

FESTIVAL DE NITRA 2005. UN FESTIVAL PARA LA REFLEXIÓN POLÍTICA Y SOCIAL

José Gabriel L. Antuñano

Nitra se encuentra a unos cien kilómetros al este de la capital de Eslovaquia, Bratislava. Es una ciudad agrícola, con un pequeño casco histórico formado por algunos edificios neoclásicos o barrocos y muchas edificaciones de los primeros años del pasado siglo; en una pequeña colina desde la que se domina la ciudad y los extensos campos que la circundan, se encuentran algunos vestigios románicos y góticos del siglo XIII de la catedral, reconstruida en el siglo XVII sobre esos cimientos siglos más tarde. La ciudad cuenta con una buena universidad y un moderno teatro, Andreja Bagara, con dos salas: una grande con un escenario frontal, y otra pequeña, versátil y adaptable a las propuestas teatrales. En este recinto, en el antiguo teatro de la ciudad y en otros espacios, buscados ex profeso para las representaciones, se ha desarrollado una nueva edición del Festival Internacional de Nitra, que en 2005 ha acogido producciones de once países.

Algunas características comunes de la presente edición han venido marcadas por los siguientes aspectos: la presentación de montajes con textos recientes que abordan problemas del hombre de hoy, elaborados por autores jóvenes con una edad media entorno a los treinta y cinco años, según información del propio festival; la presencia del autor en algunos casos como director de escena; y el intento de trasladar preguntas e inquietar con ellas a los espectadores. Entre los espectáculos a los que pude asistir, cabe distinguir, entre algunas propuestas con marcado cariz político, el caso de *BLACKland*, un texto colectivo de la compañía húngara Krétakör, dirigida por el emergente director Árpád Schilling, que aborda los problemas de Hungría en su nuevo encuadramiento europeo; *Tiso*, de Martín Kubran (Teatro Arena de Bratislava), en la que el autor eslovaco aborda un delicado problema de aquel país, la responsabilidad política del clérigo Josef Tiso, que después de acceder a la presidencia del Estado independiente de Eslovaquia, permitió la creación de un régimen autoritario bajo el control de la Alemania nazi, con el convencimiento de que optaba por la mejor solución para la nación eslovaca; y *Renata Kalenská, lidové noviny* (Teatro de Brno), una recreación teatral de un conjunto de entrevistas de la periodista Renata Kalenská sobre la realidad sociopolítica de su país, la República Checa.

Junto a estos textos de clara significación política, otros apuntaron más hacia una vertiente social en el contexto de una convivencia fuertemente deteriorada por decisiones o intereses de los que ostentan el poder público. Éste fue el caso de *Big in Bombay*, una propuesta de Macras producido por la Schaubühne; *Made in Poland*, de Przemyslaw Wojcieszek (Teatro Modjeska de Legnica, Polonia); *Knowh2ow*, un trabajo colectivo del Kaaitheater de Bruselas; *Powerpoint*, de Aisle 16 (Gran Bretaña); *Norway, today*, de Igor Bauersima (Teatro Bagara de Nitra); *La reina de la belleza de Leenane*, de Martin McDonagh, del Teatro del Estado de Kosice (Eslovaquia); *El ignorante y el demente*, de Thomas Bernhard (Teatro Nacional de Eslovaquia), y *Excitador*, de Albert Ostermaier (Teatro Drama de Belgrado).

Schilling, otra vez

Emerge con fuerza la figura del director húngaro Árpád Schilling (1974) y de su compañía Krétakör de Budapest, integrada por actores jóvenes y de mediana edad, capaces de afrontar propuestas con muy diferentes estilos interpretativos. En las páginas del número 45 de esta revista, ya reflejaba el agradable impacto de *La gaviota*, presentada en este festival. Doce meses después, Krétakör y Schilling repiten con un espectáculo, *BLACKland*, estrenado en octubre de 2004, que muestra el talento del director y los recursos técnicos de los intérpretes. *BLACKland* es una creación colectiva de Veress, Jeli, Moldvai, Tasnádi (un autor del que Krétakör acaba de estrenar una versión del mito de *Fedra*) y el propio Schilling, que aborda a través de veinticinco escenas y con visión crítica la situación social de Hungría, aunque no faltan referencias a la intervención de Estados Unidos en Irak y otros asuntos más generales.

El formato escogido por los autores recuerda el teatro de cabaret germánico, con situaciones sueltas que se enlazan en la propuesta, interpretadas sobre un escenario vacío y con la sombra de Brecht tanto en la estructura del texto como en la concepción del espectáculo y la interpretación; de hecho, al final, Tilo Werner, uno de los actores, pronuncia un extenso parlamento acerca del efecto V. Cada escena de cabaret parte de mensajes SMS, en otro guiño hacia el teatro brechtiano, que se proyectan sobre una pantalla, mediante los cuales varios emisores intercambian opiniones sobre algún acontecimiento de la vida política o social de Hungría: la incorporación de este país a la Unión Europea (cuestión tratada de manera recurrente y crítica en las propuestas de países de la Europa del Este), las promesas electorales de los aspirantes a primer ministro u otras sátiras sobre los dirigentes, algunos casos de corrupción, un deportista involucrado en un caso de *doping* en las pasadas olimpiadas, etc. A los SMS, que en su repetición concentran un enunciado para la escena, les siguen la recreación interpretativa de acontecimientos supuestos y relacionados, llena de sátira, cargada de censura y rebosante de humor. Es evidente que este espectáculo ganará mucho ante aquellos espectadores que conozcan las realidades evocadas, pero en sí mismo distrae por la estructuración de las escenas y la disposición en el espectáculo, la concepción de las mismas, tanto en su temática variada como por el número de actores, y el sentido del humor.

A la gracia e intención de los textos, se suma la interpretación de los actores de Krétakör; que en *BLACKland* muestran tanto su vis cómica con una notoria variedad de registros, gags depurados y modernos, y agudeza en la elegante realización de las pantomimas. Estos recursos interpretativos se potencian y contribuyen a llevar el espectáculo a buen puerto, junto con la destreza de los actores para tocar diferentes instrumentos musicales y la capacidad de cantar de manera armónica, aunque no posean grandes voces. Schilling plantea esta puesta en escena sobre un espacio vacío en el que, de vez en cuando, aparece algún objeto corpóreo para apoyar acciones precisas; además, tanto en los laterales como en el foro, hay una serie de puertas que utilizan para sorprender al espectador; que no siempre espera la salida de los actores por aquellas entradas y salidas previstas por el director.

Los rasgos más destacados de esta puesta en escena los determinan el ritmo, la búsqueda de complicidad con el público y la ocupación del espacio de actuación. Los actores de Krétakör, agrupándose o dispersándose y con movimientos precisos, invaden el escenario y concentran



BLACKland, text collectiu de la companyia hongaresa Krétakör, dirigida per Árpád Schilling.

con rapidez la atención del público sobre ellos, a partir de acciones definidas al detalle, apoyadas por un diseño de luces que marca ligeramente el área de actuación. Por otra parte, Schilling, en la dirección de actores, cuida entre otras cosas la entrada y la salida del actor dentro del personaje en la correspondiente escena, la definición del mismo con algunos trazos, pues el intérprete sin cambiarse de vestuario debe incorporar diferentes personajes de una escena a otra, y la comunicación entre los personajes. En suma, un espectáculo lleno de humor, realizado con precisión y detalle que certifica los conocimientos y la fértil imaginación de Schilling, la riqueza de recursos de Krétakör y la facilidad para pasar del drama (*La gaviota*) a la comedia.

Desarraigo social

Przemyslaw Wojcieszek, al frente del Teatro Modjeska de Legnica, presentó uno de los espectáculos polacos que más entusiasmo han despertado en los últimos meses, *Made in Poland*. La explicación de esta buena acogida, que también dispensó el público del Festival de Nitra, se basa en el tema y el tratamiento, mediante la puesta en escena, que conecta con una realidad cotidiana, lacerante y ostensible en toda Europa: la falta de trabajo en una generación que crece en barrios marginales, y que engendra violencia y comportamientos cada vez más degradantes de la persona. El Teatro Modjeska representa esta función en hangares o fábricas abandonadas, próximas a esas barriadas sin personalidad, convertidas en ciudades dormitorio, para que las coordenadas ambientales enmarquen desde el primer momento el desarrollo de la función. *Made in Poland* la protagoniza un chico en la plenitud de la vida y desocupado; vive del dinero de su madre, que trabaja, pero su ocio forzado le desliza hacia la droga, el trato con una banda de traficantes y el avance de instintos cada vez más primarios en su conducta. Este hilo argumental

se complementa con otros episodios, que salpican la acción principal, gracias a la estructura fragmentada de la pieza: la dureza de los componentes de la banda, la caída en este ambiente de un viejo profesor del chico, que encuentra en el alcohol un modo para evadirse de un entorno desagradable, motivo por el cual la mujer le echa de casa en una escena desgarradora, etc. Estas escenas, en su conjunto, reflejan esos ambientes marginales y cegados a la esperanza, porque el entorno hostil anula las buenas intenciones de los personajes, cuestión que se percibe con mayor claridad en el protagonista, un hombre de buen corazón, pero incapaz de mantenerse a flote en ese mundo de miseria. El final, no obstante, queda abierto a un posible cambio a través del amor; de la relación que se materializa con la hermana de un amigo suyo, de la que se enamora en el transcurso de la acción dramática. El texto muestra una parcela de la sociedad, pero no olvida marcar perfiles humanos en algunos personajes, que acercan más los problemas planteados al espectador.

El director de escena, Wojcieszek, cuida en el montaje dos aspectos: el ritmo, rápido y sin tregua, que refuerza ese clima de violencia y le ayuda a presentar comportamientos que se mueven más al dictado de los instintos que de la razón; y la interpretación, muy física y expresiva —no se ahorran ni las acciones violentas, ni los diálogos en voz alta—, que los actores acometen con energía y organicidad, subrayando la verdad interpretativa. Asimismo, resultan interesantes los movimientos y las distancias de los actores en el amplio lugar de representación, donde sólo la luz acota el espacio. Recurre a una mayor separación entre los intérpretes mientras se preparan las confrontaciones, mientras se anidan las reacciones violentas o las rupturas de relación; y busca la proximidad, cuando el texto apunta hacia un trato más humano, en escenas hábilmente insertadas que rompen el desarrollo de la trama y facilitan ese calor humano. Del conjunto de la compañía, hay que destacar a Eryk Lubos, pero sería injusto no valorar el trabajo de los demás, aunque les corresponda hacer un papel menor en extensión, porque sin el buen trabajo de todos a este drama le faltaría la dimensión trágica y el impacto emocional que consigue en los espectadores.

Épater les bourgeois

La Schaubühne de Berlín presentó en el Festival de Nitra un espectáculo de teatro-danza, concebido en buena medida para visitar festivales tanto por el contenido como por el lenguaje escogido. La primera visión del concepto escenográfico ofrece una primera aproximación acerca de la intención del espectáculo: a la derecha del espectador, una sala de espera con cristal en sus cuatro paredes y una cámara de televisión oculta para los personajes, como en «Gran Hermano». Allí, algunas personas que muestran su desarraigo en sus comportamientos o alteraciones psíquicas, aguardan algo. A la izquierda del espectador, el escenario sin bastidores permite ver hasta el muro de la chácena; allí, una línea imaginaria que se situaría a mitad de camino entre el proscenio y el foro divide este espacio en dos zonas: la más alejada del público, repleta de instrumentos musicales, dispersos y desordenados; la más próxima, libre de objetos. Este segundo ámbito de actuación ofrece otra imagen, la de un mundo, una sociedad que se debate entre el vacío y el desorden.

Cuando el espectáculo comienza, se advierte que los personajes esperan la llamada de alguien que les ofrezca quizás una colocación y, mientras la llamada llega, afloran comportamientos con rasgos de violencia, agresividad, manifestaciones de obsesiones sexuales, angustia, soledad, búsqueda de poder, afán de llamar la atención, etc. Son un reflejo de una sociedad incapaz de convivir, puesto que las conductas individuales al entrar en contacto con otras, generan envidias, desencadenan un afán de posesión, provocan enfrentamientos físicos, buscan alguna compañía que un tercero perturba, etc. La ocupación del espacio por los desplazamientos de los actores bailarines o por las evoluciones de las coreografías, la música, algunos textos, las imágenes que se proyectan (grabadas en directo o registradas con anterioridad) contribuyen a mostrar la cara de una sociedad en crisis que, por otra parte, no se circunscribe a Occidente, puesto que se observan imágenes, vestuario y otros signos que pretenden plantear el problema en el marco de la globalización.

Constanza Macras concibe *Big in Bombay* con una variedad grande de lenguajes, con un ritmo trepidante en búsqueda de igualar los tempos de la representación a los del videoclip para impactar visualmente al espectador, y con ostensión explícita de situaciones de violencia o sexo, que parecen buscar el objetivo de *épater les bourgeois*. Esta sucesión rápida de elementos, además de la vistosidad de las evoluciones o la ambientación musical, permiten que el espectáculo se soporte bien y oculte las carencias, que nacen tanto de un débil concepto dramático como de una coreografía vulgar. El tema descrito líneas arriba se expone y nada más: todas las propuestas que se suceden sobre el escenario no dejan de ser variaciones sobre un mismo tema que a fuerza de repetirse se deslizan hacia la banalidad. Asimismo, las referencias a la globalidad pecan de simplismo. Por otra parte, estas situaciones se repiten demasiado en espectáculos de esta índole. La parte coreográfica hunde sus raíces en la expresividad, la fuerza y el desgarro de la danza centroeuropea, pero con más elementos de imitación que de originalidad. La utilización de los medios audiovisuales aportan poco, y más parece que se utilicen porque ahora es una moda a la que es difícil sustraerse. El conjunto de los bailarines, actores y músicos que intervienen en el espectáculo muestran un buen nivel técnico y asimilación del lenguaje interpretativo corporal que necesita de mayor enjundia en las propuestas para brillar.

Una cuestión espinosa

Tiso sube al escenario un fragmento silenciado de la historia de Eslovaquia, la trayectoria del sacerdote Jozef Tiso, que recondujo el nacionalismo de esta región hasta formar una nación de la que fue elegido presidente. Sin embargo, durante la Segunda Guerra Mundial, entendió que para conservar la independencia era necesario situarse al lado de Hitler y permitió la entrada de las SS, que cometieron las acostumbradas tropelías con la población judía. La función comienza con un Tiso mayor que se acerca a un confesionario para acusarse de unos pecados que el espectador conocerá a lo largo de cinco largas escenas: es un modo para aproximarse a esta parcela de la historia de Eslovaquia y a la vida de este personaje, porque Ratislaw Ballek mezcla el texto histórico de carácter narrativo con las inquietudes de Tiso, de naturaleza más dramática



Made in Poland, de Przemyslaw Wojcieszek, representada per Teatro Modjeska de Legnica de Polònia.

que, pese a su rectitud de conciencia, con la distancia del paso del tiempo, le atormentan: ¿El camino escogido fue el correcto? Este texto, eminentemente diegético, encuentra en Marián Labuda al actor imprescindible para convertirlo en dramático, y en Ballek, al director preciso para crear la atmósfera necesaria: la conjunción de uno y otro consigue interesar al espectador:

Labuda impone sobre el escenario veteranía y oficio con derroche de energía y verdad. De este modo, con una interpretación sobria y medida, y con un decir pausado, conecta con el público, transmite las inquietudes de su personaje y revela este fragmento de la historia de su país, sin realizar juicios de valor. El trabajo de Ballek también resulta relevante, porque con su concepción de la puesta en escena consigue que el texto posea cualidades teatrales. *Tiso* arranca con un extenso monólogo, pronunciado en prosenio en medio de una luz tenebrosa. En las siguientes escenas alternará el monólogo de Labuda con imágenes impactantes que refuerzan la historia: unas veces será un coro vestido de negro que canta y desaparece por una trampilla del escenario, rodeado de humo, significando la exterminación del pueblo; otras, será la presencia siempre inquietante de un soldado nazi sobre el escenario, acompañado del rigor que ejerce sobre unos jóvenes. Además se apoya en las imágenes de un campo de concentración que se proyectan durante algunos minutos en una pantalla lateral, mientras el coro desaparece y *Tiso* reconoce y confiesa su culpa. Son unos momentos sobrecogedores.

El reloj checo

Quizás se trate de una cuestión de mala suerte, pero después de ver las últimas puestas en escena de la República Checa (no sólo en este Festival de Nitra), tengo la sensación de que se les ha parado el reloj: los temas, tanto en Nitra como en otros festivales, interesan pero los montajes se mueven dentro de una corrección sin hábito creador. Esta sensación me sobrevino, de nuevo, después de las dos propuestas firmadas por el director checo Jan Antonín Pitínský, con actores del Centro Nacional de Eslovaquia y del teatro de Brno. Con los actores de Bratislava montó *El ignorante y el demente*, de Thomas Bernhard, un texto demoledor que reflexiona sobre el arte y las ciencias experimentales y busca sentido a la existencia. Con ironía, desmonta los clichés al uso y conduce a los personajes a una situación absurda, donde todas las convenciones quedan abolidas y el sinsentido de la vida parece mayor. Como acostumbra, las situaciones se desenvuelven en un plano hiperrealista que exige decisiones en el director para trasladar el texto dramático a la escena. La puesta en escena de Pitínský mezcla expresionismo y realismo interpretativo sin que aparezca la ironía de Bernhard, sustituida por una formulación de trazo grueso, casi grotesca, en algunas escenas. Esta situación se acentúa en la segunda parte, cuando intenta dotar de significación a algunas acciones físicas de los actores en relación con el dispositivo escenográfico. A los actores les marca unas pautas interpretativas demasiado rígidas, sin que puedan matizar el personaje, y les aboca a una construcción excesivamente plana que anula ese tono sutil que mueve los textos de Bernhard. El concepto escenográfico de Tomás Rusín, asimismo, resulta algo obsoleto: una escenografía que constriñe la escena y obliga a una interpretación continua sobre el proscenio, con un marcado tono realista y con objetos, demasiados, que ensucian la escena sin aportar demasiado.

Renata Kalenská, lidové noviny resulta una original propuesta, pues recoge en forma dramatizada una serie de entrevistas de la periodista Renata Kalenská a una serie de personajes de la vida política y social de la República Checa, en un espectro temporal bastante amplio. A través de las diferentes voces narrativas se puede seguir el proceso y la situación de ese país. El concepto escénico sitúa a la periodista y a una serie de personajes en un hospital psiquiátrico, reforzando así la idea del desquiciamiento de la sociedad presente. En este ambiente, cada personaje tiene una actitud psíquica diferenciada y en sus conversaciones con Renata vuelca su parecer acerca de temas concretos. La dramaturgia de Pitínský en colaboración con Petr Minář está bien concebida, pues aciertan al transformar en sustancia dramática las conversaciones de la periodista y al ofrecer una visión de la República Checa más interesante, en la medida que se conoce la vida de esa nación a través de alguno de los entrevistados. Esta puesta en escena, más interesante que la anterior, se desarrolla con una interpretación correcta (encorsetada en ocasiones), en un espacio escénico donde todo se fía a la recreación del hospital y a unos objetos de marcado tono realista, y con una iluminación que poco aporta desde el punto de vista dramático. Los problemas de ambas funciones arrancan de un mismo tronco: escenografía realista con exceso de elementos corpóreos, desligada del sentido de la propuesta escénica y realizada con escaso gusto, diseño de iluminación algo primitivo y una interpretación psicologista que no encuentra fórmulas para desenvolverse dentro de los espacios oníricos que ambos textos demandan, muy tradicional y apoyada en la palabra, y con cierto estatismo de movimientos que, por otra parte, quedan constreñidos ante la acumulación de volúmenes sobre el escenario.