



EN BUSCA DE UN TEATRO PROLETARIO: LA *MADRE* DE GORKI Y EL TEATRO ESPAÑOL REPUBLICANO / SEEKING A PROLETARIAN THEATRE: GORKY'S *MOTHER* AND THE REPUBLICAN SPANISH THEATRE

VERÓNICA AZCUE

Saint Louis University, Madrid Campus

Recibido: 01/01/2018

Aceptado: 19/01/2018

Resumen: Durante la Segunda República *La madre* de Gorki, referente fundamental de la literatura revolucionaria, se erigió en un modelo válido para aquellos dramaturgos que se interesaron por ensayar e implantar en España un teatro proletario. A lo largo de los años treinta la novela del autor ruso inspiró la creación de varias piezas teatrales, entre las que destacan, por ejemplo, *Primero de mayo*, de Isaac Pacheco (1934); *Amor de madre*, de Manuel Altolaguirre (1936) o *La madre*, de Max Aub (1938). Un repaso por la historia de estas adaptaciones, cuyo estreno resultó frustrado, revela las contradicciones que existían en España para la creación de un verdadero teatro proletario. El análisis de las piezas sucesivas muestra también la evolución desde un modelo de teatro sujeto todavía a las limitaciones del teatro realista tradicional o del drama burgués hacia un teatro proletario más acorde con las tendencias de vanguardia.

Palabras clave: Teatro proletario, Segunda República, *La madre* de Gorki, Isaac Pacheco, Manuel Altolaguirre, Max Aub.

Abstract: During the Second Spanish Republic, Gorky's *Mother*, a fundamental reference point for revolutionary literature, became a valuable model for those playwrights who sought to introduce proletarian drama in Spain. Over the course of the 1930s, the Russian author's novel inspired the creation of various dramatic works, notable among which are Isaac Pacheco's *Primero de mayo* (1934), Manuel Altolaguirre's *Amor de madre* (1936), and Max Aub's *La madre* (1938). A review of the history of these adaptations, none of which could be staged, reveals the contradictions existing in Spain with regard to the creation of a true proletarian drama. The analysis of each of these works also reveals the evolution from a model of drama still subject to the constraints of traditional realist, or bourgeois, drama to a proletarian theater more consistent with vanguard tendencies.

Key words: Proletarian drama, Second Spanish Republic, Gorky's *Mother*, Isaac Pacheco, Manuel Altolaguirre, Max Aub.

Azcue, Verónica. «En busca de un teatro proletario: *La Madre* de Gorki y el teatro español republicano». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 2 (abril 2018): 22-34. DOI: <https://doi.org/10.15366/crrac2018.2>. ISSN: 2530-8238

Durante la Segunda República *La madre* de Gorki, referente fundamental de la literatura revolucionaria, se presentó como un modelo válido y de interés para su adaptación al medio teatral español. A lo largo de los años treinta la novela del autor ruso, conocida en España a través de traducciones o de adaptaciones cinematográficas¹, dejó una huella apreciable en el ámbito del teatro, espacio más que idóneo, por su carácter social y directo, para la difusión de una obra que, centrada en la lucha de la clase obrera, era todo un manual de ideas revolucionarias. No en balde, la traslación de la novela al teatro contaba con el precedente de Brecht, autor en 1932 de una versión actualizada a las circunstancias de la Alemania anterior a la Primera Guerra Mundial, que, aunque no fue representada en los escenarios españoles de la época, era conocida por aquellos dramaturgos y gestores teatrales que se interesaron por ensayar e implantar en España un teatro de corte revolucionario.

El interés por trasladar al molde teatral *La madre* de Gorki se explica, en efecto, en relación al esfuerzo de los intelectuales y escritores republicanos por desarrollar y llevar a la práctica escénica en España un teatro de tipo proletario. Como complemento a otras iniciativas como el Teatro del Pueblo o el teatro universitario de grupos como la Barraca o del Buho, orientadas hacia «un público nuevo, denominado genéricamente “pueblo”» (Aznar Soler, 1997: 47), esta modalidad, que tenía por espacio preferente los barrios obreros y las fábricas, se dirigía específicamente a la clase del proletariado². Se trataba de una tendencia afín a las ideas marxistas e influida por los supuestos teóricos de las corrientes de teatro político que se propagaron por Europa durante el primer cuarto de siglo, principalmente a través de Piscator o Brecht, y que fueron llevadas a la práctica en Rusia en experiencias que algunos de nuestros intelectuales, como

¹ En su artículo «Un intento frustrado de teatro revolucionario: *La madre* de Gorki en adaptación de Max Aub», Joseph Luís Sirera, recoge los datos aportados por Manuel Aznar Soler para explicar que la novela de Gorki se hizo popular en la España de aquella época gracias a la existencia de una traducción realizada por Enrique Díez Canedo (2007: 171). Con respecto a la versión cinematográfica de la obra de Gorki, Gabriel Insausti, en «El teatro de Manuel Altolaguirre: *Amor de madre*» se refiere a la proyección en España de una versión fílmica de Pudovkin que se exhibió primero en Barcelona, donde resultó pronto prohibida, y que fue también presentada en sesiones limitadas por la distribuidora Sagarra (2012: 532-533).

² La descripción de esta tendencia se basa en la definición que propone Manuel Aznar Soler en su artículo «El teatro español durante la Segunda República (1931-1939)», y se refiere, en general, a todas aquellas iniciativas y propuestas teatrales centradas en los problemas y circunstancias del proletariado y comprometidas en reflejar la lucha de clases (1997: 47-50). Para una información teórica más precisa sobre los problemas terminológicos o de clasificación de las tendencias del teatro político se puede consultar el artículo de Carlos Mata Induráin, «Notas sobre el teatro proletario español de preguerra: guerra a la guerra y miserias» (1995: 68-73). Por su parte César de Vicente Hernando proporciona un marco teórico útil para la caracterización de este tipo de teatro en «Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España».

Sender, Alberti o María Teresa León, habían conocido personalmente a través de sus viajes a la Unión Soviética.³ De carácter didáctico, su contenido, inspirado en sucesos contemporáneos, evocaba las manifestaciones y reivindicaciones políticas del colectivo obrero e incitaba directamente a la revolución al incorporar en su discurso sus proclamas y consignas principales.⁴

La madre, ambientada en la Rusia prerrevolucionaria de 1905, resultaba un modelo perfectamente asimilable al contexto español del momento y adecuado a los objetivos del teatro proletario. Centrada en la lucha de la clase obrera, la novela de Gorki tejía su acción en torno a todo un hito proletario universal: la celebración del Primero de Mayo. La proclamación de la huelga y sus consecuencias constituían el nudo central del argumento, mientras la acción reproducía con detalle los modos de instrucción y difusión de las nuevas ideas, desde los barrios obreros hasta las zonas habitadas por el campesinado. Tanto su estructura, tendente a la concentración espacial y a la exposición dialéctica, como su progresión argumental, marcada por ciertas pautas clave de gran efecto dramático —en particular la sucesiva detención y represión de los líderes revolucionarios—, resultaban adecuadas para su traslación al medio teatral. Por lo que respecta a su concepción y tratamiento de los personajes, *La madre* se presentaba también como un modelo ideal para un teatro orientado hacia las masas, ya que lograba, de modo magistral, el diseño o construcción de un personaje colectivo: los

³ Entre los escritores que visitaron la Unión Soviética y se interesaron concretamente por el teatro revolucionario cabe destacar a Ramón J. Sender, Miguel Hernández, Max Aub, Alberti y María Teresa León. En relación a la influencia soviética en nuestro teatro, hay que mencionar, además, las representaciones entre 1936 y 1938 en España de obras rusas de contenido revolucionario como *Cuadratura del círculo*, de Kataiev, *Tragedia optimista*, de Vichnienski o *Miguel Bakunin*, de Merekovski. En su artículo ya citado, Gabriel Insausti recoge la lista de estos estrenos y destaca en particular, por su contenido cercano al teatro proletario, el caso de *Venciste, Morankof*, de Steinberg, drama obrero sobre conflictos laborales estrenado en Madrid en 1937 y en Barcelona, algunos meses más tarde, por Manuel Altolaguirre (2012: 526).

⁴ En relación con las diferentes iniciativas para el desarrollo de este teatro pueden consultarse diferentes estudios. Manuel Aznar Soler en *El teatro español de la Segunda República* da cuenta de su repertorio general y menciona algunas obras emblemáticas de esta tendencia. Junto a las piezas inspiradas en obras revolucionarias conocidas, como *La madre* de Isaac Pacheco, Aznar Soler menciona también otras centradas en temas nacionales contemporáneos que atañían a la revolución del proletariado, como *Asturias*, de César Falcón o *Huelga en el puerto*, de María Teresa León (1997: 49-50). Asimismo Vilches y Dougherty, en *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, proporcionan información sobre la organización de grupos específicos, como «Amigos del teatro proletario», que pretendía poner obras de vanguardia social al alcance de los obreros. Estaba compuesto por autores como Arderius o Ceferino Avecilla y entre sus actividades destaca, por ejemplo, la convocatoria de un concurso de obras cortas de carácter revolucionario (1997: 60). Por su parte Antonio Plaza en «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés» proporciona amplia información sobre organizaciones como la Central de Teatros Proletarios o el grupo Nosotros, cuya labor se orientó también a la propaganda y formación política a través de la actividad teatral (2009: 106-11).

individuos se definían por su pertenencia al grupo o adquirirían, como la madre, un sentido universal y alegórico. A nivel de acción, se daba una distribución equilibrada del protagonismo político sucesivo de determinados impulsores del proceso revolucionario, obreros o campesinos. Más aún, las iniciativas de acción individual, sometidas a debate, aparecían cuestionadas por sus posibles efectos contraproducentes. Por último, la acción se desplazaba desde la casa al espacio público y eran frecuentes las escenas de grupos y las reuniones y actos políticos.

Con estas características, y a falta de un repertorio revolucionario nacional⁵, *La madre* se erigió en modelo para el teatro de orientación proletaria. La puesta en escena de *la madre* de Gorki fue de hecho auspiciada tanto a nivel local, por organizaciones sindicales y partidos políticos de izquierdas, como a nivel nacional, por los órganos oficiales culturales de la República como el Consejo Central del Teatro. Así tenemos noticia, por ejemplo, de que formaba parte del repertorio teatral habitual de los Centros Obreros y de las Casas del Pueblo, lugares en los que solía representarse todos los primeros de mayo con motivo de la celebración de la fiesta de los trabajadores. Por lo que respecta a las iniciativas de su difusión a nivel nacional y oficial, queda constancia del estreno en 1938 en el Teatro Progreso de Madrid de una versión escénica realizada por Eduardo M. del Portillo. El mismo año, el Consejo Central del Teatro encargó además a Max Aub que realizara una adaptación de la novela rusa para su estreno en la ciudad de Barcelona en 1939, un hecho que ya no fue posible debido a las circunstancias bélicas. Tampoco llegaron a ser montadas dos piezas anteriores inspiradas por la novela y programadas las dos para ser estrenadas a finales de 1936: *Primero de Mayo*, de Isaac Pacheco, que había sido publicada en 1934, y *Amor de madre*, de Manuel Altolaguirre. La versión de Max Aub, exiliada junto a su autor, saldría a la luz en México, en 1968, mientras que la de Altolaguirre fue rescatada tardíamente por James Valender, quien, a finales de los ochenta, la incluyó en su edición de las obras completas del autor. De las versiones de la obra que se presentaron en los centros obreros solo tenemos breves referencias en torno a las circunstancias de su representación. Al parecer eran representadas todos los primeros de mayo junto al *Juan José* de Joaquín Dicenta y eran acogidas con fervor por el público de estos espacios para la celebración del día de los trabajadores⁶. Por su parte los textos dramáticos de que disponemos, las versiones nunca montadas de

⁵ En su artículo «M^a Teresa León y el teatro español durante la guerra civil», Manuel Aznar Soler se refiere a esta carencia al tratar sobre las iniciativas de los intelectuales republicanos de crear un teatro revolucionario y de orientación proletaria y los retos que tenían que superar (2007: 38).

⁶ Así lo indica Sirera en su estudio ya mencionado, que incluye, además, la lista y cronología detallada de las principales representaciones de la obra en España (2007: 171-172).

Pacheco, Altolaguirre y Max Aub, permiten analizar con detenimiento las pautas y procedimientos de adaptación desde el punto de vista temático y también como potenciales proyectos escénicos. Un repaso por la historia de estas adaptaciones, cuyo estreno resultó frustrado, revela las contradicciones que existían en España para la creación de un verdadero teatro proletario.

La primera adaptación teatral de la novela de Gorki cuyo texto nos ha llegado, *Primero de mayo*, fue realizada por Isaac Pacheco. Nacido en Madrid, este polifacético autor, que fue también telegrafista y periodista y que pertenecía a una logia masónica, había escrito en 1925 una novela anarquista titulada *El redentor* y fue también autor, ya en los cuarenta, de una biografía de Pablo Iglesias. En 1937 se exilió a Argentina donde desempeñó el cargo de Canciller de la República en la Embajada Española y estrenó varias farsas. *Primero de Mayo* apareció publicada en 1934 con una introducción de Sender titulada «Sobre el teatro de masas», que introducía y situaba la pieza en relación con el panorama del teatro político de vanguardia. Sender describía con entusiasmo el cariz político del teatro en Rusia, su pasión revolucionaria, su proliferación en diversas manifestaciones y variedades, desde el teatro profesional hasta los grupos espontáneos de aficionados, y su tendencia a la experimentación escénica. Así mencionaba el uso de espacios alternativos a la sala de teatro tradicional, como los vestíbulos, parques o lugares públicos en general, y se refería a nuevas técnicas y tendencias como el escenario giratorio, el uso racional de la iluminación, la representación simultánea o la multiplicación del medio escénico a través de plataformas de diferentes niveles y galerías o mediante la incorporación del espacio del espectador, pasillos o sala de butacas. Por contraste, se refería a la incapacidad de la organización y estructura cultural española para abordar la proliferación del nuevo teatro revolucionario, dada la resistencia general de la burguesía a la incorporación de nuevos esquemas dramáticos o su reticencia a incorporar innovaciones escenográficas. Tal como advertía, si en España existía el teatro revolucionario, quedaba impreso en librerías y bibliotecas: los autores, faltos de escenarios o directores inteligentes, guardaban sus obras o las imprimían, como el propio Isaac Pacheco. Con respecto ya a la obra prologada, *Primero de mayo*, Sender observaba que no seguía con fidelidad la línea de la novela original y se refería a la sencillez de su concepción escénica, que evitaba complicaciones y dificultades (Sender, 1934: 5-7).

La pieza de Pacheco tendía en efecto a la simplificación escénica y a la condensación de la acción. Sus tres actos, divididos a su vez en cuadros, se distribuían sucesivamente entre la casa de los protagonistas —el obrero Pablo (hispanización de Pavel) y su madre, Pelagia—, la fábrica, la prisión y la calle.

Las acotaciones, escasas, describen una escenografía mínima con un mobiliario reducido: mesa, taburetes y una cortina para dividir espacios en la casa; un portal y algunas puertas con indicaciones de cargos y talleres diversos para representar la fábrica y un cajón sobre el que Pablo dirige sus discursos a los obreros. En general, y a pesar de mantener la localización original en Rusia, el escenario y las circunstancias evocan de modo muy general el ambiente de cualquier entorno obrero. A partir de un proceso de síntesis el comienzo de la acción se sitúa temporalmente en un punto más avanzado que la novela, después de la muerte del padre de Pavel, pero incluye la referencia al maltrato que ejercía sobre Pelagia, aspecto destacado en la obra de Gorki, que concedía gran importancia a las circunstancias de las mujeres.

Más allá de la denuncia de las condiciones de vida del proletariado —salarios mínimos, confinamiento en barrios mal acondicionados o embrutecimiento por alcoholismo—, la pieza de Pacheco centra su atención, como la novela original, en las iniciativas de actividad revolucionaria: reuniones, creación y difusión de propaganda o proclamación de la huelga; así como en las consecuentes medidas de represión que impone el Estado, es decir, los registros, encarcelamientos y torturas. Los diálogos, centrados en la lucha de los trabajadores, abordan debates de tipo teórico en torno a los desafíos, tácticas o contradicciones que plantea la revolución: conveniencia de apelar a la razón o al sentimiento para alcanzar a concienciar y movilizar al pueblo, necesidad de creación de una nueva fe y moral como alternativa a la religión o justificación del uso de la violencia. Los discursos políticos de Pablo, distribuidos en cada uno de los actos, sirven para la exposición de objetivos y consignas concretas de la lucha proletaria, como la unión internacional de los trabajadores o la abolición de la propiedad privada. Es asimismo característica la incorporación de símbolos, como la bandera roja; o de canciones emblemáticas, como el himno de las Juventudes Socialistas o La Internacional, con que se cierra la obra y cuya función es conectar con el público.

Al igual que en la novela de Gorki, la madre, Pelagia, representa un modelo universal de concienciación política, como personaje que comprende las aspiraciones de los revolucionarios, asimila sus reivindicaciones y acaba por participar activamente en la lucha. Su politización surge en gran medida de su sufrimiento y reacción ante la represión de que es víctima su hijo, que es detenido y llevado a prisión, pero se complementa en todo momento con un proceso de asimilación de las ideas revolucionarias por medio de la instrucción. Así, la pieza de Pacheco se detiene de modo particular en representar su alfabetización en una escena larga que resultaba muy adecuada al espíritu pedagógico de este teatro.

Un rasgo del personaje muy destacado también en esta versión es su capacidad de resolución y su disposición incondicional para defender la causa y las acciones revolucionarias, incluso si implican el uso de violencia. En este sentido, Pelagia justifica, por ejemplo, el asesinato del traidor Isafás a manos del compañero Nicolás, iniciativa individual llevada a cabo sin consenso que será sometida a debate y cuestionada por el grupo. El tratamiento de esta anécdota, que ocupará gran parte del diálogo y de la acción, determina, sin embargo, cierto cambio de rumbo en la orientación de la pieza, que, a partir del Acto Segundo, introduce una trama de tipo policiaco en torno al descubrimiento del asesinato y pasa a centrarse en un conflicto individual psicológico —la crisis moral y religiosa de Nicolás—, quien termina por entregarse voluntariamente. Tanto desde el punto de vista estructural, en particular por el uso de la intriga, como por su perspectiva religiosa, que abunda en el remordimiento y la redención final de Nicolás, la versión de Pacheco mostraba así cierto enfoque convencional más propio del drama tradicional.

Frente a la novela de Gorki, cuya segunda parte se localiza en el campo, Pacheco mantiene en todo momento la unidad espacial, pero incluye la representación del colectivo campesino y su integración en la lucha revolucionaria, no solo a través de personajes individuales, como Miguel, encargado de la distribución de folletos en el campo; sino mediante la irrupción final del grupo que se desplaza desde la zona rural hasta los barrios obreros para participar en la manifestación del uno de mayo. La obra concluye con este acto y culmina en la muerte de Pelagia, abatida a tiros en la calle por la policía, un suceso que no aparece representado sino referido a través de la percepción de los personajes que ven y escuchan el crimen desde el interior de la casa. Se trata de un final libre y reductor en el que se precipita la muerte de la protagonista y que evita, como advertía Sender, las complicaciones de tipo escénico. A pesar de la moderación del autor en cuanto al uso de recursos escénicos, *Primero de Mayo*, programada para ser representada en 1936 no llegó a estrenarse nunca.

Amor de madre, de Manuel Altolaguirre, tendría un destino similar. Su estreno, programado también para finales de 1936, quedó suspendido a causa del avance de la guerra en Madrid⁷. Más que de una versión, se trata de una obra inspirada por *La madre* de Gorki que no sigue el argumento original pero que

⁷ En su introducción al teatro del autor, en el Volumen II de su edición de las Obras Completas, James Valender explica que la pieza fue escrita para ser representada por el grupo Nueva Escena en el Teatro Español y que se llegaron incluso a realizar ensayos durante el mes de octubre. Sin embargo, el siete de noviembre el proyecto quedó interrumpido y el grupo Nueva Escena perdió la cesión del Español. Además del impacto de las manifestaciones obreras que se produjeron en este mes para pedir el cierre de los teatros, Valender se refiere a la reorganización del gobierno por la llegada de tropas franquistas a las afueras de Madrid como un factor que influyó en la suspensión de la actividad teatral (1989: 154-155 / 162).

incorpora en su estructura y sentido varios de los motivos y temas de la novela⁸, principalmente la concienciación política de una madre a través del ejemplo y destino de su hijo, en este caso un minero muerto a causa de las condiciones precarias y de la falta de seguridad en su trabajo. La influencia de la obra de Gorki se puede apreciar de modo muy concreto en la representación del entierro del minero, que recuerda en mucho a la del campesino Yegor, un episodio clave de la Segunda Parte de la novela rusa que impulsa la cohesión del grupo y provoca el estallido revolucionario. Pero lo más característico de la pieza de Altolaguirre es su desarrollo y fusión de dos tramas, una burguesa, con escenas de salón, y otra proletaria, ambientada en el ámbito minero.

El título de la obra apunta a la interrelación de los dos argumentos: el sintagma «amor de madre» alude tanto al caso de la madre del minero, que, como la Pelagia de Gorki decide sacrificar su vida por la causa revolucionaria, como al de la protagonista perteneciente a la clase burguesa, la esposa del abogado del director de las minas, quien pierde también a su hijo si bien en circunstancias muy diferentes: a causa de una enfermedad y mientras se halla inmersa en su relación con un amante. Aunque contrastadas a lo largo de la obra y desarrolladas en espacios diferentes, las dos tramas confluyen al final del drama, ya que la madre burguesa pasa también por un proceso de concienciación que la llevará a renegar de sus privilegios y a transformar su ideología hacia posiciones progresistas y solidarias respecto a las clases sociales no privilegiadas. Mientras, a un nivel político general, se consuma el triunfo de la revolución: los trabajadores proclaman la huelga, toman las calles y celebran su victoria al son de La Internacional.

La versión de Altolaguirre respondía así al interés de abordar a través del teatro los problemas del proletariado y de reflejar en él la lucha de clases, pero presentaba ciertas particularidades y rasgos ajenos a la modalidad del teatro proletario. En este sentido, hay que destacar, en primer lugar, que concedía todavía un protagonismo esencial a la clase burguesa, cuyas costumbres y ambiente ocupaban gran parte de la obra. Breve en su extensión, tendía además al esquematismo y al uso de la alegoría y, más que proponer un discurso político elaborado y de intención didáctica, tendía a sugerir ciertas pautas e ideas a través de una trama y unos personajes de alto contenido simbólico. En este

⁸ Como indica Gabriel Insausti en su estudio de la obra, es lógico suponer que Manuel Altolaguirre, que llegó a ser asignado director del Teatro Español por aquellas fechas, estuviera al tanto de la versión de Pacheco. Según comenta el mismo crítico, es probable, además, que, durante su estancia en Londres, hubiera conocido o tenido acceso a la versión de Brecht, así como a la adaptación fílmica de la novela realizada por Pudovkin (2012: 532).

sentido, cabe mencionar, por ejemplo, el carácter alegórico del final de la obra, en la que el Señor X, representación simbólica del poder capitalista, resulta abatido a tiros.

Tanto por su desarrollo temático como por su avanzada concepción escénica, *La madre* de Max Aub, de 1938, resulta la versión más cercana al tipo de teatro proletario que se venía practicando en los escenarios de Rusia y en otros países de Europa atentos a las corrientes de vanguardia. Aunque se trató de un encargo del Consejo Central del Teatro y fue programada para ser representada en la Barcelona de 1939, esta nueva pieza tampoco llegó a ser estrenada a causa de las circunstancias bélicas. Se trata, en este caso, de una adaptación fiel a la obra de Gorki que conserva la ambientación en Rusia, sigue de cerca el argumento original y procura contener en su molde teatral las dos partes que componen la extensa novela, con su amplio elenco de personajes y sus diferentes espacios. Como la pieza de Pacheco, con la que coincide en varios aspectos, como en la inclusión de una escena sobre la alfabetización de la madre o en la incorporación de símbolos y consignas —las banderas rojas o la canción de La Internacional—, la propuesta de Aub desarrolla de modo explícito el contenido político revolucionario a través de los diálogos y discursos de los personajes. De hecho presenta un tratamiento muy matizado de las cuestiones y desafíos principales que plantea la emancipación de la clase obrera y dedica así largos debates a cuestiones de táctica y estrategia revolucionaria, como la pertinencia de recurrir a la razón o al sentimiento para lograr la concienciación de las masas y la función particular que puede tener la religión para este propósito; la reflexión en torno al papel que podría ejercer la burguesía para impulsar el proceso o la importancia de la unión entre las diferentes tendencias políticas y los grupos de izquierdas⁹.

Uno de los aspectos más característicos de la versión es su esfuerzo por construir en forma dramática y conseguir presentar en escena un personaje colectivo, así como por su intento de abarcar la representación de una realidad amplia que trasciende ya el ámbito privado y la historia individual. Frente al carácter reductor y la limitación espacial de la propuesta de Pacheco, la versión de Aub aspira a reflejar el proceso revolucionario en toda su extensión y en los diferentes ambientes, destacando, como la novela, el protagonismo del grupo general de la clase trabajadora, obreros o campesinos. Fuera ya de la casa del obrero Pavel, la acción se extiende sobre escenarios diversos —la fábrica, la calle

⁹ Josep Lluís Sirera llama la atención en su estudio sobre esta característica de la propuesta: «[...] Aub pone el énfasis en la necesaria unidad anticapitalista de un amplio abanico de sectores sociales, y de la que no se excluye ni a católicos ni a anarquistas» (2007: 175).

o el campo—, que son representados a veces de modo simultáneo, en un total de treinta y una escenas que se suceden o alternan sin la división tradicional en actos. Además de una cuarentena de personajes con nombre propio, Aub incluye en su elenco a varios individuos anónimos —un obrero, otro obrero, un niño, una niña de buena familia, un pobre, un viejo—, y a grupos colectivos, como Policías, Soldados, Campesinos o Aldeanos. Destaca, además, el propósito de atraer a los espectadores hacia la acción dramática, como impulsores también del proceso de transformación social que propone la obra.

A diferencia de la versión de Pacheco, en la que ciertas anécdotas personales o conflictos individuales cobraban una importancia singular, la versión de Aub tiende a mantener en todo momento un enfoque colectivo: los sucesos particulares adquieren aquí relieve solo en la medida en que sirven para el desarrollo de debates colectivos o resultan útiles para la exposición de determinados principios revolucionarios. Así, por ejemplo, la subtrama en torno al asesinato del soplón y traidor Isaías a manos del revolucionario Nicolás —un asunto que en la pieza de Pacheco favorecía el desarrollo de la intriga y el suspense y la expresión de conflictos personales, como el remordimiento— se supedita aquí exclusivamente al desarrollo de un debate colectivo en torno a la justificación del uso de la violencia como un instrumento de lucha adecuado. Asimismo, anécdotas personales, como la atracción amorosa entre ciertas parejas de jóvenes —Pavel y Seshenka o Andrés y Natasha—, lejos de constituirse en escenas sentimentales de tipo tradicional, sirven sobre todo al propósito de plantear en escena reflexiones de tipo teórico en torno a la revolución: asuntos como la necesidad de sacrificar los deseos personales por la causa revolucionaria o sobre la función de la familia como una institución estabilizadora que limita la capacidad de acción del individuo y sirve a los intereses del estado capitalista. Como un aspecto que la distingue también de las versiones anteriores, cabe destacar, asimismo, la importancia que se concede al grupo del campesinado, cuyas circunstancias y condiciones miserables, muy destacadas en la Segunda Parte de la novela de Gorki, aparecen también aquí representadas. Así, y frente a la pieza de Pacheco, la adaptación de Aub incluye buena parte de la acción en el ámbito rural y refleja el proceso de concienciación y participación concreta del campesinado como parte fundamental de la lucha de clases.

A este contenido y configuración dramática corresponde, además, una concepción escenográfica avanzada y a la altura también de las propuestas de vanguardia adecuadas al teatro de masas que mencionaba Sender en su prólogo a la versión de Isaac Pacheco. Así lo constatan las indicaciones escénicas del texto

de Aub que nos ha llegado, el cual, editado en México en 1968, incorporaba una serie de instrucciones específicas que introdujo para el proyecto del montaje de la obra en la Escuela Nacional Preparatoria, un estreno que tampoco tendría lugar. Aspectos propios de las representaciones que Sender describía, como el uso de espacios públicos, la incorporación en el aparato escénico de plataformas o la importancia concedida al recurso de la iluminación, tienen aquí una función principal. Como recurso escenográfico central destaca el aprovechamiento de los frescos que el muralista Orozco había realizado en el patio de este edificio, titulado «Alegoría de la nación» y la incorporación de sus galerías, diferentes niveles y escaleras naturales como parte del escenario. La iluminación, y en particular el uso de proyectores, eran también mencionados como elementos importantes para la puesta en escena de la obra:

El enorme fresco de Orozco que sirve al fondo del patio figura exactamente en la parte necesaria para el drama: una fábrica. Los diversos planos de las plataformas situadas a su pie son suficientes para la diversidad del lugar de las treinta y una escenas. Las galerías que circundan el patio permitían la fácil instalación de las luces necesarias. No había foro más natural para este drama (Aub, 1971:171).

Tal transformación de un espacio público en un escenario teatral aspiraba además a la fusión con los espectadores, atraídos hacia la acción del drama por medio de los discursos y de la interpretación actoral: los personajes interpelaban al público y ciertos efectos, como los disparos de los policías, iban también dirigidos hacia los espectadores (Sirera, 2007: 175). En definitiva, Max Aub proponía con su adaptación de *La madre* de Gorki un modelo muy logrado de teatro de orientación proletaria, no solo por su interpretación y asimilación de los temas y recursos principales de la novela revolucionaria, sino como proyecto escénico que incorporaba los recursos de las corrientes de vanguardia.

Las adaptaciones escénicas de *la madre* de Gorki realizadas en España durante la Segunda República dan cuenta, en definitiva, de la influencia que el ejemplo y modelo revolucionario ruso tuvo en el ámbito concreto del teatro, específicamente para el intento del implantar una modalidad de tipo proletario. A pesar de los retos y problemas que se imponían a los dramaturgos para la formulación efectiva de esta tendencia —falta de un repertorio o modelo nacional revolucionario, reticencia del sistema teatral a la introducción de propuestas alternativas a los géneros imperantes o a la incorporación de innovaciones de tipo escenográfico e inestabilidad debida a las circunstancias bélicas—, el análisis de los textos dramáticos que nos han llegado deja constancia de cierto proceso de evolución para su creación y desarrollo. El repaso de estas versiones muestra, en efecto, un

camino acertado hacia la configuración de un teatro proletario, cercano al “teatro de masas” que describía Sender, que tiende a superar los modelos dramáticos tradicionales y aspira, finalmente, a la incorporación de un nuevo concepto escenográfico. Así, si las adaptaciones de Pacheco y Altolaguirre aparecen todavía ligadas a la herencia realista tradicional o al drama burgués —aunque centren su temática en los conflictos del proletariado y reflejen en su acción la lucha de clases—, la propuesta de Max Aub se muestra ya, tanto por su tratamiento temático como por su concepción escenográfica, muy cercana a los modelos y usos del teatro revolucionario de vanguardia. Un teatro que, lamentablemente, estaba destinado al exilio.

BIBLIOGRAFÍA

Altolaguirre, M. (1989). *Amor de madre*. En *Obras completas, II*. Madrid: Istmo, 201-231.

Aznar Soler, M. (1997). «El teatro español durante la II República (1931-1939)». *Monteagudo, 2*, 45-57.

_____. (2007). «M^a Teresa León y el teatro español durante la guerra civil». *Revista STICHOMYTHIA, 5*, 37-54.

Aub, M. (1971). *La madre. Drama en dos partes*. En *Teatro*. Madrid: Ediciones Taurus, 168-236.

Insausti, G. (2012). «El teatro de Manuel Altolaguirre: *Amor de madre*». *Revista de Literatura*, vol. LXXXIV, 148, 517-540.

Mata Induráin, C. (1995). «Notas sobre el teatro proletario español de preguerra: guerra a la guerra y miserias». *Rilce, II, 1*, 68-86.

Pacheco, I. (1934). *Primero de mayo*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.

Plaza Plaza, A. (2009). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones, 25*, 95-122.

Sender, R. (1934). «Sobre el teatro de masas». En *Primero de mayo*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 5-7.

Sirera, J. L. (2007). «Un intento frustrado de teatro revolucionario: *La madre* de

Gorki en adaptación de Max Aub». *Revista STICHOMYTHIA*, 5, 169-177.

Valender, J. (1989). «Introducción». En *Obras completas, II*. Madrid: Istmo, 153-172.

Vicente Hernando, C. de (1992). «Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España». *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 1, 123-140.

Vilches de Frutos, M. F. y Dougherty, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos.