

El Burgtheater de Viena: diez millones de milímetros cuadrados

Por Martina Kaiser

«A menudo todo se ha hundido en Austria, y a uno no le queda por último más que ir al Burgtheater», dijo Karl Kraus. Hoy, bajo el mandato de Claus Peymann, el venerable Burgtheater es una fuente permanente de controversia. La atmósfera de escándalo que rodea al Burg esconde algunos problemas reales.

Incluso los que critican un cierto repertorio, una concepción dramática o un montaje específico no han podido poner en duda la pretensión de que el Burgtheater es el mejor teatro del mundo de habla alemana.

Heinrich Laube, director del Burgtheater entre 1849 y 1867, señaló la «poco reconocida fuente política» de su status. Austria no podría nunca volverse tan pequeña e insignificante como para no reivindicar el Burgtheater como garantía de su supuesta grandeza.

El Emperador José II convirtió a la compañía en «teatro nacional Alemán» en 1776, y su presunta supremacía se ha invocado siempre, sobre todo en términos estéticos, a menudo enredada en tautologías, como el llamado «alemán del Burgtheater», que aún hoy es alabado como el único modelo teatral válido de hablar en alemán. De hecho, el Burgtheater ha sido siempre un lugar representativo, tanto para el público, que puede ver mejor desde sus palcos a sus colegas del otro lado de la sala que a la gente en escena, como una institución famosa para el negocio turístico. El programa nacional original de la Ilustración burguesa sigue siendo válido: el teatro es

una institución moral, la burguesía va al teatro, no a buscar experiencias, sino a educarse. Una vez degradado a vehículo para educación de adultos, el teatro se convierte en un símbolo ideológico de las élites gobernantes, que ha sido más o menos constante desde 1776 y varía con cada nuevo director sólo en el método de realización.

El régimen de Peymann convierte el Burg en una fortaleza asediada

En 1986, Claus Peymann se hizo cargo del local del Ring y prometió un nuevo Burg. Al fin y al cabo, se esperaba mucha actividad del famoso director y niño terrible del teatro alemán. Peymann necesitó nuevos actores, nuevos directores, nuevos dramaturgos, y llevó algunos de ellos de su antigua compañía de Bochum, lo que, junto con el despido de algunos miembros del antiguo elenco del Burgtheater que aún no habían alcanzado un status intocable, provocó la primera protesta pública.

Peymann abrió dos nuevos escenarios y dejó de usar el espacio de la

Schwarzenbergplatz. Se puso sistemáticamente a realizar mejoras en la sede principal: «Esta casa tiene diez millones de milímetros cuadrados y yo trato de mejorar por lo menos cinco cada día. ¿Han visto la entrada principal? Era un agujero sucio y ahora es bonita, decorada con un toldo y bellas fotos».

No hay que extrañarse de que con tal actividad en la fachada, casi nada en la escena haya permanecido como solía. Montajes como meras ejecuciones de obras; repertorio dividido entre clásicos, modernos y contemporáneos; el criterio principal de calidad es un meticuloso trabajo manual y bellos cuadros que deleiten a los espectadores. Dice Peymann: «Creo en el teatro como una institución moral. Creo en la posibilidad de educar al pueblo a través del arte porque el arte, cuando es bueno, se ocupa de la elevación de la verdad de forma privilegiada. El teatro existe para crear fiestas que celebren lo bueno, lo verdadero y lo bello».

Este es el pastel Peymann, que a menudo es demasiado dulce para tragarlo. Los montajes en que hace restallar el látigo son un problema aún mayor. Su último golpe fue demasiado lejos: *Heldenplatz (Plaza de los héroes)* de Thomas Bernhard, estrenada en 1988 para conmemorar la invasión de Austria por Hitler en 1938. Mientras la batalla alrededor de *Metamorfosis de Ovidio, o el Movimiento de la Periferia hacia el centro y Viceversa* de Achim Freyer tuvo lugar en el auditorio y giró alrededor del viejo o el nuevo tipo de teatro, *Heldenplatz* fue en cierto sentido una extensión de la escena hasta el tamaño de la República Austriaca. Unos cuantos pasajes del texto de la obra de Bernhard, secreta antes del estreno, produjeron una auténtica guerra de los medios de comunicación que llevó al Burgtheater a un nivel más elevado: «Austria representó la mayor comedia de todos los tiempos / (...) / que ninguna obra de teatro del mundo pudo igualar». (Thomas Bernhard).

El público escandalizado pidió la cabeza de Peymann y del Ministro de Asuntos Culturales, Hilde Havlicek. Pero no rodó ninguna cabeza, ya que hay que mantener el género de la comedia, y el status del Burg como el teatro alemán que da más que hablar había quedado confirmado. Por otro lado, «un escándalo es precisamente lo que necesita el Estado. Ese escándalo funciona como una enorme válvula de seguridad y diluye todas las cuestiones que podrían de hecho plantear-

se en Austria.» (Heiner Müller). Hacer saltar al público usando sus intereses específicos es la primera lección del teatro político (que Peymann todavía promete hacer) pero polarizado hasta la estupidez sirve sólo al interés del director de tener éxito a toda costa.

Un modelo del que es difícil escapar

Mientras tanto, los escándalos culturales se han convertido en un negocio rentable que beneficia a ambas partes. La oposición consigue compradores para

ciertos periódicos que de otra forma nadie leería, la gente del teatro llena el local. La batalla más reciente en el Burgtheater se dio tras el estreno de *Tod und Teufel (Muerte y diablo)* de Peter Turrini en 1990. De nuevo hubo llamadas a la censura antes de su estreno y, esta vez con pleno conocimiento del texto de la obra, peticiones de que interviniese el fiscal del Estado. Los fundamentalistas cristianos veían en la obra pornografía, la humillación de las creencias cristianas y la violación de las leyes que protegen a los menores.

Tales escándalos impiden una discusión seria, tanto de la consideración temática de los problemas como del teatro en general. No hay disputa acerca de cuestiones sociales, los contrabandistas de armas no son un tema real, estéticamente la cuestión está sólo en si los actores estuvieron bien o no. Quien se atreve a hacer cualquier crítica acerca de las cualidades literarias de la obra trabaja automáticamente a favor de los intereses de la oposición. No importan los argumentos, sólo golpes a favor o en contra. Para Peymann, el cálculo es bastante simple: «Todos los teatros que plantean problemas contemporáneos y se apartan de las propuestas convencionales tendrán problemas. Y yo encuentro que está bien». Pero los problemas de momento no se oyen y dominan las emociones acerca de la toma de partido. En lo que concierne a las propuestas no convencionales, se acometen como el último recurso del Burgtheater. Los experimentos no están entre las tareas definidas de un teatro nacional.

Los nuevos impulsos teatrales hasta ahora siempre han venido de grupos independientes, no de teatros subvencionados por el Estado. Este jaleo acerca del Burgtheater hace el dilema cultural del país aún más apremiante. Cualquier teatro medio pretende ser un pequeño Burgtheater, cada grupo independiente mima el Burgtheater; sólo que todo en una escala mucho menor. Durante años no ha habido vanguardia activa en Viena, sólo epígonos carentes de los medios para alcanzar la talla que les gustaría reivindicar. En este sentido, Claus Peymann está en lo cierto al colocarse como el primer creador teatral de Viena. No hay nadie mejor que él, así que la gente en Viena continúa yendo al Burgtheater como siempre.

Euromaske, nº 3. 1991.



El mercader de Venecia, de W. Shakespeare. Dirección: Peter Zadek. Burgtheater de Viena. (1989).