los que únicamente dos de ellos son críticas teatrales referidas a un solo espectáculo— y uno en la de *historia*.

Más notable es la presencia de la lírica alemana, que, con nueve artículos, resulta ser el género más representado, seguido de la narrativa, con siete, y del ensayo, con seis artículos. Cabe mencionar en este contexto la publicación, a lo largo de treinta y siete entregas, de la obra *Das Lächeln der Penaten*, traducida como *La sonrisa de los lares*, del (austro)húngaro Erwin Guido Kolbenheyer, nominado al Premio Nobel de Literatura en varias ocasiones. Dicha obra fue clasificada en *LEL* como literatura húngara; no obstante, fue re-

---

<sup>22</sup> ORCID: 0000-0002-6150-7054.



dactada originalmente en alemán por ser esta la lengua materna del autor, perteneciente a la antigua monarquía habsbúrguica y, consiguientemente, queda incluida en nuestro trabajo en la categoría de literatura alemana. Asimismo, se incorporan los *Deutschböhmern* o *Deutschmährern*, habitantes germanófonos, bien de Bohemia<sup>23</sup>, bien de todas las tierras de la Corona Bohemia o de San Wenceslao (*Böhmische Kronländer*)<sup>24</sup>, entre quienes figuran escritores como Franz Karl Ginzkey, Franz Werfel o Max Brod. Consideramos necesario incluir a los dramaturgos pertenecientes a este grupo, en tanto que su eliminación supondría una visión sesgada del *polisistema* literario de expresión alemana.

El mayor número de registros se refiere a eventos de la vida literaria y cultural alemana, austriaca y suiza (un total de diecisiete), sobre los que ahondaremos en el apartado correspondiente. Por lo demás, encontramos asimismo dos artículos referidos a la historia de la literatura alemana y otros dos dentro de la categoría *literatura universal: historia del teatro* en los que hay referencias a la dramática de expresión alemana.

A continuación, abordaremos en distintos apartados los mencionados artículos referidos al teatro en lengua alemana que fueron publicados en *LEL* desde marzo de 1944 hasta enero de 1946 y de abril de 1956 a julio de 1957. En aras de enmarcar nuestro trabajo en un contexto más definido, dedicaremos previamente un breve apartado al teatro en lengua alemana en nuestro país y, más en concreto, a la recepción de Goethe, por ser este el autor del único montaje reseñado en *LEL* en el periodo que acota nuestro trabajo.

---

<sup>23</sup> Junto con Moravia y Silesia, una de las tres regiones históricas de la actual República checa, antes parte de Checoslovaquia.

<sup>24</sup> Bohemia, el Margraviato Moravo, el Egerland, Alta Lusacia, los Ducados de Silesia, la parte norte del Alto Palatinado en Sulzbach, el Brandeburgo Electoral.

## 2. EL TEATRO EN LENGUA ALEMANA EN *LEL*

### 2.1. RECEPCIÓN DEL TEATRO EN LENGUA ALEMANA EN ESPAÑA

Podemos afirmar que, hasta 1960<sup>25</sup>, la recepción de las letras alemanas no empezó a coger fuerza en el sector editorial español, y que no alzó el vuelo definitivo hasta los años ochenta (Cuéllar 2000: 46). El género teatral supone un caso peculiar en este contexto editorial, por ser menos habitual en el sector, lo cual contrasta con la repercusión que tuvieron en España dramaturgos de la talla de Brecht o Piscator. También sobre las tablas parece haber sido más bien exigua la aportación del teatro de expresión alemana en España en este periodo, si bien ha supuesto esta una vía fundamental para abrir horizontes culturales, convirtiéndose en la única puerta de entrada del teatro en alemán en ciertas épocas<sup>26</sup> e incluso en la única vía de conocimiento de algunos dramaturgos (Serrano 2012: 256). De este hecho se infiere la importancia de atender a estos episodios de recepción en el contexto de la historia de la traducción teatral, a la que ya nos hemos referido en anteriores trabajos (Serrano 2012, 2013).

Durante los años que abarca nuestro estudio, no hemos registrado otros estrenos de autores de lengua alemana más allá del *Fausto 43*, reseñado en *LEL*. En torno a este período sí hemos encontrado alguna aparición esporádica de espectáculos como *Escándalo en el teatro Romea*, de Theo Linggen (director: Vicente Soler, 12-04-1940, Teatro Romea de Barcelona), *Llegada de noche*, de Hans Roth (director: Luis Escobar, 07-12-1940, Teatro María Guerrero de Madrid), *El burlador de Medina*, de Franz Arnold (23-06-1941, Teatro Romea de Barcelona), *Magna*, de Herman Sudermann (director:

<sup>25</sup> Desde mediados de los sesenta hasta finales de los años setenta, las apariciones siguen siendo escasas en el siglo xx, aunque más constantes que en épocas anteriores, y las editoriales dan a conocer a autores como Dürrenmatt, Brecht y Frisch, que, por otro lado, ya habían subido a las tablas de nuestro país.

<sup>26</sup> De 1945 a 1962, la presencia de las letras alemanas es nula en el campo editorial (Cuéllar 2000: 91); los escenarios son, consiguientemente, el único medio de recepción durante estos años.

Alfonso Muñoz, 09-04-1942, Teatro Urquinaona de Barcelona), *María Estuardo*, de Friedrich Schiller (director: Cayetano Luca de Tena, 23-12-1942, Teatro Español), *La voz amada*, de Hans Roth (director: Luis Escobar, 07-05-1943, Teatro María Guerrero), *La conjuración de Fiesco*, de Schiller (director: Cayetano Luca de Tena, 02-05-1946, Teatro Español), *Magda*, de Herman Sudermann (directora: Irene López Heredia, 27-02-1946, Teatro Barcelona), *La conjuración de Fiesco*, de Schiller (05-02-1947, Teatro Calderón de Barcelona), *María Estuardo*, de Schiller (director: Nicolás González Ruiz, 13-03-1947, Teatro Fuencarral de Madrid), *No es cosa para chicas*, de Ludwig Hirschfeld (directora: María Luz Regás, 23-12-1948, Teatro Beatriz de Madrid), *La heredera*, de Ruth y Augustus Goetz (directores: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, 01-06-1951, Teatro María Guerrero), *Woyzeck*, de Büchner (director: Julio Diamante, 24-02-1959, Teatro Maravillas) y *Visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt (director: José Tamayo, 03-10-1959, Teatro Español) (Serrano 2012: 259).

Entre la parva aparición de la dramática de lengua alemana en la revista, despuntan otros dos trabajos de Cayetano Luca de Tena, que llevó a escena las obras de Schiller *María Estuardo* y *La conjuración de Fiesco*, ambas en el Teatro Español, en 1942 y 1946 —dos años antes y dos después del debut de su *Fausto 43*—. Dichos datos revelan la inclinación del por entonces joven dramaturgo hacia los grandes clásicos del teatro alemán. No es de extrañar, pues, que Cayetano Luca de Tena se decidiera por el *Fausto*, obra canónica de la literatura alemana. Contaba por entonces con veintisiete años y con dos como director del Teatro Español, y ya había dado fe de su inusitado talento y entendimiento del gran teatro con las puestas en escena de otros clásicos del Siglo de Oro español —tales como *La dama duende* o *Don Juan Tenorio*—, así como de la literatura internacional —*Macbeth*— (Oliva 2009: 1253). Cabe añadir en este contexto que la mayoría de textos que subieron al escenario del Teatro Español durante los primeros años de franquismo hasta la temporada 48-49, en que se produjo un notable cambio, fueron clásicos (Oliva 2009: 1257).

## 2.2. RECEPCIÓN DE GOETHE EN ESPAÑA

Así pues, a lo largo de los años posteriores a la presentación de *Fausto*, 43, la obra del genio de Weimar iría subiendo esporádicamente a las tablas de distintos teatros españoles, a pesar de tratarse de un clásico de la dramática alemana. El siguiente espectáculo registrado, *Urfaust*, tuvo lugar en 1960 bajo la dirección de Egan Müller Franken en el seno del Teatro de Cámara y Ensayo y del Teatro Universitario de Friburgo. Hasta 1983 y 1984 no hemos registrado los siguientes estrenos, bajo la dirección de Ricard Salvat y de Antonio Llopis, respectivamente. En los años 90 y en la primera década del nuevo siglo sí fueron más numerosas las apariciones del *Fausto*, con un total de cinco y ocho estrenos<sup>27</sup>.

Más allá de las representaciones puntuales de dichos montajes teatrales, Emilio Lorenzo localiza el «primer intento serio» de aproximar la figura y la obra de Goethe a los hispanohablantes ya en 1863, en la serie de dieciséis conferencias en torno a los dos grandes autores de Weimar —Goethe y Schiller— organizadas por Antonio Angulo y Heredia en el Ateneo de Madrid (Anónimo, 1983: 36-40).

No obstante, desde 1900, la recepción de Goethe va en constante aumento en nuestro país; los trabajos críticos en torno al autor y las traducciones de su obra son de mayor calidad, y entre estas últimas se incluyen piezas menos conspicuas. Es precisamente entre 1920 y 1950 cuando la literatura del y sobre el genio de Weimar logra un punto culminante (Rukser 1977: 70).

Rukser contempla otro factor fundamental en la introducción de Goethe en nuestro país, que viene dada de forma gradual, a saber, el paulatino proceso de europeización que experimentó España: «[...] el encuentro con Goethe no es en modo alguno un fenómeno literario aislado, sino fruto y culminación de un proceso prolon-

<sup>27</sup> Datos extraídos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), perteneciente al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

gado por el que el mundo hispánico hubo de pasar, para superar su punto muerto y liberarse de su aislamiento» (Rukser 1977: 13).

### 2.3. RECEPCIÓN DEL TEATRO EN LENGUA ALEMANA EN *LEL*

Tal como anunciábamos en la introducción de nuestro trabajo, en el contexto del teatro en lengua alemana hemos registrado un total de cinco artículos clasificados en las categorías de *historia* (uno) y *crítica e interpretación* (cuatro), si bien tan solo dos son realmente críticas a espectáculos teatrales propiamente dichos, ambas referidas a la versión libre de Cayetano Luca de Tena sobre el *Fausto* de Goethe. Un tercer artículo supone un estudio exhaustivo sobre la recepción de la obra de Goethe a través de la voz de uno de sus traductores, Rafael Cansinos Assens. Los otros dos artículos giran en torno al gran reformador teatral, Bertolt Brecht, si bien no se refieren a ningún espectáculo suyo en España<sup>28</sup>.

#### 2.3.1. *MONTAJES TEATRALES ALEMANES RESEÑADOS EN LEL: FAUSTO, 43*

La adaptación libre del *Fausto* de Goethe, titulada *Fausto 43* en alusión al año en que fue escrita, fue dirigida por Cayetano Luca de Tena, y su estreno tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid el 21 de febrero de 1944. El encargado de actualizar y adaptar el celeberrimo poema del gigante de Weimar fue José Vicente Puente.

El primero de los artículos referidos a este espectáculo, «Fausto 43 en el Teatro Español. Una grandiosa realización escénica del poema de Goethe», fue publicado en el primer número de la revista, el 5 de marzo de 1944, y ocupa gran parte de la portada. El artículo pone de relieve la gracia y la fantasía de los figurines de Chausa, los decorados de Burman y la música de Manuel Paradás, que recordó en algunos momentos a un poema sinfónico. Fueron

<sup>28</sup> *N. de la Ed. M.R.S.*: la presencia del autor será especialmente significativa a partir de 1957, coincidiendo con la evolución política del régimen y el cambio generacional, si bien hay que destacar la mención en plena época del nacional-sindicalismo (1944).

quince minutos de música acompañada por la coreografía de unos bailarines, sin diálogo ni interrupción, y ejecutada por una orquesta situada en la chácena del escenario (Anónimo, 5.3.1944: 1).



*Dibujo de la escenografía de Fausto 43,  
ejemplar 5 de marzo de 1944, nº 1, pág. 1.*

Por otro lado, el artículo destaca el «extraordinario éxito» de la representación, que en absoluto quedó relegada a un grupo reducido de espectadores, sino que introdujo al gran público en los temas eternos. A propósito de la versión de José Vicente Punte, en una entrevista con el director recogida en el mismo artículo, Cayetano Luca de Tena se refiere a ella con los siguientes elogios:

[...] ha hecho una encantadora adaptación del poema inmortal de Goethe... Una personalísima interpretación. Es el *Fausto* del genial pensamiento que lo creó puesto en lenguaje del día. De aquí que Punte lo tittle *Fausto, 43*. El *Fausto* metafísico ha sido convertido en el *Fausto, 43* dramático (Anónimo, 5.3.1944: 10).

No obstante, a pesar de estas modificaciones con respecto al original, el director afirmó haber adaptado el poema «con absoluto respeto a la poesía original y a la adaptación literaria». Así lo hemos podido constatar mediante el cotejo del original de Goethe con la versión de Puente<sup>29</sup>, en la que el drama de Margarita supone el núcleo de la acción, por lo que se han eliminado algunas partes tales como las cavilaciones del autor o los sueños, así como los episodios de carácter mitológico y filosófico, que, evidentemente, alargarían el desarrollo de la obra y, quizás, desviarían la acción. No obstante, podemos afirmar que tanto la esencia como la grandeza de Goethe y de su *Fausto* fueron recogidas de forma global en la puesta en escena.

En el segundo número de la revista (20 de marzo de 1944) se publica un segundo artículo sobre *Fausto*, 43 a cargo de César Valdés: «Notas sobre *Fausto*, 43. Gratitud al ingenio y al buen hacer de un gran director», en el que todo son alabanzas al entonces joven director, si bien apunta a las críticas de otros entendidos:

Aquí está de nuevo Cayetano Luca de Tena, mago menudo y prodigioso, exhibiendo este gigantesco montaje de *Fausto*: y, como auténtico síntoma de logro artístico, entre la admiración de unos y la crítica de otros. Pero la verdad es que, si el eco de la poesía fáustica resuena en el escenario más abolengo de España, es porque un director joven y entusiasta lo ha conseguido... (Valdés, 20.3.1944: 10).

La segunda parte del mencionado artículo aborda la cuestión de la idiosincrasia propia del teatro y de la consiguiente posibilidad teatral del *Fausto*, que, como consecuencia de dicha singularidad, no es capaz de abarcar el sentido y el atractivo de la obra:

Cuadro a cuadro, escena por escena, casi todos los fragmentos que del poema nos ofrece la versión de José Vicente Puente tienen valor dramático, una emoción. Mas en ellos no puede residir todo el

---

<sup>29</sup> El libro de dirección de *Fausto* 43 nos ha sido prestado para su análisis por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).

encantamiento, todo el hechizo poético y filosófico, todo el sentido religioso, todo el juego mitológico del poema inmortal... [...] El teatro tiene, como arte perfecto, su morfología propia de la belleza, su belleza peculiar. Un concepto lírico, filosófico o religioso, bello absolutamente en sí mismo, puede carecer, en cambio, de belleza dramática, de plasticidad y brío de diálogo. De ese sigiloso vaho que contiene la obra propiamente teatral. Y a veces la poesía [...] convertida en espectáculo vivo y animado, ya perdido el inefable silencio de la letra impresa. ¿No acude quizá el espectador con demasiada vivacidad? (Valdés, 20.3.1944: 10).

# TROTERAS y DANZADERAS

## NOTAS SOBRE "FAUSTO 43"

**Gratitud al ingenio y al buen arte de un gran director**

**(CONTIENE EL "FAUSTO" GOETHIANO UNA AUTÉNTICA POSIBILIDAD TEATRAL?)**



Figuras de "Fausto", "Melafides" y "Lanquenset", por Fernando Chazán.

### LA DIALECTICA DE LOS PIES

## RISA RISA RISA

Por Victor Ruiz Iriarte

En un momento de la obra, el personaje de "Melafides" se dirige a los espectadores y les dice: "¡Risa, risa, risa!"

Este momento de la obra, que es el más interesante, es el que más ha llamado la atención del público. Y es a la larga de este momento que se debe hablar. No es un momento de pura comedia, sino de pura poesía. Y es a la larga de este momento que se debe hablar. No es un momento de pura comedia, sino de pura poesía.

César Valdés (1944) «Notas sobre Fausto 43», *La Estafeta Literaria* 2 (20 de marzo); pág. 10.

De otro lado, los artículos que hemos encontrado en distintos periódicos de la época referidos a *Fausto, 43* evidencian el enorme interés e impacto que dicha obra tuvo en los círculos teatrales españoles. La mayoría dan fe de su buena acogida entre el público y elogian diversos aspectos del montaje, tales como la autoría, la dirección, la música, la coreografía, la interpretación, la escenografía y la iluminación:



Todo ello realizado diestra y suntuosamente en un alarde de escenografía grandiosa; con el auxilio de una luminotecnia bien estudiada y de sorprendentes efectos y un vestuario de estilizados figurines, dio a *Fausto 43* un empaque que necesita obra de esta envergadura y de esta hondura poética (G.S., 23.2.1944).

[...] *Fausto 43* [...] obtuvo el aplauso del público, que estimó las dificultades casi insuperables que ha tenido que vencer el joven y culto escritor para teatralizar en una sola sesión obra tan compleja, sutil, enmarañada y larga, que ha sido representada en días sucesivos y que ahora, merced al esfuerzo inteligente del adaptador puede saborearse en una sesión de dos horas y media (G.S., 23.2.1944).

Respecto de la interpretación, la prestigiosa actriz Mercedes Prendes destacó poniendo «cálida emoción y realismo en la escena de la prisión». Junto a ella intervinieron asimismo José María Seoane como el Fausto joven, y Bruguera, quien «dio una acertadísima interpretación al Fausto viejo». Alfonso Muñoz encarnó a un Mefistófeles «un poco arbitrario de ademán y de gesto»; otros actores fueron Manuel Kayser y Julia Delgado Caro (G.S., 23.2.1944).

Al triunfo de acogida de una obra tan compleja probablemente contribuyera en gran parte la habilidad con que fueron adaptados a los gustos y a las técnicas teatrales del teatro de principios de los años cuarenta:

[...] La obra no llega a nuestro tiempo como un arcaísmo soporífero y ruinoso, sino con un vivo y palpitante interés en medio de las inquietudes nuevas y de los renovados gustos del público. [...] el asunto absorbió la atención de los espectadores cuanto porque están finamente acusados todos los mejores matices del original; y también [...] porque la obra está reconstruida según la técnica del teatro actual (F.C.P., 1944).

Dados la extensión y el elevadísimo contenido filosófico de la obra, no cabe duda de que tanto la adaptación como la puesta en escena de este monumento de la literatura universal debieron de ser todo un reto para Paradas y Luca de Tena. De las críticas tea-

trales mencionadas y de las fotos del montaje conservadas en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, deducimos que la escenografía fue piedra angular en el desarrollo plástico de la obra. Hubo una apuesta por efectos y elementos igualmente modernos, tales como una cúpula giratoria, y, al menos parcialmente, se trató de reproducir el *color local* del original alemán:

Un fondo en el que se repiten como temas fachadas de casas clásicas alemanas, es como una evocación del espíritu medieval alemán, época de la acción que se completa con un estudio de trajes y que culmina en los de dos soldados, que recuerda aquellos fastuosos de los lasquenets del Landgrave de Hesse, que pasaron a la historia (De la Cueva, 22-2-1944: 9).

Si bien, decíamos, abundan las alabanzas entre los muchos artículos de prensa registrados, también hemos encontrado opiniones menos bondadosas; en concreto la del director y crítico teatral, dramaturgo, poeta y ensayista Alfredo Marqueríe, publicada en el diario *Informaciones* tras el estreno. Reprobó Marqueríe precisamente la espectacularidad de la puesta en escena, que la plasticidad de la obra y la realización literaria no se hubiesen buscado en la palabra y en el concepto, de acuerdo con la naturaleza del *Fausto*, sino en lo coreográfico:

En cuanto a la realización escénica de Cayetano Luca de Tena, forzoso es consignar que anoche no le acompañó la suerte. Había puesto las más nobles, puras y dignas ambiciones en esta versión espectacular del *Fausto* [...] Y todo eso se vino estrepitosamente abajo por nerviosismos, por impericia manual, por falta de gradación y matiz, por deficiencias técnicas auxiliares... ¡Vaya usted a saber! Las bengalas llenaron de humo el escenario y la sala; la transformación del Fausto viejo en el Fausto joven se hizo lenta y torpemente; fallaron los altavoces con la consiguiente interrupción y desconcierto de la acción; a la bruja se le empezó a prender el borde del vestido cuando tenía que exclamar: «¡Aquí vamos a arder

todos!»; la cúpula giratoria dio vueltas al revés, o cuando no convenía; los entreactos se prolongaron excesivamente con la consiguiente impaciencia del público; la disciplina de los componentes del bailable dejó mucho que desear, produciendo un efecto contrario al que se pretendía... Y los figurines de Chausa, que en ciertos vestidos son de una gran belleza y de una estilización admirable, resultaron inadecuados y torpes en lo que atañe a los personajes fantásticos, con demasiados flecos y con excesivo aire de mascarada carnavalesca (Marqueríe, 22.2.1944).

Lamentablemente, no disponemos de material visual suficiente para dar fe o no de las deficiencias a las que apunta Marqueríe; no obstante, tanto el eco que de *Fausto 43* se hizo en los medios como la abundancia de críticas a favor del trabajo dirigido por Luca de Tena nos hace pensar que este supuso un hito en la escena española, al menos en lo referido a la recepción de Goethe y su gran obra maestra en nuestro país.

### 2.3.2. OTRAS REFERENCIAS AL TEATRO EN LENGUA ALEMANA

Más allá de las críticas teatrales sobre el *Fausto 43*, encontramos, por lo demás, una única referencia al teatro musical alemán, en el primer número de la revista, a propósito de las sesiones de ópera alemana celebradas en El Liceo de Barcelona en 1944, cuyo repertorio giró en torno a Mozart, Strauss y Wagner<sup>30</sup>. En dicho artículo se reivindican un teatro de ópera y una sala de conciertos para la ciudad de Madrid y se reprueba la situación de precariedad de la

<sup>30</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: Es bien conocido el fenómeno del wagnerianismo en Cataluña, patente incluso en la decoración de walkirias del Palau de la Música Catalana, obra del arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner. En efecto, el movimiento de la Renaixença se nutre del nacionalismo romántico germano del XIX. El incipiente nacionalismo catalán, ya fuera en su vertiente tradicional como liberal, no podía sino sentirse atraído por todo lo que fueran manifestaciones del *genio* o *espíritu* nacional, en este caso, alemán (Allegra: 1984). Al contrario, los gustos musicales de la Corte se inclinaban, desde el siglo XVIII, hacia la música italiana y, más tarde, francesa. En la programación del Teatro Real de Madrid tuvieron gran peso, en el XIX, los gustos personales de Isabel II.

ópera madrileña desde la desaparición del Teatro Real. Asimismo, se critica la ausencia de *lo español y lo alemán* en el repertorio madrileño, con «media docena de títulos italianos repetidos hasta la saciedad», y el consiguiente desconocimiento de los compositores alemanes:

El Liceo barcelonés es el marco de las representaciones que de obras de Mozart, Strauss y Wagner ofrece un magnífico conjunto alemán. ¡Mundo desconocido para nosotros! Cuantos por razón de esas comienzan su vida musical a partir del año 20, se ven en la más absoluta falta de conocimientos sobre el repertorio operístico germano (Anónimo, 5.3.1944: 11).

### 2.3.3. ARTÍCULOS DE FONDO SOBRE TEATRO EN ALEMÁN (DRAMATURGOS, TEÓRICOS DEL TEATRO ALEMANES, ETC.)

Echamos también en falta las aportaciones en torno a otras cuestiones relacionadas con el teatro en lengua alemana, tales como artículos sobre dramaturgos, directores o teóricos de teatro alemanes.

Hemos encontramos dos noticias sobre el lingüista e hispanista alemán Karl Vossler, destacado representante de la Romanística en los ámbitos de la lengua y la literatura y padre de la filología idealista. Uno de ellos es una entrevista en la que aborda cuestiones tales como las influencias del humanismo y el renacimiento en la literatura clásica española, la función histórica del arte y la literatura castellanas en los siglos XVI y XVII, y la diferencia entre el realismo clásico en España y el realismo del siglo XIX (Anónimo, 20.3.1944: 7). En el segundo artículo se anuncia la publicación en España de su obra *Filosofía del lenguaje* (Anónimo, 1.11.1944: 24), cuya publicación en Losada en 2018, relativamente reciente, resulta sintomática de al menos cierto interés por su trabajo a día de hoy. Fue Vossler uno de los grandes pensadores de su tiempo, si bien aceptó con espíritu deportivo vivir en la sombra de su an-

tepasado Wilhelm von Humboldt y su contemporáneo Benedetto Croce (Valero Moreno 2012: 940)<sup>31</sup>.

De otro lado, destaca, asimismo, un extenso artículo dedicado a la recepción de Goethe en España. Se divide en tres partes: una primera firmada por Eugenio d'Ors sobre una representación del *Fausto* en Weimar y la realidad simbólica en la obra de Goethe. La segunda parte viene firmada por Dionisio Gamallo Fierros y versa sobre la figura del autor y su tardía introducción en España, cuyo *Werther* vio la luz editorial en 1774 en Alemania y no se publicó hasta 1819 por Cabrerizo —figura de renombre en la recepción del Romanticismo en España—. Se hace una relación de las distintas obras del autor y del desfase existente entre el año de publicación del original y el de la traducción al español y anuncia la publicación de la traducción de las obras completas a manos de Cansinos Assens. A continuación explora la impronta de Goethe en la literatura española, y al contrario, la presencia de lo español en Goethe, y finaliza con las conversaciones de Goethe y Eckermann acerca de España. Por último, el tercer apartado lo constituye una entrevista con Cansinos Assens acerca de su labor de traducción de la obra de Goethe, que calificó como «laboriosa», y no tanto como difícil, a pesar de la frecuente aparición de giros arcaicos y expresiones de ardua interpretación (D'Ors, Gamallo Fierros, Sánchez-Marín,

---

<sup>31</sup> El número de obras publicadas en nuestro país avala su envergadura intelectual y repercusión: *Introducción a la literatura española del siglo de oro* (Visor Libros: 2000), *La poesía de la soledad de España* (Visor Libros: 2000), *Espíritu y cultura en el lenguaje* (Cultura Hispánica: 1959), *Cultura y lengua de Francia* (Losada: 1955), *España y Europa* (Instituto de Estudios Políticos: 1951), *Escritores y poetas de España* (Espasa: 1944), *Algunos caracteres de la cultura española* (Espasa: 1941), *España: la cultura moderna* (Publicaciones del Centro de Estudiantes de Humanidades: 1933), etc. Son estos solo algunos de los títulos que se fueron publicando en nuestro país, si bien, a partir de los años setenta, comenzaron a menguar, siendo hoy para la mayoría, sobre todo para los más jóvenes, prácticamente un desconocido. Se le menciona en las historias generales sobre la historia de la teoría o la crítica literaria como padre del Idealismo, aunque «descrito (confusamente) como una doctrina confusa» (Valero Moreno, 2012: 941). De los resultados de una encuesta privada entre profesores de distintas edades, estudiantes y bibliotecas se concluyó que, a partir de los 70, muchos filólogos e intelectuales no leyeron —o apenas— a Vossler en nuestro país, pues había quedado obsoleto en el ámbito teórico de la época, cuyos enfoques eran aparentemente distintos (Valero Moreno, 2012: 942).

1.11.1944: 16-17). Al contrario de lo sucedido con Karl Vossler, y a pesar del desfase de recepción al que hemos aludido en el párrafo anterior, la figura y la obra de Goethe son legado eterno en la historia de la literatura y del teatro universal y su presencia es indiscutible en las bibliotecas, editoriales y teatros españoles.

A propósito de grandes figuras de la dramática en alemán, hemos registrado dos artículos, uno de ellos muy breve, sobre el gran reformador teatral del siglo xx, Bertolt Brecht. El primero, publicado en junio de 1956, contiene apenas cuatro párrafos en los que se anuncia su posible nueva emigración a Norte América al no habersele permitido la publicación de su obra *El porvenir de la guerra*. En dicha obra, Brecht reprueba el rearme y la movilización militar en la Alemania del Este; no obstante, el título de miembro de la Academia de las Ciencias debería haberle eximido de toda censura (Anónimo, 2.6.56: 3). El segundo artículo se encuentra disponible en el número 52 de *LEL*, con fecha de 14 de julio del 1956, y anuncia de manera escueta la muerte de Brecht.

Brecht buscó siempre la participación activa del público, la reflexión del espectador con su teatro épico o dialéctico, a través del *Verfremdungseffekt* o *efecto de extrañamiento*; intentó asimismo fomentar el activismo político con las letras de sus *Lieder*. Quizás también por su espíritu crítico y rebelde en nuestro país se le conoció tarde y, según su traductor en España, Miguel Sáenz, también mal; de hecho, hasta los años sesenta no podemos hablar de una verdadera recepción (Sáenz 2006: 32). Afortunadamente, a día de hoy, y gracias a los esfuerzos de su traductor, disponemos de toda su obra dramática (Cátedra: 2012) y de otros muchos estudios en torno al creador de la Ópera de cuatro cuartos.

El siguiente artículo informa sobre una nueva orientación intelectual del partido comunista checo, por la que se «rehabilita» a autores antes proscritos por los soviéticos<sup>32</sup>, tales como Hofmansthal, Heidegger, Freud, d'Annunzio o Claudel, y se publica en la Revista

<sup>32</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: Estos movimientos aperturistas tuvieron lugar tras la muerte de Stalin en 1953, con mayor o menor éxito. Recuérdese a propósito el trágico balance de la sublevación de Hungría en 1956, que causó gran impacto en España, y que sería preludio de la Primavera de Praga en 1968.

de la Unión de Escritores de Praga un ensayo de veinticinco páginas «de bastante objetividad» sobre el «novelista maldito» y «poeta del absurdo», Franz Kafka (Gondomar, 27.04.1957: 11).

El último artículo anuncia la publicación de la obra *El teatro en la actualidad*, del crítico teatral alemán Sigfried Melchinger, traducido por José María Coco Ferraris y publicado por la editorial argentina Galatea. Se alaban la clara, interesante, sintética y penetrante visión sobre el sentido y el concepto del teatro de la época, en la brevedad de 254 páginas, partiendo del teatro como «mezcla de tradición y renovación constante», factor que considera fundamental en la evolución del teatro con una visión moderna o de transformación de los postulados antiguos (Castellano, 14.06.1958: 7). Melchinger fue un autor muy prolífico en el campo de la crítica teatral, pero solo se tradujo al español una única obra suya, *El teatro en la actualidad*. Tampoco hemos encontrado referencias a su figura ni a su obra en prensa u otras revistas, por lo que creemos que su visión del teatro no congenió con la nuestra y fue olvidado en España.

#### 2.3.4. NOTICIAS SOBRE LA VIDA CULTURAL EN LOS PAÍSES DE LENGUA ALEMANA

Como adelantábamos en la introducción de nuestro trabajo, el mayor número de registros encontrados son noticias de la vida cultural de los países de lengua alemana, sobre todo de Alemania, aunque también de Austria y de la Suiza germanófona. En total se han registrado diez en el contexto de la vida cultural alemana, dos en el de la suiza y cinco en el de la austriaca; están referidos sobre todo a eventos (estrenos y otras representaciones, carteleras...), a la concesión de premios y a la muerte de directores de renombre.

Resulta interesante, tras leer sobre todo algunos artículos de esta sección, la imagen proyectada de crítica, renovación e incluso rebeldía de los países de lengua alemana. En algunas noticias sobre eventos o el funcionamiento de los teatros en Austria o Alemania, los autores se sirven para reivindicar algún aspecto del teatro español. Así, pues, encontramos un artículo acerca de la actividad de

los teatros de ensayo en Austria. El Theater der Courage (Teatro Coraje), el Kleines Theater im Konzerthaus (Teatro en Miniatura) y el Studio der Hochschulen se presentan en defensa de un teatro de vanguardia valiente que apuesta por repertorios y propuestas más críticos y arriesgados de autores como Sartre (*Puerta cerrada*), Weigel (*Barrabás*) o Anouilh (*Medea*) (Gordon, 19.4.1958: 15).

En otro de los artículos se documenta la existencia del célebre cabaret muniqués *Die kleinen Fische*, en Schwabing. La autora alaba la «crudeza» y la «gracia verdaderamente acertados» con que se abordan cuestiones relacionadas con los gustos de la época, tales como la literatura francesa del momento y su influencia en los jóvenes escritores, y otros asuntos más peliagudos como el problema de la vivienda, la organización del nuevo ejército, la «amistad de los americanos» o el resurgimiento del militarismo. Tal era el atrevimiento de los actores de este cabaret, que alguna de sus funciones les costó multas, clausuras y otras intervenciones de la policía (Nonell, 14.12.1957a: 15).

En la sección «Arte y letras del mundo» encontramos un extenso artículo dedicado a la ópera en Alemania y a la transformación que este género musical sufrió tras la Segunda Guerra Mundial. El autor hace hincapié en que, si bien se mantuvieron los gustos tradicionales en cuanto al fondo (Mozart, Puccini, Verdi, Weber, Gluck, Strauss y Wagner), hubo una renovación de la escenografía, más realista y directa, y una condensación de las obras clásicas de la ópera internacional hasta alcanzar el simbolismo de los Autos Sacramentales. Como muestra más representativa de dicha sintetización alude a *Fidelio*, de Beethoven, en la Ópera del Estado de Hamburgo, y a *Don Juan*, de Mozart, en el Teatro Municipal de Kiel. Asimismo, señala como la principal característica del teatro musical alemán del momento la primacía de lo intelectual, más allá de la búsqueda de sentimientos afectivos por parte del espectador, como antaño. En este contexto destaca el «extraordinario éxito» de *Columbus*, de Werner Egk, y de *Versiegelt*, de Leo Blech, «una de las raras óperas bufas alemanas que, sin embargo, atrae gran número de aficionados siempre que se representa» (Anónimo, 8.2.1958: 15).



En el resto de artículos en este contexto se anuncian otras representaciones, como el estreno con gran éxito de crítica y de público de *Der Furchtsame (El miedoso)*, de Philipp Hafner, precursor del teatro popular austriaco, en el Burgtheater de Viena. Fue de nuevo una moderna adaptación a cargo de Joseph Gregor y Franz Paul, dos de las más destacadas figuras de directores de escena del momento, y dirigida por Robert Valberg (Anónimo 1.11.1944: 24).

En el nº 52 de la revista (14.7.1956), en la sección «7 días» de la página «Cine, Teatro y Circo», se insertan también un par de párrafos en los que se anuncia la adaptación de la novela de Víctor Hugo *El hombre que ríe*, a cargo de Gunter Weisenborn (1902-1969). *El rostro perdido* fue el nuevo título que le dio a lo que los críticos calificaron como «larga balada social entre Brecht y Hogarth» (V.F.A., 14.7.1956).

En esa misma sección se anuncian igualmente los estrenos de *Sed antes del combate*, en Viena, del entonces joven autor Alfred Opel —del que se apunta que «más que conmovér, fastidia como un dolor de cabeza»—, y del drama *Mentira mortal*, del alemán Gerd Oelschlegel (1926-1998), acerca de los problemas de una familia que huye a la Alemania Oriental (VFA, 14.7.1956). A continuación se dedica un breve artículo acerca de los cuatro premios de origen norteamericano otorgados en el Festival de Berlín.

Otros autores y obras mencionados son Puccini, Verdi, Weber y Wagner en la Ópera del Estado; Shakespeare, Schiller y Thomes en el Schiller Theater; Anouilh (*El vals de los toreros*), Bernard Shaw, Tolstoi y *El diario de Ana Frank* en el Schlosspark; *Tattingan* en el Renaissance; *ballet* «del tipo más clásico» y comedia en el Tribüne, y *Otelo* en el Hebel, todos ellos en el marco de la cartelera berlinesa de los meses de octubre y noviembre de 1957 (Nonell, 7.12.1957b: 15).

Por lo demás, se anuncia el fin de los festivales de Bayreuth con *Tristán e Iseo* y se ofrece la relación de obras de la siguiente edición (*El buque fantasma*, en una nueva escenificación de Wieland Wagner; *Lohengrin*, *Los maestros cantores de Núremberg* y *Parsifal*, escenificada por Wieland Wagner; *Tristán e Iseo*, por Wolfgang Wagner), y se comunica que, tras haber sido representada dieciséis veces con-

secutivas desde 1951, no subirá a escena el clásico de Wagner *El anillo de los Nibelungos* (Anónimo, 6.9.1958: 5).

Localizamos una referencia a la especial inclinación de los berlineses por el teatro francés a propósito de la puesta en escena de *Thurluberlu*, de Jean Anouilh. Sobre todo *Le misanthrope* de Molière y *L'Apollon de Bellae* de Giraudoux fueron, al parecer, dos asiduos de la actual capital alemana (Anónimo, 8.11.1958: 3).

La última noticia se refiere a la *resurrección*, tras la guerra, de las insignes figuras musicales Hascha Heifetz, Franz Lehar y Stolz, autor de la opereta vienesa *La posada del caballito blanco*, en torno al cual gira el artículo (Anónimo, 30.11.1945: 23).

En otro orden de cosas, fueron destacadas las figuras de Philipp Ernst Bertram, Carl Friedrich Freiherr von Weizsäcker y Karl Jaspers a propósito de la concesión del Premio Renano de literatura (Anónimo, 20.03.1944: 24), Premio Goethe de la ciudad de Fráncfort (Anónimo, 6.9.1958: 5) y Premio de la Paz (Anónimo, 20.12.1958: 6), respectivamente. Bertram fue jurista, profesor y secretario de Estado en 1753; por entonces era conocido «en un reducido círculo intelectual», probablemente aún más restringido a día de hoy. Por su parte, la labor de Carl Friedrich Freiherr von Weizsäcker, físico, filósofo y profesor, fue reconocida en numerosas ocasiones en Alemania; mas en España nos hicimos tan solo un pequeño eco de su figura y labor. No podemos decir lo mismo de Karl Jaspers, «el último de los grandes filósofos alemanes», cuyo reconocimiento por su lucha contra el nacismo permanece a día de hoy.

Existe una última noticia sobre la concesión de premios para fomentar la buena presentación de los libros, evento organizado en su día por la Unión Helvética de Libreros (Anónimo, 15.5.1944: 24). Una, sin duda, loable iniciativa que también tiene lugar a día de hoy en España<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Pongamos por caso la convocatoria por parte de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte de los Premios 2020 a los libros mejor editados y al reconocimiento a la labor de los libreros en el ámbito valenciano durante 2019.

Los anuncios de defunciones nos permiten asimismo hacernos una idea de la repercusión que los dramaturgos en cuestión tuvieron en nuestro país. Así, pues, se dedica un artículo a la muerte de Alfonso Paquet en Fráncfort, «conocido poeta, novelista y dramaturgo, cuyas actividades en el periodismo eran de todos conocidas» (Anónimo, 31.5.1944: 23) y, a día de hoy, por pocos o muy pocos sabidas, dada la ausencia de su impronta en los catálogos de nuestras bibliotecas y en la web. Asimismo se anuncia el fallecimiento a los cincuenta y cuatro años de edad de Franz Werfel, célebre escritor pacifista austriaco ayer y hoy. Ya entonces conocido, sobre todo, por *La canción de Bernadette* «una de las historias más delicadas y finamente escritas que se conocen»; su muerte supuso «la desaparición de una de las figuras más notables de la literatura moderna» (R.M., 25.9.1945: 24). Si bien es su faceta de novelista la más conocida en España, en 2018 se publicaron en España por primera vez dos de sus piezas dramáticas, *La tentación* y *Juárez y Maximiliano*, con un exhaustivo análisis del autor y su obra (Madrid: Cátedra).<sup>34</sup>

Por último, se notifica también la muerte en Zúrich del escritor, poeta y dramaturgo austriaco Siegfried Trebitsch, traductor de numerosas obras de Bernard Shaw y autor de otras tantas. A propósito del anuncio de su muerte se informa de la próxima publicación de sus obras completas por la Casa Editorial Artemis-Verlag. El titular nos advierte de la importancia de Trebitsch antaño en nuestro país: «Ha muerto el conocido escritor austriaco Siegfried Trebitsch» (Anónimo, 1.9.1956: 3); no obstante, no encontramos referencias suyas en catálogos ni en la web en la actualidad.

En la misma página se encuentra, bajo el título de «Los más bellos libros austríacos» (Anónimo, 1.9.1956: 3), una breve relación de las doce obras que obtuvieron premio nacional de literatura. Entre ellos se encuentran los dramas selectos de Félix Braun, pro-

---

<sup>34</sup> Según el libro de pagos (AGA, Libro caja 7: 56), el autor de este último artículo podría ser Ricardo Majó, que quizás firmaba solo con las iniciales (R.M.) por su conocido pasado republicano. Su nombre completo aparece en los pagos de ese número 34, y no hemos encontrado otro nombre con el que pudiera confundirse. También hay referencias a Roberto Martín, pero no se le paga nada en ese número, sino en otros. Dicho libro de pagos se encuentra en el Archivo General de la Administración.

lífico escritor, poeta y dramaturgo de quien, sin embargo, no encontramos huella literaria a día de hoy en España.

Por último, y con carácter anecdótico, nos referimos a un artículo sobre una querrela presentada contra Ursula Ruett por su libro *In Sachen Mensch* («El caso humano»), de 1955, sobre la vida en una pequeña ciudad, por haberse sentido el alcalde y otros trabajadores del ayuntamiento del pueblo vecino aludidos en los personajes de la obra. Sirva esta noticia para dar cuenta de una imagen crítica, en este caso quizás censora, de *lo alemán*:

Los alemanes son muy amantes de los procesos; es un modo muy alemán de entender la democracia. Por menos que canta un gallo, uno se encuentra procesado o a punto de ello. Se ha de andar con pies de plomo en este país, ya que cualquier descuido equivale a comparecer ante un juez. Si alguien, no diré se molesta en leer la prensa alemana, siempre, sea el periódico que quiera, hallará juicios para todos los gustos. Un diario o revista sin juicios no se concibe (Müller, 22.3.1958: 15).

### 3. CONCLUSIONES

Este recorrido por las ciento once entregas publicadas en *LEL* (1944-1946 y 1956-julio 1957), en busca de la impronta que el teatro de lengua alemana dejó en España a través de esta célebre revista cultural, nos permite extraer una serie de conclusiones que pasamos a exponer a continuación.

En términos cuantitativos, resulta llamativo el escaso número de artículos referidos a estos países. Muy pocas han sido las críticas de espectáculos, las noticias de personalidades del mundo teatral o de la vida cultural en ellos. La primera etapa objeto de estudio (1944-1946) corresponde prácticamente con el final de la Segunda Guerra Mundial y, la segunda (1956-julio 1957), con lo que aún podrían considerarse años de recuperación de Alemania, circunstancias que podrían parcialmente justificar la falta de presencia de su teatro.

Desde el punto de vista cualitativo, no hemos obtenido información suficiente para valorar el modo en que el teatro en alemán fue recibido. Tenemos noticia de un único espectáculo, *Fausto 43*, que fue estrenado en 1944 en el Teatro Español bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena. Fue una apuesta arriesgada, con una moderna escenografía, y centrada en el drama de Margarita, y supuso todo un hito en la trayectoria del director y en la historia de la recepción del teatro alemán en nuestro país.

Podemos asimismo afirmar que, en varios de los artículos publicados en *LEL*, se presenta *lo alemán* como un valor de renovación, crítica e incluso rebeldía. Se alaban las apuestas de los teatros de ensayo en Austria, la transformación formal de la ópera alemana tras la guerra o la lucha social en el cabaret muniqués *Die kleinen Fische*. Dicha imagen se corresponde en gran parte con la que a día de hoy tenemos del mundo alemán, sobre todo del austriaco, cuyos espíritu crítico y gran introspección conforman su esencia (Serrano 2018: 386)<sup>35</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FUENTES ARCHIVÍSTICAS

#### ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. SECCIÓN CULTURA

*Libro de caja número 7 desde el día 17 de octubre de 1945 al 9 de febrero de 1946*, AGA (03)049.002–22/01396.

### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- (1944) «Fausto 43 en el Teatro Español. Una grandiosa realización escénica del poema de Goethe». *LEL* 1 (5 de marzo), 1 y 10.
- (1944) «Madrid sin auténtica ópera. Nostalgia de Wagner». *LEL* 1 (5 de marzo), 11.

---

<sup>35</sup> Esta última, que bebe en gran parte de la irrupción de las teorías de Freud en la literatura austriaca en las primeras décadas del siglo xx, es fácilmente perceptible en autores como Schmitzler, Bernhard, Handke o Büchner.

- (1944) «Karl Vossler habla de España. El ímpetu retenido dentro de unos límites invencibles. Causas de la riqueza de nuestro idioma. Retentiva y agudeza de los españoles. Influencias del Humanismo y el Renacimiento. El sentido de lo infinito en la literatura». *LEL* 2 (20 de marzo), 7.
  - (1944) «Ernesto Bertram, premio renano de literatura». *LEL* 2 (20 de marzo), 24.
  - (1944) «Embajadores de la música del gótico y del renacimiento». *LEL* 3 (15 de abril), 11.
  - (1944) «En Suiza. Premios para fomentar la buena presentación de los libros». *LEL* 5 (15 de mayo), 24.
  - (1944) «Noticario». *LEL* 6 (31 de mayo), 23.
  - (1944) «Karl Vossler acaba de publicar su última obra, titulada *Filosofía del lenguaje*». *LEL* 15 (1 de noviembre), 24.
  - (1944) «Teatro en Viena. *El miedoso*. Moderna adaptación de la obra de Philipp Hafner». *LEL* 15 (1 de noviembre), 24.
  - (1945) «Stolz en América». *LEL* 37 (30 de noviembre), 23.
  - (1956) «Brecht, ¿emigrará nuevamente?». *LEL* 46 (2 de junio), 3.
  - (1956) «Ha muerto el conocido escritor austriaco Siegfried Trebitsch». *LEL* 60 (1 de septiembre), 3.
  - (1956) «Los más bellos libros austríacos». *LEL* 60 (1 de septiembre), 3.
  - (1958) «La ópera en Alemania». *LEL* 115 (8 de febrero), 15.
  - (1958) «Los festivales de Bayreuth de 1959 sin el “anillo”». *LEL* 145 (6 de septiembre), 5.
  - (1958) «El premio Goethe». *LEL* 145 (6 de septiembre), 5.
  - (1958) «Creación de *Lhurluberlu*, de Jean Anouilh, en Berlín». *LEL* 153 (8 de noviembre), 3.
  - (1958) «Karl Jaspers, Premio de la Paz». *LEL* 159 (20 de diciembre), 6.
  - (1964) «Sección 7 días». *LEL* 52 (14 de julio), página Teatro.
  - (1983) «Boletín informativo» 122 (enero), 36-40.
- ALLEGRA, GIOVANNI (1984) «Aspectos de la cuestión Wagner. Nietzsche en la Cataluña modernista». *Castilla: Estudios de literatura*, 8, 9-24.

- ANDRÉS GALLEGO, José (1997) *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- ANDRÉS GALLEGO, José; PAZOS, Antón (1999) *La Iglesia en la España contemporánea*/2. 34-88. Madrid: Ediciones Encuentro.
- CASTELLANO, José (1958) «El libro de hoy». *LEL* 133 (14 de junio), 7.
- CUÉLLAR LÁZARO, Carmen (2000) *Dobletes de traducción y traductología. Las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1945-1990): estudio lingüístico*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid.
- DE LA CUEVA, Jorge (1944) «Español: *Fausto*. Versión de la obra de Goethe, por Don José Vicente Puente». *Ya* (22 de febrero), 9.
- D'ORS, Eugenio; GAMALLO FIERROS, Dionisio; SÁNCHEZ-MARÍN, Faustino G. (1944) «Goethe en la luz de España». *LEL* 15 (1 de noviembre), 16-17.
- F[ernando] C[astán] P[alomar] (1944) «Un nuevo triunfo en el Teatro Español. *Fausto* 1943: Versión española de la obra de Goethe, realizada por José Vicente Puente». *Dígame* (22 de febrero), disponible en: [https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set\\_language=en](https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set_language=en)
- G.S. (1944) «El estreno del lunes en el español: *Fausto* 43». *Gol* (23 de febrero), disponible en: [https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set\\_language=en](https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set_language=en)
- GONDOMAR (1957) «Los rusos 'rehabilitan' a Franz Kafka». *LEL* 93 (27 de abril), 11.
- GORDON (1958) «Teatro de ensayo en Austria». *LEL* 125 (19 de abril), 15.
- MARQUERIE, Alfredo (1944) «En el Español se estrenó 'Fausto 43': Adaptación libre para una versión espectacular de la famosa obra de Goethe, por José Vicente Puente». *Informaciones* (22 de febrero), disponible en [https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set\\_language=en](https://www.teatro.es/profesionales/manuel-kayser-7689/estrenos/fausto-43-7032/documentos-on-line/prensa?set_language=en)

- MÜLLER, Federico (1958) «Crónica de Fráncfort: Ursula Ruett ante los tribunales». *LEL* 121 (22 de marzo), 15.
- NONELL, Carmen (1957a) «Cine y teatro en Berlín». *LEL* 107 (7 de diciembre), 15.
- (1957b) «Un cabaret literario en Múnich». *LEL* 108 (14 de diciembre), 15.
- OLIVA OLIVARES, César (2009) «Los clásicos durante el primer franquismo». En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, J. Álvarez, Ó. Cornago, et al. (ed.), 1251-1262. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- R.M. (1945) «El fallecimiento de Franz Werfel». *LEL* 34 (25 de septiembre), 24.
- RUKSER, Udo (1977) *Goethe en el mundo hispánico*. Madrid: Fondo de Cultura Económico.
- SÁENZ SAGASETA, Miguel (2006) «Introducción. Bertolt Brecht: vida y literatura». En Bertolt Brecht, *Teatro completo*. 11-36. Madrid: Cátedra.
- SERRANO BERTOS, Elena (2012) «El teatro alemán en los escenarios españoles desde 1939: breve informe de su recepción». En *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, P. Martino, J.A. Albaladejo y M. Pulido (eds.), 255-270. Madrid: Dykinson.
- (2013) «Un déficit documental en la historiografía de la traducción en España: consideraciones acerca del teatro (austriaco) representado y no editado». *MonTI. Monografías de traducción e interpretación*, M. Á. Vega y M. Pulido (eds.) 5, 193-212, disponible en <https://doi.org/10.6035/MonTI.2013.5>
- (2018) *Recepción del teatro austriaco en España: la traducción escénica y editorial de dramaturgos austriacos en España entre 1975 y 2015. Un análisis cuantitativo y cualitativo*. Tesis doctoral inédita.
- VALDÉS, César (1944) «Notas sobre *Fausto*, 43. Gratitud al ingenio y al buen hacer de un gran director». *LEL* 2 (20 de marzo), 10.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2012) «Vossler en España». En *Literatura medieval y renacentista en España*, N. Fernández y M. Fernández (eds.), 939-958. Salamanca: Universidad de





EL TEATRO ITALIANO EN LA PRIMERA Y SEGUNDA ÉPOCA DE  
*LA ESTAFETA LITERARIA*

Giovanna Fiordaliso<sup>36</sup>  
*Università della Tuscia*

MUY conocido es el papel de las revistas literarias en el siglo XX: en las distintas realidades nacionales, son numerosos los trabajos que se han centrado en el rastreo, la identificación, la descripción de las publicaciones periódicas que contribuyeron a la difusión del conocimiento social y cultural, dirigiéndose a un público amplio e interesado en los fenómenos culturales del propio país, y de los extranjeros.

En España, como en Italia, es algo que ya se había manifestado y consolidado en las últimas décadas del siglo XIX: en un estudio sobre las revistas literarias de la Generación del 98, Espegel Vallejo y García-Ochoa afirman que «la génesis y el desarrollo de los distintos movimientos culturales y estéticos de final de siglo se van a plasmar en el periódico, como cauce de información cotidiana y, sobre todo, en la revista, con un objetivo más especializado» (1998: 1). De la misma forma, revistas italianas como *Cronaca bizantina*, *La Cultura*, *Convito*, *Il Marzocco* empiezan su actividad en la década de los 80 del siglo XIX y comparten el objetivo de difundir ideologías y culturas, de establecer relaciones entre generaciones literarias distintas, a través de un diálogo constante entre los viejos y los jóvenes, lo tradicional y lo nuevo<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> ORCID: 0000-0003-2823-8910.

<sup>37</sup> La bibliografía sobre el tema es amplísima. Me limito en esta ocasión a mencionar los seis volúmenes publicados por Einaudi sobre las revistas en la Italia del siglo XX y los trabajos de Mangoni, 1982; Mondello, 2004 y Simonini, 1993. Cfr. las referencias bibliográficas al final de este trabajo.

La revista como fuente de conocimiento esencial es un dato ya establecido, en palabras de G. de Torre:

El perfil más neto de una época, el esguince más revelador de una personalidad, el antecedente olvidado o renegado de cierta actitud que luego nos asombra, en tal o cual escritor, se hallan escondidos, subyacentes, no en los libros, sino en las páginas de las revistas primiciales. Aún más, suele acontecer que el escritor si es enterizo, genuino, está ya preformado en aquéllas; allí aparece su imagen quizá imperfecta, pero más pura y sincera, en su primer hervor. [Las revistas] son más atrayentes, pródigas y reveladoras. Tienen... el encanto de lo fragante e inmaduro. [...] Todo movimiento literario, todo amanecer, todo 'crevar de albores' —por decirlo con la imagen matinal del cantor de Mío Cid—, ha tenido indefectiblemente su primera exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista (1941).

En la misma temporada en la que Guillermo de Torre escribe en la revista *Nosotros*, empieza su actividad *LEL*, fundamental «divulgadora del quehacer en las distintas artes, [...] lugar de iniciación de periodistas y escritores renombrados, [...] avalada por constituir una perpetua fuente en el análisis de la España cultural de la época, así como en el de la recepción de autores y corrientes» (Ballesteros Dorado, 2018: 356). Eco no solo de «la cultura y de la investigación humanística española» (Ballesteros Dorado, 2001: 297), *LEL* se propuso desde sus inicios como ventana abierta sobre las culturas extranjeras, con un interés internacional cuyo objetivo era el rescate de la curiosidad literaria y el ofrecimiento de estímulos en un momento tan crítico de la vida del país.

Hojeando los números de la revista pertenecientes a la primera y a la segunda época, ha sido posible seleccionar las referencias a la actividad teatral italiana, que se pueden identificar en este listado:

— n° 43: *Un escritor en busca de un personaje: Diego Fabbri* (p. 3); *Vittorio De Sica (director) no confiaría ninguno de sus personajes a Vittorio De Sica (actor)* (p. 8);

- n° 44: *Teatro verde en la isla de los cipreses. Vida teatral de la isla de San Jorge (Venecia)* (p. 7);
- n° 45: *Váljia del exterior: En Milán se ha representado La muchacha campesina de Clifford Odets* (p. 3);
- n° 48: *Una encuesta hace de Pirandello el dramaturgo moderno número 1* (p. 6);
- n° 51: *La próxima obra de Diego Fabbri es una historia pirandelliana* (p. 3); *Los autores de "Tirma" se defienden* (p. 5); *III Festival de Teatro en París. Las representaciones de Alemania, Austria e Italia* (p. 8);
- n° 54: *Se ha publicado en España Recuerdo y batallas de Zacconi, actor del XIX* (p. 7);
- n° 77: *Luigi Pirandello, campeón del trabajo literario* (p. 3);
- n° 104: *Crisis teatral en Italia* (p. 10).

Las menciones son muy escasas. Los números seleccionados proceden todos del año 1956 y los últimos dos de 1957 (n. 77 y 104). Corresponden, por tanto, a la segunda etapa de *LEL*. Nada aparece en cambio en los años de la primera etapa (1944-1946): las razones pueden ser muchas<sup>38</sup>, reconducibles quizá a las condiciones de la dura posguerra que ambos países experimentan en la década de los 40, y a la ruptura con todo lo que había caracterizado los años 20 y 30, aspectos sobre los que volveré a reflexionar en estas páginas viajando metafóricamente entre Italia y España.

A pesar de todo, un examen de los contenidos de estos artículos puede ser un punto de observación muy sugerente para mejorar el conocimiento de la actividad de la revista, cuya atención hacia Italia es en cualquier caso una constante, y a la vez para plantear algunas consideraciones sobre las relaciones entre Italia y España, objeto de estudio a través de los siglos, con diversa fortuna. Se trata efectivamente de dos culturas hermanas, tan cercanas no solo

---

<sup>38</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: a este respecto, remitimos al capítulo «Guerra, posguerra y vida teatral», donde incluimos el largo elenco de las obras italianas que realmente se estrenaron en España en aquel periodo. También allí aventuramos alguna hipótesis sobre el extraño silencio con que fueron acogidas por los redactores de *LEL*, y que podría deberse tanto a circunstancias políticas como meramente personales.

geográficamente, sino también por razones históricas, políticas y culturales; dos literaturas que vivieron durante varios siglos la una al lado de la otra, con un intercambio muy enriquecedor y que, en cambio, en la actualidad, parecen no comunicarse, o desentenderse mutuamente, como estos pocos testimonios parecen confirmar<sup>39</sup>.

En estas páginas la atención se fijará pues en los contenidos de estas muy reducidas contribuciones, punto de arranque para reflexionar sobre lo que Italia y España están viviendo en aquellos años, en condiciones opuestas, pero con paralelismos a pesar de las dos situaciones diferentes, aunque coincidentes en el tiempo: España bajo el régimen franquista; Italia en la reconstrucción de la posguerra mundial.

Como afirman Billiani y La Penna:

[...] if in Italy, the urgency for cultural reconfiguration was felt after geopolitical crises of the magnitude of the end of the Second World War and the 1956 Hungarian crisis, the periodical press also had to respond to nationally-specific political concerns, such as the establishment of a new state system after the fall of the Fascist regime, the negotiations with consolidated super-powers (U.S.A. and the Soviet Union), and the 1948 elections, which significantly determined the future polarisations within the political arena (2016: 121).

A pesar de las condiciones nacionales, cada país busca y establece un diálogo transnacional y las revistas literarias son en este sentido un espacio digno de consideración:

---

<sup>39</sup> Si es innegable el influjo italiano en España durante el Humanismo y el Renacimiento, y viceversa el español en Italia durante la época barroca, desde el siglo xviii las dos culturas parecen alejarse y desentenderse mutuamente. Muchísimos son los estudios que se centran en las relaciones Italia-España en los siglos xv-xvii, mientras mucho queda por hacer considerando el siglo xx. Recordemos aquí: Bellini, 2003; Cipolloni, 2005; Mazzocchi, 2010; Merigalli, 1974; Muñoz Muñoz y Gracia, 2011; Sinatra, 2016; Zagolin, 1989.

By looking at the interconnections amongst several journals, we argue that from 1940 to 1960 Italian periodicals played a significant role in reflecting, activating and developing central debates around leadership and the new core values of intellectual communication, which had the specific function of transgressing boundaries between aesthetic practices and political praxis (2016: 121).

El análisis nos permite profundizar también en el movimiento de ida y vuelta que sigue hermanando las dos culturas, con miradas recíprocas: al enfoque con el que Italia aparece en los números de *LEL* le responde la atención italiana hacia España, que se concreta, en estos mismos años, en iniciativas de distinta naturaleza, desde la actividad de los editores y de las revistas literarias hasta los estudios de los hispanistas italianos, cuyas investigaciones, y cuyos tratos personales con aquellos autores españoles presentes más o menos físicamente en Italia, determinan la política editorial y la preferencia por unos escritores que se empiezan —o se vuelven— a traducir y a analizar en trabajos críticos específicos.

## 1. LOS PROTAGONISTAS: VITTORIO DE SICA, DIEGO FABBRI, LUIGI PIRANDELLO

Para empezar, los protagonistas de estos primeros artículos son los célebres nombres de Vittorio De Sica, Diego Fabbri y Luigi Pirandello.

Vittorio De Sica (1901-1974) y Diego Fabbri (1911-1980) comparten la primera referencia al teatro —y al cine— italiano en el número 43 de 1956.

Con el llamativo título *Vittorio De Sica (director) no confiaría ninguno de sus personajes a Vittorio De Sica (actor)*, se capta la curiosidad del lector sobre esta figura tan carismática de la cultura italiana. Presentando la última realización del director italiano, *El techo* (1956), y destacando su habitual colaboración con Zavattini, el artículo es una selección de «algunas declaraciones hechas recientemente a diversos periódicos italianos por el gran actor y director, respues-

tas significativas para definir su personalidad humana y artística» (Anónimo, 12.5.1956: 8).

No se precisan las fuentes: no sabemos de cuáles periódicos italianos proceden estos pasajes, ni quién es el autor de este breve artículo. En cualquier caso, se perfila la personalidad humana e intelectual de De Sica: unas referencias autobiográficas a su infancia, el sentido y su personal experiencia del cine, su última película, el neorrealismo, el papel de la censura y los cambios que el cine está viviendo con los nuevos hallazgos de la técnica cinematográfica son los asuntos presentados. El mensaje del artículo se sintetiza eficazmente en el subtítulo: «Hablar de neorrealismo es hablar de poesía» (Anónimo, 12.5.1956: 8): borrando de esta manera las fronteras entre formas artísticas y literarias —todas manifestaciones del deseo humano de comunicar, relacionarse consigo mismo y con los demás, interrogarse— en un momento histórico en el que en España también se busca una forma objetiva de representación de la realidad, aprovechando de una mirada externa para expresar inquietudes humanas universales que se concretan sin embargo en aspectos individuales y particulares<sup>40</sup>, el neorrealismo italiano aparece como elemento de confrontación y nexo que permite adquirir los elementos de la cultura italiana en el contexto cultural español.

En las dos ocasiones en las que aparece, en los números 43 y 51, el nombre de Diego Fabbri, autor teatral y periodista cuya actividad empieza en los años 30 y se consolida en la Italia de la posguerra mundial, se relaciona en cambio con el de Luigi Pirandello (1867-1936): solo pocas palabras para referirse a su actividad actual, subrayando su relación con el célebre autor siciliano desde los títulos *Un escritor en busca de un personaje: Diego Fabbri* (n. 43) y *La próxima obra de Diego Fabbri es una historia pirandelliana* (n. 51). Por su brevedad citemos aquí los dos artículos para que se pueda apreciar la tipología de noticia que el periódico comunica a sus lectores:

<sup>40</sup> Cfr. los estudios sobre el neorrealismo italiano y el realismo social español de los 50, tanto en la novela como en el teatro y la poesía: en particular los de Álamo Felices, 1996; Becerra Mayor, 2017; Gil Casado, 1968; Sanz Villanueva, 1980; Sobejano, 1970, entre otros.

Casi al tiempo se han presentado en Madrid dos obras de Diego Fabbri. En esos mismos momentos estrenaba en París una obra más, *El seductor*, con un curioso don Juan. Diego Fabbri, heredero de Pirandello en el arte inimitable de su compatriota de la construcción escénica, es un hombre grueso y aparentemente tímido, que ha inundado, súbitamente, todos los escenarios del mundo con sus obras. Su primera comedia, de título muy cursi la escribió a los dieciocho años, para una compañía de aficionados. En la actualidad termina una obra en la que se contarán las dificultades de un escritor que quiere encontrar la vida de un hombre para escribir su biografía... Diego Fabbri escribe también para el cine y para los periódicos. Es director, también, de un semanario literario... —No crean que es exageración —suele decir— en el trabajo. Tengo siete hijos (Anónimo, 12.5.1956: 3).

Diego Fabbri, dos de cuyas obras han permanecido al tiempo en los escenarios madrileños de la temporada que acaba de morir<sup>41</sup>, escribe obras que recuerdan por sus tendencias la famosa definición de Anouilh a las suyas: unas, negras; otras, rosas. Pero Diego Fabbri, según su definición, tiene una fase tercera: obras con flores rosas sobre fondo negro, como la próxima, donde se cuentan las dificultades de un escritor que busca durante toda su vida un hombre para hacer su biografía. Con Pirandello los personajes buscaban al autor. (Anónimo, 7.7.1956: 3).

En el mismo número 51, la referencia al teatro italiano aparece también en la página 8, con una fotografía que llama la atención: es el inolvidable rostro del actor Paolo Stoppa (1906-1988), aquí nombrado como marqués de Forlimpopoli en *La locandiera* de Goldoni, contribución italiana al III Festival del Teatro en París. Junto al teatro alemán, el italiano está representado por la compañía Morelli-Stoppa, pero el artículo subraya sobre todo la dirección de Luchino Visconti (1906-1976), «el más discutido director escénico

<sup>41</sup> N. de la ed. M.R.S.: según el catálogo de estrenos del INAEM se trata de *Pleito de familia* (en el María Guerrero), *Proceso a Jesús* (en el María Guerrero y con la misma compañía y director; Tamayo, también en el Lope de Vega), y *Prisión de soledad* (1957, TEU de Barcelona).



de Italia» (Guerrero Zamora, 7.7.1956: 8). Si el mérito de Goldoni había sido revitalizar la *commedia dell'arte* aprovechando del viejo sentido del juego y de la arquitectura, que cobran más humana sentimentalidad, para el Festival de París Visconti realiza una escenificación que es «una perfecta armonía cromática» «elementos realistas», pero tratados en su función pictórica más decantada y comunicando la «luminosidad italiana y mediterránea» (Guerrero Zamora, 7.7.1956: 8). En breves líneas, pues, Juan Guerrero Zamora, que firma el artículo, sintetiza los contenidos del Festival de París y añade un juicio estético sobre la puesta en escena y la calidad de la compañía italiana.

Por último, más espacio se dedica a Luigi Pirandello, en dos números de la revista, el 48 y el 77, celebrando su figura y su obra.

No es una novedad la presencia de Pirandello en España, como nos recuerda Muñiz Muñiz comentando la circulación y la recepción de su obra empezando por los años 20: «il dilagare della fama internazionale di Pirandello nei primissimi anni Venti coincise con un momento critico del pensiero spagnolo, profondamente diviso da concezioni ideologiche avverse che preludiavano la bipartizione di fronti della guerra a venire» (1997: 113).

En los años 20 el público español ya había conocido la obra del premio Nobel italiano gracias a las traducciones de sus textos y a las representaciones de sus piezas teatrales, a las que se debe añadir la actividad crítica de autores como Azorín, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu y Américo Castro, entre otros<sup>42</sup>, sin olvidar las aproximaciones críticas que ya habían identificado rasgos compartidos entre Pirandello y Unamuno: en pocos años, Pirandello fue uno de los autores teatrales italianos más representados en Madrid y en Barcelona, sobre todo con *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Il berretto a sonagli*. Las traducciones de sus *novelle* y de *Il fu Mattia Pascal* también tuvieron éxito en estos mismos años: recordar estos datos es importante para preguntarse por qué Pirandello vuelve a ocupar un papel significativo en las páginas de *LEL*, tras, y a pesar de la interrupción de la vida cultural a raíz de la guerra civil.

<sup>42</sup> Cfr. los *Appendici* en el trabajo de Muñiz Muñiz, 1997, en las páginas 126-148.

Si efectivamente de los años 20 «il processo traduttorio s'interuppe senza nemmeno sfiorarne la produzione saggistica» (Muñiz Muñiz, 1997: 121), el interés hacia Pirandello se acrecienta en los años 40, con traducciones que «seguirono un ordine sparso al di là di qualsiasi pianificazione editoriale, dapprima con rozze edizioni popolari poi con iniziative di maggiore entità, fino a sfociare verso la fine del decennio successivo nella pubblicazione di due ampie raccolte miscellanee comprendenti teatro, narrativa, e saggistica» (Muñiz Muñiz, 1997: 121): una modalidad de circulación y recepción que no se aleja mucho de lo que pasa en Italia con unos autores españoles del siglo xx. De la misma forma, la actividad crítica alrededor de la obra del autor siciliano en España, que se había inaugurado en la década de los 20, vuelve a ofrecerse incrementándose desde los años 40<sup>43</sup>, con nuevos resultados y hallazgos en los 50 y 60<sup>44</sup>.

En este sentido se deben enfocar, e interpretar, los artículos mencionados: Pirandello, Diego Fabbri, Paolo Stoppa son personalidades artísticas célebres, representativos sin duda alguna de la cultura teatral italiana del momento, pero al mismo tiempo son los nombres que la revista puede nombrar, reconducibles a cierta ideología católico-conservadora, representativa solo de una parte —incluso minoritaria— de lo que la cultura italiana está viviendo, como veremos.

El segundo de los artículos dedicados a Pirandello, que se publica en el número 77 de 1957, es un homenaje al premio Nobel después de 20 años de su muerte:

---

<sup>43</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: siempre según la base de datos del INAEM, mientras que en 1944-45 no aparece ningún estreno de Pirandello, en 1946 se presenta *La morsa*, por la compañía italiana de Emma Gramatica, en Madrid (el programa incluía *La medaglia della vecchia signora*, de James Barrie). En 1948 se representaron cuatro obras, tres de ellas de producción italiana; en 1949, tres; en 1950, una; en 1951, tres, en catalán; en 1952, dos, en catalán también; en 1954 dos, una de ellas por una compañía italiana; en 1958 tres, una de producción francesa; en 1959, tres y en 1961 dos, una por una compañía italiana.

<sup>44</sup> Cfr. De Filippo, 1964; Gallina, 1967; Muñiz Muñiz, 1995; Neglia, 1991.

El valor artístico y humano de las obras de Luigi Pirandello (además del éxito internacional y de las discusiones que provocaron y aún provocan) está confirmado por el hecho de haber superado al tiempo, y el TIEMPO es un juez imparcial. De hecho, aún hoy, después de veinte años de su muerte, no parece disminuido el interés por su vasta producción. Al contrario, el trabajo crítico y de revisión va descubriendo aspectos siempre más vivos y originales en la tentativa de esclarecer al máximo aquella multiforme y compleja personalidad de escritor (Anónimo, 5.1.1957: 3).

El contenido de este artículo, así como el del anterior, en el número 48, no añade en realidad ningún tipo de información, sino que recupera elementos de su vida y de su obra ya conocidos: rasgos de su personalidad; las principales experiencias autobiográficas, que marcaron su vida y que se reflejan por supuesto en su producción; las reacciones del público al estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore*; el premio Nobel de Literatura en 1934; etc. Y parece un poco raro que no se mencione en ninguna ocasión la publicación de la obra completa de Pirandello en España, ocurrida precisamente en 1956<sup>45</sup>.

Los aspectos de la poética pirandelliana que los dos artículos de *LEL* vuelven a proponer al público español son en cambio centrales en la aproximación crítica con la que se sigue estudiando al autor siciliano en su relación con autores españoles, en particular con Unamuno, pero no solo<sup>46</sup>. La idea de la autonomía del personaje, el humorismo, la reflexión metaliteraria y los límites entre realidad y ficción son, sin duda alguna, elementos compartidos entre estos autores, que cabe plantear dentro del más amplio panorama cultural de las primeras décadas del siglo xx, en particular de la de los 20, y que los años 50 van a recuperar dentro de la reflexión crítica, ya en Italia ya en España: un *fil rouge* que se desarrolla más allá de

<sup>45</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: se trata concretamente de la edición en Barcelona por José Janés (colección Los Clásicos del siglo xx), vol. I: 1956; vol. II: 1958 (segunda edición: 1962-1965)

<sup>46</sup> Varios son los autores que presentan aspectos compartidos con los de Pirandello (cfr. Fiordaliso, 2017; Neglia, 1991).

las fronteras nacionales, con hallazgos y resultados que proceden del cruce, de la mezcla y de la reflexión alrededor de inquietudes y temas de corte no solo literario, sino también filosófico.

## 2. ESPAÑA EN ITALIA

Ahora bien, lo observado hasta ahora nos induce a ampliar un poco la mirada para aprovechar lo que *LEL* propone con un enfoque quizá un poco distinto: si el neorrealismo italiano y Luigi Pirandello (con Diego Fabbri) son las principales menciones en las páginas de la segunda época, no sería peregrino invertir la perspectiva preguntándose qué pasa en Italia en la misma temporada, descubriendo de esta forma diferencias, pero también aproximaciones, intereses, incluso vacíos compartidos<sup>47</sup>.

Por supuesto, no es mi intención llenar aquí el vacío y plantear las principales cuestiones que se refieren al complejo mosaico de las relaciones entre los dos ámbitos literarios, representado por autores, críticos, académicos, editores, ni tampoco analizar la recepción de la literatura española en Italia en estos años emprendiendo un rastreo de las revistas italianas de las décadas de los 40 y 50 para identificar en ellas las menciones a España: sería en ambos casos adentrarse en un territorio amplio y complejo, potencialmente infinito, y sobre el que se han producido y se siguen produciendo estudios de variada naturaleza (desde tesis doctorales a monografías y volúmenes colectivos).

Con todo, la atención que *LEL* dedica a Italia puede ser la ocasión para recuperar unos datos relativos a la década de los 50 que, diseminados en trabajos de distinta procedencia, merece la pena recopilar, con el intento de aclarar un poco más la ambigua y alterna fortuna que caracteriza la relación entre la literatura española y la italiana en el siglo xx, y en particular en la temporada que estamos comentando, con la esperanza de que se puedan abrir nuevos

---

<sup>47</sup> Cfr. en particular Billiani, 2007; Caccia, 2013; Ferretti, 2004; Ferretti y Iannuzzi, 2014; Ragone, 1999; Spinazzola, 1981; Vigni, 1999.

campos de investigación. En este sentido, *LEL* constituye sin duda alguna una interesante contribución para enfocar el vínculo que une las dos culturas, y que adquiere rasgos peculiares en los años 50 del siglo xx.

No solo Pirandello, sino también otros autores protagonizan de un intercambio entre ambas literaturas desde las primeras décadas del siglo: D'Annunzio con Valle-Inclán, Miró y Ramón Gómez de la Serna; Unamuno con Pirandello y Papini se analizan destacando puntos de contacto con enfoques comparativos.

Antes de la segunda guerra mundial, en Italia como en España, la cultura militante empieza a abrirse a las corrientes más adelantadas de la filosofía y de la estética, gracias también a la labor de las revistas italianas de las primeras décadas del siglo, como *Il Leonardo*, *La Voce*, *Lacerba*, *Solaria*, *La Ronda*. Florencia se convierte en el centro cultural de la nación, donde confluyen los mejores intelectuales italianos, cuyas amistades se forman frecuentando los cafés literarios de la ciudad<sup>48</sup>: aquí Alberto Carocci funda *Solaria*, que fue una fundamental ventana hacia un nuevo mundo a través de la propuesta de escritores europeos y americanos, y que supo recuperar el significado civil de la literatura a pesar de las dificultades vividas bajo el fascismo.

No hace falta recordar que ambos países vivieron un período convulso, caracterizado por regímenes totalitarios, por la guerra civil y la Segunda Guerra Mundial, unidos como territorios sometidos a un mismo destino social y político y atravesados por instancias similares, antifascistas por un lado, antifranquistas otros<sup>49</sup>: por

<sup>48</sup> Es lo que describe Dolfi, 2006. A esta generación de escritores y críticos se refiere Oreste Macrì hablando de la «gran aventura de las literaturas modernas», que dio también impulso al naciente hispanismo italiano de los «míticos años florentinos (1936-1942)» (Macrì, 1985: IX).

<sup>49</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: Quizá convenga aclarar que el antifascismo, referido en Italia a la oposición al régimen, adquirió a partir de los años veinte un significado más genérico desde que la III Internacional Comunista lo empezó a utilizar para designar a todos los adversarios políticos, fueran del signo que fueran. Con ese sentido se usó también en España. El antifranquismo propiamente dicho tiene un sentido mucho más restringido. Por otra parte, convendría recordar la heterogénea composición de la oposición a los regímenes mussoliniano y franquista, que lejos de estar monopolizada por la

eso son inevitables las miradas recíprocas, las hibridaciones, los puntos de contacto.

Sin perder de vista el contexto histórico-cultural que caracteriza cada país, la posguerra supone una ruptura y un cambio que se concreta en los años 50 con un entramado de contactos muy ricos y un horizonte cultural nuevo: en Italia en particular, tienen un papel esencial los hispanistas italianos, que son también traductores, como Oreste Macrì, Dario Puccini, Mario Socrate, Carlo Bo (cfr. Benedettini y Gambin, 2015) o Vittorio Bodini, nombres clave al dar a conocer a los escritores de la generación del 27, con muchos de los cuales tuvieron un estrecho vínculo.

Pero el interés italiano hacia España no se limita a hispanistas y editores: autores como Eugenio Montale, Mario Luzi, Vittorio Bodini, Carlo Emilio Gadda, Salvatore Quasimodo, Giorgio Caproni, y Pier Paolo Pasolini, entre otros, consideran a sus contemporáneos españoles entre los mejores modelos para las nuevas búsquedas poéticas europeas, dentro de un diálogo provechoso para ambas literaturas.

Las palabras clave en la Italia de los 50 son renovar y aclarar, en particular después de 1945, año en el que se fundan las revistas *Po-litecnico* en Milán y *Società* en Florencia. En el fermento cultural que sucede a la segunda guerra mundial, con la reconstrucción de un país sediento de libertad y democracia después de las décadas fascistas, las revistas literarias, las iniciativas editoriales y los estudios de los hispanistas representan un real laboratorio teórico e ideológico en el que la mirada hacia España se debe leer enmarcada en las conexiones con el contexto europeo contemporáneo.

Muestra de todo esto, por ejemplo, la revista *Inventario*, fundada por Luigi Berti y Renato Poggioli en Florencia en 1946, que se proponía «ampliar los horizontes de la literatura italiana, limitados por el provincianismo que el fascismo había exasperado» (Selvaggini, 2020: 433). Gracias a un comité de redacción formado por algunos de los grandes intelectuales de la época (Thomas S. Eliot, Harry Levin, Henri Peyre, Vladimir Nabokov, Herbert Stei-

---

izquierda, abarcaba entre otros a liberales y monárquicos.

ner, Pedro Salinas y Manfred Kridl) en las páginas de *Inventario*, cuya actividad continuó hasta 1964 con una interrupción en los años 1957-1958<sup>50</sup>, se presentan al lector italiano notas, crónicas y lecturas de los mejores escritores italianos y extranjeros,

cartas inéditas en idioma original, colaboraciones italianas y extranjeras (en inglés, francés y español), traducciones de obras en verso y en prosa todavía inéditas o de reciente publicación, versiones de obras literarias exóticas y antiguas, ensayos y estudios originales —o en traducción italiana— que abordaban los temas más variados y debatidos de la época (de la definición del concepto de cultura a la función del intelectual en el porvenir de Europa, o a la teoría del arte de vanguardia, etc.) (Selvaggini, 2020: 438).

Circulan de esta forma un significativo número de textos —algunos todavía inéditos— de autores españoles, *en particular* de los de la generación del 27 (sobre todo Jorge Guillén y Pedro Salinas), que el público italiano puede apreciar gracias a la actividad de *Inventario*.

La correlación es continua y envuelve a los autores españoles que escriben desde su patria, así como a los que deciden exiliarse, muchos de los cuales se encuentran en Italia, permitiendo de esta forma consolidar una relación y una amistad que procede de antaño.

### 3. CRISIS Y PERSPECTIVA: ¿PESIMISMO U OPTIMISMO?

Vamos pues a acabar nuestro comentario con unas consideraciones interrogativas, y quizá un balance: ¿en las páginas de *LEL* que observan Italia, hay pesimismo u optimismo? ¿Perspectiva, interés y apertura hacia la actualidad o una vuelta atrás, recuperando

---

<sup>50</sup> Inicialmente los números fueron trimestrales, luego bimestrales a partir de 1952 y posteriormente semestrales y anuales. En el período 1946-1947 la revista fue publicada por la editorial Parenti de Florencia y, desde 1949, por el Istituto Editoriale Italiano de Milán (Cfr. Selvaggini, 2020: 437).

nombres y protagonistas del pasado, que siguen sin duda alguna perviviendo en el presente pero sin añadir nada nuevo?

Las menciones teatrales a Italia en las páginas de la segunda época se pueden en mi opinión leer como manifestación de la actividad de la revista, comprometida en representar la condición cultural del país en la década de los 50: por un lado, confirma la atmósfera de apertura, de cambio, incluso de rescate —aunque quizá con cierta prudencia— de fenómenos y temas que la literatura había experimentado en los primeros treinta años del siglo xx, antes de la guerra civil; por otro, expresa el continuo deseo de puesta al día de la revista, su intención de proponerse como instrumento que devuelve una fotografía lo más exacta posible de la actualidad, con una contribución y una mirada crítica a la cultura, no solo española, sino también europea, a pesar de las condiciones histórico-políticas que el país está viviendo, sin olvidar también el contexto internacional<sup>51</sup>.

Estas páginas suponen sin duda alguna la voluntad de dirigir una mirada atenta hacia Italia, presentando al lector español la contemporaneidad: es este el espíritu que anima a los articulistas, sean o no anónimos. En todas ellas cobran vida los protagonistas del teatro italiano, se da cuenta de las representaciones realizadas y se rinde homenaje a autores como Luigi Pirandello, nombre célebre para el público español, tomando partido por una actitud de renovación que tiene en consideración el pasado y las posibilidades del presente, con un enfoque crítico.

---

<sup>51</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: precisamente en los años 50 esas circunstancias y ese contexto cambian. A partir de 1945, con el cambio de gobierno, España inicia la etapa del nacional-catolicismo, dejando atrás los tintes más fascistas. En ese momento empieza también la guerra fría, que supondría a la postre un factor de peso para el mantenimiento del régimen de Franco. En efecto, en 1953, con los acuerdos con EE.UU y el Vaticano, y el fin del racionamiento, se acaba el aislamiento internacional de España, que culmina con la entrada en la ONU en 1955.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLAMO FELICES, FRANCISCO (1996) *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Edt. Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería.
- ANÓNIMO (1956a) «Un escritor en busca de un personaje: Diego Fabbri». *La Estafeta Literaria* 43 (12 de mayo), 3.
- (1956b) «Vittorio De Sica (director) no confiaría ninguno de sus personajes a Vittorio De Sica (actor)». *La Estafeta Literaria* 43, 8.
- (1956) «Una encuesta hace de Pirandello el dramaturgo moderno número 1». *La Estafeta Literaria* 48 (16 de junio), 6.
- (1956) «La próxima obra de Diego Fabbri es una historia pirandelliana». *La Estafeta Literaria* 51 (7 de julio), 3.
- (1957) «Luigi Pirandello, campeón del trabajo literario». *La Estafeta Literaria* 77 (5 de enero), 3.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2001) «La presencia de Leopoldo Alas en *La Estafeta Literaria*». En *Leopoldo Alas "Clarín" en su centenario (1901-2001): espejo de una época*, M.<sup>a</sup> del Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.). Madrid: Universidad San Pablo-CEU, 297-312.
- (2018) «*La Estafeta Literaria*. Pervivencia y nuevo impulso de una revista cultural franquista entre 1970 y 1972». *Historia y Comunicación Social* 23 (2), 355-370.
- BECERRA MAYOR, David (2017) *El realismo social en España. Historia de un olvido*. Macerata: Quodolibet.
- BELLINI, Giuseppe (2003) «A proposito di ispanismo italiano». [http:// www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-di-ispanismoitaliano-0/html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-di-ispanismoitaliano-0/html). Última consulta [15/1/2021].
- BENEDETTINI, Riccardo – GAMBIN, Felice (2015) *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*. Alessandria: Ed. Dell'Orso.
- BILLIANI, Francesca (2007) *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.

- BILLIANI, Francesca y LA PENNA, Daniela (2016) «National dialogues and transnational exchanges across Italian periodical culture, 1940–1960». *Modern Italy* 21 (2), 121-123.
- CACCIA, Patrizia (2013) *Editori a Milano (1900-1945): repertorio*. Milano: Franco Angeli.
- CIPOLLONI, Marco (2005) «Storia di una storia con poca storia: l'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica». En *Spagna e dintorni*, C. Zilli (ed.). Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 133-167.
- DE FILIPPO, Luigi (1964) «Pirandello in Spagna». *Nuova antologia*, junio, 197-206.
- DE TORRE, Guillermo (1941) «La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo». *Nosotros* XV, 67.
- DOLFI, Laura (2006) *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.
- ESPEL VALLEJO - GARCÍA-OCHOA (1998) «En torno a las revistas de la generación del 98». *Historia y Comunicación Social* 3, 41-64.
- FERRETTI, Gian Carlo (2004) *Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- Y IANNUZZI, Giulia (2014) *Storie di uomini e libri: l'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*. Roma: Minimum fax.
- FIORDALISO, Giovanna (2017) «Divagazioni sull'umorismo: La caverna del humorismo di Pío Baroja». Numero monografico: *A nadie se le dio veneno en risa: el humor en las literaturas hispánicas, Cuaderno AISPI* 9, 79-100, <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1209>.
- GALLINA, Anna Maria (1967) «Pirandello in Catalogna». *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*. Firenze: Le Monnier, 201-208.
- GIL CASADO, Pablo (1968) *La novela social española*. Barcelona: Seix-Barral.
- GUERRERO ZAMORA, Juan (1956) «III Festival de Teatro en París. Las representaciones de Alemania, Austria e Italia». *La Estafeta Literaria* 51 (7 de julio), 8.
- MACRÌ, Oreste (1985) *Poesia spagnola del Novecento*. Milano: Garzanti. 4.<sup>a</sup> ed.

- MANGONI, Luisa (1982) *Le riviste del Novecento*. En *Letteratura Italiana* 1. *Il letterato e le istituzioni*, Alberto Asor Rosa (ed). Torino: Einaudi, 945-82.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2010) «Italia y España en el siglo XX». *Ínsula* 757-758, 28-33.
- MEREGALLI, Franco (1974) *Presenza della letteratura spagnola in Italia*. Firenze: Sansoni.
- MONDELLO, Elisabetta (2004) «Le riviste del primo Novecento». En *Storia generale della letteratura italiana*. vol. XI. *Il Novecento. La nascita del moderno*, Walter Pedullà y Nino Borsellino (eds.). Federico Motta Editore: Milano, 286-310.
- (2004) «Le riviste del secondo Novecento». En *Storia generale della letteratura italiana*, Vol. XIII. *Il Novecento. Le forme del realismo*, Walter Pedullà y Nino Borsellino (eds.). Milano: Federico Motta Editore, 82-106.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de la Nieves (1995) «Pirandello nella critica spagnola». *Pirandellian Studies* V, 126-147.
- (1997) «Sulla ricezione di Pirandello in Spagna. Le prime traduzioni». *Quaderns d'Italia* 2, 113-148.
- y GRACIA, Jordi (eds.) (2011) *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*. Roma: Bulzoni.
- NEGLIA, Erminio G (1991) «Fortuna di Pirandello in Spagna». *Quaderni d'Italianistica* XII, 93-102.
- RAGONE Giovanni (1999) *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*. Torino: Einaudi.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980) *Historia de la novela social española*. Madrid: Alhambra.
- SELVAGGINI, Luisa (2020) «Los escritores del exilio republicano español en la revista literaria *Inventario* (1946-1964)». *Orillas* 9, 433-455.
- SIMONINI, Augusto (1993) *Cent'anni di riviste: la vittoria della critica sulla letteratura*. Bologna, Calderini.
- SINATRA, Chiara (2016) «Procedimenti traduttivi e processi identitari». En *Classicità e compromiso nella traduzione tra Italia e mondo*

- iberico*, DIONISI, Maria Gabriella Dionisi, Giovanna Fiordaliso y Matteo Lefèvre (eds.). *Diacritica* II, 6 (12) (dicembre), 45-57.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970) *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española.
- SPINAZZOLA, Vittorio (1981) «Scrittori, lettori e editori nella Milano tra le due guerre». *Studi novecenteschi* 22, 163-183.
- TURI, Gabriele (ed.) (1997) *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*. Firenze: Giunti.
- VV.AA. (1960-1963) *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*. (VI volúmenes). Torino: Einaudi.
- VIGINI, Giuliano (1999) *Rapporto sull'editoria italiana: struttura, produzione, mercato*. Milano: Editrice Bibliografica.
- ZAGOLIN, Maria Serena (1989) *Mappa di autori e testi ispanici nell'editoria italiana*. Bologna: Pitagora Editrice.

EL TEATRO FRANCÉS EN  
*LA ESTAFETA LITERARIA* (1944-1946)

Miguel A. Olmos<sup>52</sup>  
*Université de Rouen Normandie / ERIAC*

FRANCIA y lo francés, o la ciudad de París, su mejor símbolo, aparecen regularmente en sucesivos números de *LEL* como orientación difícil de eludir, por el gran peso del país vecino en muchos aspectos de la cultura española, de su literatura y su teatro, a partir de la Ilustración. *LEL* incluye breves artículos y notas sobre muy diversos temas: un esbozo de análisis de la evolución intelectual a partir del siglo XVIII y hasta 1940, titulado «*Il n'y a pas de Pyrénées*» (Anónimo, 15.5.1944: 8), una «curiosidad filológica» titulada «El diccionario francés de Littré» (Anónimo, 15.12.1944: 23), o una nota sobre el antiguo director de *La Nouvelle Revue Française*, «Jacques Rivière, figura ejemplar de la Francia victoriosa de 1920» (Anónimo, 25.4.1945: 18). Además, la sección que se titula «*LEL* en el mundo», específicamente dedicada a aportar informaciones culturales del extranjero, presenta bajo rúbricas como «Novedades artísticas y literarias en Francia» o «Noticias de Francia», apuntes o reseñas cuyo signo compartido es la actualidad francesa<sup>53</sup>.

Sin embargo, conviene asentar de entrada dos particularidades de esta presencia permanente de lo francés en las páginas de *LEL*. En primer lugar, parece bastante discutible que se trate de una referencia primordial o hegemónica, en comparación con la atención que se dispensa a otras áreas culturales, y singularmente a la

<sup>52</sup> ORCID: 0000-0002-7342-7262.

<sup>53</sup> Citaremos siempre *LEL* por la reproducción digital del Ateneo de Madrid: <https://www.ateneodemadrid.com/index.php/Biblioteca/Coleccion-digital/Publicaciones-periodicas/La-LEL-Literaria> (consultada el 20 de octubre de 2020).

anglosajona; Londres o Nueva York interesan a los redactores de *LEL* tanto o más que París. Debe también destacarse que, a pesar de contar con una sección monográfica sobre cuestiones teatrales, que aparece con regularidad en la p. 10, titulada «Troteras y danzaderas», el teatro solo es un foco más entre los muchos cubiertos por esta revista, que no solo se ocupa de géneros que admiten el adjetivo *literario*, sino también de música, de pintura y escultura, de bibliografía, de academias y sociedades académicas, de epistolarios o de cine. La apertura temática, verdaderamente ambiciosa, es sin duda uno de los caracteres distintivos de la publicación.

De un examen de las materias de la revista en su primer período, de marzo de 1944 a principios de 1946, puede concluirse que el teatro, con ser un género seguido de cerca por los redactores de *LEL*, no parece ocupar posición preponderante, ni siquiera en el ámbito restringido de las referencias culturales francesas. Una lista de entradas temáticas de los dos años de la revista deja ya observar una fuerte presencia de autores que, sin apenas excepción, son prosistas o poetas: entre los autores de siglo xix, Charles Nodier, Eugène Sue, Arthur Rimbaud, François-René de Chateaubriand, Paul Verlaine, Villiers de l'Isle Adams, los hermanos Goncourt, Stéphane Mallarmé y Edmond Rostand. Entre los autores del siglo xx, los dramaturgos están mejor representados: Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Pierre Anouilh y Paul Claudel, junto con el belga Maeterlinck, son objeto de notas específicas, o mencionados con frecuencia relativa, al lado de prosistas (Valéry Larbaud, André Malraux, Pierre Loti), de poetas (Paul Valéry, de cuyo fallecimiento se hace rápido eco *LEL* con un artículo traducido del francés), o bien de escritores mejor conocidos por el cultivo de otros géneros que los teatrales (François Mauriac, Romain Rolland). Todas estas notas, referencias y alusiones, incluyendo las de los dramaturgos, suelen ser puntuales y no implican seguimiento, análisis en profundidad o descripción detallada de obras concretas<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Una revisión exhaustiva de los índices de la publicación podría aportar pistas de trabajo suplementarias (Garbisu Buesa e Iglesias Berzal, 2004).

No cabe duda del interés real de *LEL* por la cultura extranjera en general, y por el teatro francés en particular; sin embargo, de la lectura de los materiales correspondientes solo puede concluirse, por lo que respecta al teatro, que se trata de una atención curiosa y reiterada que tiene dificultades en ir más lejos, que no llega a obtener ecos prácticos, o a traducirse en estrenos teatrales. El voto constante de una programación teatral en la que tuviera mayor espacio el teatro extranjero, el teatro de cámara o el experimental, vuelve en las páginas de *LEL* casi como cantinela. Así, en una entrevista a Luis Escobar y a Huberto Pérez de la Ossa, no firmada, se celebra el montaje de obras extranjeras en el María Guerrero, frente al repertorio estrictamente autóctono que da el teatro Español, y se formula el deseo de la apertura de una tercera gran sala, subvencionada, que se dedique al teatro de experimentación. Luis Escobar expresa incluso el deseo de montar *La Machine infernale*, de Jean Cocteau (1934), pero sin mostrar ninguna confianza en que esta posibilidad se lleve a término o pueda tener algún éxito de público (Anónimo, 15.5.1944: 10). También Modesto Higuera, director del TEU, expresa en otra entrevista el mismo deseo de abrir el teatro a lo experimental y a «lo extranjero», para impulsar la vocación teatral de la juventud (Anónimo, 15.7.1944: 10; Huerta Calvo, 2018: 13-45). Un «Diálogo sobre las butacas», incluido en la sección «Sello de urgencia» y firmado «S.», apunta por último una interesante diferencia entre la aceptación de traducciones de novela extranjera y la de obras teatrales, para las que hay mucha menos curiosidad, lo que se atribuye a cierta facilidad y pobreza de la producción dramática local que, como de costumbre, atraviesa un periodo de crisis (S., 25.6.1945: 4)<sup>55</sup>. Es también revelador que, del catálogo de obras teatrales publicitadas en *LEL* y publicadas en la revista *Fantasia*, las únicas obras extranjeras, de una lista de cua-

<sup>55</sup> «El público de teatro se encuentra en plena depravación estética, artística, literaria, humana... Esto no ocurre con la novela o con la poesía. Serán medianos nuestros novelistas. Nadie los leerá. De acuerdo. Pero, entonces, ese público de novela [...] se lanza sobre las traducciones de los grandes escritores extranjeros. Al contrario que en teatro. [...] el público de teatro se conforma con sus suministradores de sainetes, astracanes y melodramas, y no acepta traducción alguna».

renta, sean *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, y *Júpiter*, de Robert Boissy (15.11.1945: 8). Como se ve, la atención al teatro extranjero parece quedar condicionada por las circunstancias del propio país, incluidas, por supuesto, las comerciales (González Ariza, 2010).

Con toda seguridad, la actualidad local, los personajes, acontecimientos o situaciones inmediatos a los redactores y colaboradores de la publicación, son un factor de primera importancia en la confección de notas y artículos. Aunque haya constantes alusiones a los clásicos españoles del siglo XVII, a los trágicos griegos y, por descontado, a figuras de primera línea como Shakespeare, Molière o Racine, el ámbito en que se mueven espontáneamente los redactores de *LEL* es el delimitado por los autores dramáticos contemporáneos, y su referencia más usual, con diferencia, Jacinto Benavente, o «don Jacinto» (de Igoa, 25.8.1945: 10)<sup>56</sup>. De esta perspectiva proviene, de modo casi inevitable, un sesgo algo reductor en la redacción de informaciones.

Es el caso de la recensión que se hace de las obras de François Mauriac, autor más conocido por su producción novelística, pues hizo su entrada en la escena teatral tardíamente, con *Asmodée* (1938) y *Les Mal-aimés* (1945). En una nota sobre «El teatro en París», firmada por «I.», se da cuenta de la rápida reanudación de actividades teatrales en varias salas de la ciudad, justo después del final de la guerra<sup>57</sup>: se menciona la representación de la *Antígona* (1942) de Anouilh, se observa y comenta la dura sinceridad de la crítica teatral en Francia, se informa de las actividades de algunos actores y escenógrafos (por ejemplo, Jean-Louis Barrault, figura emergente, también mencionada en otros artículos); pero el foco

<sup>56</sup> Aunque debe hacerse constar la regular aparición de artículos que, a lo largo de los dos años de la primera etapa de la publicación y desde diferentes ópticas, se ocupan de Valle-Inclán como autor dramático o como prosista.

<sup>57</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: En realidad, erraba en esto el cronista, puesto que la vida escénica no solo no se interrumpió durante la ocupación, sino que gozó de bastante vitalidad, como se explica con más detalle en el capítulo «Guerra, posguerra y vida teatral» (Forkey, 1949: 299-305). Ulterior demostración de ello, aparte del mismo estreno de *Antígona*, mencionado más adelante, es la depuración sistemática del mundo del espectáculo, y que alcanzó a miembros de la Comédie Française, como Mary Marquet, o personajes tan prestigiosos como Sacha Guitry (Bourdrel, 2008: 99-116; Knauf: 7-9).



de atención se centra en el estreno de la obra titulada *Les Mal-aimés*, comparada a *La malquerida* (1913) a lo largo de la segunda mitad de la nota. A través de una breve análisis de la obra de Mauriac, se señalan sobre todo las notables divergencias respecto de la de Benavente en el planteamiento y en el desenlace, para acabar afirmando que, a pesar de las declaraciones del autor, se trata de una pieza que puede entenderse desde una perspectiva católica (I., 25.5.1945: 10). El paralelo con Benavente parece haber llevado a incluir, también en la sección «Troteras y danzaderas», la traducción de un artículo francés sobre esta misma obra (Kemp, 25.8.1945: 10). Robert Kemp presenta allí los puntos fuertes del teatro de Mauriac, cuyo gran éxito atribuye a los conflictos morales de sus atormentados personajes, en una atmósfera análoga a la de algunas de sus novelas; subraya también un turbio erotismo, que no siempre resulta del todo sondeable, y acaba relacionando el proyecto dramático de Mauriac con el teatro de Racine.

Estos artículos largos, traducidos o de producción propia, aparecen en *LEL* solo como excepción, y rara vez se dedican a autores teatrales franceses. Pueden servir de ejemplo otro trabajo traducido para la sección titulada «*LEL* en el mundo», del mismo Robert Kemp, sobre el magisterio dramático de Jean Anouilh (Kemp, 30.11.1945: 24), o el reportaje acerca de la adaptación inédita de una obra de Edmond Goncourt, *La Patrie en danger*, hecha tiempo atrás por Emilia Pardo Bazán (*La canonesa*) y aireada por su hija, Blanca Quiroga, marquesa viuda de Cavalcanti (Del Llano, 5.4.1945: 18); o un anecdótico «Maeterlinck rodeado por la Guardia Civil», a propósito de los riesgos del ejercicio de la oratoria por parte de los dramaturgos, donde se menciona igualmente a Giraudoux (Puertas, 15.3.1945: 29)<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> En lo que concierne a la profundidad de visión o a lo específico del enfoque, esta clase de trabajos no resiste la comparación con los artículos que se ocupan con detalle de diversos aspectos del teatro propio: instituciones vinculadas a lo teatral y a su enseñanza profesional en España, teatro popular marginal, tradiciones dramáticas en otras lenguas del país o teatro radiofónico (Calvo, 10.6.1945: 10; Anónimo, 10.1945: 10; Martín Orbera, 10.7.1945: 10; Blanco Tobío, 10.9.1945: 10).

Es diferente la tónica más habitual en el tratamiento del teatro francés en *LEL*, publicación divulgativa y no especializada, al menos entre 1944 y 1946, antes de una evolución de fondo y forma en fases o períodos sucesivos (Garbisu Buesa, 2004; Ballesteros Dorado, 2019). En la primera etapa de la revista no predominan los artículos de fondo, o que partan de una visión personal original acerca de un autor, obra, género o aspecto dados; se trata más bien de breves notas, las más de las veces al hilo de cuestiones de actualidad, en las que la variedad de intereses, de muy amplio espectro, puede compensar la falta de profundidad o la presentación ligera, no exhaustiva, de la materia.

Otro factor incide en la textura de estos artículos: los redactores y colaboradores habituales de *LEL* son, con frecuencia, jóvenes que comienzan, nuevos actores en la vida literaria y teatral del momento; por ejemplo, Víctor Ruiz Iriarte, dramaturgo activo a partir de 1943 y responsable de muchas de las notas de la sección «Troteras y danzaderas». Se llega así a tener la impresión de que la revista funciona en una especie de circuito cerrado, como una maquinaria que se alimentase de sí misma, guiada por lo que allegados o conocidos consideran temas «de actualidad». Que notas y artículos adopten espontáneamente la forma de la entrevista personal, o la del cuestionario a escritores que cabe suponer cercanos, favorece enfoques en los que lo personal o lo anecdótico tiene mayor peso que otras perspectivas, en principio más sólidas o más fecundas<sup>59</sup>. Sin embargo, es precisamente la percepción del entrevistado en contextos marcados por relaciones subjetivas o circunstanciales lo que aporta tal vez informaciones útiles. Los colaboradores dan así en sus notas, de manera espontánea o puntual, a veces indirectamente, referencias de los autores que les resultan más importantes, de los caracteres de sus obras, o ideas varias sobre la tradición teatral francesa, que sintetizaremos a continuación.

---

<sup>59</sup> Muchos nombres de entrevistados se repiten en «Troteras y danzaderas»: Cayetano Luca de Tena, Melchor Fernández Almagro, Alfredo Marqueríe... Los «cuestionarios», sobre muy diversos temas, también recurren a las mismas personas. No hay «cuestionario» dedicado específicamente al teatro francés.

Los autores dramáticos más citados son Anouilh, Cocteau y Giraudoux —y merecería estudio desarrollado, que no puede hacerse aquí, la ausencia de menciones a Albert Camus o a Jean-Paul Sartre<sup>60</sup>, con una obra ya importante en los años cubiertos por la primera *LEL* (Garbisu Buesa, 2004: 96-99)—. Así, Gabriel García Espina, crítico teatral de *Informaciones* y de Radio Madrid, celebra en una entrevista para «Troteras y danzaderas», la marcha «ascendente» del teatro del momento, mencionando a Claudel, Giraudoux, Anouilh, y a autores anglosajones (Anónimo, 1.12.1944: 10). Un mes más tarde, en esta misma sección, el escritor y crítico Cristóbal de Castro sostiene un juicio poco favorable sobre el teatro extranjero, que no le parece bueno, aunque muestra interés por Eugene O'Neill (*Electra*) y por las obras de Giraudoux (Anónimo, 1.1.1945: 10). Por último, en el reportaje de Julio Coll sobre el «Teatro de estudio» en Barcelona (que no ha programado obras francesas), Juan Germán Schroeder, su director, menciona a Giraudoux y a Cocteau (*La voix humaine*, 1930) como autores cuya trayectoria ha incidido en su trabajo dramático, al lado de O'Neill, Pirandello y otros (Coll, 15.2.1945: 10).

También Joaquín Calvo Sotelo, entrevistado en «Troteras y danzaderas», propone a Eugene O'Neill, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello y Jean Giraudoux como cuadrilátero dramático ideal. Considera sin embargo que, tal vez por apego a las tradiciones locales, el teatro construido no a partir de la acción, sino mediante el diálogo, «a la Giraudoux», no es factible en España, a pesar de su gran belleza:

Tengo la impresión [...] de que el teatro de diálogo es casi imposible en España. La necesidad de que pasen cosas, la siente el espectador de una manera perentoria. Un teatro a la manera de Giraudoux sería en nuestro clima casi inaceptable. ¡Y cuidado que

<sup>60</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: Apuntamos, sin embargo, que la proximidad de ambos al movimiento existencialista, y la militancia comunista del segundo, les convertía en personas *non gratas* para la ortodoxia imperante durante las etapas del nacional-sindicalismo y, a partir de 1945, del nacional-catolicismo.

es un teatro bello ese teatro! En el nuestro, a la acción le está prohibido detenerse (Ruiz Iriarte, 25.4.1945a: 10).

Este carácter conceptual, intelectual o literario del teatro francés será objeto de comentarios por parte de otros articulistas: en la sección «A muerte», una breve nota culmina en la defensa del «Teatro simbólico» y universal a la manera de Giraudoux, con mención de *Sigfrido*, pieza de 1928 ya representada en España (B., 20.3.1944: 4); Luis Fernando de Igoa, en un artículo centrado en la *Antigone* de Jean Anouilh, da cuenta del gran éxito en las salas de París de obras para un público «muy letrado», cuyos principios se encuentran en Racine, y cuyo carácter se ilustra con piezas de Claudel y de Giraudoux (Igoa, 31.5.1944: 10)<sup>61</sup>; por último, un artículo algo polémico del novelista Darío Fernández Flórez, bien nutrido de referencias culturales francesas y titulado «Teatro aséptico y teatro literario», propone un acercamiento a los modos teatrales de (entre otros) Giraudoux, cargados de materia libresca, como manera para rescatar al teatro español de cierta banalidad comercializante que triunfa (25.8.1944: 10)<sup>62</sup>.

Pero pueden encontrarse opiniones exactamente contrarias en boca de otros colaboradores. Es el caso de Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español, en conversación informal con Enrique Azcoaga y Víctor Ruiz Iriarte a propósito de la programación de la temporada 1944-1945, para la que no hay ninguna obra francesa prevista. Luca de Tena considera que, en teatro, lo literario es una necesidad, pero solo a condición de que se alíe con la espectacularidad de la escena, buscando agradar a un tiempo a públicos «altos» y «bajos». Mucho más que del teatro culto francés, se muestra

<sup>61</sup> El éxito de esta obra de Anouilh, representada con una *mise en scène* acompañada a los tiempos modernos, lleva seguramente a la publicación de otra breve nota sobre la reposición de la *Antígona* de Robert Garnier en la ciudad de Rochefort (Anónimo, 1.11.1944: 24).

<sup>62</sup> «La mayor parte de los poderes teatrales mantienen todo su ornamento dirigido contra la literatura escénica. Pero estos fuegos pueden ser y serán apagados. [...] La penetración de Giraudoux en la escena francesa significó el triunfo arrollador del teatro literario [...]. El teatro español será, antes o después, vivificado por la literatura».

partidario del norteamericano, de entre cuyos autores menciona a O'Neill encomiásticamente. A la pregunta de dónde se consigue realizar mejor teatro, responde:

En Norteamérica, no lo dudes. Y Eugenio O'Neill es quizá el primer dramaturgo universal. Ya sé que en París se hace hoy un teatro atrevidísimo de forma y de concepto. Pero no importa. Francia es una sala. Giraudoux, por ejemplo, tan delicioso pero tan cerebral. No. El verdadero teatro es más humano. Y menos inteligente (Azcoaga y Ruiz Iriarte, 31.5.1944: 10)<sup>63</sup>.

Menos taxativo pero en la misma dirección contraria al intelectualismo<sup>64</sup> se encuentra Ruiz Iriarte, entrevistado en su propia sección, «Troteras y danzaderas», por G. Bautista Velarde. Ruiz Iriarte declara su estima por el teatro de O'Neill y el de Jacinto Benavente, pero también menciona a Giraudoux. Piensa que el teatro que tendría más posibilidades de éxito inmediato sería un teatro cómico; pero cree que la mejor pauta o fórmula que lo favorecería no es otra que la comedia francesa, que sintetiza mediante tres notas: «fondo clásico, trama amorosa y concepción humorística frente a cualquier fatal problema» (Bautista Velarde, 5.4.1945: 10)<sup>65</sup>. En un artículo posterior, «De la comedia y de los géneros», a propósito de una conferencia del polifacético Valentín Andrés Álvarez, vaticina un próspero futuro para los géneros cómicos, de nuevo a partir del modelo generado por la historia del teatro francés:

---

<sup>63</sup> Las previsiones anunciadas por Luca de Tena para el próximo año teatral son obras de Shakespeare y Bernard Shaw, un *Fuenteovejuna*, un *Don Gil*, un *Tenorio*, una obra de concurso y una adaptación extranjera, posiblemente americana.

<sup>64</sup> *N. de la ed. M.R.S.*: Sin duda esta alusión continua al intelectualismo tiene que ver con las corrientes filosóficas de la época: desde principios de siglo, vitalismo, y en ese momento, existencialismo.

<sup>65</sup> Prosigue Ruiz Iriarte en la misma entrevista: «Este teatro suprime los gritos por la comprensión. No solo los gritos pasionales, sino hasta los gritos intelectuales de un O'Neill, por ejemplo. La comprensión teatral nos lleva a la tolerancia. La tolerancia desemboca en el humorismo. Esto es lo que yo llamo la superación por la gracia».

La comedia es Francia, sobre todo, con Molière al frente; incluso en sus propias desviaciones supo crear un subgénero delicioso en la comedia pizpireta y pícara del vodevil. Por tanto, las grandes comedias que se han producido entre nosotros, en la escena contemporánea, están lógicamente influenciadas por una concepción dramática exterior. De igual manera vendrá a nosotros la comedia de un futuro teatro: no particularmente derivada de uno u otro estilo de autor, sino como producto de esta misteriosa sensibilidad universal que el cine y la radio están formando en el hombre de nuestros días. Porque la comedia es el género teatral de este tiempo (Ruiz Iriarte, 10.5.1945b: 10).

Entre estas dos grandes tendencias, intelectualismo y comicidad, que se destacan de la escena francesa en las páginas de *LEL*, fluctúan otros autores, difíciles de clasificar; por ejemplo, Jean Cocteau, varias veces mencionado con motivo de sus intereses por el cine, una de las formas culturales que, a causa de su desarrollo coetáneo, más veces interesa a los colaboradores de la publicación, y no solo por su parentesco con los géneros teatrales. En un artículo sin firma de octubre de 1945, «El cine francés, hoy», se presentan las difíciles condiciones de relanzamiento de las actividades cinematográficas tras los vaivenes de la guerra, con mención de las opiniones de Cocteau, ocupado por entonces con la dirección de *La Belle et la Bête* (1946). Según Cocteau, las importantes dificultades materiales en el rodaje de películas acabarán convirtiéndose, muy pronto, en otros tantos estímulos para la imaginación (Anónimo, 10.1945: 14). Por su parte, el crítico Román Escotado, *Ariel*, interrogado en un cuestionario colectivo sobre la prelación de «palabra», «acción», «idea» y «escenografía» en teatro (Anónimo, 15.3.1945: 10), toma partido por la palabra, y da como solo ejemplo una obra de Cocteau, *Les Enfants terribles*, publicada en 1929, mucho antes de la versión radiofónica hecha por Maurice Cazeneuve en 1947, o de la película que dirigió en 1950 Jean-Pie-

rre Melville, a partir de un guión cinematográfico del propio Cocteau<sup>66</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1944) «Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, hablan de teatro». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- (1944) «*Il n'y a pas de Pyrénées*». *LEL* 9 (15 de julio), 8.
- (1944) «Entrevista». *LEL* 9 (15 de julio), 10.
- (1944) «En torno a la *Antígona* de Robert Garnier: el poeta trágico que murió trágicamente». *LEL* 15 (1 de noviembre), 24.
- (1944) «Hablan los críticos de teatro. Gabriel García Espina cree en el futuro de un teatro optimista y alegre». *LEL* 17 (1 de diciembre), 10.
- (1944) «El diccionario francés de Littré». *LEL* 18 (15 de diciembre), 23.
- (1945) «Hablan los críticos. Cristóbal de Castro cree en la resurrección de la tragedia». *LEL* 19 (1 de enero), 10.
- (1945) «Cada maestrillo tiene su librillo». *LEL* 23 (15 de marzo), 10.
- (1945) «Jacques Rivière, figura ejemplar de la Francia victoriosa de 1920». *LEL* 25 (25 de abril), 18.
- (1945) «Curva de Zésar: un teatro de vida misántropa pero heroica». *LEL* 35 (octubre), 10.
- (1945) «El cine francés, hoy: los que esperan un porvenir optimista». *LEL* 35 (octubre), 14.
- (1945) «Los 50 años del cine conmemorados en Francia». *LEL* 38 (15 de diciembre), 24.
- AZCOAGA, Enrique y Víctor RUIZ IRIARTE (1944) «De 4 a 5: charla sobre el teatro. Habla el director del Teatro Español». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.
- B. (1944) «El escándalo». *LEL* 2 (20 de marzo), 4.

<sup>66</sup> La alternativa que ofrece al autor dramático el desarrollo del cine es mencionada en alguna otra nota (Anónimo, 15.12.1945: 24).

- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2019) «Promoción y realidad en cifras de una revista cultural durante el tardofranquismo, *LEL*». *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* 12, 370-391 (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2019.i12.18>).
- BAUTISTA VELARDE, Germán (1945) «Víctor Ruiz Iriarte y la “superación por la gracia”». *LEL* 24 (5 de abril), 10.
- BLANCO TOBIO, Manuel (1945) «Teatro radiofónico. Al teatro invisible se adaptan las mejores obras escenificadas». *LEL* 33 (10 de septiembre), 10.
- BOURDREL, Philippe (2008) *L'Épuration sauvage, 1944-1945*, Paris: Perrin, 2008.
- CALVO, Ginés (1945) «La realidad teatral española: sus posibles y sus soluciones». *LEL* 28 (10 de junio), 10.
- COLL, Julio (1945) «“El Teatro de estudio” de Juan Germán Schroeder: la locura para huir de la necedad». *LEL* 21 (15 de febrero), 10.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Darío (1944) «Teatro aséptico y teatro literario». *LEL* 11 (25 de agosto), 10.
- FORKEY, Leo O. (1949) «The Theatres of Paris during the Occupation». *The French Review* 22 (4), 299-305.
- GARBISU BUESA, Margarita (2004) «La literatura francesa en la primera *LEL* literaria». *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 7, 89-104.
- y Montserrat IGLESIAS BERZAL (2004) Índices de «*LEL*» (1944-2001): contenidos literarios de la revista. Madrid: Fragua.
- GONZÁLEZ ARIZA, Fernando (2010) «El mundo editorial en *LEL*». En P. Fernández Martínez, M. Garbisu Buesa, M.T. Nieto García y F. González Ariza (coord.), 139-170. «*LEL*» y su contribución a la difusión de la cultura del siglo XX. Madrid: Sílex.
- HUERTA CALVO, Javier (2018) «Introducción al estudio del Teatro Español Universitario en su primera etapa (1940-1951): una bibliografía crítica». *Anales de Literatura Española* 29-30, 13-45.
- I. (1945) «El teatro en París». *LEL* 27 (25 de mayo), 10.
- IGOA, Luis Fernando de (1944) «La *Antigone* de Jean Anouilh: gran auge de un teatro literario». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.



- (1945) «Teatro de aquí y de allá. Bernard Shaw, la crítica, Marie Bell y otras cosas». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.
- KEMP, Robert (1945a) «La vida teatral en Francia. A propósito de *Les Mal-aimés*. El teatro de François Mauriac». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.
- (1945b) «La vida teatral en Francia. Un joven maestro: Jean Anouilh». *LEL* 37 (30 de noviembre), 24.
- KNAUF, Jean (s.a.) *La Comédie-Française 1944*, disponible en la base de datos de la Comédie Française: [https://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857\\_8.pdf](https://www.lesarchivesduspectacle.net/Documents/P/P85857_8.pdf)
- LLANO, Pedro del (1945) «Un drama de los Goncourt traducido por Emilia Pardo Bazán está sin estrenar». *LEL* 24 (5 de abril), 18.
- MARTÍN ORBERA, R. (1945) «De la tierra florida: Valencia y su teatro». *LEL* 30 (10 de julio), 10.
- PUERTAS, Ángel (1945) «Maeterlinck rodeado por la Guardia Civil. Fracaso en Madrid y triunfo en Nueva York». *LEL* 23 (15 de marzo), 29.
- RUIZ IRIARTE, Víctor (1945a) «Joaquín Calvo Sotelo y su ideal de autor». *LEL* 25 (25 de abril), 10.
- (1945b) «De la comedia y de los géneros». *LEL* 26 (10 de mayo), 10.
- S. (1945) «Diálogo sobre las butacas». *LEL* 29 (25 de junio), 4.

## EL TEATRO DE OTROS PAÍSES EN *LA ESTAFETA LITERARIA*

Ana Isabel Ballesteros Dorado  
*Universidad CEU San Pablo, CEU Universities*

EN muy pocas ocasiones se aludió al teatro americano en lengua española, pero algunas habían de ser en conexión con el teatro argentino<sup>67</sup>, habida cuenta de que Argentina fue uno de los pocos países en mantener una relación fluida con España durante este período. Por lo demás, gran parte de los artículos de *LEL* sobre teatro foráneo parece presentarse a remolque de algún

<sup>67</sup> En uno de los casos, se reseñó la obra *La salamanca* de Ricardo Rojas, que estaba representándose en el Teatro Nacional de Comedia argentino (Anónimo, 15.2.1945: 23). En otro caso, se trataba de las opiniones del argentino Bernardo Canal Fejoo a propósito de un estreno relacionable con la literatura gauchesca que, pese a sus defectos, suponía un buen síntoma en un panorama teatral en decadencia, por haber muerto los autores más conocidos o por haber dejado de producir (Anónimo 10.5.1945: 26).

**LA DIALECTICA DE LOS PIES**  
**EL IBSENISMO EN 1944**

CUANDO G. B. S. pone la acción de un acto de una de sus más deliciosas comedias en torno a un busto de Ibsen, que preside ese club donde sólo pueden inscribirse, con los hombres, muchachos de bien probada carencia de feminidad, el voto social de su Landres — polémica viva entre las pancartas de los cufristas y el pito de los "pelicmens", discursos de pastores socialistas como el respetado Padre Morell, Hacia la puritana al mundo situacionista con su geografía universal circundante nos resulta ahora un mundo ingenioso y animado, adobado de romanticismo o mentísico y tédrico, que se repodá en sentimentalmente con palabras, palabras y palabras. El Ibsen de "El conductor Sólness".

nos hubiera dado después la gracia de Kauter o el prodigio de Pirandello. Le poetas, el dolor y la magia dramática de Ibsen están en "La dama del mar"; en "El pato salvaje", en "Casa de muñecas". Y embriagador de lirica dramática es ese cuadro de cicochesco, de "La comedia del amor", con el diálogo de sus jóvenes, su fardamento y su primavera al fondo.

\*\*\*

Días atrás a una actriz famosa nos dio, en la noche de su beneficio, una versión de "Hedda Gabler". Pertenece el drama al tercer grupo en que podemos dividir el teatro ibseniano; esto es, no es poesía pura como "La dama del mar", ni es prosa sociológica como tantos dramas airados.

Pero es Ibsen absoluto. Detrás de sus personajes, lo más en la abstracción de Jorge que en la inaprobable perversidad de Hedda, aparecen el nervio y la estilizada de este Ibsen de metenas blancas, herbas de apostol, cerro enojado y mirada perdida sobre el mundo o sobre las montañas blancas que lo rodean.

Ma la verdad es que hoy, en este 1944 nuestro, "Hedda Gabler" nos ha resultado arqueología, arqueología inmediata muchísimo menos eficaz sobre el público que la eshumación de Lope de Vega. Nuestro mundo, nuestra gente no comprenden "Hedda Gabler".

Porque románticamente se sienten superiores a Ibsen y al Ibsenismo.

\*\*\*

Ibsen quiso — y este es fídelo presintimiento — reaccionar la sociología y el mundo. No lo consiguió porque la sociedad que conmovía no se lo propone nunca. Pero, en cambio, le él, de su mundo maravilloso de sus "Hedda" y sus cretas heladas nos vino un teatro en el que todavía estamos aprendiendo...

**VICTOR RUIZ IRIARTE**



(1944) «Troteras y danzaderas» *La Estafeta Literaria* 5 (15 de mayo); pág. 10.

montaje en los teatros madrileños, como el dedicado a Ibsen, su lirismo y sus damas soñadoras tan del gusto de Ruiz Iriarte, líneas escritas tras haberse estrenado sin éxito una traducción de *Hedda Gabler* (15.5.1944: 10)<sup>68</sup>.

En concreto, el teatro escandinavo en estas dos primeras épocas de *LEL* apenas queda representado sino por algún artículo sobre la escenografía (Anónimo, 25.5.1945: 7), por breves alusiones a Strindberg (v. gr., G. Z., 9.6.1956b: 7) y por Ibsen, en la mencionada colaboración de Ruiz Iriarte, y cuando se celebró el cincuentenario de la muerte del autor (Anónimo, 25.5.1956: 3): para Victoriano Fernández de Asís, el dramaturgo noruego había abierto el camino escénico de otro gran admirado de la época, George Bernard Shaw (V.F.A., 16.6.1956: 7).

Pregunta repetida a las figuras teatrales entrevistadas a lo largo de la primera época fue la referente al lugar del mundo donde se hacía el mejor teatro en aquel momento, y los mejores autores vivos. Las respuestas respecto a los países se repitieron casi invariablemente: Inglaterra y Alemania, Francia y los Estados Unidos. Inglaterra era el país señalado por Luis Escobar, quien mencionó el nombre de Priestly como uno de los grandes autores del momento (Anónimo, 15.5.1944: 10), sentir con el que concordaba Gabriel García Espina, quien entendía que su obra *La herida del tiempo* suponía el modelo de gran teatro y un gran hallazgo. Pero también juzgaba un maestro a Noel Conward. De Francia destacaba a Anouilh (Anónimo, 1.12.1944: 10). Francia y su capital eran los lugares del mejor teatro, a juicio de Pérez de la Ossa (Anónimo, 15.5.1944: 10), opinión que contradujo Cayetano Luca de Tena, para quien el teatro de Giradoux era demasiado cerebral (Anónimo, 31.5.1944: 10). Por los Estados Unidos votaron Cayetano Luca de Tena, para quien O'Neill destacaba por encima de los otros dramaturgos (Anónimo, 31.5.1944: 10); Tomás Borrás, al entender que la mezcla de culturas negra, latina y anglosajona conferían una riqueza particular (Anónimo, 15.6.1944: 10), y tam-

<sup>68</sup> Versión de Luis Hurtado, con la aplaudida Irene López Heredia en el papel principal.

bién Morales de Acevedo, si bien entendía que también en Inglaterra (Anónimo, 15.3.1945: 10). Para Jorge de la Cueva, la razón estaba en haber sabido incorporar temas universales y nutrirse del teatro de otros países, como Méjico, España o Inglaterra (Anónimo, 25.9.1944: 10). Por su parte, Joaquín Calvo Sotelo prefería a Pirandello y lo juzgaba el mejor autor de todos los tiempos, hasta el punto de situar por detrás de ellos a Bernard Shaw, O'Neill y Giradoux (25.4.1945: 10).

Estos gustos y preferencias manifestados, sin embargo, no trajeron consigo ningún tipo de proliferación de colaboraciones en torno a tales autores o al teatro de sus respectivos países, dadas las circunstancias y la dificultad, en estas dos épocas, de contar con corresponsales que informaran sobre el particular.

Tampoco cabe establecer criterios diáfanos respecto a la elección de unos u otros autores y obras en el vasto panorama de estrenos y reposiciones de estas épocas, tanto en España como en todo del mundo occidental, y junto a las menciones sobre representaciones en festivales de teatro europeos o montajes al otro lado del Atlántico, en ocasiones Fernández de Asís acogía en su columna un acontecimiento menor, como la ejecución en el Ateneo de *El enemigo*, de Julian Green (V.F.A., 9.6.1956: 7).

Por lo que respecta al teatro anglosajón, de modo paralelo a la progresiva posibilidad de la victoria aliada, a partir de la primavera de 1945, se produjo en la revista un repentino interés por aquel, más allá de las preferencias manifestadas por las gentes de teatro, hasta el punto de presentarse en un caso un titular referido al teatro inglés sin correspondencia con el cuerpo del artículo que aparecía a continuación, y que se había extraído del *New York Times* (Anónimo, 25.9.1945: 23).

En cuanto a los autores, George Bernard Shaw apareció en el noticiario del segundo número, a propósito de la biografía sobre él escrita por Chesterton, que se encontraba entonces a punto de publicarse (Anónimo, 20.3.1944: 20), pero no volvió a mencionarse hasta la avanzada fecha de agosto de 1945, cuando nadie podía dudar ya de la victoria aliada: se trataba esta vez en una columna de Luis Fernando de Igoa sobre el último estreno del autor

(25.8.1945: 10). La coincidencia del centenario del nacimiento del dramaturgo con el reinicio de la publicación propició algún artículo en la segunda época, a saber, la conversión en comedia musical de su obra *Pigmalión* (Anónimo, 9.6.1956: 7), la reseña de la publicación de *Cartas entre un autor y una actriz* (Anónimo, 30.6.1956: 7), pese al año y medio transcurrido desde su aparición en las librerías, o las controversias en torno a su figura (Jenner, 25.8.1956: 3), o la puesta en escena de su obra *Apple Cart* en Manhattan (Anónimo, 10.11.1956: 7).

Las páginas de la segunda época arrojan, número a número, un puñado de acontecimientos relacionados con los autores anglosajones más de moda en la España de la época. Entre otros que Victoriano Fernández de Asís no hizo sino mencionar, T. S. Eliot, por estrenarse en España, con la compañía de Dido Pequeño Teatro, la adaptación *Reunión de familia*, traducida por Elisabeth Gate y Carmen Conde (V. F. A., 23.6.1956: 7); John Millington Synge, a raíz del estreno en el teatro María Guerrero de una obra suya, traducida como *El farsante del mundo occidental* (V. F. A., 23.6.1956: 7). Victoriano Fernández de Asís, entre otros, también se hizo eco del estreno de *Miranda*, de Peter Miackmore, traducida como *Marea baja* (V. F. A., 9.6.1956: 7), y Ramón Soto se ocupó del dramaturgo británico Terence Mervyn Rattigan y su obra *El príncipe durmiente* (6.7.1957: 7).

La escuela de teatro de Londres merecería un artículo en el número 88, como así mismo algunos montajes de obras shakespearianas que exigirán mayores comentarios. Sirvan estas noticias de ejemplo de la supuesta seriedad informativa y cultural de la revista que, sin embargo, no siempre quedó al margen del noticiario del corazón, por ejemplo cuando se hizo eco del matrimonio del conocido dramaturgo Arthur Miller con la más famosa e icónica actriz Marilyn Monroe (Anónimo, 9.6.1956a: 3).

El teatro de otras latitudes, quizás también en conexión con la situación histórica y política, aparece en menos colaboraciones. Si en la primera se observan referencias a Dostoievski merced a la adaptación teatral dirigida por Luis Escobar *Los endemoniados* (Anónimo, 5.3.1944: 10), en la segunda época, *Gondomar* dedica

un artículo a Bernardo Graivier, poeta, novelista y dramaturgo ruso afinado en Argentina (*Gondomar*, 22.6.1957: 3).

**"FAUSTO, 43"**  
EN EL TEATRO ESPAÑOL

Una grandiosa realización escénica del poema de Gosthe

Adaptación de José Vicente Pantoja, música de Fernando Escobar de Navarra; figuración de Chausa, Dirección: Cayetano Luca de Tena

# TROTERAS y DANZADERAS

De "Hotel Terminus" a "Los Exdemoniados"

UNA ESTUPIDA IDEA TEATRAL Y UN EXTRAORDINARIO ACERTADO DE ADAPTACIÓN



En el último de sus actos de teatro en los momentos que preceden al estreno y estreno de "Troteras y Danzaderas", el autor ruso, Leonid Filin, nos ofrece una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

El teatro ruso ha sido siempre un teatro de ideas, un teatro de ideas que se expresan en la forma de una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

En el último de sus actos de teatro en los momentos que preceden al estreno y estreno de "Troteras y Danzaderas", el autor ruso, Leonid Filin, nos ofrece una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

En el último de sus actos de teatro en los momentos que preceden al estreno y estreno de "Troteras y Danzaderas", el autor ruso, Leonid Filin, nos ofrece una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

El teatro ruso ha sido siempre un teatro de ideas, un teatro de ideas que se expresan en la forma de una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

En el último de sus actos de teatro en los momentos que preceden al estreno y estreno de "Troteras y Danzaderas", el autor ruso, Leonid Filin, nos ofrece una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

**LA DIALECTICA DE LOS PIES**

**UN "FENÓMENO NACIONAL"**

Traslado y verso con algunas modificaciones

El teatro ruso ha sido siempre un teatro de ideas, un teatro de ideas que se expresan en la forma de una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

En el último de sus actos de teatro en los momentos que preceden al estreno y estreno de "Troteras y Danzaderas", el autor ruso, Leonid Filin, nos ofrece una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.



El teatro ruso ha sido siempre un teatro de ideas, un teatro de ideas que se expresan en la forma de una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.



**LA FAMILIA Y EL DIALOGO**

El teatro ruso ha sido siempre un teatro de ideas, un teatro de ideas que se expresan en la forma de una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

**LA FAMILIA Y EL DIALOGO**

El teatro ruso ha sido siempre un teatro de ideas, un teatro de ideas que se expresan en la forma de una "belleza" moderna, una "belleza" que se adapta a la época de hoy.

(1944) «Troteras y danzaderas», La Estafeta Literaria 1 (5 de marzo), page 10.

Pero otros autores más reconocidos de la tradición rusa, entre ellos el ineludible Chejov, habrán de inspirar hasta la tercera época de la revista para protagonizar artículos y no solo alusiones más o menos tangenciales, como cuando Fernández de Asís mencionó

el montaje de *Platonov* en el Festival de Burdeos, llevado a cabo por André Vilar (V.F.A., 9.6.1956: 7), en la misma página en que se recogía la fotografía de un montaje de *Tío Vania* en manos del Kongilka Dramatiska Teatern, de Estocolmo.

## REFERENCIAS CITADAS

- ANÓNIMO (1944) «De *Hotel Terminus* a *Los endemoniados*». *LEL* 1 (5 de marzo), 10.
- (1944) «De inmediata publicación. Noticiario bibliográfico». *LEL* 2 (20 de marzo), 20.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. En el saloncito del María Guerrero. Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa hablan de teatro». *LEL* 5 (15 de mayo), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. De cuatro a cinco. Charla sobre el teatro. habla el director del Teatro Español». *LEL* 6 (31 de mayo), 10.
- «Troteras y danzaderas. Tomás Borrás, autor y director». *LEL* 7 (15 de junio), 10.
- [Víctor Ruiz Iriarte] (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos. Jorge de la Cueva». *LEL* 13 (25 de septiembre), 10.
- (1944) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Gabriel García Espina cree en el futuro de un teatro optimista y alegre». *LEL* 17 (1 de diciembre), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Hablan los críticos de teatro. Emilio Morales de Acevedo». *LEL* 23 (15 de marzo), 10.
- (1945) «Troteras y danzaderas. Joaquín Calvo Sotelo y su ideal de autor». *LEL* 25 (25 de abril), 10.
- (1945) «Noticias de Hispanoamérica. *La Estafeta* en el mundo». *LEL* 26 (10 de mayo), 26.
- (1945) «*La Estafeta* en el mundo. Teatro inglés. Las últimas producciones londinenses». *LEL* 34 (25 de septiembre), 23.
- (1956a) «Valija del exterior. Oslo conmemora el 50 aniversario de la muerte de Ibsen». *LEL* 45 (25 de mayo), 3.

- (1956b) «Cine, teatro, circo. La nueva escenografía en Suecia. Del neoclasicismo al expresionismo». *LEL* 45 (25 de mayo), 7.
- (1956a) «Valija del exterior. Arthur Miller se casa con Marilyn Monroe». *LEL* 47 (9 de junio), 3.
- (1956b) «Cine. Teatro. Circo. *Pigmalión*, comedia musical». *LEL* 47 (9 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Libros de la escena. Un amor de Bernard Shaw. Teatro o metamorfosis». *LEL* 50 (30 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Bernard Shaw, en Manhattan». *LEL* 69 (10 de noviembre), 7.
- Gondomar* (1957) «Valija del exterior. Hace versos y novela pero sigue fiel a su vocación. Para Bernardo Graiver el teatro es el total de las artes». *LEL* 101 (22 de junio), 3.
- G. Z. (1956) «Cine. Teatro. Circo. Desde París. III festival dramático». *LEL* 47 (9 de junio), 7.
- IGOA, Luis Fernando (1945) «Troteras y danzaderas. Teatro de aquí y de allá. Bernard Shaw, la crítica Marie Bell y otras cosas». *LEL* 32 (25 de agosto), 10.
- JENNER, Ricardo (1956) «Valija del exterior. Shaw, motivo de controversia en la prensa británica irlandesa». *LEL* 58 (25 de agosto), 3.
- R. (1944) «Sello de urgencia. Hedda Gabler en Andalucía». *LEL* 7 (15 de junio), 4.
- R. M. (1945) «La Estafeta en el mundo. Los teatros nacionales. Inglaterra se enfrenta ahora a ese problema». *LEL* 35 (octubre), 24.
- RUIZ IRIARTE, Víctor (1944) «La dialéctica de los pies. El ibsenismo en 1944». *LEL*, 5 (15 de mayo), 10.
- SOTO, Ramón (1957) «Mary Carrillo, en el teatro, y Marilyn Monroe, en el cine, interpretan el mismo papel en la obra de Terence Rattigan, *El príncipe durmiente*». *LEL* 103 (6 de julio), 7.
- V[ictoriano] F[ernández] de A[sís] (1956) «Cine. Teatro. Circo. Siete días». *LEL* 47 (9 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Siete días». *LEL* 48 (16 de junio), 7.
- (1956) «Cine. Teatro. Circo. Siete días». *LEL* 49 (23 de junio), 7.