

TARTU, DRAAMA 99. APUNTE SOBRE EL TEATRO DE ESTONIA

Per JOSÉ GABRIEL L. ANTUÑANO

Durante este otoño, Tartu, ciudad situada en el sureste de Estonia, acogió la tercera edición del Festival de teatro de la república báltica más septentrional, el Draama 99. Tartu, una pequeña ciudad de noventa mil habitantes, es la capital universitaria de Estonia: allí se concentran las principales facultades, también las de mayor raigambre universitaria, aunque en los últimos años Tallin, la capital, de casi medio millón de habitantes —una tercera parte de la población del país—, va formando su propio campus con la Escuela Politécnica, la Facultad de Económicas y el Conservatorio de Música y Teatro.

El Draama 99 acoge los mejores espectáculos estrenados en Estonia durante los dos últimos años. En este tiempo un comité de críticos y hombres de teatro selecciona aquellas puestas en escena que, según su criterio, se erigen como las más representativas del teatro de este país. Después, en el transcurso de cuatro días, una vez inaugurado el festival en el Tallinna Linnateater (Teatro de la ciudad de Tallin), son representadas en los dos escenarios del Teatro Vanemuine, ante un público que llena las salas y un jurado encargado de otorgar premios a los directores, actores y escenógrafos más destacados.

Además del carácter festivo que se vive durante esos días, lo más interesante del Draama 99 es comprobar la calidad de los espectáculos seleccionados, que —a su vez— constituye una oportunidad para apreciar las diferentes corrientes del teatro de Estonia, con personalidad propia, pero inmerso en lo que aquí solemos denominar genéricamente *teatro del Este*. También es una oportunidad para ver el rigor de las puestas en escena al margen de las diferencias que pueden establecer los recursos económicos de partida, según que el montaje pertenezca a un teatro institucional o a una escuela de teatro.

Asimismo, la fase final del Draama y la relación de espectáculos estrenados en veinticuatro meses es elocuente de la vitalidad y la tradición del teatro de este país, que cuenta con catorce teatros, los mismos que en el período soviético, pues no se ha cerrado ninguno como ha ocurrido en las otras dos repúblicas bálticas. En la capital, Tallin, se localiza el teatro dedicado a la ópera y al ballet, el Rahvusoooper Estonia, y ocho teatros más, de los cuales el Nukuteater está dedicado al teatro de marionetas. Además, el director Peeter Jalakas ha iniciado su andadura con el Von Krahli Teater, el único teatro privado de Estonia, radicado también en la capital. Las ciudades de

Pärnu, Viljandi y Rakvere cuentan con un teatro cada una, y Tartu, con dos, el Vanemuine, con dos edificios y dos escenas diferentes, y un teatro para niños, el Tartu Lasteteater.

El número de estrenos por año gira en torno a los ochenta espectáculos, que entran a formar parte del repertorio del teatro, y el número máximo de representaciones, contabilizando las que hacen en una gira por otras ciudades del país no sobrepasa las treinta funciones. En cada teatro existe una compañía residente que posee un amplio número de actores y técnicos.

Los teatros tienen varias fuentes de financiación: por una parte, reciben el uno por ciento del presupuesto del Estado; de otra, varias fundaciones, que allegan fondos de los impuestos que graban las bebidas alcohólicas y los juegos de azar, proporcionan más recursos; por último, la entrada de los espectadores, unas ochocientas pesetas de media aproximadamente para los espectáculos dramáticos y unas tres mil pesetas para el ballet y la ópera.

En el contexto de los teatros de Estonia, cabe destacar el ambicioso proyecto, próximo a su finalización, del Tallinna Linnateater, subvencionado por el ayuntamiento de la capital. El Tallinna Linnateater se levanta en la parte histórica de la ciudad, al pie de la colina donde están ubicados los principales edificios de la capital. Está formado por varios edificios, pequeños e históricos, que se agrupan en una manzana y que han sido vaciados para construir un complejo teatral de primera magnitud. Su interior, que se ase-



Anne Reeman, Elmo Nüganen i Allan Noormets a L'òpera de tres rals, de Bertolt Brecht. Festival Tartu, Draama 99. Estònia. (Fotografia: Marius Peterson).

meja a un laberinto, dispone de cuatro salas de diferentes características para la representación. Ninguna de ellas tiene una estructura a la italiana, aunque una de ellas puede adoptar una disposición frontal si lo requiere alguno de los espectáculos. La fase final pasa por recubrir un amplio espacio para la representación que hoy permanece, anexo al edificio, al aire libre. El planteamiento del Tallinna Linnateater no consiste sólo en ofrecer funciones, sino también en desarrollar otras actividades, amplias y variadas, encaminadas a crear un foco de atracción cultural. El Tallinna Linnateater posee una compañía residente dirigida por Elmo Nüganen.

Una base técnica para la interpretación

De los espectáculos presentados en el Draama 99 se pueden extraer algunas conclusiones que sirven, generalizando, para proyectarlas sobre el teatro de Estonia. En primer lugar, destaca la tradición, que se observa tanto por lo que se ve sobre la escena como por el público y sus reacciones; tradición que no se remonta más allá de cien años, pero que se ha afirmado en la adversidad, pues el teatro en lengua estonia ha servido para conservar la identidad a través del lenguaje y para reafirmar una cultura propia, que mantenía un pueblo cohesionado y vivo durante la dominación soviética. La formación del teatro profesional estonio en los años veinte, durante su primera independencia, ayudó a enraizar y consolidar al teatro como parte integrante del acervo cultural y para conferir una identidad socio-política al país. En las principales ciudades de Estonia se levantaron en esta época teatros, que en los años posteriores acogieron obras de Shakespeare, Ibsen o Strindberg; o, cuando la presión era menor, de autores nativos como Lindgren, Kitzberg, Raudsepp o Tammsaare.

La seriedad y el rigor de actores y directores también llama la atención. Estos aspectos del teatro se relacionan con la sólida preparación que poseen, pues muchos de los actores después de finalizar sus estudios en el Conservatorio de la universidad durante cuatro años, prolongan su aprendizaje en una de las tres escuelas de teatro del país. Los fundamentos del arte de la interpretación los asientan en el Teatro de Arte de Stanislavski y en la aplicación del método. Sin embargo, en Estonia todos los actores son deudores de las aportaciones que sobre el sistema de Stanislavski realizó Voldemar Panso, a partir de la década de los años sesenta.

Panso creó dentro del Conservatorio de Artes de Tallin la facultad de Teatro y allí enseñó una forma de hacer teatro que partía de Stanislavski, quitando las adherencias perjudiciales que sobre él añadía un estilo propio, perceptible en los actores de ahora, muy apoyado en una expresividad manifiesta y contenida, en una interiorización muy fuerte, en el psicologismo y en el recurso de imágenes y metáforas para eludir situaciones comprometidas en su época.

Por la escuela de Panso han pasado casi todos los intérpretes estonios: como una extensa relación de nombres, varias veces centenaria, se mos-

tró a los espectadores en la ceremonia de clausura del festival. Este periodo de aprendizaje riguroso se transforma en el elevado nivel interpretativo de casi todos los actores que intervinieron en las distintas puestas en escena. Evidencian una técnica muy bien asimilada, que les permite afrontar con garantías toda suerte de papeles, como lo demostraron los actores del Tallinna Linnateater, que presentaron dos espectáculos de muy distinta concepción.

Es una técnica que no les ahoga; por el contrario, les da la posibilidad de construir, con espontaneidad y de forma natural, unos personajes expresivos, matizados, llenos de vigor, y capacidad para transmitir y comunicar con el espectador. Una técnica apoyada en el dominio y el conocimiento de las posibilidades de la voz, en el conocimiento y el dominio de las acciones psíquicas y físicas, y en los recursos técnicos y expresivos para estar sobre el escenario.

Junto a la calidad actoral, también destaca el elaborado plan de trabajo del director para concretar hasta el detalle la puesta en escena. Si no en todas las propuestas, sí en la mayoría de ellas se apreciaba el cuidadoso estudio dramaturgico en búsqueda del segundo argumento, el minucioso planteamiento del personaje en función de la historia y el conflicto de la obra, el detallismo en las acciones físicas y la distribución de la situación y los movimientos en el transcurso de la representación.

En el capítulo del debe, tal vez pueda señalarse en algunos montajes la dificultad para ocupar espacios en todo el escenario, reduciendo la puesta en escena a los metros cuadrados del proscenio. Este defecto, en buena medida, viene motivado por el cambio del lugar de la representación; es decir, por el traslado desde una escena pequeña, la de algunos de los teatros donde la compañía es residente, a una escena amplia y frontal, a la italiana, como era la del Teatro Vanemuine. Asimismo, algunos diseños escenográficos y de luz mostraban algunas carencias.

Dos puestas del Tallinna Linnateater

El nivel del Drama 99 quedó bien definido por los dos espectáculos presentados por el Tallinna Linnateater, que acapararon un buen número de premios: *Kolmekrossiooper* (*La ópera de los cuatro centavos*), dirigida por Adolf Sapiro, y *Kuritöö ja karistus* (*Crimen y castigo*), una versión teatral de la novela de Dostoievski, adaptada y dirigida por el director titular Elmo Nüganen.

Sapiro realiza una magnífica puesta en escena de la obra de Brecht: sobre dos escenarios, uno de ellos —el principal— reducido y pequeño, que responde al diseño escenográfico brechtiano, el otro lateral, utilizado muchas veces para las canciones, reforzando así el carácter autónomo de éstas. Y entre ellos mucho espacio, dispuesto con talento por el director, para que los actores se muevan con libertad y se desplacen, si la acción lo requiere, con

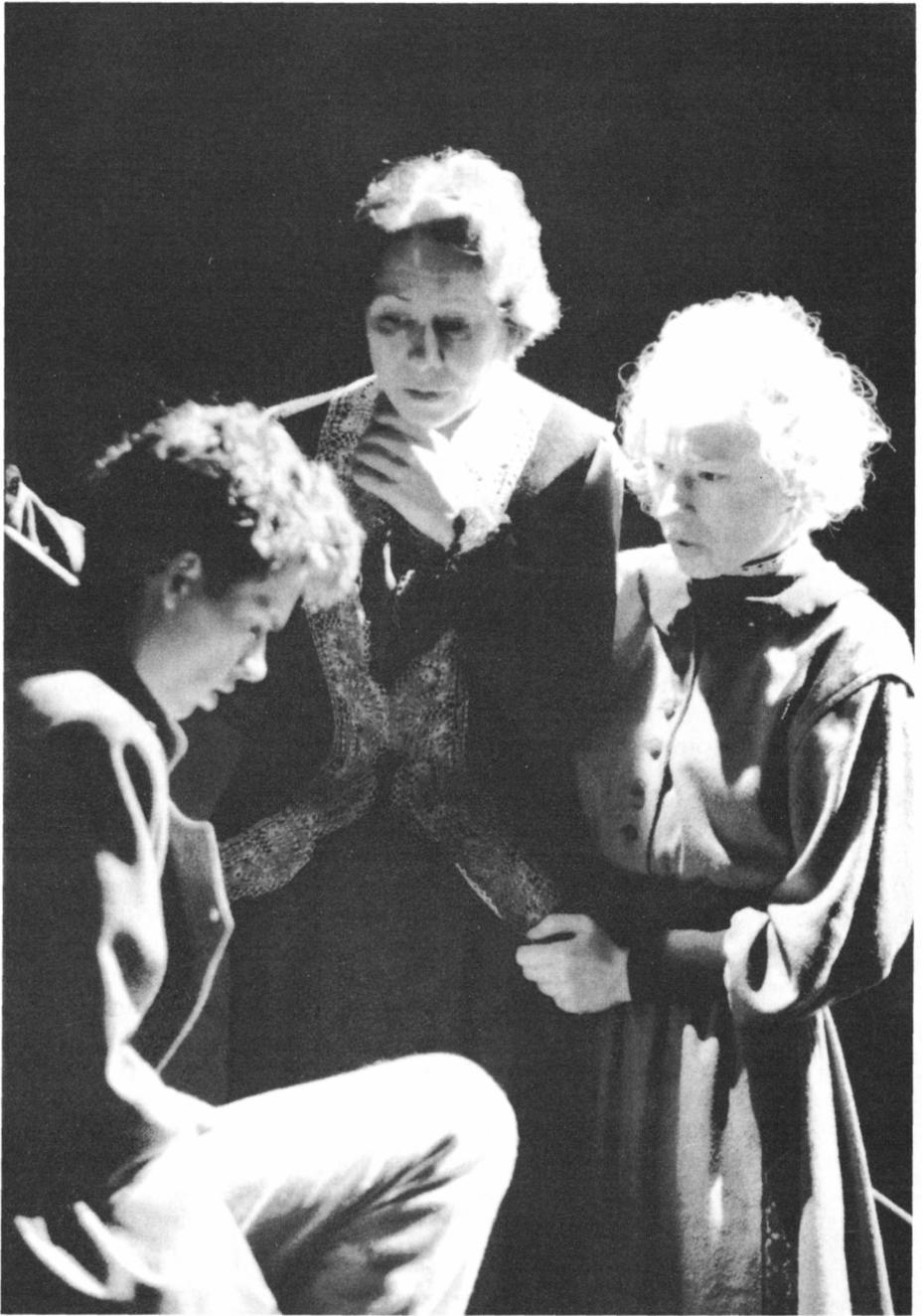
ciertos movimientos bruscos. Detrás del escenario principal, en paralelo a la situación del espectador, unos carriles transportan objetos referenciales. Esta escenografía se completa con infinidad de pequeños objetos e instrumentos para desarrollar las acciones físicas.

Sapiro exige una interpretación minuciosa, repleta de matices y acciones físicas siempre significantes. Los actores cantan bien, bailan, actúan, divierten y conducen sin tregua el discurso de la obra. Por otra parte, el director cuida con esmero el vestuario, de colores grises y negros, y la caracterización de los personajes, marcando su grupo social. En resumen, Sapiro plantea una revisión de *La ópera de los cuatro centavos* cargada de ritmo, intensidad, ironía e intencionalidad, donde todos los actores están a un gran nivel, aunque sobresale la extraordinaria interpretación de Anne Reemann (Polly), muy bien acompañada de Elmo Nüganen (Mackie) y Anu Lamp (Celia Peachum).

La atracción que ejerce Dostoievski sobre los creadores de la Europa del Este, tuvo su concreción en la puesta en escena de *Crimen y castigo* a cargo del Tallinna Linnateater, esta vez dirigida por Elmo Nüganen. Este director es, quizás, el que goza de mayor prestigio en Estonia, también posiblemente el que cuente con más medios técnicos y económicos para desarrollar su trabajo, además de haber logrado reunir a un numeroso grupo de actores de contrastada calidad. Nüganen pasa por ser el discípulo preferido de Panso y sus montajes se caracterizan por el rigor y la búsqueda de nuevos cauces expresivos. Gusta de recurrir textos clásicos, al tiempo que procura contemporaneizarlos y ofrecer su visión personal (*Los tres mosqueteros* o *Romeo y Julieta*, entre otros).

Con estas premisas afrontó el montaje de *Crimen y castigo*, montaje para el que cuenta con un colaborador habitual: el escenógrafo Vladimir Anshon. Lo primero que sorprende al espectador al entrar en el Vanemuine es el dispositivo escenográfico: más de cien metros cuadrados ocupados por un laberinto de madera que, según la delimitación de la luz, la disposición de las tablas y la ayuda de algunos objetos referenciales representan los diferentes enclaves de San Petesburgo o los interiores de las viviendas donde se desarrolla *Crimen y castigo*. Es evidente que Nüganen no sólo ha querido mantener la fidelidad al texto de Dostoievski, sino que también ha pretendido acercarse al escritor ruso en la presentación de ambientes, en la recreación de algunos lugares que, como en la novela de Dostoievski, son reconocibles. Esta ingeniosa y bien trabajada disposición escénica permite la pluralidad de espacios y los cambios de un lugar a otro sin entorpecer el ritmo del montaje, además confiere un estilo realista a la puesta en escena, muy adecuada.

La adaptación no lineal de *Crimen y castigo* resulta rigurosa e inteligente, y se divide en tres partes: comienza con la presentación de personajes y situaciones que cumplen la misión de recuerdo en la mente del espectador; continúa con una parte más descriptiva donde la obra avanza, donde las distintas escenas se anudan; termina, en el transcurso de la segunda parte, con



Anu Lamp, al mig, i Liina-Riin Olmaru, a la seva esquerra, a Crim i càstig, adaptació de l'obra de Fedor Dostoievski. Festival Tartu, Draama 99. Estònia. (Fotografia: Marius Peterson).

una intensificación de conflictos dramáticos que definen la psicología de los personajes y cierran la historia. Interesa, sin duda, lo que se cuenta que, aunque conocido, es siempre interesante por la complejidad e intensidad con la que Dostoievski escribió esta novela; pero sobresale la matizada definición psicológica de los personajes realizada por Nüganen, y el tratamiento expresivo de la interpretación, donde importan tanto las palabras como los silencios intensificadores, y donde se concede especial importancia a las acciones físicas de los personajes, planteadas y cuidadas con detalle.

La interpretación resulta muy sólida, contenida en todo momento y expresiva mediante el gesto de los estados interiores que atraviesan la vida de los personajes. En este contexto destacan la interpretación de tres jóvenes actores, Indrek Sammul (Raskolnikov), Liina-Riin Olmaru (la hermana de Raskolnikov) y Külli Teetamm (Sofía), además de la actriz Anu Lamp, en el papel de la madre de Raskolnikov, y de Peeter Tammearu, como el inspector.

Dos espectáculos distintos

La dramaturga y directora Merle Karusoo trabaja desde hace años en lo que podría denominarse *teatro documental*. Preocupada por trasladar a la escena los conflictos y los problemas de la sociedad de su país para plantear una reflexión al público y para formular una crítica de la sociedad, Karusoo recoge testimonios de sus compatriotas, sobre diferentes temas, que luego selecciona, elabora y estructura en forma dramática. El resultado de obras como *Las cigüeñas han partido, llegan malos tiempos* o la presentada en el Drama 99, *Küüdiopsisid (La deportación del 25 de marzo, 1949)*, representan la pujanza y la intensidad de sus propuestas, bien resueltas, en la puesta en escena.

La víspera del cincuenta aniversario de la mayor de las deportaciones, el 24 de marzo de 1999, se estrenó en Tallin *Küüdiopsisid (La deportación del 25 de marzo, 1949)*, dedicada a desarrollar el tema enunciado en el título. Las deportaciones durante el tiempo de dominación soviética, que como tema se reiteran en los trabajos de Karusoo, en este montaje lo aborda de manera monográfica. Este sobrecogedor testimonio dramático se apoya en numerosos testimonios de protagonistas directos de la deportación que, adoptando la forma de monólogo, dicen once actores.

La deportación del 25 de marzo, 1949 se estructura en tres partes: la primera precede a la deportación, la segunda corresponde a los años de este traslado forzoso y la tercera se escenifica con la vuelta a casa. Cada personaje cuenta la historia desde su óptica, pero todos, con matices, coinciden en el terror, en la colaboración en mayor o menor grado y, por último, en la justificación. La propuesta de Karusoo resulta inteligente por su poder catártico —pocas familias quedaron sin algún pariente deportado—, y por evitar el deslizamiento hacia el victimismo o a un fácil maniqueísmo. La posible monotonía de los monólogos la evita el interés de los referidos, la habilidad para fragmentar el monólogo, la suspensión narrativa y la búsqueda de respuesta

a algunos de ellos, a través de otros monólogos pronunciados por personajes diferentes. Por otra parte, esta concepción dramática refuerza uno de los temas más queridos de Karusoo, la falta de comunicación entre las personas.

Una estructura metálica es el único elemento escenográfico. En la primera parte está situado próximo al techo, alejado de los personajes; en la segunda, baja a la altura de las cabezas y produce una impresión opresiva; en la tercera, traba los pies en el suelo. Además de las diferentes posiciones de esta estructura, la acción queda plenamente definida por el contraste entre el estatismo de la tercera parte, con los personajes inmovilizados, y el alegre baile con cambio de parejas de la primera parte. En *La deportación del 25 de marzo, 1949* todos los intérpretes brillan a gran altura y resulta emotivo presenciar tanto aquello que se representa sobre el escenario, como la recepción de los espectadores.

Lembit Peterson es el director de un pequeño teatro en Tallin, el Theatrum, a su vez sede de una de las tres escuelas para la formación de actores. Desde hace tiempo compatibiliza ambas tareas, o mejor dicho, con los alumnos de su escuela monta algunos de sus espectáculos, como *Esperando a Godot*, *Las pequeñas tragedias*, de Pushkin, *La fuerza de la costumbre*, de Bernhard o *Pelleas y Melisenda*, entre otros muchos. Peterson propone a través de sus puestas en escena, un teatro psicológico e introspectivo, íntimo pero expresivo en su traslado hacia el público. En esta línea de su escuela, se inscribe el montaje presentado en el Draama 99, *Pelleas y Melisenda*, de Maeterlinck.

Peterson acometió el difícil texto simbolista con rigor e intención. Se propone que los actores transmitan el lirismo del texto con sensibilidad, matización en la voz y mediante algunas acciones físicas, pero sin objetos que apoyen o refuercen el gesto. Pretende, de este modo, transportar al espectador una serie de sensaciones que se alojan en el mundo de la imaginación o en el subconsciente, y transmitir el mensaje de la obra, el amor más allá de la muerte.

El montaje se fundamenta en el trabajo de los jóvenes actores de su escuela (Anneli Tuulik, Marius Peterson, Leino Rei, etc.), de los que en primer lugar cabe decir que entienden bien el texto que interpretan, cuestión nada fácil cuando se trata de Maeterlinck, que buscan esa interpretación más profunda, cuidan la corrección a la hora de expresar las numerosas figuras retóricas que el texto contiene y envuelven la palabra con una dicción semitonal que contribuye a trasladar al espectador ese requerido aire de misterio.

Además exhiben una preparación sin fisuras y encuentran el tono adecuado —tanto en la dicción, como en el gesto— para dar al texto de Maeterlinck densidad, emoción y el requerido carácter simbolista. Esta versión de *Pelleas y Melisenda* está prevista para representarse en un ambiente íntimo y reducido, pero Peterson resolvió bien el traslado al Vanemuine con una sobria disposición escenográfica, una acertada iluminación capaz de crear espacios para la imaginación o que hagan densa la atmósfera. Maneja

bien los colores del vestuario, que le sirven para desrealizar a los personajes, pero sin deslizamientos hacia una percepción ridícula de los mismos.

Dramas interiores

Se presentaron otras tres piezas de contenido dramático: *Omaahelisiisi jutuaJamisi tãdi Elliga* (*Conversaciones privadas con tía Elli*), del autor estonio Madis Koiv, *Mao tee kalju peal* (*El camino de la serpiente sobre la roca*), del dramaturgo sueco Torgny Lindgren, y *Madame Butterfly*, de David Henry Hwang.

Madis Koiv es uno de los autores dramáticos estonios con mayor predicamento. Científico de profesión, contrajo una extraña enfermedad que le ocasionó pérdidas de memoria. Durante su convalecencia empezó a escribir por distracción, conformándose su vocación teatral. En sus obras, apoyadas en un realismo fantasmagórico y obsesivo, el mundo del inconsciente —con sus obsesiones y recuerdos— juega un papel preponderante, y aborda una doble temática: unas de contenido socio-histórico, en las que también incluye problemas relacionados con la existencia, como *La jornada de un filósofo*; otras más ligadas a su biografía, en las que plantea problemas referidos a la propia identidad, mezclando pasajes olvidados, con obsesiones, miedos y angustias, en respuesta al drama interior.

Es el caso de *El regreso a la casa del padre* y la presentada en el Draama 99, *Conversaciones privadas con tía Elli*. Esta interesante propuesta, muy bien interpretada por Merle Jääger (tía Elli), carece de la necesaria dramaturgia para aclarar suficientemente los conflictos interiores del personaje central, y la naturaleza de los mismos. Liina Unt no acierta a clarificar mediante la luz u otros juegos escénicos qué pertenece a la realidad y qué es mera ensoñación. Tampoco la interpretación del *alter ego* de Koiv, a cargo de Riho Kütsar, excesivamente plana y escasamente expresiva, ayuda a conectar con el público, ni en el plano emocional ni en el intelectual.

El autor sueco Lindgren mediante *El camino de la serpiente sobre la roca* recupera en buena medida los conflictos en las relaciones humanas típicas del drama nórdico y plantea el conflicto entre moralidad y castigo: ¿la falta de recursos económicos, justifica la prostitución? Este es el interrogante que propone y resuelve al final con el ejemplar castigo. El veterano director Priit Pedajas realiza una puesta en escena inteligente y atractiva. Apuesta por una interpretación distanciada y minimalista, que anula las posibles situaciones melodramáticas que se derivan de algunas escenas del texto de Lindgren, y de este modo refuerza la línea de la reflexión: a Pedajas le interesa que el espectador afronte el interrogante y lo responda en su interior sin posibles condicionamientos emocionales.

Además de apoyarse en este estilo interpretativo, refuerza la intención de esta propuesta con el distanciamiento en la puesta en escena. Utiliza una iluminación fría y la escenografía construida a partir de madera coloreada



Külli Teetamm i Indrek Sammul a Crim i càstig, adaptació de l'obra de Fedor Dostoievski. Festival Tartu, Draama 99. Estònia. (Fotografia: Marius Peterson).

da con tintes blancos (algo fea) también insiste en esta frialdad, así como el maquillaje que empalidece los rostros de los intérpretes. Por último, cabe destacar el apoyo en signos escénicos que Pedajas utiliza. Entre ellos, sobresale la significación conferida a unas sábanas que se extienden o se doblan, que tapan las acciones menos nobles de los personajes, que contribuyen a crear una densa atmósfera y que, al final, cuando caen desplegadas sobre la escena, significan y aclaran. La actriz Taavi Teplenkov, sobrada de técnica y capacidad para expresar pese a la interpretación minimalista, sostiene una magnífica actuación muy bien acompañada de otros jóvenes actores y actrices.

Por último, la puesta en escena de *Madame Butterfly*, a cargo de Mati Unt se apoya en la fuerza interpretativa de los dos personajes principales, Mait Malmsten y Taavi Eelmaa, sin acertar en el aprovechamiento de los espacios y los movimientos de los actores. Es un montaje correcto, pero con escasas aportaciones.

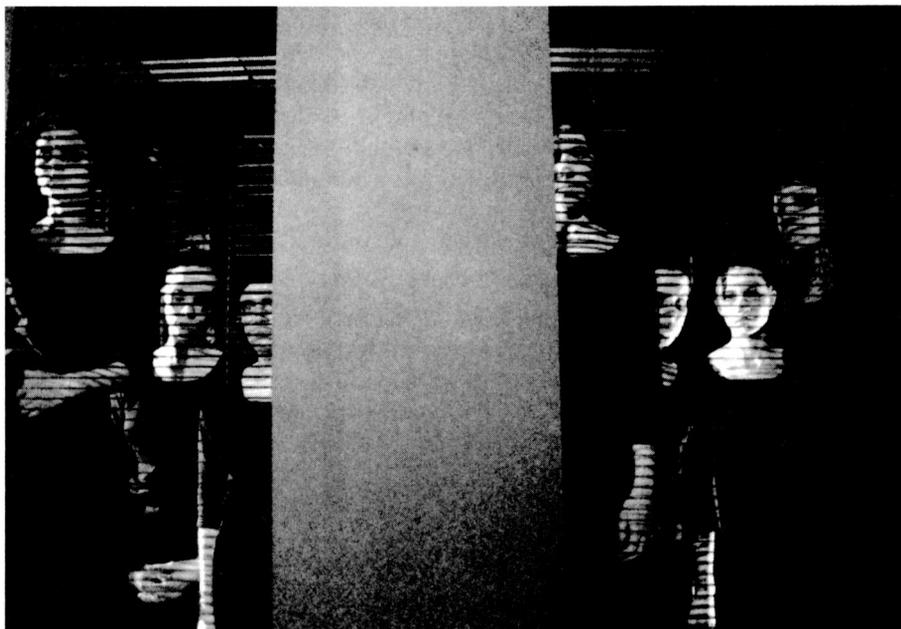
Los espectáculos del festival

Los restantes espectáculos del festival también alcanzaron elevadas cotas y aportaron un aire festivo al Draama 99: *Werewolf*, basado en una obra clásica de la dramaturgia estonia de Ausugt Kitzberg, *Cimbelina*, de Shakespeare, y *Victor ehk laste võim* (*Victor, los niños al poder*), de Roger Vitrac.

Peeter Jalakas es director del único teatro privado de Estonia, el Von Krahli Teater. En este espacio presenta sus espectáculos y también acoge a grupos de teatro alternativos, no ligados a teatro alguno, para que muestren sus propuestas. Jalakas, desde hace unos años, experimenta con la integración de medios audiovisuales en la puesta en escena. Con este procedimiento ha estrenado *La boda* e *Historia de un soldado*, de Stravinsky, y presenta en el Draama 99 *Werewolf*, de August Kitzberg, un autor clásico de Estonia.

La versión de *Werewolf* resulta un entretenido juego escénico en el que Jalakas se pregunta cómo puede presentarse hoy una obra esencial, y caduca, del teatro de su país. El comienzo del montaje recuerda mucho a *Seis personajes en busca de autor*, pero pasados unos minutos *Werewolf* empieza a tener vida propia. El texto clásico lo van leyendo los actores y al hilo de esa lectura van incorporando improvisaciones sobre los temas. Los medios audiovisuales donde se exhiben imágenes, unas divertidas, otras cargadas de significación, próxima al país, que no alcancé a entender, actúan como contrapunto de esa función de *Werewolf* que nunca llegará a representarse. El tono de humor, las sorpresas audiovisuales, las dobles intenciones y la interpretación ayudan a pasar un buen rato.

El drama de Shakespeare lo transforma Rein Agur, el director de *Cimbelina*, en una comedia que gira en torno a las aventuras y desventuras amorosas de Imógena y Póstumo, prescindiendo de los otros temas que plantea el autor. Esta versión algo *light* aboca a la representación de aquellas escenas en las que aparecen estos dos personajes, mientras que se cuentan, ayu-



Pelléas et Melisande, de Maurice Maeterlinck - Claude Debussy. Festival Tartu, Draama 99. Estõnia. (Fotografía: Marius Peterson).

dados por canciones, muñecos, etc., los restantes conflictos de *Cimbelina*. La puesta en escena de esta versión tiene ingenio, frescura y artificio, y acaso sobren excesivas narraciones, poco dramáticas, que impiden que el texto avance y que hacen que se resienta su coherencia. Asimismo destaca la notoria capacidad interpretativa de los cinco jóvenes que, con admirable versatilidad, dan vida a todos los personajes previstos por Shakespeare.

Jaan Tooming protagonizó en los años sesenta la búsqueda de un teatro capaz de insuflar aire fresco a una escena situada en una órbita excesivamente próxima al teatro soviético. Su teatro de esos años se escondía en la metáfora y era un canto a la libertad. En Tartu presentó *Victor, los niños al poder*, de Vitrac, y fue quizás el montaje más discutible, porque el director apostó por dar a la interesante y difícil pieza surrealista un tono grotesco, que desactiva el mensaje subversivo de Vitrac. Tal vez *Victor, los niños al poder* hubiera requerido alguna solución para evitar reiteraciones y acortar la excesiva longitud del texto original, así como una puesta en escena menos ilustrativa que la dispuesta por Tooming. El final es un homenaje a Artaud, con la inclusión de unos movimientos escénicos que pretenden recordar el mundo del subconsciente de Artaud.

Para finalizar este apunte sobre el Draama 99, que sirvió para mostrar el presente del teatro en Estonia, menciono algunos autores o directores que no estuvieron en el Festival. Entre los primeros cabe citar a Andrus Kivirähk, un joven autor, escéptico e irónico, más interesado por plantear

problemas de índole filosófica sobre el escenario que de preocuparse por el entorno social. La última obra estrenada ha sido *Atentado contra César*. Kivirähk junto a los ya citados, Madis Koiv y Merle Karusoo, y a Kruusvall (*El color de las nubes* y *El ayuntamiento del silencio*) son los autores más significativos de la escena contemporánea.

Entre los directores, conviene no olvidar a Mikk Mikiver, uno de los primeros alumnos de Panso, que se erige como el punto de referencia de la escuela psicológica. Además, en tiempos de la perestroika, sus propuestas escénicas se levantaron como un grito en favor de la libertad y de la recuperación de la reciente memoria histórica, al plantear sobre el escenario temas candentes como las deportaciones o los refugiados de la guerra. Asimismo merece destacarse la labor que lleva a cabo Ingo Normet, director de la escuela de teatro Korgem Lavakunsti Kool, de quien presencié, fuera del festival, el espectáculo *Kalmuneiu*, versión dramatizada de una canción épica de Estonia, muy bien interpretado por los alumnos del último curso y representada entre la maquinaria de una vieja central eléctrica.



En primer terme, Merle Jääger a Omavahelisiisi jutuajamisi tädi Elliga ('Conversacions privades de la Tia Elli'), de Madis Koiv. Festival Tartu, Draama 99. Estònia (Fotografia: Marius Peterson).