

MAX REINHARDT Y EL ESPACIO TEATRAL: UN LEGADO QUE LLEGA HASTA NUESTROS DÍAS

JULIA AGUILAR CABELLO

Universidad de Granada

Resumen: Max Reinhardt fue uno de los directores y productores teatrales más importantes del siglo xx, influyendo en nuestra concepción del teatro actual e implementando multitud de técnicas y mecanismos nuevos que hoy día se consideran básicos en la escenificación. Estas novedades se deben a una visión de la obra estrechamente ligada al espacio en el que se iba a realizar, llevándole al desarrollo de diferentes tipos de edificios teatrales. Tristemente, dichos avances le son pocas veces atribuidos, resultando desconocido para gran parte de los profesionales teatrales, especialmente de habla hispana. Mediante una búsqueda bibliográfica y un análisis de sus obras se ha pretendido arrojar luz sobre sus aportaciones y teorías con respecto al espacio teatral, diferenciando los diferentes edificios que proyectó. De esta forma se produce un primer acercamiento al director en lengua hispana, proporcionando material de estudio sobre el mismo, de ayuda tanto a los estudiosos del teatro como a los directores en busca de nuevas visiones espaciales y la interacción con el público, dejando la puerta abierta a futuras investigaciones sobre otros campos explorados por el director.

Palabras clave: Max Reinhardt, teatro, escenificación, espectáculo, espacio teatral

Abstract: Max Reinhardt was one of the most important theater directors and producers of the 20th century, influencing our conception of current theater and implementing a multitude of new techniques and mechanisms that today are considered basic in staging. These innovations are due to a vision of the work closely linked to the space in which it was to be performed, leading to the development of different types of theater buildings. Sadly, these advances are seldom attributed to him, being unknown to a large part of theatrical professionals, especially Spanish-speaking ones. Through a bibliographic search and an analysis of his works, it has been tried to shed light on his contributions and theories regarding theatrical space, differentiating the distinct buildings that he designed. In this way, a first approach to the director in Spanish is produced, providing study material about him, of help to both theater scholars and directors in search of new spatial visions and interaction with the public, leaving the door open to future research on other fields explored by the director.

Keywords: Max Reinhardt, Theater, staging, spectacle, theatrical space

LA FIGURA DE MAX REINHARDT COMO director y productor teatral ha sido fundamental en el desarrollo del sector hasta la actualidad. Prueba de ello son el seminario Max Reinhardt (fundado en 1928) o el Festival de Salzburgo (1920), aún vigentes en hoy en día. Este último es, además, uno de los eventos teatrales europeos más importantes de cada temporada, y sigue manteniendo como pieza de apertura el *Jederman* que dirigió Reinhardt para su primera edición.

En su trayectoria como director también logró grandes hitos que sentaron un precedente en cuanto a las posibilidades que tenía la escena y su difusión. Fue el primero en utilizar el escenario giratorio para sus escenografías, realizó funciones de más de 1.500 actores (*El Milagro*, 1911) e incluso giras de años de duración alrededor de Europa y Estados Unidos, asentando la idea moderna del director de escena como creativo cultural que mueve y gestiona más allá de quedarse únicamente en la dirección de actores. Esto llevó a que su fama llegase a un nivel inimaginable en la actualidad. El crítico Álvarez del Vayo [1918: 9] describe en una de sus reseñas como tras una de sus funciones, los asistentes vitorearon su nombre durante el aplauso final, pidiendo su aparición para saludar.

Pero toda esta labor no quedó documentada por su persona, ya que al contrario que otros grandes nombres de la escena (sirvan de ejemplo Stanislavski o Bertolt Brecht), Reinhardt no escribió teoría teatral y dedicó su vida a ser un «hombre de acción». Incluso en su biografía cuesta encontrar datos de primera mano, ya que concedió escasas entrevistas y, poco después de comenzar a escribir sus memorias, falleció a causa de un derrame cerebral.

No obstante, y dada su relevancia, han sido varios los que, a través de sus entrevistas, cartas personales y libros de dirección entre otras cosas, han tratado de documentar su trabajo y su método teatral, haciendo posible en la actualidad conocer gran parte de su legado. Estos acercamientos a su persona no han llegado a profundizar en exceso en su trabajo, ni a establecer las bases de lo que podría haber sido su teoría teatral, pero sí que permiten hacerse una idea muy aproximada de su método, su trabajo y su relevancia. Algo que tristemente no ha sucedido en España, ni en prácticamente ningún otro país de habla hispana.

Dentro de la dirección escénica, el campo por el que más se le recuerda debido a la creación de grandes espectáculos, destaca su cuidado del apartado visual y las innovaciones técnicas. La influencia que ejerció en dichos sectores se ha visto reflejada en directores y artistas posteriores hasta la actualidad, llegando a calificársele como «...un gran exponente de los ideales del simbolismo y un contribuyente al relativismo de Brecht y del absurdo, así como a la implicación físico-visceral que se ha desarrollado en los últimos veinte años desde el teatro de la crueldad¹» [Russell, 1985: 21].

El director austriaco fue pionero en el uso de múltiples maquinarias escenográficas; en la modernización de los edificios teatrales; en la interacción entre el público, el actor y el espacio; en la actualización de clásicos y muchas otras facetas. Sin embargo, estos avances en pocas ocasiones se le han sido atribuidos.

En este trabajo se pretenderá conocer su visión del espacio teatral, mostrando como exploró las posibilidades del mismo, dando luz a otra de sus facetas más allá de ser un buen gestor y creador de grandes escenografías. Y es que, aunque Max Reinhardt contribuyó a la escena moderna de múltiples formas, la que más ha trascendido ha sido la relacionada con el espacio y la escenografía teatral –incluso con mitos irreales ampliamente extendidos, como la atribución a su persona del primer escenario giratorio [Besson, 2010; Zehle, 2020]–.

Sin embargo, estas innovaciones no se quedaron en la transformación del uso o la popularización de técnicas existentes, e incluyeron la invención de nuevos sistemas y maquinarias e incluso la construcción de espacios pensados para la inmersión del espectador desde el primer momento. Es por esta faceta no tan conocida del director por lo que diversos investigadores teatrales consideran que se tiene una imagen distorsionada de su trabajo, con afirmaciones como la de Allan Jackson, de la Ohio State University Theater Research Institute, quien sostiene que «Su reputación es por espectáculo cuando debería ser por innovación y experimentación»² [Styan, 1982: 1].

1 Original: { ...a mayor exponent of the ideals of symbolism and as a contributor toward the relativism of Brecht and the absurdists as well as the physical-visceral involvement that has developed in the past twenty years from the theater of cruelty}. Traducción propia.

2 Original: {His reputation is for spectacle when it should be for innovation and

Esta innovación será la explorada a lo largo del artículo, a través de la concepción de sus espacios teatrales y varios de los inventos introducidos en ellos. Así, se analizará la base de la que partía la concepción escénica del director, desde los espacios más íntimos a los más colosales, comenzando por el primero que administró, el Kleines Theater, en 1901.

LOS ESPACIOS DE MAX REINHARDT: EL ESPACIO ÍNTIMO

Como se ha dicho anteriormente, para Reinhardt la concepción del espectáculo debía iniciarse desde el propio espacio en el que se representaba, es decir, del edificio o sala donde tendría lugar, trabajando concienzudamente en función del escenario del que disponía [Besson, 2010; Silhouette, 2017]. Por ello, cuando empezó a administrar y adquirir sus propios recintos teatrales, puso en práctica una de sus máximas sobre la escena; debía haber un tipo de espacio distinto para cada tipo de representación: un espacio íntimo adaptado a la dramaturgia contemporánea, otro para los grandes clásicos, y un último, más grande aún, destinado a los espectáculos de masa con grandes efectos [Besson, 2010; Silhouette, 2017]. Buscaba de esta forma crear un espectáculo redondo fuese cual fuese su estilo, pues en sus propias palabras, «Si el lugar es apropiado para la pieza, algo maravilloso saldrá de él³» [Reinhardt, en Besson, 2010: 63].

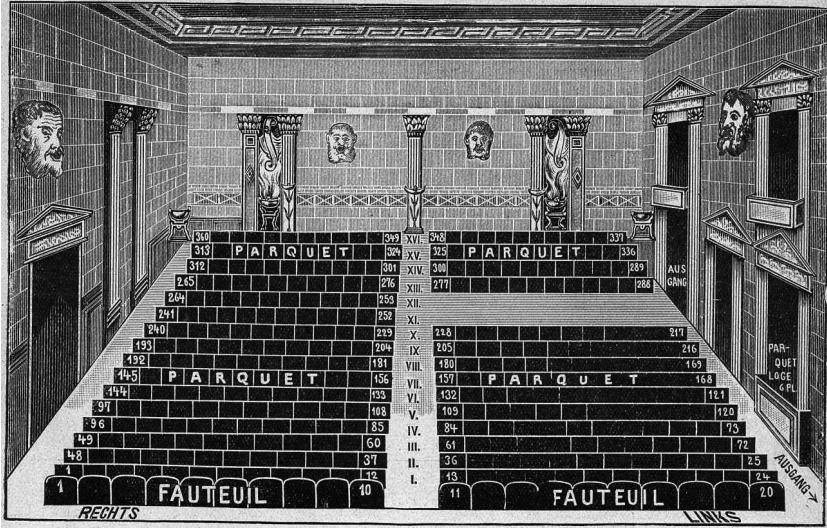
Así, comenzando con el Kleines Theater [Styan, 1982], Reinhardt puso en práctica su teoría sobre los edificios teatrales, reformándolo con el objetivo de lograr un espacio íntimo, a imagen del primero descrito anteriormente. En una carta a Berthold Held –amigo de la infancia de Max y posteriormente colaborador en varios de sus trabajos–, el propio Reinhardt expresó su deseo y preocupación por lograr una atmósfera que combinase la simplicidad y el buen gusto en un espacio claro, alegre y refinado [Silhouette, 2017].

Para ello, eliminó los escalones que separaban la escena del patio de butacas, buscando una mayor intimidad, lo cual reforzó aumentando la fluidez entre los dos espacios pintándolos de un mismo color –una

experimentation} Traducción propia.

3 Original: {Si le lieu est approprié à la pièce, il en sortira quelque chose de merveilleux}. Traducción propia.

suerte de gris ahumado–[Silhouette, 2017]. Esta continuidad entre sala y escena se convertiría en una constante a perseguir, ya que a su juicio «...la sala, o al menos parte de ella, debe estar decorada de acuerdo con la escena ⁴» [Reinhardt, en Besson, 2010: 69].



Kleines Theater, vista interior con asientos en 1912. Rudolph Hertzog, Agenda 1912. Calendario anual de los grandes almacenes de Berlín. Página 102. Teatro Kleines de Berlín, Unter den Linden 44.

Su idea era recrear la imagen de un gran salón, donde la burguesía acudiese y se sintiese a gusto, representando un repertorio diferente a las variedades del público de masas, rompiendo con el estilo tradicional, algo que se llegó a calificar como el «...nacimiento del primer salón teatral artístico en Berlín ⁵» [Silhouette, 2017: 99].

Este nuevo edificio poseía un escenario grande, donde se podían representar escenas de grupo, y tenía patas lo suficientemente profundas para realizar los cambios de vestuario entre escenas, sin bajar el telón, además de poseer una profundidad adecuada para poder tener la orquesta delante.

⁴ Original: {...la salle, ou du moins une partie d'entre elle, devrait être décorée en fonction de la scène}. Traducción propia.

⁵ Original: {...naissance du premier salon théâtral artistique à Berlin}. Traducción propia.

Sin embargo, y a pesar de lo que pueda parecer, el Kleines Theater no pretendía apartar el teatro para las clases más pudientes. Se trataba de un edificio que respondía a la máxima de Max Reinhardt sobre el espacio teatral y su adecuación para cada tipo de obra, como se habló al comienzo de este capítulo.

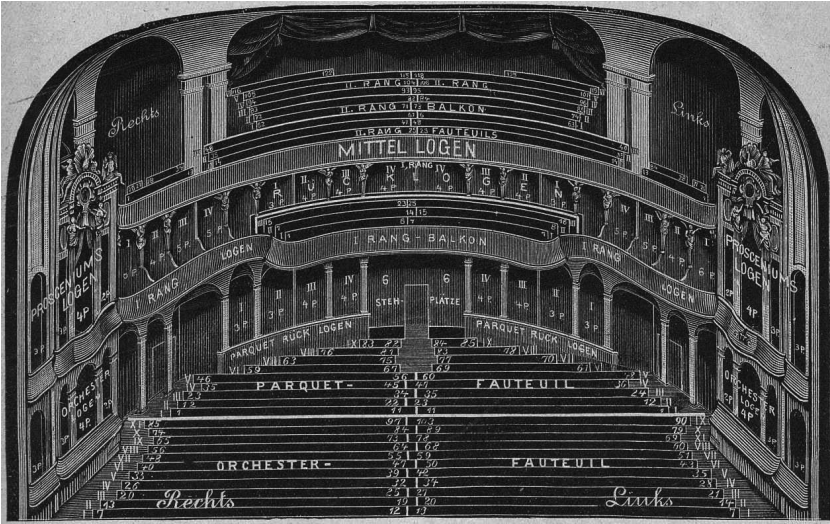
Reinhardt usó esta sala como un lugar para probar su teoría, ya que se trataba de su primer espacio administrado, y de donde obtendría la experiencia como director y administrador, aunque ya contase con una amplia andadura teatral [Binghamton, 2020]. De hecho, llegaría a tener esta posición tras convertirse en el actor principal del club que allí había, una especie de cafetería para jóvenes intelectuales y artistas de principios de siglo. Así, con esta posición de estima, sugeriría formar el cabaret y poner en escena sus ideas, algo que comenzaría en 1901, asumiendo la dirección total en 1903 y transformando el escenario a lo descrito anteriormente, tras dos años trabajando en él.

Si esta sala descrita puede servir para ilustrar el primer tipo de espacio íntimo, dos buenos ejemplos de la idea que tenía Reinhardt para un espacio grande de clásicos fueron sus trabajos en el Neues Theater y el Deutsches Theater.

EL ESPACIO PARA CLÁSICOS

El primer gran teatro que Reinhardt administraría sería el Neues Theater en 1903 [Styan, 1987]. Durante el siguiente año, el director concentraría sus esfuerzos en instalar un escenario giratorio en él, algo que le costó debido a la resistencia de los técnicos, retrasados en cuanto a arquitectura escénica, según contaría a Berthold Held en una de sus cartas [Silhouette, 2017].

Más adelante, cuando fue nombrado director del Deutsches Theater, Reinhardt comenzó una amplia remodelación en el mismo, incluyendo la adquisición de la tecnología más moderna del momento, como los predecesores del ciclorama actual [Besson, 2010]. Esta obra, que amplió el escenario, redistribuyó el patio de butacas y abarcó la totalidad del edificio, perseguía el objetivo de lograr un espacio en el que representar clásicos, aún más actualizado y con mayores posibilidades de lo que logró en el Neues Theater.



Plano de asientos del Neues Theater en 1912. Rudolph Hertzog, Agenda 1912.

Calendario anual de los grandes almacenes de Berlín. Página 101. *Neues Theater in Berlin NW, Schiffbauerdamm 5*.

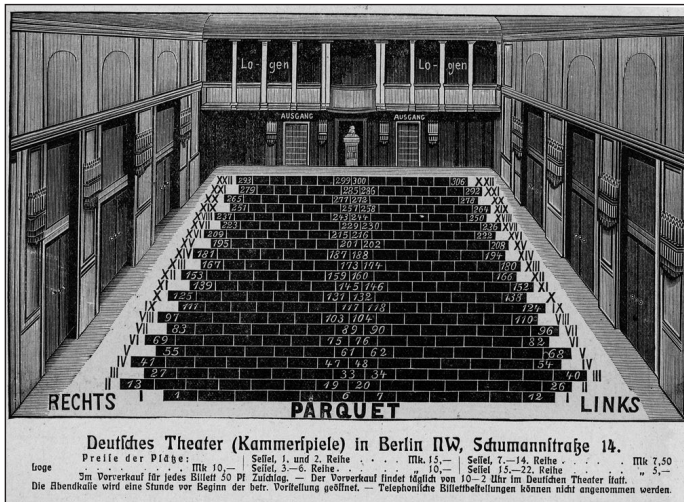
Una de sus primeras medidas fue la sustitución del pintor de escena por un arquitecto de escena, que respondiese mejor a su deseo de modernizar el aparataje técnico del teatro y que conociese su línea de dirección, algo que posteriormente sería un modelo a seguir por el resto de los edificios teatrales [Besson, 2010].

Esta amplia remodelación logró que el Deutsches Theater se convirtiese en un espacio aclamado internacionalmente [Binghamton, 2010], renovando las instalaciones y su maquinaria constantemente, y poniendo todo esto al servicio de la representación de los clásicos de una forma actualizada. Es en gran parte gracias al trabajo realizado por Reinhardt durante su etapa como director del espacio, que el edificio sigue contando con gran valor en la actualidad.

Para Reinhardt, los clásicos eran el bien más sagrado del teatro [Besson, 2010], y tal como el describiría en su texto «El teatro tal y como yo lo imagino» de 1901, estos debían mostrarse de una forma nueva, como si se tratase de autores contemporáneos a ellos, y representarlos con los medios del teatro moderno. Esta visión sobre ellos fue la causante de esa necesidad e importancia que Reinhardt dio a la dotación de sus edificios con las últimas novedades tecno-

lógicas. Así, fue capaz de lograr puestas en escena innovadoras y rompedoras para la época, como su aclamado *Sueño de una noche de verano*.

Cabe destacar que, durante sus comienzos como director del Deutsches Theater, Reinhardt adquirió la sala contigua a éste, el Kammerspiele, convirtiéndola en un espacio íntimo similar al proyectado en el Kleines Theater, y manteniendo así los dos modelos escénicos uno junto a otro. Según él, que ambos estilos de escenario se encontrasen cerca era ideal de cara a mover a los actores entre los dos tipos de escenas y representaciones, evitando que fijasen un estilo concreto, ya que en ocasiones los autores modernos requerían interpretarse como clásicos, y los clásicos como los modernos.



Interior del Kammerspiele con asientos en 1912. Rudolph Hertzog, Agenda 1912.

Calendario anual de los grandes almacenes de Berlín. Página 100. *Deutsches Theater en Berlin NW, Schumannstraße 14.*

Al igual que sucedió con otras de sus salas, tanto el Deutsches Theater como el Kammerspiele fueron cerrados durante el periodo Nazi, aunque afortunadamente fueron reabiertos tras la guerra y se convirtieron en lugar de representación de grandes figuras teatrales como Bertolt Brecht [Binghamton, 2010], muestra de la versatilidad e importancia que tal complejo tuvo para el teatro tras las remodelaciones de Reinhardt, a pesar de su desuso durante los años de guerra.

Actualmente, el Deutsches Theater sigue siendo uno de los teatros de Berlín más aclamados por la crítica, además de ser un importante punto de interés y desarrollo cultural.

EL TEATRO DE LOS CINCO MIL

Por último, el tercer espacio que proyectó, dirigido a grandes representaciones, lo denominó «Festspielhaus», palabra alemana que designa a un teatro que se encuentra en el espacio de un festival. Lo ideó como un lugar a la imagen de los grandes teatros griegos, en los que poder representar las grandes obras de todos los tiempos, al modo de un anfiteatro: «...sin telón, sin bastidores, tal vez incluso sin decorados, y en el centro, solo concentrado en el efecto puro de su personalidad y en el verbo, el actor, en medio del público, y el público mismo, convertido en pueblo, impulsado por el todo, en sí mismo parte de la acción y la pieza⁶» [Reinhardt, en Besson, 2010: 38].

Si bien es cierto que en la actualidad este escenario monumental puede parecer incompatible con la aproximación al público, no era algo que Reinhardt descuidase. Para él, todo lo que desarrollase o intensificase el impacto en los espectadores y reforzara su acercamiento a ellos, debía ser bienvenido en los montajes teatrales, ya fuese desde la intimidad de las pequeñas salas o desde la monumentalidad de los grandes espacios.

Vemos dicha característica reflejada en su concepción del espacio, el cual no debía ser a la italiana. En sus palabras «...el marco que separa la escena del mundo nunca ha sido esencial⁷» [Reinhardt, en Besson, 2010: 38] Consideraba este tipo de tablado como algo concebido por y para la ópera italiana, no válida para todos los tiempos, y que distanciaba al espectador de la acción, con lo cual debía ser abolida.

A pesar de lo que puede parecer, su visión de un teatro más cercano al público incluso en el gran formato no venía dada por una influencia

6 Original: {...sans rideau, sans coulisses, peut-être même sans decors, et au centre, uniquement concentré sur le pur effet de sa personnalité et sur le verbe, l'acteur, au milieu du public, et le public lui-même, devenu peuple, entraîné par l'ensemble, faisant lui-même partie de l'action et de la pièce }. Traducción propia.

7 Original: {...le cadre qui sépare la scène du monde n'a jamais été quelque chose d'essentiel }. Traducción propia.

de la modernidad, sino por una mirada al pasado, antes de la instauración del espacio a la italiana como estándar en la escena europea. Esto lo expresaría en su texto de 1928, «El teatro ideal» [Ibid.: 67], donde describiría, ya con cierta trayectoria como director, sus reflexiones sobre el espacio escénico:

El teatro moderno se ha liberado de la estrechez y el cerramiento que caracterizan los escenarios de esa época, y si miramos el teatro de los antiguos pueblos civilizados, el de los griegos y romanos, vemos que tampoco representaron detrás de una apertura rectangular estrechamente delimitada. Sus teatros fueron hechos por artistas para artistas, y el deseo natural del actor de ser visto y escuchado lo impulsa a reunir a su audiencia lo más cerca posible a su alrededor⁸.

Toda esta teoría sobre el tercer espacio la llevó a cabo en varios de sus espectáculos itinerantes y al aire libre, y, en cuanto a un lugar físico, con la construcción del Grosses Schauspielhaus, inaugurado en 1919. Este edificio nacería gracias a la remodelación que Max y su hermano Edmund hicieron del Circus Schumann seguido a su adquisición, con el objetivo de dar lugar a su idea del «Teatro de los cinco mil» [Styan, 1982]. El concepto fue ampliamente desarrollado por el director en su escrito homónimo [Reinhardt, en Besson, 2010], donde resaltaba su afán por crear un panorama teatral adecuado a su tiempo y respetuoso con el autor, además de explicar su visión sobre el papel del teatro para el pueblo.

Utilizando el ejemplo de *Edipo Rey*, Reinhardt nos habla de la importancia de adaptar los clásicos sin copiarlos, haciendo revivir la tragedia con el espíritu del tiempo en el que se representa, adaptado a las condiciones y la situación. Así, aclara que su intención al tener un repertorio antiguo no es la de restaurar su estilo y hacer arqueología teatral, lo cual involucraría aire libre y máscaras, sino utilizar los medios modernos para recrear los grandes efectos que el teatro de antaño reclamaba.

8 Original: {Le théâtre moderne s'est affranchi de l'étroitesse et de la clôture qui caractérisent les scènes de cette époque, et si nous regardons le théâtre des anciens peuples civilisés, celui des Grecs et des Romains, nous voyons qu'eux non plus ne jouaient pas derrière une ouverture rectangulaire étroitement délimitée. Leurs théâtres étaient faits par des artistes pour des artistes, et le désir naturel de l'acteur d'être vu et entendu le pousse à rassembler son public le plus serré possible autour de lui}. Traducción propia.

No obstante, vuelve a recalcar que en esto las ilusiones decorativas no deben eclipsar al actor, sino ser una herramienta más en un todo que diese una intensidad inusual a la obra, haciendo al oyente participe, convirtiendo así el teatro en algo que llegase a todos los asistentes y los transformase.

Para él, este concepto de gran teatro incluiría la diferenciación de precios entre entradas, con el objetivo de que los asistentes más pudientes financiaran de alguna forma a los espectadores más humildes [Besson, 2010: 42]:

Si se lograra este «Teatro de los Cinco Mil», se daría la posibilidad de atraer a la representación a grandes estratos de la población a quienes se les cierran las puertas del teatro por razones económicas. Y si las puertas se abrieran a miles y miles de espectadores, el teatro podría volver a convertirse en un factor social⁹.

Así, el Grosses Schauspielhaus debía ser eso: un edificio que uniese al espectador con los clásicos, introduciéndoles en la ilusión teatral, y con una capacidad tal que democratizase el acceso a la sala, logrando que el arte dramático volviese a convertirse en un arte del pueblo. Para ello, contó con el visionario arquitecto Hans Poelzig, quien diseñó un edificio con capacidad para tres mil espectadores y un gran proscenio que entraba en la arena con un modernísimo escenario giratorio.

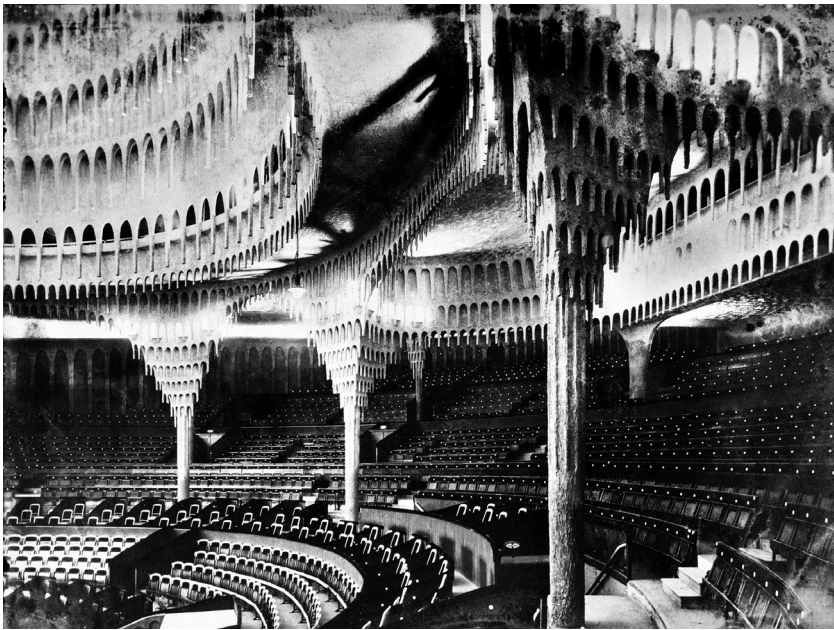
Otra de las novedades que presentó el espacio fue la eliminación de cortinas para separar a los actores de la audiencia. De esta forma, y gracias a la incursión del escenario en la arena, hacía que el espectador fuese gradualmente formando parte de la acción e introduciéndose en la atmósfera de la obra. El objetivo era convertir al público en un miembro más del coro, al modo de los antiguos griegos.

Este tipo de escenario lograba también que el actor se viese y sintiese como un ente tridimensional, en lugar de ser «... una silueta que actúa delante de una pintura de fondo, cuando no se confunde con ella

9 Original: {Si l'on parvenait à fonder ce «Théâtre des cinq mille», cela donnerait la possibilité d'attirer au spectacle de larges couches de population auxquelles les portes du théâtre sont fermées pour des raisons financières. Et si les portes s'ouvraient à des milliers et des milliers de spectateurs, le théâtre pourrait redevenir aujourd'hui un facteur social}. Traducción propia

en un todo indistinto¹⁰» [Reinhardt, en Besson, 2010: 68]. Además, eliminaba la tradición de concebir el escenario y la sala como dos dominios completamente separados, algo que Reinhardt ya había explorado y criticado con sus otros espacios, y que aquí llevó a cabo físicamente y a gran escala.

Sumado a esta fusión de la escena adentrándose en el patio de butacas, toda la sala se encontraba decorada siguiendo una estética expresionista, con grandes pináculos a modo de estalactitas que caían sobre los espectadores.



Interior del Grosses Schauspielhaus en 1920. Silhouette, M. (2017). Max Reinhardt. *L'avènement du metteur en scène*. Paris: PUPS

El poeta alemán Rudolf Borchardt expresaría ampliamente su visión sobre esta novedosa concepción del espacio teatral, criticando a la opinión profesional de la época, la cual había sido una fuerte detractora de esta actualización de la escena, convirtiendo en casi una traición el acudir a la sala [Sayler, 2010]. Aun así, finalmente el público acabaría por

¹⁰ Original: [...une silhouette agissant devant une peinture de fond de scène, quand elle ne se confondait avec elle en un tout indistinct]. Traducción propia.

acudir, entre otras cosas debido a las nuevas sensaciones que se podían obtener como espectador en el lugar.

La unión de espacios que pretendía Reinhardt fue elogiada por el poeta, que describió de forma extensa los logros de esta nueva sala, y que suponen una gran fuente de información para imaginar el choque que significó para la sociedad alemana la irrupción de este nuevo tipo de formato a una escala tan grande [Borchardt, en Sayler, 2010: 158]:

Aquí la gente no es «admitida»; ellos son los dueños del lugar. No están educados desde el escenario; pero influyen a ese escenario. Este último adquiere así su carácter más primitivo y simple al ser reducido a lo esencial. Para que todos puedan ver lo que está sucediendo (el que se sienta alto, el que se sienta torcido, el que se sienta al costado del edificio), el escenario sacrifica su imagen bidimensional habitual que, como tal, solo es visible para quien se encuentra al frente. Sacrifica el frontón, la cortina, la pared trasera como fondo. Sacrifica el paisaje y la pasarela superior, y rompe por completo la antigua disposición de la caja. Ya no es un recorte; se ha convertido en un espacio. Ya no es una superficie plana, sino que tiene las dimensiones de las cosas que viven. Los antiguos atributos convencionales, que hacían tan fácil dar un cierto estilo a un escenario, ya no existen. El escenario ha vuelto a sus inicios. Es un espacio para bailes, para juegos, para acción teatral y concursos, como había sido con el drama alemán del período barroco¹¹.

Debido al escaso éxito comercial que finalmente tendría este teatro, Reinhardt terminaría entregando la dirección del *Grosses Schauspielhaus* –aunque no su propiedad–. Otro de los factores que también contribuiría a que se apartase de su dirección artística sería el estableci-

11 Original: {Here the people are not «admitted»; they own the place. They are not educated from the stage; but they influence that stage. The latter thus attains its most primitive and simplest character by being reduced to the essential. So that everyone may see what is going on (he who sits high, he who sits awry, he who sits at the side of the building), the stage sacrifices its usual two-dimensional picture which, as such, is visible only to him who faces it. It sacrifices the forestage, the curtain, the rear wall as its background. It sacrifices the scenery and the fly gallery, and breaks up altogether the old box arrangement. It is no more a cut-out; it has become a space. It is no more a flat surface, but has the dimensions of things that live. The former conventional attributes, which made it so easy to give a certain style to a stage, exist no more. The stage has gone back to its beginnings. It is a space for dances, for games, for theatrical action and pageants, as it had been with the German drama of the baroque period}. Traducción propia.

miento del Festival de Salzburgo y el largo tiempo que pasaría trabajando en él los años siguientes en busca de su consolidación. Así, en 1924 cedió su mando a Erik Charell, habiendo estrenado para entonces obras como *Danton* de Roland, *Hamlet* y *Sueño de una Noche de Verano* de Shakespeare o el *Fausto* de Goethe, entre muchos otros grandes clásicos, tal y como pretendía con ese edificio [Binghamton, 2020].

Sin embargo, y a pesar de haber logrado su «teatro de los cinco mil», no podría seguir desarrollando esta idea más allá de espectáculos itinerantes o espacios puntuales. La ocupación alemana de Austria le obligaría a entregar todas sus propiedades escénicas, para finalmente acabar exiliándose a los Estados Unidos debido a su procedencia judía. No obstante, en las imágenes y descripciones del edificio podemos obtener un reflejo real de cuál era el espacio deseado por el director.

En cuanto al destino concreto del Grosses Schauspielhaus, siguiendo el *Anschluss* en 1938, el edificio fue confiscado por el gobierno Nazi y su arquitectura modernista fue denunciada como «arte degenerado» [Ibid., 2020]. Muchas de sus decoraciones fueron cubiertas o modificadas, y el teatro fue renombrado como *Theater des Volkes*¹². Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el teatro fue renombrado como *Friedrichstadt-Palast Theater*, siendo uno de los grandes escenarios de Alemania del Este, hasta su demolición en 1988 (Ibid., 2020).

CONCLUSIONES

Sin embargo, si queda un legado de este tipo de representaciones y espacios es, sin duda, el Festival de Salzburgo, fundado en 1920 por Reinhardt, y cuya primera representación fue el afamado *Jedermann* de Hogmannsthal.

Esta obra vio la luz en los escalones de la catedral de Salzburgo, usando la plaza de la misma como espacio para los espectadores, admitiendo un gran número de ellos y haciendo del teatro algo público y multitudinario, tal y como era el deseo del director. Así, quedó inaugurado un festival de teatro al aire libre que llevaría el arte al lugar que Reinhardt quería, y que actualmente sigue siendo uno de los más aclamados e importantes internacionalmente.

12 {Teatro del pueblo}. Traducción del inglés «Theater of the people».



Primera representación de *Jederman* en el festival de Salzburgo, agosto 1920.
Salzburg Festival Archive. <https://archive.salzburgerfestspiele.at/summer>.

Volviendo a sus edificios teatrales y su idea de la escena en general, cabe aclarar que con todo lo descrito hasta ahora Reinhardt no pretendía eliminar el espacio a la italiana ni negar su importancia. No obstante, no lo consideraba el lugar para interpretar los textos de la época, ni para actualizarlos a la visión contemporánea, algo que desarrollaría en su escrito «El teatro ideal» de 1928 [Reinhardt, en Besson, 2010: 69]:

Ciertamente, el escenario enmarcado seguirá existiendo. Porque siempre será necesario para poner en escena algunas piezas de grandes autores que han escrito para él. Pero no es el escenario del futuro y el dramaturgo del mañana no escribirá sus obras para un espacio tan limitado.

No creo que las obras de teatro que eran actuales hace treinta años y que eran llamadas «dramas sociales» puedan tener una larga vida. Los «dramas de ideas», que estaban tan de moda hace quince años, no encontrarán más su público por mucho tiempo¹³.

13 Original: {Assurément, la scène encadrée continuera d'exister. Car on en aura toujours besoin pour monter certaines pièces de grands auteurs qui ont écrit pour elle. Mais elle n'est pas la scène de l'avenir et l'auteur dramatique de demain n'écrira pas ses pièces pour un espace aussi limité. Je ne crois pas que les pièces qui

En estas claves que se han visto hasta hora, se puede percibir más una forma de trabajar que un estilo teatral. Reinhardt se atrevió a explorar diferentes obras, modos y espacios, pero siempre con un método disciplinado de trabajo, respetuoso con el actor, el público y la obra.

No debemos olvidar que Reinhardt fue muy detallista en todos los campos de la dirección teatral, incluyendo el actoral, preocupándose de que todo personaje, secundario o principal, estuviese representado con la misma calidad, y que los actores se sintiesen a gusto con su papel y que lo hiciesen suyo [Styan, 1982], con lo que nos encontramos ante un director muy completo, cuyo trabajo merece ser analizado en cada una de sus partes, más allá del visto en este análisis.

Sin embargo, y volviendo al tema que nos atañe, podemos concluir que la figura de Max Reinhardt tuvo un gran peso en la escena europea de su época, con una clara influencia posterior que llega a la actualidad y que se ve reflejada en los teatros que construyó y siguen en funcionamiento; el uso del espacio contemporáneo; o sus seminarios y festivales entre otros. Si se suma dicha importancia y cuidado a los indicios de un mismo nivel de meticulosidad en el resto de campos teatrales, queda una interesante puerta abierta hacia la profundización en la figura del director, la cual podría ser de gran valor para el estudio del teatro y su historia.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, J. AZNAR, M (2000): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de directores de Escena de España
- ÁLVAREZ DEL VAYO, J. (23 de mayo de 1918): «El teatro de Max Reinhardt», *España (163)*, pp. 9-10
- BESSON, J.-L. (2010) : *Max Reinhardt*. Arlés, Actes Sud-Papiers.
- BINGHAMTON UNIVERSITY LIBRARIES (última actualización: 17/11/2020). *The Theaters of Max Reinhardt*. Recuperado el 20 de agosto de 2021 de <https://omeka.binghamton.edu/omeka/max-reinhardt-theaters>
- BRAUN, E. (1986): *El director y la escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

étaient actuelles il y a trente ans et que l'on appelait des «drame sociaux» puissent connaître une longue vie. Les «dramas d'idées», qui étaient tellement à la mode il y a une quinzaine d'années ne trouveront plus leur public bien longtemps}. Traducción propia.

- HERTZOG R. (1912): *Calendario anual de los grandes almacenes de Berlín*, Leiden, Agenda.
- OLIVA, C. TORRES, F. (2014): *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- RUSSELL, D. (1985): «The Visual Innovations of Max Reinhardt and His Designers», *Modern Austrian Literature*, 18, pp. 21-30. Recuperado el 31 de agosto de 2021 de <http://www.jstor.org/stable/24647553>
- SALZBURG FESTIVAL ARCHIVE. <https://archive.salzburgerfestspiele.at/summer>
- SAYLER, O. (2010): *Max Reinhardt and his theater*, (Gudernatsch M., Trad.), Whitefish, Kessinger Publisher. (Obra original publicada en: 1926)
- SILHOUETTE, M. (2017) : *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, París, PUPS.
- STYAN, J.L (1982): *Directors in Perspective: Max Reinhardt*, Nueva York, Cambridge University Press.
- WAGNER, F. (1959): *Técnica Teatral*, Barcelona, Editorial Labor.
- ZEHLE, S. (2020): *Max Reinhardt. Life as a Festival*, Vienna, Brandstätter.

