# Avisadores del fuego
## Los *Tambores en la noche* de Brecht como espejo de la sociedad alemana de los años 20

CARLOS ROLDÁN LÓPEZ
Universidad Rey Juan Carlos
MHISTRAD Grupo de Investigación Consolidado URJC (FLA-LFL 429)
carlos.roldan@urjc.es

### Introducción

La pieza teatral «*Tambores en la noche*» de Bertolt Brecht se estrenó el 29 de septiembre de 1922 en el Teatro de Cámara de Múnich, generando una enorme polémica tanto por el tratamiento de la Rebelión Espartaquista de 1919 como por la visión crítica de la sociedad alemana tras la IGM.

En efecto, se trata de un momento histórico en el que se consuma el fin del Imperio Alemán: la Primera Guerra Mundial supuso 17 millones de muertos, y una leonina situación económica para el Estado que no ha podido terminar de pagar las deudas provenientes de aquel conflicto hasta 2010, casi cien años después. Alemania se enfrentaba a la escasez en el abastecimiento de productos básicos y un profundo estallido de estructuras sociales que terminaron haciendo emerger la Liga Espartaquista, objeto de la pieza de Bertolt Brecht que aquí analizamos.

Bajo el lema *paz y pan,* más de medio millón de personas participaron en Berlín en la revuelta que llegó a su punto culminante en 1918 con la proclamación de la República por parte de Philipp Scheidemann, si bien la revuelta espartaquista fue duramente reprimida por el ejército. Este contexto de escasez y división social, reflejado en «*Tambores en la noche*», no impidió el desarrollo de una bullente actividad de creación artística en todos los sentidos, antes bien fue también uno de los desencadenantes de una agitada *vida cultural* en Alemania, especialmente en Berlín, pero también en Múnich, hasta tal punto que Berlín se convierte en un centro cultural de primer orden naciendo lo que ha venido a llamarse *la edad de oro.*

De forma simultánea y paralela a los movimientos de agitación política, surge en millares de personas la necesidad de *vivir el* momento. Y también de *sobrevivir al momento.* Numerosos extranjeros visitan Alemania atraídos por su variada oferta en espectáculos, alcohol, drogas y sexo. Muy económicos para cualquier moneda que no sea la alemana. La cocaína es la droga

de moda en los felices años 20 y junto a ella, se produce toda una explosión cultural manifestada en el Cabaret, y posteriormente, el Cabaret político.[1]

Siguiendo con la descripción de los locos años 20 de Berlín, podemos citar que en el prestigioso Hotel Adlon, junto a la Puerta de Brandenburgo, se realizaban fiestas de gran glamour y allí se reunían las élites intelectuales y artísticas con integrantes de la aristocracia y la alta burguesía. A su vez, otros lugares propicios para el disfrute por parte de famosos y políticos eran el reconocido Josty, el Café Vaterland, la «Casa de Vinos» Reinhold en la Plaza de Potsdam: el único deseo de estas personalidades era mostrarse y disfrutar del momento placentero.

En cuanto a la corriente musical que hace furor en el Berlín de la década del 20, la ciudad adopta el desenfreno de ritmos como el jazz, el charleston y el shimmy, y es así como esto se traduce en una auténtica pasión por los bailes de salón y, consecuentemente, en la apertura de numerosos locales. Por otro lado, en aquellos años se puso de moda el boxeo y el ciclismo en pista, con lo cual asiduamente los berlineses asistían a ver estos excitantes —y un tanto peligrosos— espectáculos en el Palacio de Deportes (Sportpalast) o en el Palacio Almirante (Admiralpalast). Reinhold Franz Habisch o Egon Erwin Kisch escriben vibrantes crónicas y reportajes acerca del acaecer en el Berlín de la década del 20.

> En los locales y clubs nocturnos alrededor de la Kurfürstendamm, en el barrio de Charlottenburg, se puede también gozar del cabaret político o de la picante opereta con textos de autores tan representativos como Walter Mehring, Joachim Ringelnatz o Kurt Tucholsky. Max Reinhardt es el empresario teatral de moda, y Marlene Dietrich una desconocida con buenas piernas que canta en el Café Größenwahn de la Kurfürstendamm y que saltará por fin a la fama en 1930 por su papel en la película El Ángel Azul, cuyo guión elaboró el mismo Carl Zuckmayer. Precisamente por esa zona de Berlín se encuentran las mastodónticas salas donde se exhiben famosas películas del cine mudo expresionista; por ejemplo el Marmorhaus estrena El Gabinete del Dr. Caligari y la película de vampiros Nosferatu, mientras que el Ufa-Palast, muy cerca de la estación Zoo, da Dr. Mabuse, de Fritz Lang.[2]

1 Véase al respecto: https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200315/474098557872/tercer-reich-regimen-adictos-drogas.html [16/2/2022].

2 Véase al respecto: https://revistadesbandada.com/2020/03/29/el-berlin-de-los-locos-veinte/ [16.02.2022].

En esta década de grandes cambios, y de surgimiento de la industria cultural, se produce una encrucijada de respuestas desde el teatro: por un lado, los expresionistas que buscaban expresar el rechazo del viejo mundo. Y por otro las preocupaciones de configurar al teatro como un arma política de cambio urgente, que tuvo también en la Alemania de esta época su origen, a través de Piscator, y también de Bertolt Brecht.

En este sentido, el carácter clásico de las tradicionales propuestas de teatro se enfrenta a una ruptura con la aparición de técnicas modernas a partir del aporte de directores como Max Reinhardt.[3] En este marco, Bertolt Brecht, mediante su realización en el teatro narrativo, aporta su granito de arena a su oposición al capitalismo y lo expresa vehemente desde su trinchera creativa. Desde la otra cara de la moneda, surge un teatro musical que embona con el placer, la sensualidad; dando la bienvenida al cabaret, el burlesque y el teatro más etéreo.

En este sentido, se da en *Tambores en la noche* una serie de circunstancias que van a convertirla en un acontecimiento clave sobre la década de grandes cambios para Berlín. Su estreno fue fruto del trabajo de Brecht con dos figuras relevantes del teatro expresionista de la época: el director Max Reinhardt, y el escenógrafo Otto Reighbert. Además, se da la circunstancia de que este diálogo de Brecht con el expresionismo supondría un punto de inflexión en la evolución de la dramaturgia de la *Joven Alemania*, y también puede considerarse un germen de lo que vendrá a ser el nacimiento del teatro épico, en el que las inquietudes por la estética y los nuevos lenguajes escénicos no sería incompatible con la politización del teatro que se empezaba a vislumbrar en Alemania a través de Edwin Piscator y el propio Brecht.

## El teatro alemán en los años 20: Expresionismo y nueva objetividad

Es habitual relacionar el expresionismo con una tercera vía entre el realismo y el impresionismo, centrada en priorizar la visión del artista sobre la realidad, más que en una objetivación de ésta. De esta concepción provendría la abstracción y la creatividad, y en muchos casos el predominio de los temas relacionados con el mundo interior del creador más que de la realidad exterior.

> La expresión dramática o teatral, como toda expresión artística, se concibe, en la visión clásica, como una exteriorización, una

3 Max Reinhardt fue el creador del teatro épico y crítico de la burguesía.

> evidenciación del sentido profundo o de los elementos ocultos; por lo tanto, como un movimiento del interior hacia el exterior.[4]

En el teatro expresionista alemán, esta idea tuvo, desde el principio, matices. Si bien ahondaron en la idea de expresión al máximo, con el fin de obtener la mayor emotividad posible del espectador, la situación singularísima alemana tras la Primera Guerra Mundial, y la situación humanitaria tras la misma, determinaron una presencia de temas sociales en la dramaturgia expresionista más acentuada que en otros países. Es el caso de la corriente denominada Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), para cuyos seguidores el teatro debía ser también «como el grito original de toda la humanidad».[5] Esta corriente representaba de manera directa toda la crueldad de la guerra llevando a escena la mutilación, los niños famélicos, en contraste con la vida libertina de la burguesía. En la pintura esta corriente tuvo en George Grosz y Otto Dix sus principales valedores, reflejando, sobre todo este último «el ambiente de los bajos fondos buscando convencer a todos de que este mundo estaba enfermo y era odioso y mentiroso».[6] En el teatro, figuras como George Kaiser, Ernst Toller y, como veremos, el propio Brecht en sus comienzos, abarcaron en sus trabajos tanto el posicionamiento ideológico como la técnica destiladamente expresionista en la dramaturgia, la escenografía y la representación.

Como consecuencia de estas particularidades del Expresionismo alemán, van a producirse dos acontecimientos claves que concurrirán en la irrupción de tambores: la aparición, dentro de la corriente de la nueva objetividad, de una sociedad de dramaturgos autodenominada la joven Alemania y, en segundo lugar, la colaboración con estos dramaturgos de quienes se considerarán los principales muñidores de la aparición del teatro político: Bertolt Brecht y Edwin Piscator. Los dramaturgos de la joven Alemania a la que se uniría como director teatral la figura clave de Reinhardt, se fueron constituyendo como sustentadores del carácter político del teatro expresionista, al mismo tiempo que refinados y afanados trabajadores de la abstracción y el simbolismo en sus piezas.

> Daremos margen a la constitución de una verdadera comunidad de hermanos, más allá de las fronteras de una clase social y un solo país. Un hombre nuevo que se dará cuenta de sus relaciones con la eternidad, con Dios y que, por consiguiente, se sentiría

4 Véase P. Pavis, *Diccionario del Teatro.* México: Ediciones Paidos, 1990, p. 207.
5 Véase J. Salvat, *Historia del arte*, tomo II. México: Editorial Salvat, 1979, p. 108.
6 Véase A. M. González, *Las claves del arte expresionista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1990, p. 67.

> responsable de sus actos y reconocería sus culpas: en primer término, las suyas propias.[7]

Estos tintes religiosos se fueron diluyendo rápidamente por una visión cada vez más marcadamente marxista de la realidad social y política.[8]

Ahora bien, es muy importante resaltar, para entender bien nuestro comentario posterior de *Tambores en la noche*, que el teatro expresionista alemán mantuvo su propia técnica tanto en la dramaturgia como en la representación, y es en este preciso estadio en el que tiene lugar la elaboración de la dramaturgia y esquema escenográfico de *Tambores*, en el que, como veremos, participó, además de Brecht como dramaturgo, un coreógrafo y un director netamente expresionistas en sus concepciones teatrales. En este sentido, estos expresionistas sociales entendían que no era incompatible mostrar y dar expresión a todo cuanto agita lo más íntimo del hombre con la descripción y denuncia de los dramas humanos generados por las catástrofes bélicas. Para este último objetivo no había necesidad alguna de seguir los parámetros del naturalismo ni la descripción mimética del mundo.

En efecto, el drama expresionista se distanció totalmente de la concepción heredada del realismo, de manera que las escenas no seguían una linealidad, permitiendo el análisis autónomo de cada parte del todo, de cada escena. Era también habitual la proliferación de puntos de vista y, por supuesto, una deliberada búsqueda de la abstracción. Muy común era el uso de los puntos suspensivos para expresar diálogos internos y procesos de introspección. Todo ello podemos verlo en *Tambores*. Por supuesto, los personajes están representando ideas, rompiendo con el psicologismo realista heredado de Ibsen. Estas ideas toman cuerpo en los personajes que pasan a representar colectivos. Esto será un elemento clave en el posterior teatro épico de Brecht.

En este mismo sentido, para los expresionistas alemanes de la nueva objetividad, el lado onírico y la atmósfera deliberadamente abstracta de las escenas permitía darle un hálito igualmente onírico a la realidad social más desesperante: algo había de irrealidad en la situación dramática de Alemania, lo hiperreal podría ser una forma de ficción porque no podía ser verdad lo que estaba ocurriendo. Esta misma visión sería la que predominaría en la proliferación del cabaret político de los años treinta. La distorsión de la realidad era, en el fondo, un ejercicio de realismo en el sentido etimológico del término y la mera reproducción de los acontecimientos, en la línea

7 Véase I. T. Brugger, *Teatro Alemán del siglo xx*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961, p. 84.

8 Véase M. Löwy, Marxismo y religión: ¿opio del pueblo? En *La teoría marxista hoy*. Biblioteca CLACSO, s/f. http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/campus/marxis/P2C3Lowy.pdf [17/2/2022].

documentalista de Chejov o Ibsen, implicaba un entreguismo y un pesimismo que en los años 20 los alemanes no se podían permitir. Y de Alemania a lo universal, porque hay en *Tambores* una pretensión de universalismo.

## El encuentro de Bertolt Brecht con el expresionismo

Para José Antonio García, el encuentro del primer Brecht con el expresionismo, tal y como se entiende en *Tambores*, está relacionado no sólo por razones históricas y cronológicas, sino porque en el centro de este movimiento se encontraban características irrenunciables para Brecht: la crítica de lo existente, la idea del desengaño y, la más importante, la renuncia a la expresión de la belleza apolínea como fundamento del papel del artista. En este sentido, hay en Brecht de *Tambores*, como en el expresionismo, una visión profundamente desencantada de la vida, a la par que un continuo descreimiento de todo lo que provenía del aparato institucional realmente existente. Tal y como podemos ver en Kraegler o en la misma Anna, el sujeto se presenta con una gran impotencia frente al poder.

> KRAEGLER. No sé qué decir. Cuando solo nos quedaba la piel sobre los huesos y teníamos que llenarnos de aguardiente para poder pavimentar las carreteras, a menudo no teníamos más que el cielo de la noche.[9]

Igualmente, era muy palpable en el expresionismo la necesidad de presentarnos personajes individuales, y delimitados por su esencialidad. No interesan las apariencias sino el reflejo del dramatismo y los sentimientos humanos en toda su visceralidad: soledad, angustia, terror, miseria, descreimiento. Este recurso va a ser importantísimo tanto en el Brecht expresionista de *Tambores,* como en el posterior que dará lugar al teatro épico. Los personajes de Brecht son pura afectividad, al tiempo que expresión de ideales colectivos. Esta última idea es exclusiva de Brecht, pero será trazada a partir de este derroche afectivo que podemos ver en los personajes de *Tambores:*

> ANNA.— Al principio estuviste mucho tiempo conmigo, tu voz era entonces fresca. Cuando iba por un pasillo, rozaba tu cuerpo, y en el prado me llamabas detrás del arce. Aunque habían escrito que te habían dado un tiro en la cara y te habían enterrado a los dos días. Sin embargo, un día todo cambió. Cuando iba por el pasillo, estaba vacío, y el arce guardaba silencio. Cuando me enderezaba

9 Véase B. Brecht, *Tambores en la noche* [Traducción de Miguel Sáenz]. Madrid: Alianza Editorial, 2019, p. 109.

> en la pila de lavar, todavía veía tu cara, pero cuando tendía la ropa en el prado ya no la veía, y durante todo este tiempo no he sabido qué aspecto tenías. Pero hubiera tenido que esperarte.[10]

Sin embargo, hay que destacar que no vemos en este primer Brecht el predominio del instinto sobre la racionalidad, y mucho menos la fantasía que tan cara era a los expresionistas, tanto en la pintura como en el cine y la dramaturgia. En este sentido, en las obras de esta primera etapa de Brecht en diálogo con el expresionismo, las referencias a la irracionalidad y a lo instintivo son más bien una imagen de la Alemania vieja y burguesa. Esto lo podemos ver no solo en *Tambores,* sino también en *Un hombre es un hombre* (1926) y *La ópera de cuatro cuartos* (1928): obras realizadas en los años 20 por Brecht donde podemos contemplar la influencia del expresionismo, si bien es *Tambores* la que decididamente expresa sin mediación alguna a la *sociedad alemana de los años 20.*

## *Tambores en la noche*: amor, justicia y locura al comenzar los años 20

Esta obra objeto de nuestro análisis tiene como eje principal el amor, fallido por la guerra, de Anna Balicke y de su amante (Andreas) que fue reclutado para combatir en la Primera Guerra Mundial. La guerra finaliza, pero la familia de Anna y ella misma no han tenido el más mínimo dato de su suerte y le dan por muerto, tras cuatro años de espera. Su familia la presiona para que le olvide definitivamente y se case con uno de los enriquecidos por la venta de materiales de guerra, Murk. Brecht aumenta la tensión dramática en el momento que hace coincidir la aceptación de Anna del arreglo matrimonial con la vuelta de Andreas, después de pasar años en paradero desconocido como prisionero de guerra en África. El motivo principal es la imposibilidad de Andreas de proporcionar a Anna el modo de vida burgués que evidentemente Murk sí puede ofrecer. Finalmente, Anna deja a Murk y decide retomar la relación con Andreas. Esta decisión vital es también una toma de posición política, en el contexto del levantamiento espartaquista. Anna busca a Andreas y en la escena final vuelven a unirse, caminando hacia una nueva realidad personal y también política.

En este sentido, Peter Thomson comenta que Brecht «pinta, desde un enfoque llamativamente diferente, un cuadro de los acontecimientos acaecidos en Berlín durante el levantamiento espartaquista»;[11] puesto que «su

10 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 104.

11 Véase P. Thomson & G. Sacks (eds.), *Introducción a Brecht.* Madrid: Ediciones Akal, 1998, p. 76.

soldado, Andreas Kragler, no adopta ninguno de los rumbos que se podrían esperar de un *Heimkehrer*[12] expresionista: ni se suicida víctima de la desesperación, ni se convierte en dirigente revolucionario».[13]

La obra viene a reflejar la realidad social alemana en los primeros años 20, y muestra numerosos agravios puestos de relieve a través de la revuelta espartaquista, a la que Brecht dará voz a través de un estilo dramatúrgico claramente enfocado en el compromiso social. En primer lugar, se pone de relieve la frustración de los soldados que regresaron del frente, sintiendo que habían estado luchando por nada y que a la vuelta lo habían perdido todo. Murk es el reflejo de una despiadada clase burguesa que, al mismo tiempo que no acudió al frente, se enriqueció con la guerra y que además intenta casarse con la novia de un combatiente. Es el reflejo del capitalismo que hay que derrocar por parte del proletariado, personificado en Andreas.

Podemos ver en la obra al menos cuatro arquetipos humanos en los que Brecht quiere detenerse, y que son un fiel reflejo de la sociedad alemana de los años 20, pero también de alguna manera con tendencia a proyectarse en lo universal, ya que, como hemos podido ver en montajes posteriores de *Tambores*, reflejan caracteres humanos muy definidos y atemporales. En primer lugar, y anticipando lo que será posteriormente en el teatro épico los llamados *personajes narrativos,* podemos ver a Anna y Andreas, así como a Murk y el matrimonio…, que en este análisis semiótico son un mismo actante. Es decir, personajes con idéntica función dramática. Estos personajes ya provocan el llamado *distanciamiento* con el público, en el sentido de que son símbolos de acontecimientos históricas, representan a todo un colectivo social en ellos.

> El distanciamiento es una técnica que se apoya de un abierto punto de vista de crítica social. Al establecer los hechos y la caracterización del personaje, el actor destaca los rasgos que pertenecen al terreno de la sociedad, así su actuación se convierte en un coloquio con el público. El actor sugiere al espectador que acepte o rechace ese punto de vista histórico.[14]

Así, Anna y Andreas representan la versión proletaria del actante universal de *los enamorados* que podemos contemplar en otras obras de la dramaturgia universal de Shakespeare o Molière, a saber, la pareja de jóvenes que

12 El término *Heimkehrer* hace alusión al que regresa a casa tras finalizar la guerra, al repatriado.

13 Véase P. Thomson & G. Sacks (eds.), *op. cit.*, 1998, p. 76.

14 Véase R. Dittus, «El personaje brechtiano en el novísimo cine chileno: análisis de los filmes *Gatos viejos*, *Lucía y el cielo*, *La tierra y la lluvia*», En *Perspectivas de la Comunicación*, vol 9, n.º 2. 2016, p. 62.

ven frustrados sus proyectos personales por la irrupción de la tragedia, en este caso, la guerra. Muchos jóvenes alemanes se vieron representados en lo ocurrido entre estos dos jóvenes. Además, en la medida en que singularizamos el análisis podemos ver cómo Anna evoluciona desde una esperanza en el regreso del joven combatiente a la desesperanza que le impone su familia, que representa a la *vieja* Alemania.

> BALICKE. Hace cuatro años que le dieron por desaparecido. Ya no volverá. Los tiempos son condenadamente inseguros. Todo hombre vale su peso en oro. Hace dos años hubiera dado mi consentimiento. Vuestro maldito sentimentalismo me engañó entonces. Ahora pasaría sobre el cadáver de quien fuera.[15]

La diferencia de cosmovisión entre la nueva y la vieja Alemania no la vemos únicamente en el hecho del matrimonio de Anna. Está muy presente a cada paso, en cada oportunidad de gestionar la vida, incluso en sus más mínimos detalles: Anna y sus padres representan paradigmas enfrentados.

> ANNA. ¡Pero si no puedo olvidarlo! ¡Nunca! ¡Tratáis de convencerme, pero no puedo![16]

Pero *Tambores* no es una dramaturgia romántica. No se trata del triunfo del amor y del conflicto generacional que sería tan cara a la también alemanísima *Sturm und Drang*. La *nueva Alemania* está también representada por Murk. Podemos establecer una triangulación semiótica para, desde la perspectiva brechtiana, ver en Murk y Andreas una representación de la lucha de clases, y a Anna como una simbolización del futuro de Alemania, de una Alemania que debe escoger entre la revolución que estalla en las calles y el capitalismo deshumanizado, cobarde y rentista que podemos ver en Murk. Las dos posibilidades están abiertas, y se reflejan con meridiana claridad en el texto de la obra:

> BABUSCH: Rompen periódicos y los tiran a los charcos, insultan a las ametralladoras, se disparan en los oídos y creen que están haciendo un nuevo mundo. Ahí vienen un montón de ellos.[17]

Murk se presenta ante el público como la salida posibilista y pragmática que no asume riesgos, que se aprovecha de las desgracias y que además

15 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 91.
16 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 93.
17 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 123.

es premiado por ello. Frente a esta salida, Andreas refleja la esperanza en el futuro a pesar de la situación que se está viviendo, cifrada en la salida revolucionaria representada por la toma de la calle, dignidad del sacrificio que es recompensado. Balicke muestra deliberadamente la visión de quien ha visto la catástrofe bélica como un negocio:

> ¡La guerra me ha traído fortuna! Estaba al alcance de la mano y por qué no cogerla, hubiera sido demasiado absurdo. La hubiera cogido otro. ¡El vivo al bollo y el muerto al hoyo![18]

No obstante, aún no vemos en *Tambores* la ausencia de individualidad de los personajes que posteriormente caracterizarán a los dramas de Brecht. Pero si era importante la plasmación de sus actos físicos, no tanto el psicologismo heredado de Ibsen y Chejov que escondían una justificación idealista de su comportamiento:

> Los personajes de Brecht, como los de Wedekind, eran el resultado de una abstracción, de una reducción del personaje a su estructura esencial que en Brecht coincidía con el impulso sexual y en un sentido más amplio lo carnal del sujeto. Ello implicaba la inviabilidad del lenguaje psicológico.[19]

Esta es sin duda la principal característica de *Tambores* en cuanto a los personajes dramáticos, lo cuál va a romper de forma decidida con la linealidad y el psicologismo heredados del realismo ruso, antecedente directo en términos temáticos, del posterior teatro épico. Brecht plantea unas temáticas profundamente enraizadas en las condiciones objetivas de la sociedad alemana de los años 20, pero lo hace desligándose completamente del *gran padre* ruso para llevar a escena la carnalidad en sentido de encarnación: frente al continuo diálogo interno de la dramaturgia realista, *Tambores nos sitúa frente a acciones físicas y hechos*

> KRAGLER.— ¡Déjalo! ¡Ven conmigo, Anna! ¡Ahora te quiero a ti! El ha querido comprarme las botas, pero yo me quito la chaqueta. Una lluvia helada me ha atravesado la piel y la tengo roja, y ahora se me agrieta al sol. Tengo la cartera vacía y ni un céntimo.

18 Véase B. Brecht, *op. cit.*, 2019, p. 101.

19 Véase J. A. Sánchez, *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*, colección Monografías. Cuenca: Editado por Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, p. 82.

> Te quiero, feo como soy. Hasta ahora no me llegaba el alma al cuerpo, pero ahora voy a beber [...].[20]

En otro orden de cosas, y aunque es evidente el carácter profundamente reivindicativo de *Tambores* en todo lo que se refiere al contexto histórico y político, y al drama humano que supuso la guerra, vemos también reflejado en esta pieza la necesidad de escapismo y de uso de los placeres que supusieron los años '20 en Alemania. En efecto, en *Tambores* hay presencia abundante del ocio, de la celebración, del alcohol, de la necesidad de la música para olvidar, siquiera momentáneamente, el contexto dramático de la realidad:

> Una pequeña taberna.
> (Glubb, el tabernero, vestido de blanco, canta con su guitarra «la balada del soldado muerto». LAAR y un hombre sombrío y borracho le miran fijamente los dedos. Un hombrecito cuadrado, llamado BULLTROTTER, lee el periódico. MANKE, el camarero, hermano del Manke del Bar Picadilly, está bebiendo con AUGUSTE, prostituta, y todos fuman).[21]

En esta acotación que da comienzo al acto cuarto, podemos ver condensados elementos omnipresentes en la vida social de Berlín y Múnich de los años 20: alcohol, tabaco y otras sustancias, un bar de ambiente y música evocadora.

Hay más cuadros que nos relatan esta situación, en las que se mezcla el dionisismo y la celebración con una *banda sonora* melancólica y decadente, tan importante en los años '20 y otras sustancias, un bar de ambiente, una música evocadora del problemático presente… son numerosos los ejemplos de esto en la pieza. Sin duda hay que resaltar, llegados a este punto, todo lo ocurrido en el Bar Picadilly. En la Alemania de los años '20 el escapismo, entendido como el recurso al ocio, a la bebida, a la vida ligera del prostíbulo, era visto incluso como una forma necesaria de sobrevivir al presente. Incluso cuando hacerlo podría conllevar algún tipo de riesgo: económico, moral o, como en este caso, por una situación política convulsa:

> MURK.— Dejadme que os invite esta noche a un trago en el Bar Picadilly. Yo soy partidario de un compromiso inmediato. ¿Tú también, Ana?
> ANNA.— ¡Si no hay más remedio!

20 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 111.
21 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 117.

BALICKE.— ¿Por qué no nos quedamos aquí? ¿Para qué ir al Bar Picadilly? ¿Tienes la cabeza de requesón? ¡Es jugarse la vida![22]

Aunque sea jugarse la vida, todos acabarán en el Bar Picadilly, que en este y los próximos fragmentos, en el segundo acto, se transfigurará para ser no simplemente un lugar de relajación, sino, antes bien, el lugar donde la tensión dramática y los puntos de giro se van a multiplicar más que en toda la obra. En efecto, el Bar Picadilly es el lugar de la reaparición de Kragler, el enamorado dado por muerto. También es el lugar de reverberación de las noticias sobre la revolución:

BABUSCH.— (Entra arrastrando los pies). ¡Muchachos, estáis bien atrincherados contra el aquelarre rojo! Espartaco se moviliza. Se han roto las negociaciones. ¡Dentro de 24 horas, la artillería disparará sobre Berlín!

BALICKE.— (Con la servilleta en el cuello). Maldita sea, ¿es que esos tipos no están contentos?[23]

Por otro lado, el recurso al alcohol, y su importancia en la vida de muchísimos alemanes para poder encarar la difícil situación económica y social, en concurrencia con situaciones vitales complejas, es descrito por Brecht de una forma meridianamente clara:

KRAGLER.— Si me lo preguntáis, la verdad es que no es tan fácil. Y no quiero un Kirsch. Porque hay cosas demasiado importantes.

BALICKE.— ¡Déjese de historias! Diga lo que quiera. Y luego lo echaré a la calle.

ANNA.— ¡No! ¡No!

BABUSCH.— ¡La verdad es que debería beber algo! Está usted demasiado seco. ¡Todo irá mejor entonces, créame![24]

Esta referencia al alcohol de forma continua no sólo se refleja en los personajes más atormentados por la fábula, sino que es de alguna manera una necesidad de toda Alemania, incluso los personajes más de segunda fila necesitan un trago como forma de sobrellevar lo que ocurre, que es la vida misma:

22 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 94.
23 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 96.
24 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 106.

SEÑORA BALICKE.— (Le quita al camarero de la bandeja una botella de Kirsch). Tengo que tomarme un Kirsch, si no, me muero. (Se acerca la botella a la mesa).[25]

De hecho, en la siguiente cita podemos incluso contemplar la visión del alcohol, no solo como un recurso para sobrellevar la penuria, sino como un acceso al entendimiento, a la apertura del entendimiento.

BULLTROTTER.— ¡Quiero aguardiente y no soldados muertos, quiero leer el periódico y para eso necesito aguardiente, porque si no, no lo entiendo, maldita sea![26]

En la Alemania de los años '20, lugares como el Bar Picadilly en *Tambores* fueron el símbolo de toda la vida social, en la que se mezclaba el escapismo, las conversaciones militantes, el canto y el baile, y la noche entendida como un rico y complejo estado de ánimo.

SEÑORA BALICKE.— ¡Anna, como puedes oír esas cosas!
BALICKE.— ¡Camarero, tráigame cuatro vasos de Kirsch! Ya todo me da lo mismo.
MURK.— ¡Cuidado con sacar el cuchillo! ¡Haga un esfuerzo para no comportarse como un héroe aquí, iría a la cárcel![27]

Y también es el bar el lugar donde se dejan sentir los estallidos de la revolución y de la *Rosa roja.* Una revolución que se deja sentir en la parada en seco de la música y el correr de Kirsch:

UN HOMBRE.— (Aparece en la puerta de la izquierda). Señores, les pedimos calma. Les rogamos que no abandonen el local. Han estallado disturbios. Se lucha en el barrio de los periódicos. La situación es confusa.
BALICKE.— (Se sienta pesadamente). ¡Espartaco! ¡Sus amigos, señor Andreas Kragler! ¡Sus siniestros compañeros! ¡Sus camaradas, que rugen en el barrio de los periódicos y huelen a asesinato e incendio! ¡Fieras![28]

Hemos descrito el Picadilly como *lugar de peregrinación* de la familia de Anna, del reencuentro de los amantes y del estallido revolucionario. Una

25 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 105.
26 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 117.
27 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 107.
28 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 110.

transfiguración del Bar como símbolo de la vida social de los años 20 en el que tienen lugar los principales acontecimientos de *tensión dramática* en los tambores. Sin embargo, Brecht va a hacer evolucionar este símbolo del bar en el paso al cuarto acto. Un cuarto acto en el que *llega la aurora* como expresión bicéfala que hace referencia no solo al fin de la noche y llegada del nuevo día, sino también como amanecer revolucionario de Alemania, un amanecer que implica la salida de los bares de toda Alemania para ir a la calle. Y que tiene lugar en *una pequeña taberna*, ya sin nombre, mucho más sórdida, una taberna de la que hay que salir:

> GLUBB.— (Con voz fría y vidriosa). ¿No está cómodo aquí?
> BULLTROTTER.— Sí, pero hay una revolución.
> GLUBB.— ¿Para qué? En mi local la escoria se encuentra cómoda y Lázaro canta.
> UN HOMBRE BORRACHO.— Yo soy la escoria, tú Lázaro.[29]

En este cuarto acto, todo lo que ocurre en el bar, a diferencia del segundo acto en el Picadilly, es extremadamente sórdido. Hay continuas referencias a fluidos corporales (sudor, diarrea, limpieza de retretes) y a personajes que, a diferencia del segundo acto, son extremadamente innombrables, como el anónimo *hombre borracho,* que podría ser toda Alemania:

> AUGUSTE.— Avergonzaos, puercos, habría que arrancaros los intestinos y colgaros con ellos de los faroles, a vosotros los de los puños. ¡Señorita, hágame una rebaja, que hemos perdido la guerra! ¡Que no hagan el amor si no tienen cuartos, ni hagan la guerra si no saben! ¡Quite los pies de la mesa delante de una dama! ¿Por qué tengo que oler sus pies sudados, so pelagatos?[30]

El local termina cerrándose como consecuencia del estallido espartaquista, y los personajes pasan de los vasos a los periódicos. Brecht está describiendo la necesidad de abandono del escapismo de Alemania para reencontrar el amor perdido, y el futuro en la salida revolucionaria. Esta degeneración del espacio lúdico, que marca el final de la noche en el que ocurren la mayoría de los puntos de giro en el texto, la noche en la que tienen lugar los hechos, es también el final de la noche alemana, de la oscuridad del período de entreguerras, precisamente en la medida en que se «cierre» el bar y con ello la vida sobrepasada que remarca las heridas, y se acuda

29 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 117.
30 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 118.

al amanecer de la revolución. Hay una progresiva crítica al escapismo en Brecht conforme se va acercando el desenlace de la obra.

El cuadro de todas las vertientes del escapismo es completo en *Tambores,* haciendo aparecer el actante genérico de *la prostituta.* Esta *prostituta* es un actante colectivo, es decir, no tiene nombre, ni singularidad, ni una historia propia más que la historia de la prostitución en la Alemania de los años 20. Como dice Weichert, «en *Tambores* comienzan a aparecer los personajes colectivos, sin historia personal, sobre los que Brecht acometería la nueva visión de la función de los personajes en los textos dramáticos que caracterizará a su posterior dramaturgia.»[31] La prostituta es un personaje cualquiera, que aparece y desaparece de la vida de los personajes principales, normalmente bailando. Este baile con la prostituta es también el baile de toda Alemania, que vivió una explosión de burdeles en los años 20 como consecuencia de todos los acontecimientos de los que da cuenta *Tambores.*

«(En ese momento, Friedrich Murk entra por la izquierda, bailando con una prostituta llamada Marie)».[32] Se llama Marie, pero podía haberse llamado de cualquier otra forma como veremos en los personajes posteriores del teatro épico. El destino de Marie en el texto de Brecht es aparecer en las acotaciones: «(El camarero tira de Kragler, que lo acompaña lenta y pesadamente. A su izquierda va con Marie, la prostituta)».[33] Ciertamente Marie interviene en los diálogos como acompañante de la acción principal, su presencia es necesaria, pero indirecta a la tensión dramática principal. En otros momentos del texto la prostituta no aparece nombrada, podría ser Marie u *otra cualquiera* ya que no interviene nivelando ningún punto de giro del texto. En este sentido, al igual que la progresiva degeneración de los bares que son expresión del devenir escapista de la sociedad alemana, la aparición de las prostitutas en el texto coincide con esta bajada generalizada del lenguaje que nos va acercando a la explosión revolucionaria:

> ANNA.— (Acercándose cada vez más a Kraegler, contempla a Murk asqueada. En voz baja). Pero si estás borracho.
>
> MURK.— (La atrae hacía sí bruscamente). ¡Enséñame la cara! ¡Descubre los dientes! ¡Puta!
>
> KRAGLER.— (Levanta a Murk sencillamente en alto, los vasos tintinean en la mesa, Marie no hace más que aplaudir).[34]

Marie, la prostituta, no hace más que aplaudir. Es la imagen de la función de la prostitución en el curso de los acontecimientos de Alemania. Es

31 Véase J. A. Sánchez, *op. cit.,* 1992, p. 107.
32 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 106.
33 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 112.
34 Véase B. Brecht, *op. cit.,* 2019, p. 111.

la testigo que participa de los acontecimientos al mismo tiempo que los aplaude, no tanto por complicidad como por necesidad de dar un sesgo de ligereza a la sordidez de todo lo que está ocurriendo. Y lo que está ocurriendo es que el alcohol y los problemas han degenerado en violencia, en la trama, y en la historia. En *Tambores* hay una exacta sincronización entre los objetivos de escena y los objetivos de obra, reflejo a su vez de los objetivos sociales.

Como dice Jhering en su estudio sobre *Tambores:*

> Brecht ve a los hombres. Pero siempre en su acción sobre los otros hombres. Nunca contempla una figura aislada ni las relaciones entre los personajes se encuentran mediatizadas por un personaje central. La tensión dramática no está centrada en la relación intersubjetiva, como ocurría en el drama naturalista sino «atmosféricamente» dada, por la introducción de lo externo revolucionario como fondo.[35]

En este sentido, podemos observar cómo la relación entre personajes no es una relación *privada* que deba ser resuelta en la esfera de la consciencia del individuo. En *Tambores* las condiciones sociales y materiales imperantes son las condicionantes de la acción y de la tensión dramática que recorre toda la obra. Los personajes no son ni serán los mismos sin la guerra, sin la revolución, y sin la miseria social y psicológica que se describe en la pieza.

Vemos en *Tambores* una puesta en crisis de la máquina aristotélica, una expresión totalmente realista de la situación de Alemania en los años 20, mezcla de escapismo y ocupación revolucionaria, de vida alegre y ligera con activismo social, a la par que un fiel reflejo de la evolución plástica del expresionismo que irá modulando su tendencia al intimismo y al reflejo de la visión individual del mundo, por la introducción de elementos externos como detonantes de tensión y argumentación.

## Los lenguajes escénicos de *Tambores en la noche*

Como ya advertimos en la parte introductoria de nuestro trabajo, la relevancia de *Tambores* no sólo fue la muestra de la sociedad alemana de los años 20, sino que también figuró la evolución de las corrientes dramatúrgicas y escenográficas en esos mismos años 20. Se estrenó el 29 de septiembre de 1922 en Múnich, y fue anunciada como *comedia en cinco actos de Bertolt Brecht*. Es muy importante resaltar, habiendo llegado hasta aquí, que el estreno fue dirigido por Otto Falckenberg, director de los Kammerspiele de

35 Véase J. A. Sánchez, *op. cit.*, 1992, p. 80.

Múnich y un afamado director escénico de controvertidas piezas, como era esta misma de Brecht.

> Falckenberg marcó de manera permanente la vida teatral de Múnich. Especialmente sus estrenos de Shakespeare y Strindberg se consideraron un indicador de tendencias. Fue él quien dirigió, produjo y estrenó en 1922 *Tambores en la noche,* la primera pieza de Brecht que se llevó a escena. Falkenberg fue además descubridor e impulsor de numerosos actores como Berta Drews, Elizabeth Flickenschildt, Maria Nicklisch, Kate Gold, Teresa Giehse, Will Dohm, Heinz Rühmann, O. E. Hasse, Axel von Ambesser, Carl Wery y Horst Caspar.[36]

El director del estreno de *Tambores* también había sido dramaturgo y creador de corrientes y asociaciones dramatúrgicas, si bien fue su contratación en Múnich la que le marcó como especialista en puestas en escena. Hoy la Academia de formación de actores y actrices que lleva su nombre está consolidada como una de las de mayor prestigio de toda Alemania.

La obra fue también representada en el Deutsches Theater de Berlín, dirigida por Otto Falckenberg, estrenada el 20 de diciembre de 1922, fundamentalmente con actores berlineses. Erwin Faber fue el actor que interpretó al protagonista Andreas Kragler. Es notorio que la dirección de Falckenberg no fue del agrado de Brecht, de hecho, la crítica suele afirmar que la dirección de la obra fue *no brechtiana.* Falckenberg usó técnicas y pidió a los actores gesticulaciones que eran típicas del expresionismo.

Igualmente, el trabajo de Reigbert como escenógrafo consistió en restablecer las perspectivas similares a las vistas en *El gabinete del Dr. Galigari* en 1920. «El sentido de la ironía de Brecht fue mal entendido»,[37] sugiere Meech; estaba «lejos de estar contento con el resultado».[38]

Falckenberg fue una figura determinante en la vida cultural y teatral de Múnich. Destacó por sus trabajos sobre Shakespeare y Strindberg que generaron numerosas influencias posteriores.

Elementos del expresionismo, o quizás elementos «realista-expresionistas» (según Erwin Faber), los podemos analizar en los diseños para el estreno de Múnich. La representación de Reigbert para la escenografía del acto quinto de *Tambores en la noche* nos muestra una figura junto al puente que evoca claramente la figura de Edvard Munch en su pintura de 1893, *El grito*.

36 Véase B. Pargner, *Otto Falckenberg: El poeta director del Teatro de Cámara de Múnich Henschel-Verlag Berlín*, s/f, s/n.

37 Véase T. Meech, *Early Plays de Brecht*. Ed: Cambridge University Press, 1994, s/n.

38 Véase T. Meech, *op. cit.,* 1994, s/n.

Erwin Faber, que fue el actor que Brecht solicitó para dar vida a Kragler, el soldado alemán que regresa a casa después de la guerra:

> La obra era… expresionista, es decir, realista-expresionista. Nació de los tiempos, y lo representé como tal… Cuando llegó Brecht, el período del expresionismo en Múnich ya había pasado… El apogeo del expresionismo llegó después de la Primera Guerra Mundial, cuando estábamos todos agotados por la guerra: el hambre, el sufrimiento y el dolor había en cada familia que había perdido a un ser querido. Había una tensión que sólo podía resolverse con un clamor… [*Drums in the Night*] fue quizás uno de los últimos dramas que se interpretó expresivamente.[39]

La escenografía fue dirigida por Otto Reigbert, y en el reparto destacaba, además del citado Erwin Faber (como invitado del Teatro Nacional de Múnich, el Residenztheater) otros actores que interpretaban dramas expresionistas como Max Schreck (como Glubb), Hans Leibelt, Kurt Horwitz y Maria Koppenhöfer. Unos años antes, inauguró el estilo de la plástica escénica de carácter expresionista con sus trabajos de diseño para *Der Sohn* (*El Hijo*).

En *Tambores,* los diseños de Otto Reigbert se caracterizaron por centrarse en el mundo de sombras que representaban los horizontes vitales del proletariado alemán, al tiempo que potenciaba el impacto dramático a través de la iluminación. Todo ello con el estilo, deliberadamente expresionista, de deformación de objetos y decorados.

El expresionismo tenía su propia orientación escenográfica, y en ese sentido se integraba en las ideas más representativas de esta corriente de la vanguardia que se basa en la búsqueda de la expresividad más atávica, a través de sus trabajadas puestas en escena.

Puede decirse que en esta ocasión no se plasmó la esencia expresionista desde el punto de vista escenográfico. Había una voluntad de realismo en los decorados que, aunque no tenían nada que ver con el documentalismo realista ruso anterior, tampoco reflejaban fielmente la abstracción y la complejidad de otros diseños de este escenógrafo:

> El objetivo esencial era conmover directamente al público convirtiendo a cada elemento de la representación en un «…elemento-choc, un elemento actuante, portador del grito del alma o de la idea…» El uso de practicables, rampas, escaleras, las cuales

39 Véase W. S. McDowell, Acting Brecht: The Munich Years, The Brecht Sourcebook, Carol Martin, Henry Bial, editores (Routledge, 2000), 2000, pp. 74-75.

> auxilian la solución simultánea de los diversos planos de la acción, la representación de elementos deformados, como reflejo de la visión que el espíritu del personaje hace de la realidad, la proyección de decorados incompletos, el uso expresivo de la luz.[40]

Igualmente, la pieza contó con la dirección teatral de otro componente de la *joven Alemania*, el ya mencionado Otto Falckenberg. Había escrito varias piezas teatrales, entre las que destacan el drama *Erlösung* (*Salvación*) que puso en escena la Asociación Dramática Académica (Akademisch-Dramatischer Verein) en el Schauspielhaus del Teatro de Cámara de Múnich en 1899. Fue redactor jefe del Goethe-Bund, una propuesta artística que surgió en 1900 en contra de la censura que imponía la promulgación de la *Lex Heinze* (ley de Heinze) y que pretendía la unión entre artistas y personajes de la cultura para defender públicamente la libertad de expresión en todas las manifestaciones culturales. Como dramaturgo y director de la Asociación Dramática Académica realizó los estrenos de diversas obras.

La pieza ganaría posteriormente el premio Kleist de 1922 y como consecuencia de ello, se representó en toda Alemania. Fue la primera obra de Bertolt Brecht y su estreno se realizó antes de su propia declaración como marxista. La aparición del fenómeno revolucionario espartaquista, ciertamente no fue acompañado por el despliegue conceptual del marxismo en la obra.

Al mismo tiempo, su colaboración con directores y escenógrafos expresionistas en los aspectos técnicos y plásticos, hicieron que *Tambores* fuera, tras la Segunda Guerra Mundial y todo lo ocurrido tras el nazismo, relegada frente a otras obras de Brecht totalmente adaptadas a sus creencias marxistas y a la nueva situación mundial tras el segundo gran conflicto bélico mundial del siglo XX. Pese a la gran repercusión que tuvo, a los premios, y a las innovaciones temáticas y estructurales, *Tambores* fue siendo relegada en las décadas posteriores a un cierto desinterés. De ella diría Walter Benjamín que se encontraba *el aviso del fuego,* en clara referencia al peligro nazi y la posterior repetición de la catástrofe bélica.

*Tambores en la noche* fue escrita antes de convertirse en marxista, pero ya podemos decir que es una obra representativa de la lucha de clases en el pensamiento de Brecht.

## Conclusiones

*Tambores en la noche* supuso el estreno teatral de uno de los dramaturgos más decisivos de la contemporaneidad, Bertolt Brecht. Tanto por el tema

40 Véase D. Fernández, *op. cit.*, 2012, s/n.

escogido, como por el proceso creativo de los lenguajes escénicos que se pusieron en marcha, su estreno de 1922 es recordado como un hito fundante de lo que vino posteriormente a denominarse *teatro épico.* Brecht no se había declarado aún marxista pero la pieza fue un reflejo de la importancia dada a la lucha de clases.

Su trama se centra en la narración dramática de la situación de Alemania en los años 20, tras la finalización con derrota de la I Guerra Mundial y la aparición de arquetipos humanos que reflejarían miméticamente esa realidad: los amores frustrados por la guerra, las personas que se enriquecieron con la misma, y el destino militante del proletariado si quería sobrevivir al presente.

La pieza también es un reflejo palmario de una salida *escapista* ante la catástrofe humana y bélica, en la que la diversión, el alcohol y el ocio realizaron una función decisiva y de cuya creatividad surgieron numerosas iniciativas comerciales y culturales que dieron lugar a lo que se ha llamado *los locos años 20.*

*Tambores en la noche* es, a nivel estilístico, un reflejo válido de la evolución del teatro expresionista en Alemania, reflejado en los dramaturgos de la *joven Alemania* y en como esta evolución estuvo relacionada con el teatro político y el teatro épico, en el que ambos en sus inicios usaron elementos del expresionismo.

Por primera vez, se rompió con la naturaleza lineal del drama naturalista heredado de los realistas rusos. La relación entre los personajes rompió el esquema clásico de la intersubjetividad para mostrar las condiciones objetivas de la realidad como desencadenantes de acción dramática, sin suprimir por ello los aspectos individuales y psicológicos que los realistas rusos habían querido eliminar de todo drama que pudiera ser considerado *realista.*

Esta obra fue desencadenante de sucesos de naturaleza contradictoria: al mismo tiempo que fue retirada tras su estreno, recibió el Premio Kleist de 1922 que la llevaría a ser representada por toda Alemania. Siendo reincorporada al repertorio en diciembre del mismo año de su estreno, 1922

De ella diría Walter Benjamin que fue una *avisadora del fuego,* en el sentido de anunciar o expresar los gérmenes de la futura catástrofe bélica, de anunciar los problemas que, de no superarse, generarían un nuevo desastre. A pesar de ello, tras la Segunda Guerra Mundial la pieza fue siendo relegada a un menor protagonismo por el propio Bertolt Brecht, cuyo marxismo se fue haciendo más profundo y la realidad del mundo tras la Segunda Guerra Mundial fue determinando un nuevo tipo de problemas y tensiones mundiales de los que ocuparse con su teatro épico.

## Bibliografía

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos.* Seix Barral. 2003.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus. 1990.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. [Traducción de Miguel Sáenz]. Bibliotheca Avrea. Editorial Cátedra, 2012.

BRECHT, Bertolt. *Baal. Tambores en la noche. En la jungla de las ciudades.* [Traducción de Miguel Sáenz]. Madrid: Alianza Editorial, 2019.

BRUGGER, Ilse Teresa. Teatro Alemán del siglo XX. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961.

BRUGGER, Ilse TM de. *Teatro Alemán expresionista.* Editorial La mandrágora, 1959.

CALABRO, Tony. *El arte del disimulo de Bertolt Brecht*. Académico de Longwood, 1990.

CHIARINI, Paolo. *Brecht tra expressionismo e marxismo.* Publisud. 2001.

DITTUS, Rubén. *El personaje brechtiano en el novísimo cine chileno: análisis de los filmes Gatos viejos, Lucía y el Cielo, La tierra y la lluvia.* En Perspectivas de la Comunicación, vol. 9, n.º 2. 2016, pp. 59-70.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. *Actas del Encuentro Internacional Brecht. Brecht en España*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.

FUEGI, John. *Bertolt Brecht. Chaos, according to plan.* Cambridge University Press. 1987.

FUEGI, John. *The essential Brecht. Hennessey & Ingalls,* 2002.

GONZÁLEZ, Antonio Manuel. *Las claves del arte expresionista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.

KEBIR, Sabine. *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine. Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht (en alemán)*. Algier: Editions Lalle Moulat. 2006.

LÖWY, Michael. Marxismo y religión: ¿opio del pueblo? En *La teoría marxista hoy*. Biblioteca CLACSO, s/f. http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/campus/marxis/P2C3Lowy.pdf [17.02.2022].

MCDOWELL, W. Stuart. *Acting Brecht: The Munich Years, The Brecht Sourcebook, Carol Martin, Henry Bial,* editores Routledge, 2000, pp. 71-83.

MEECH, Tony. *Early Plays de Brecht*. Ed: Cambridge University Press, 1994.

MOLINARI, Cesare. *Teatro a través de las edades. Trans. Colin Hamer*. Ed: Cassell, 2006.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. México: Ediciones Paidos, 1990.

PARGNER, Birgit. *Otto Falckenberg - El poeta director del Teatro de Cámara de Múnich Henschel-Verlag Berlín*, s/f, s/n.

SALVAT, Juan. *Historia del arte,* tomo II. México: Editorial Salvat, 1979.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio. *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1992.

THOMSON, Peter & SACKS, Glendyr (eds.). *Introducción a Brecht*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

WEBER, Herwig. *Universität Wien*, ed. Berthold Brecht auf Spanisch: Die Rezeption Brechts in Argentinien, Mexiko, Kuba und Spanien [Bertolt Brecht en español: La recepción de Brecht en Argentina, México, Cuba y España] (en alemán). Volumen 92 de Dissertationen der Universität Wien. facultas.wuv. 2002, p. 111.

WILLETT, John. *El teatro de Bertolt Brecht: un estudio desde ocho aspectos*. En Tercera rev. ed. Londres: Methuen, 1977.

WILLETT, John & RALPH, Manheim. *Introducción*. En obras completas: una de Bertolt Brecht. Ed. John Willett y Ralph Manheim. Bertolt Brecht: obras de teatro, poesía y prosa Ser. Londres: Methuen, 1970.

## Webgrafía

FERNÁNDEZ, Diana. *Expresionismo en la escena*, En Vestuario Escénico, 2012, s/n. https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/04/29/expresionismo-en-la-escena/ [18.02.2022].

JAUME, Pi. *El Tercer Reich, un régimen de adictos (a las drogas)*. En La Vanguardia, 2020. https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200315/474098557872/tercer-reich-regimen-adictos-drogas.html [16.02.2022].

LEDESMA, Juan Pedro. *El Berlín de los locos veinte.* En Revista Desbandada, 2020. https://revistadesbandada.com/2020/03/29/el-berlin-de-los-locos-veinte/ [16.02.2022].