

El Musiktheater: La Ópera como espectáculo

JUAN-ANTONIO HORMIGÓN

Los pueblos, en los períodos ascendentes de su historia, eligen el realismo.

W. Falseinstein

Debo confesar que he dudado mucho tiempo antes de decirme a escribir este trabajo. Un tema tan apasionante como el del espectáculo operístico, sometido en Europa a fuertes polémicas y amplias renovaciones, apenas tiene eco entre nosotros.

En España la Ópera es nuestra gran desconocida. Aparte de las temporadas del Liceo, en donde domina el espíritu de la alta burguesía catalana, poco más tenemos. En Madrid se improvisa cada año una temporada, vienen compañías extranjeras con sus coros, solistas, técnicos, etc. El fin primordial es llenar las páginas de una «memoria» que demuestren que también en la Corte hay Ópera cada año. Otras muchas ciudades, trayendo de aquí y allá solistas, coros, decorados inefables, directores, intentan ponerse al día y organizar estos deleites provincianos: excusa para un exhibicionismo anual de joyas y modelos.

Como hecho cultural la ópera es aquí desconocida e insultada. No sólo carecemos de espectáculos de altura sino de una mínima información. Las minorías de conocedores tienen el disco como fuente fundamental en que beber. El resultado es una preocupación casi exclusivamente musical, con detrimento de los demás aspectos de la ópera-espectáculo.

Sin público, sin infraestructura, sin tradiciones, nuestros escasos intérpretes viven un perenne exilio artístico. Escenógrafos de la calidad de Paco Nieva o Fabià Puigserver, trabajan en Alemania, Italia o Polonia. De directores de escena, no hablemos. Que yo sepa, Juan Germán Schroeder ha sido el único en plantearse la cuestión, gracias a las posibilidades reducidas, pero evidentes, que le brindó el Liceo hace años.

Nuestra juventud ignora o desprecia la Ópera como género. Lo mismo podríamos decir de quienes investigan, por caminos

y desde perspectivas diferentes, la aparición de una cultura nacional popular. No faltan razones para estas tomas de posición. La parte más conservadora de la burguesía una vez instalada firmemente en el poder, hizo de la Ópera su expresión artístico-exhibicionista por excelencia. Durante décadas ha sido la forma más preclara de arte de la derecha.

Sutilmente se ha hecho olvidar que sus orígenes son bien distintos y están ligados al ascenso revolucionario burgués y a su ideario humanista y democrático. Basta recordar los impulsos ideológicos que mueven a Gluk, Mozart, Pepuch o Bethoven, a componer sus «Orfeo y Eurídice», «Don Juan», «La Ópera de los mendigos» o «Fidelio». O saber que los garibaldinos, en su lucha por la independencia y la libertad de Italia, entraban en combate cantando arias de Verdi.

Como ahora veremos, esta relación se ha modificado. La derecha ha perdido fuerza ideológica en Europa hasta tal punto, que en el terreno de la creación teatral o cinematográfica sus únicas manifestaciones posibles son la arqueología o la subcultura. No importa que siga detentando en algunos casos el poder político, culturalmente subsiste, pero está derrotada.

En España, por una serie de razones largas de enumerar, todo ha sucedido de modo diferente. La cultura dominante es sólo la de la derecha, aunque carezca de base teórica o su especulación más brillante y «moderna» sea la del fin de las ideologías.

Las muy particulares circunstancias del proceso político-social español, hacen que la relación entre clase dominante-ideología y cultura sea muy estrecha y excluyente —a veces con violencia— de otras corrientes de pensamiento o nociones de sociedad. La ideología y la cultura ascendente choca no sólo con el exclusivismo histórico que se aroga la derecha —ellos significan la España verdadera, el único patriotismo—, sino también con el silencio de las catacumbas. La Ópera, sociológica y culturalmente de élite, es en nuestro país monopolio de la derecha, no para vanagloria, sino para exhibición.

LA ÓPERA COMO ESPECTÁCULO

«Hace unos diez años todavía, todo aficionado al teatro hubiese gritado ante la idea de ir a la ópera: la ópera no tenía nada que ver ni con el teatro ni con la música... Poco a poco, las grandes salas de Ópera dejan de ser lugares donde los turistas o

las gentes de mundo se encuentran con ocasión de las proezas vocales de este o aquel cantante de renombre, y se convierten en teatros cuyo objeto, más que las competiciones entre el tenor y la soprano o fabulosas fantasías decorativas, es la representación escénica de una obra literaria o musical (habría que decir: literaria y musical)... El teatro lírico es, por esencia, indisociable de su realización escénica.» Con estas palabras, escritas por Bernard Dort en 1965, el crítico francés pretendía hacer el balance de las múltiples transformaciones surgidas en el terreno de la Ópera.¹

La antigua estructura presentaba síntomas de caquexia. La contrata de solistas venidos de las cuatro partes del mundo y suntuosamente pagados, las puestas en escena improvisadas o rutinariamente convencionales, los decorados de papel sacados con prisa de los almacenes, todo esto comenzaba a desaparecer. Nació por el contrario el concepto de equipo, de colectividad de trabajo. Los nuevos teatros de Ópera situaban un director al frente y organizaban una compañía estable para una o varias temporadas. Emprendían un trabajo de estudio y creación, con rigor y coherencia, elaborando paulatinamente un repertorio.

Paralelamente, la Ópera perdía su exclusivo significado musical para convertirse en espectáculo. Nació el actor cantante con su labor específica espacio-gestual y musical. Se desarrollaban los aspectos relativos al espacio escénico y la funcionalidad escenográfica. El juego y la puesta en escena se imponían como actividad creadora. La Ópera dejaba de servir a un espectador pasivo y apoltronado que se deleitaba con el «virtuosismo» de unos cantantes dispuestos a seguir la norma fundamental del arte burgués: el más difícil todavía, la pirueta, el record. Aparecía un público activo que exigía un espectáculo coherente en el que texto, música, desplazamientos y agrupamientos, escenografía y trajes, etc., estuviesen sabiamente conjuntados y dispuestos para comunicar significados.

Los grandes directores de escena se ocupan cada vez más de la Ópera. Visconti, Sthreler, Vilar, Barrault, Peter Hall, Patrice Chereau, etc., han montado y montan espectáculos operísticos. La Ópera se convierte en una forma teatral específica.

En 1965, Bernard Dort puede citar la Ópera de Hamburgo, dirigida por Rolf Liebermann, como uno de los modelos en Europa Occidental. Su orquesta, solistas, coros, escenógrafos y técni-

1. *Le Théâtre par excellence*. BERNARD DORT. Revista «L'ARC». Número dedicado a la ópera. Número 27. Aix-en-Provence, 1965, pp. 1-6.

cos, forman un equipo estable que trabaja y acumula investigación, experiencias y espectáculos.

Este ejemplo lo seguirían después otros muchos teatros de la República Federal Alemana. Influye en teatros de vieja tradición, como la «Scala». Crea una nueva concepción de la forma de producir.

En Francia, la Ópera de Lyon lleva a cabo transformaciones radicales en cuanto a infraestructura y estilo. La propia «Ópera de París» —El Palais Garnier— templo por excelencia de la burguesía reaccionaria en el momento de concentrar en sus manos el poder político y económico, mitología en piedra de los anhelos cultural-exhibicionistas de la burguesía del Segundo Imperio, ha tenido que ceder a su inmovilismo clasista. La crisis interna que motivó su cierre de dieciocho meses no ha hallado otra salida que el cambio de rumbo. La Ópera será popular por el precio de las localidades y por el tratamiento y elección de sus producciones. Además, se convierte en un equipo estable que trabajará unido y creará un repertorio a partir de estas bases.

En España hemos podido observar todo esto en las actuaciones de la Ópera de Sofía. Sin embargo, el ejemplo más revelador es para mí el de una compañía austriaca que visitó el Liceo en la primavera de 1971. Klagenfurt es una ciudad que según las guías oficiales tiene un poco más de 75.000 habitantes. La compañía de su teatro de Ópera, que también trabaja de forma estable, trajo a Barcelona «Ascenso y caída de la ciudad de Mahagoni», de Kurt Weill, con texto de Bertold Brecht. Para el público habitual del Liceo, aparte de la «provocación» que le supuso este espectáculo inteligente, honesto y vital, fue una lección frente a sus convencionales y rutinarias producciones.

La renovación de la Ópera, en su tecnología, en su noción nueva literario-musical, en su sociología que la ha hecho cada vez más popular y democrática tanto por las posibilidades de acceso de las masas como por el tratamiento de los viejos temas o las modernas creaciones, es un hecho evidente. Esto no quiere decir que los viejos métodos hayan desaparecido. Quizás sea el Metropolitan de Nueva York, ahora en su nuevo edificio del Lincoln Center, junto a Central Park, el ejemplo más típico. Dort lo llama ya en 1965, «el más esclerosado de los teatros».

He visto «Aida» en este local al que muchos llamarían histórico. Un río de dólares permite a su administrador comprar las voces más cotizadas del mercado. Eso es todo. Lo demás: viejas escenografías de papel, pintadas en falsa perspectiva, evocando

la historia a la manera del Hollywood de las superproducciones. Trajes del mismo estilo. Juego escénico reducido a la mínima expresión. Los coros permanecen estáticos y escapan a empujones cuando el divo irrumpe en el escenario. La puesta en escena se limita a ordenar las entradas y salidas, a conducir a la «estrella» al centro y adelante para que su voz deleite. El intérprete por su parte se limita a cantar, no hay ni un atisbo de trabajo de actor. Repite los gestos y posiciones de una convención que domina las viejas catedrales de Ópera. Éste es el «culinarismo» —como Brecht decía— por excelencia. Sólo se busca el «encantamiento» pasivo y el «más difícil...» Muchos espectadores ni siquiera miran al escenario, sólo van a oír.

Poco antes presencié un trabajo de equipo en la Deutches Oper de Berlín Occidental: «El Rapto en el Serrallo», de Mozart, puesto en escena por Gustav Rudolf Sellner, escenografía y vestuario de Wilhelm Reinking. El concepto de espectáculo literario-musical se percibía claramente. A los elementos específicos del lenguaje teatral se añadía la música vocal y orquestal como elemento de primera magnitud.

El cantante interpretaba. Sin embargo, la estructura operística seguía inmutable.

FALSEINSTEIN Y EL MUSIKTHEATER

En la vanguardia de este movimiento de renovación debemos situar a la República Democrática Alemana. Sus experiencias hace años que son reconocidas unánimemente como un ejemplo a seguir. Este esplendor operístico marcha paralelo al teatral. Junto a la Komischen Oper y la Deutsches Staatsoper de Berlín, la Ópera Municipal de Leipzig, de Dresde, de Karl-Marx-Stadt, etcétera, aparecen el «Berliner Ensemble», el Deutsches Theater y la Karmaspiele, sólo en Berlín, además de las importantes compañías de Dresde, Leipzig, Weimar, Rostock, Karl-Marx-Stadt, etc. Según las estadísticas de hace diez años, la República Democrática Alemana tenía 45 compañías líricas, 51 dramáticas, 41 cuerpos de baile, 81 escenarios, en régimen estable, sin contar las compañías itinerantes ni los teatros de «amateurs», teatros obreros y campesinos y teatros universitarios, cuya cifra pasaba del centenar. Sobre una población de 17 millones de habitantes, el número de actores y técnicos de la R. D. A. superaba los 17.000.

En 1964, el Instituto Internacional de Teatro prepara un número monográfico de su revista «Le théâtre dans le monde», de

dicado al teatro en la R. D. A.² En noviembre de 1965 tienen lugar en Leipzig los coloquios sobre la «Interpretación contemporánea de la Ópera». Ambos hechos vienen a mostrar la pujanza del conjunto teatral de la R. D. A., de sus inquietudes, realidades y proyección social.

Kurt Bork, representante del Ministerio de Cultura, afirma en su introducción al volumen monográfico: «Para quien vive lejos de la República Democrática Alemana, la vida teatral en nuestro país tiene dos nombres: el «Berliner Ensemble» y la «Komische Oper». Entendámonos, es muy halagador: estos dos teatros cuentan entre los más apreciados del mundo. Pero a menudo lo que se sabe de nuestra vida teatral, se acaba allí. Es verdad que esas dos instituciones ocupan a buen seguro un lugar de elección entre nosotros, pero no ver más que ellas es ver las cosas en su mitad». Justamente la renovación operística y teatral nace en estas dos compañías, «modelos de un teatro del pueblo», para extenderse y calar profundamente en los demás teatros del país.

Partiendo de estas bases, hoy podemos afirmar que un nuevo concepto «Musiktheater realista» ha venido a barrer lo viejo.

Su adopción, sus primeras formulaciones teóricas, su práctica, están ligadas al nombre de Walter Felseinstein, creador como Brecht de unas concepciones y una compañía ejemplares.

Felseinstein nació en Viena en 1901. Fue director de escena de la Ópera de Colonia (1932-34), de la de Frankfurt (1935-37) y del «Stadtheater» de Zurich. En 1947 tomó la dirección de la Komische Oper de Berlín Este, iniciando un trabajo constante de formación e información que ha hecho de su nuevo edificio, uno de los centros de afluencia internacional.

En unión de Siegfrid Melchinger publicó un libro: «Musiktheater», en el que expuso los principios fundamentales de su comprensión operística y sus experiencias prácticas. «Diez años de Komische Oper» (1957) narra sus realizaciones al frente de su teatro.

En su traducción literal, Musiktheater significa «teatro musical», pero es evidente que no expresa en absoluto su alcance verdadero. El Musiktheater es una forma concreta de concebir el espectáculo operístico. Supone una aproximación realista al lenguaje específico de la ópera, barriendo las rutinarias convenciones y produciendo un espectáculo en el que los diferentes ele-

2. *Le Théâtre en Allemagne de l'Est — Theatre in East Germany. Le Théâtre dans le monde.* Volumen XIV-4. Julio-agosto. París, 1965.

mentos se equilibran y organizan para narrar una historia analizada desde perspectivas históricas y materialistas.

El Musiktheater rechaza la «Representación», entendiendo por tal la reunión de unas voces hermosas. Horst Seeger —colaborador científico en Komisches Oper— afirma que «sólo lo verdadero es hermoso... las arias de ópera, aun escuchadas lejos del escenario, sólo son bellas en la medida que expresan lo *verdadero* y lo *humano*». Su tarea fundamental es que «la música y el canto sean verdaderamente la expresión convincente e indispensable de lo humano».³ No es una simple estilística, sino una concepción dialéctica del teatro musical.

Falseinstein ha creado ante todo un equipo que trabaja conjuntamente. Desde el punto de vista pedagógico, forma actores-cantantes. Como director, selecciona un repertorio susceptible de expresar contenidos humanistas. Procede a un análisis histórico del impulso creador inicial y de las condiciones sociohistóricas que señalaron el nacimiento de la obra. Sus puestas en escena son un proceso de trabajo conjunto, primero con el director de la orquesta, para desentrañar la partitura y su lenguaje. Después con el escenógrafo, para definir el espacio, el medio y el lugar en que la acción transcurre. Finalmente comienza el trabajo con los actores, largo, minucioso, alternando las búsquedas técnicas con la discusión colectiva o en pequeños grupos. Falseinstein busca «dar una forma nueva a un contenido nuevo» —como dice Bork—, pero también producir ese «acontecimiento teatral» que interese plenamente al público por el espectáculo que contempla. «El director de escena —dice Falseinstein— sólo provoca el «acontecimiento teatral-musical» y éste es mantenido simplemente por los artificios de la puesta en escena. Quienes lo PRODUCEN, son exclusivamente las gentes que interpretan y hacen la música. Cuando dirijo una puesta en escena, hago música con mis cantantes. La música y el canto deben reconocerse en su función dramática. Eso es el «Musiktheater». Transformar la música y el canto en el escenario, en una manifestación humana creíble, convincente, verosímil y necesaria, esa es la mayor tarea.»⁴

Con estos métodos, Walter Falseinstein ha convertido la Komisches Oper en uno de los más importantes teatros de Ópera del mundo. Espectáculos como «La flauta mágica», de Mozart; «Carmen», de Bizet; «El zorrito inteligente», de Leos Janacek, se

3. *Vieilles traditions et voies nouvelles*. HORTS SEEGER. Rev. citada, pp. 334-348.

4. *Musiktheater*. WALTER FALSEINSTEIN y SIEGFRID MELCHINGET. Ediciones Karl Schünemann de Bremen.

han hecho antológicos. Igualmente «La Traviata» u «Otelo», de Verdi; «El sueño de una noche de verano», de Benjamin Britten; «Jenufa», de Janacek; «La Ópera de los mendigos», de Gay-Pepuchs-Britten; los grandes espectáculos Offenbach: «Los cuentos de Hoffman», «Orfeo en los infiernos» y «Barba Azul»; «El buque fantasma», de Wagner, etcétera.

Los nuevos compositores de la R. D. A. escriben ahora para el Musiktheater. «Noch einen Löffel Gift, Liebling», uno de los últimos montajes de la Komisches Oper, debe su música a Siefried Matthus. El texto es del excelente dramaturgo Peter Haks —miembro durante años del Berliner Ensemble y discípulo de Brecht— basado en una comedia policíaca de Iren O'Hara, «Risky Marriage».

UN SINGSPIEL REALISTA

El propio Falseinstein nos dice que muchos descubrimientos que el Musiktheater ha sistematizado proceden de la época del nacimiento de la ópera nacional alemana. El singspiel, forma alemana de la «ballade opera» inglesa, era un espectáculo en que se alternaba texto hablado y cantado. Fue el «culinarismo» burgués el que introdujo el recitativo, aglutinando en un magno híbrido el texto y la música.

«La Flauta mágica», «Der Freischutz», «Fidelio», son Singspiels. «Mahagonny», de Brecht-Weill, o «El Proceso de Lúculus», de Brecht-Dessau, se inspiran en dichos modelos. Falseinstein ha hecho desaparecer los recitativos, ha devuelto su coherencia a los diálogos y dado al texto su significado real.

«Carmen», ópera de Bizet, cuyo libro escribieron Meilhac y Halevy basándose en la obra de Merimé, puede servir de ejemplo. Falseinstein puso en escena la obra en 1948, con el gran Otto Klemperer como director de la orquesta. El espectáculo que vi este otoño en Berlín, había sido estrenado, pues, veinticuatro años antes.

Según confesión propia, Falseinstein se sintió siempre atraído por la obra de Bizet. Para devolverle su espíritu original, él mismo la tradujo íntegramente y suprimió los recitativos, incorporados tras la muerte del compositor. «Carmen» recuperaba de este modo su verdadero significado. (Quizás aquí, a título anecdótico, convenga recordar que en una ciudad española de las cinco mayores, esta ópera se cantó en francés —Carmen—, italiano —D. José, Escamillo— y catalán —Coros. No cabe mayor desinterés por el texto ni por lo que en el escenario pasaba.) El personaje de la cigarrera

recuperó sus rasgos originales: «una muchacha graciosa, caprichosa, joven, de salvaje inocencia», nos dice Falseinstein.

Tras veinticuatro años y varios cientos de representaciones, «Carmen» es un ejemplo de lo que el Musiktheater representó en sus comienzos. El papel de la música como subrayadora y potenciadora del texto, la función del actor-cantante, atento a la eficacia del conjunto no a su lucimiento personal, etc. El espectáculo rechaza la arqueología y el snobismo de lo novedoso por lo novedoso, de lo raro por lo original. Huye del «bla, bla, bla» psicologista y de la interiorización, para mostrar acciones humanas en circunstancias típicas.

Falseinstein es un maestro en la organización interna del coro que adquiere en sus manos un dinamismo enorme. El cantante-figurante de tercera fila, hierático e impasible, se convierte en un conjunto de actores individualizados, con un juego específico, orgánicamente conectados al juego general. Es una maravilla de precisión la composición y recomposición de grupos, girando en derredor de unos centros de referencia.

Posiblemente lo que queda más superado de esta puesta en escena de 1948 es la escenografía. Conserva demasiadas reminiscencias del decorativismo operístico, cierta grandiosidad retórica que quiere ocultarse con una estilística casi naturalista, de colores sombríos e iluminación en claroscuro.

Sigue pleno de gracia, de ritmo y de jugosidad, todo el acto primero, con su turba de cigarreras que nos traen el recuerdo de las prostitutas de «Die Dreigroschenoper», las parodias de los niños, el paseo de chulillos, matrimonios y horteras, enlazado por Falseinstein en una trepidante sucesión de acciones. El desfile final de cuadrillas, picadores, guardias, etc., se convierte en subrayado irónico a la mitificación folklórica de la España del XIX. El director de escena ha ido hasta las fuentes de Merimé, pero sin abandonar un dejo de ironía en la observación de la España que el propio Merimé fantasea. El mismo Bizet había dicho que quería transformar con su obra el género de la ópera cómica mezclando lo cómico y lo trágico. Esta ironía es perceptible en muchos personajes de esta «Carmen» histórica de la Komisches Oper.

LA LECCIÓN DE BRECHT: DER FREISCHUTZ

Debo confesar ante todo que mi intención primera en el Berlín Este fue la de empaparme con los espectáculos del Deutches Theater, la Karmaspile, el Maximo Gorki o el Berliner Ensemble.

Por la ópera —no era una excepción— sentía curiosidad, pero la situaba en segundo plano.

Desgraciadamente, los grandes teatros berlineses, en gira o sometidos a reforma, no habían iniciado sus temporadas. En las paredes se mojaban de lluvia los afiches anunciadores. El Berliner estaba en Munich y tras las encristaladas puertas de su teatro en Bertold Brecht Platz sólo se veían cubos de pintura, maderos y ladrillos.

De allí a la Deutsches Staatsoper no hay mucha distancia, cruzando un puentecillo se llega a la Friedrichstrasse y torciendo a la derecha a la «Unter den Linden». A lo lejos se levanta la puerta de Branderburgo. A la izquierda, junto a la Bebel Platzs, se alza la reconstruida Ópera del Estado.

El repertorio de esta compañía para la temporada de 1972-73 era de 40 obras: Hendel, Mozart, Beethoven, Weber y Wagner de los alemanes; Verdi, Rossini, Mascagni, Leoncavallo, de los italianos; Bizet, Massenet, de los franceses, Smetana y Dvorak... Entre los contemporáneos figura Richard Straus (Ariadne auf Naxos-Die Frau ohne Schatten-Dafne), Alban Berg con su «Woycek», Jean Kurt Forest (Die Blumen von Hiroshima), el «Lanzelot» y «Puntilla», de Paul Dessau, etc. También, «La nariz», de Schostakovicht, que tantos problemas causó al compositor en los años de stalinismo exacerbado en la Unión Soviética. De este mismo compositor se estrenó el 24 de febrero su otra gran ópera «Katerina Ismailowa», versión remozada de la «Lady Machbeth de la calle Mzenks», prohibida durante años por la censura stalinista. Los estrenos previstos son: «El anillo de los Nibelungos», de Wagner; «El cántaro roto», de Fritz Geibler, basado en la obra homónima de Henri von Kleist; «Die Beiden Pädagogen», de Mendelsson; «Otelo», obra de madurez de Verdi; «El Caballero de la rosa», de Richard Strauss. A esto hay que añadir los ballets, conciertos y ópera de cámara (Sala Apolo), que produce también La Deutsche Staatsoper. Las entradas oscilan entre 2 y 20 marcos, pero sólo los visitantes las adquieren en taquilla. Funciona un amplio sistema de abonos individuales y colectivos, con reducciones de hasta el cincuenta por ciento.

La tarde del sábado en que yo asistí a la representación de «Der Freischutz», de Karl Maria von Weber, el público abarrotaba todas las localidades. Para los alemanes, el teatro es algo que se respeta como pocas cosas en la vida social. Cinco minutos antes de que el espectáculo diera comienzo, todo el mundo aguardaba sentado en su butaca y en silencio a que se levantara el telón.

No era un recogimiento «religioso». Daba la sensación de que eran conscientes de no adquirir una mercancía a cambio de dinero, sino de participar en un bien de cultura posible gracias al trabajo específico de unos hombres (técnicos-actores-escenógrafos-directores, etc.) al que prestan toda su atención.

Con «Der Freischutz», estrenada en 1821, muchos autores señalan el nacimiento de la ópera nacional alemana. Falseinstein lo sitúa antes, en 1783, año de «La Flauta Encantada», de Mozart, cuyo texto alemán está inspirado por las ideas de la Ilustración y los anhelos revolucionarios de la burguesía. En cualquier caso, la obra de Weber consagra el nacimiento. Su música, inspirada en buena medida en cantos y danzas populares, comenta la acción y caracteriza los personajes.

En el espectáculo de la Deutsche Staatsoper, el actor-cantante alcanzaba su expresión plena. Un excelente equipo de actores trabajaba en su doble vertiente literaria y musical. Bailes, desplazamientos y juego escénico, de enorme riqueza significativa, obedecen a un depurado plan de puesta en escena, inscrito en una concepción escenográfico-espacial al servicio del espectáculo, crítica además de los modos decorativos románticos. Quizás el mejor ejemplo sea la escena segunda del segundo acto: final de la primera parte. Kaspar funde las balas malditas e invoca al espíritu del bosque, Samiel, en una garganta angosta, oculta entre altas rocas. Al fin del conjuro, las pinzas que sujetan las montañas de telas se abren y éstas caen al suelo repentinamente, aplastando una extraña colección de monstruos (ilusiones también de la conciencia, mitos del romanticismo), quedando al descubierto las paredes desnudas del escenario.

La influencia del Musiktheater es evidente, pero también la de Brecht, aunque ambas marchen bien paralelas. En los trajes, la concepción escenográfica, las relaciones de clase de los personajes, el punto de vista de la historia, el tratamiento de las formas de vida pequeño-burguesas, se descubre la lección de Brecht.

No es sorprendente. La puesta en escena es de Ruth Berghaus, director de escena del Berliner Ensemble y actualmente miembro de su Colectivo Artístico. A él pertenece también Andreas Reinhardt, autor de la escenografía y los trajes.

El Musiktheater se combina de este modo con la importante práctica artística del teatro elevado a su expresión más eficaz. Ruth Berghaus, creadora de la grande e inimitable coreografía de la batalla en el «Coriolano» que pusieron en escena Manfred Wekwerth y Joachim Tenschert en el Berliner Ensemble; de la

de «Polvo púrpura», de O'Casey, montada por los mismos, consigue un espectáculo espléndido e inolvidable con el «Der Freischutz».

Volver no es fácil, quiero decir, regresar a la tierra, mirar alrededor, observar nuestra realidad. Después de estar en Berlín Este, a la que muchos profesionales, críticos y espectadores consideramos como la capital mundial del teatro, es difícil sonreír al dar un repaso a nuestro medio. Más aún cuando —como si entre bobos anduviese el juego— hemos asistido al nacimiento, apogeo y muerte de las modas teatrales de forma vertiginosa, en un país en que el noventa por ciento de sus habitantes desconocen qué es el teatro o no tienen acceso a él.

Por decir, se ha dicho que hasta Brecht está superado, o que la burguesía es en nuestro país una clase en desaparición —cuando ni siquiera ha conseguido gobernar— y no hay que hacer teatro para ella sino para sus snobs, podríamos añadir. Claro está que en la esfera oficial sólo se protege la bazofia para el pueblo.

Estas confusiones no dejan de equivocarse, pero es indudable que la aproximación a experiencias dramáticas de este tipo, sirve para clarificarlas. El aumento del nivel de vida en la R. D. A., su práctica deportiva de masas jalonada de éxitos, son equivalentes al carácter nacional-popular y de masas de la cultura y el teatro. Aunque algunas de sus decisiones políticas puedan ofendernos o irritarnos, hay que reconocer la pujanza de su proceso de construcción.

Con orgullo justificado, tras estudiar publicaciones y constatar realidades, Kurt Bork puede decir en nombre del Ministerio de Cultura: «Esta situación no es concebible, no es posible sino gracias a las condiciones sociales que hacen del arte no el privilegio de unos pocos, sino el bien del pueblo entero y una necesidad para todos. Gracias a la asistencia del Estado, el desarrollo de la vida cultural se convierte en un elemento esencial de la vida social». Eso es todo.