

FESTIVALES EN POLONIA Y BULGARIA. UN PUÑADO DE DIRECTORES EMERGENTES

José Gabriel Antuñano

El Festival Kontack, que organiza el Teatr Wilama Horzycy de Torun (Polonia), fiel a su estilo ha alternado en su programación la revisión de textos clásicos vistos desde una óptica contemporánea, con la inclusión de montajes de autores de hoy (los rusos Sigarev y Viripayev, la rumana Carbanariu, o el lituano Ivaskevicius). Como en otros años, el programa incluye espectáculos centroeuropeos y del Este de Europa y en su conjunto ofrece la posibilidad de tomar el pulso a la producción teatral de muchos países. Este año se presentaron una serie de propuestas realizadas por directores polacos emergentes: Grazyna Kania (*Woyzeck*), Jan Klata (*...Córka Fizdejki*) ('...Hija de Fizdejko') y Maja Kleczewska (*Macbeth*). Las dos primeras presentan aspectos de interés y quedan recogidas en las siguientes líneas. La ambiciosa propuesta de Kleczewska resultó fallida. El festival abrió sus puertas a la compañía Victoria de Bélgica, que desde hace una docena de años investiga sobre nuevos lenguajes teatrales, y a otros directores como el checo Vladimír Morávek o el lituano Rimas Tuminas, que muestran la encrucijada del teatro naturalista, demasiado aferrado a unas tradiciones.

Dos directores polacos

El carácter abierto de *Woyzeck* permite continuas investigaciones sobre el drama de Georg Büchner, como la realizada por la directora polaca Grazyna Kania con la compañía del Teatr Polski de Wrocław. Cuando el espectador penetra en la sala, tiene la sensación de entrar en un sanatorio, en una clínica psiquiátrica: paredes y suelo blancos, una tarima del mismo color y sobre la pared del fondo, reposando sobre unos pequeños taburetes, una serie de personajes con expresión idiotizada. Una visión inquietante. La representación comienza con un largo discurso de una presentadora o maestra de ceremonias, acaso la doctora del centro, dirigido al público, en el que explica las conductas y los motivos de internamiento de los pacientes. Concluida esta alocución, se suceden la mayoría de las escenas de *Woyzeck*, no siempre en el orden previsto por Büchner, y con un texto en el que pervive el original con aportaciones de Kania, que también se extienden a las acciones físicas de los personajes.

Fiel al punto de partida, los personajes, en solitario o en compañía de un *partenaire*, se dirigen a los espectadores, de modo que en el transcurso de la representación afloran los traumas, las frustraciones, los deseos no satisfechos y reprimidos, o los complejos. Kania ha

caracterizado a cada personaje con una determinada enfermedad mental, que se conoce por la gestualidad y la palabra. De aquí derivan algunos problemas de este montaje, porque estiliza en exceso ciertos personajes y los encamina hacia el cliché, en actitudes y comportamientos, con la excepción de Marie y Woyzeck. Ninguno está en su sano juicio, aunque se observan diferentes grados de demencia: la sociedad, aquí representada por tipos que pertenecen a distintos estamentos sociales, está tan enferma como Frantz Woyzeck; o, acaso, la locura de la sociedad ha contagiado al soldado. El resultado será la muerte violenta de Marie a manos de Frantz, que cierra este montaje. El público debe juzgar.

La puesta en escena se desarrolla en clave expresionista, que acentúa los rasgos de demencia, con detenciones de la acción intentando paralizar las situaciones dramáticas, la historia que cada personaje refiere, y dejar así pausas para la reflexión del espectador. Por otra parte, los personajes permanecen sentados en sus taburetes, aunque enajenados y sordos a lo que los otros dicen, hasta que les corresponde el turno para explicarse ante la sala, momento en el que avanzan hacia el área de actuación, próxima al público. Todos los actores componen su personaje en la clave solicitada por la directora con un estilo de interpretación homogéneo. Kania también acude a los signos típicos de Woyzeck, el cuchillo, el niño, el color rojo del traje de Marie como elementos de la puesta en escena. El trabajo del Teatr Polski resulta digno en su conjunto, aunque se queda a mitad de camino, porque junto con ideas acertadas, algunas de las señaladas, conviven otras algo tópicas por conocidas, o gestos codificados y recuperados de anteriores montajes de este texto de Büchner.

Pocos días después de la presentación en Torun de *...Córka Fizdejki* ('...Hija de Fizdejko'), Francia y Holanda rechazaban el proyecto de constitución europea, un asunto que se aborda en esta propuesta escénica firmada en Polonia. Jan Klata, uno de los directores polacos emergentes, se basa en un texto de Witkacy para presentar su visión, y acaso la de muchos más compatriotas, acerca de la adhesión a Europa de Polonia. El trabajo lo ha realizado con hombres en paro de Walbrzych, una ciudad con una cuota de desempleo muy elevada, con un puñado de actores de corta trayectoria y con escasos medios. *...Córka Fizdejki* no es un gran espectáculo, pero es una propuesta que traslada desde el escenario una verdad: la de unos ciudadanos que esperan con escepticismo a la UE, sin olvidar su pasado —un veinte por ciento de la población polaca fue eliminada por los nazis— y con temor por las consecuencias.

Con un tratamiento sinecdótico, los europeos se personifican en los alemanes, que acuden a Polonia para introducir sus productos en el mercado, divertirse con las polacas y resolver los problemas del paro. Pero éstos no se solucionan con más trabajo, sino con la eliminación física de los trabajadores en una divertida escena, si no fuera por la turbación que produce, en la que un alemán y un polaco, asimilado al sistema de la UE, contemplan cómo los parados se pegan golpes hasta que el vencedor previsiblemente encontrará una ocupación.

Esta visión pesimista se acentúa por el recuerdo de Auschwitz, próximo a Walbrzych, donde los parados se transforman en prisioneros de un hipotético campo de concentración que mueren en una cámara de gas. El denso humo que simula el gas cubre el escenario y se expande por la sala como una cruel imagen cargada de significado: las consecuencias las sufren los prisioneros, mientras el público tose y se siente incómodo por el humo, perturbado tanto por lo que ve sobre la escena como por lo que siente en sus pulmones. Existen otras escenas plásticas, vivas,

expresivas de esta realidad impuesta y no aceptada. Teatro político, propuesto en clave expresionista por un director inteligente y sensible, para trasladar un conjunto de imágenes extraídas de la realidad sociopolítica polaca al lenguaje teatral. El humor y la ironía, presentes a través de efectos cómicos visuales de probada eficacia, rebajan las aristas de esta propuesta. ...*Córka Fizdejki* no deja a nadie indiferente; de hecho, algunos alemanes que se encontraban en la sala, con los que tuve ocasión de conversar, se sintieron molestos.

La otra cara de las buenas formas

Victoria es el nombre de un colectivo que trabaja en Gante, e investiga en nuevos lenguajes escénicos y en la integración de diferentes disciplinas para ofrecer en sus montajes su visión de la sociedad. Sus palabras clave, según definición propia, son sinergias y búsqueda en el trabajo, fragilidad y vísceras en el concepto de la condición humana. Desde 1992 recorren este camino de experimentación con propuestas en las que tratan de presentar la otra cara de la convivencia, la que permanece escondida detrás de las buenas formas. Ha estrenado desde 1992 seis espectáculos, tres de ellos dirigidos por Alain Platel y el último, *White Star*, de 2004, dirigido por Lies Pauwels, la directora titular de la compañía.

El espacio de representación de *White Star* está ocupado por media pista de circo, de patinaje o de lo que cada espectador quiera imaginar, cercada por un cerramiento de barras metálicas. Detrás de este espacio, objetos que señalan diferentes ambientes: un par de veladores, una pequeña grada, un lampadario con velas y unos reclinatorios, una tarima elevada sobre la que descansa una gran cruz de mecanotubo, presidiendo el espacio. De uno en uno salen diez actores, nueve adultos y un niño, más tarde remplazado por una niña. Se trata de personajes variopintos, casi todos desestructurados y vacíos: una mujer que refiere al espectador, con un lenguaje estremecedor, las múltiples operaciones que ha sufrido, aunque más tarde se compruebe que aquellas historias son ficticias; un cura, interpretado por una persona con el síndrome de Down; un hombre, frágil y trastocado emocionalmente, que reconocerá su inclinación hacia los niños; dos discapacitados; Berfelde —un alemán travestido que se hace pasar por una mujer; Charlotte von Mahlsdorf—; una actriz de variedades, mayor y ajada, que arrastra por el escenario su desencanto; y otros dos hombres con una apariencia más normal.

Cada uno de estos nueve seres soporta una existencia desencantada, marcada por una búsqueda estéril y un deseo de comprensión que no llega. Invitan a la compasión del espectador cuando se presentan como víctimas. Sin embargo, en las relaciones que mantienen entre ellos sobre el espacio escénico, las víctimas se transforman en verdugos que atormentan a los más débiles, situación que puede invertirse minutos después. Consecuencia de esos comportamientos de dominio serán la exclusión, los intentos de vejación y, sobre todo, la crueldad que no se conforma con la palabra, sino que alcanza la violencia física. En esta línea se inscribe una larga escena donde dos hombres maltratan a una mujer, simulando una paliza, o la cruel escena final donde una mujer rocía su cuerpo con sangre. La continua mezcla de melancolía y crueldad, de desvalimiento y dominio, acentúan en el espectador una especie de congoja ante cuanto ve, que

intenta reflejar las relaciones humanas.

En *White Star* se mezclan diferentes lenguajes: el texto y las canciones («Qué tiempo tan feliz», entre otras, que refuerza esa idea de ambiciones o sueños no satisfechos), entonadas en escena sobre una orquestación grabada; acrobacias que insisten en esa desestructuración del cuerpo y refuerzan la idea de la crueldad en algunos momentos, y pasos de ballet o de danza. De esta manera se suceden escenas atractivas en cuanto a imagen visual, pero que encierran un significado que abunda en las ideas de la propuesta escénica: soledad, marginación y lucha de los hombres, característica de la condición humana.

Dostoievski, otra vez

El atractivo de la narrativa de Dostoievski, rica por su teatralidad, ha tentado al teatro de Husa na Provázku de Brno, que presenta la versión teatral de *El idiota* con el título, *El príncipe Myshkin es un idiota*. La adaptación sigue las líneas de acción de este personaje, reduciendo a un segundo plano al resto, si bien Aglaya, la menor de las tres hermanas, Yepanchin, Ganya, el asistente del general Yepanchin, y Natashia, la despampanante mujer que atrae todas las miradas, cobran cierto protagonismo, en cuanto que las dos mujeres acosan al príncipe y Ganya es uno de los oponentes en la conquista de Natashia.

El tratamiento lineal de la historia y la selección de los capítulos más significativos de estas relaciones sentimentales, dejando a un lado otros más filosóficos, permiten seguir bien el hilo narrativo del texto de Dostoievski, pero a *El príncipe Myshkin es un idiota* le falta algo más: bien las pasiones que no afloran, como en un momento de la segunda parte dice al público la relatora de la novela que introduce los capítulos y sitúa las escenas; bien una mayor riqueza y profundidad en la presentación de los personajes; o bien una reinterpretación de *El idiota*. Pero nada de esto existe y la puesta en escena se convierte en una mera ilustración de una historia muy sabida, donde Vladimir Morávek, adaptador y director, ha insistido en marcar la bondad estúpida del príncipe Myshkin. Sin ninguna novedad, excepto la de contar la historia con claridad —lo que no es poco—, la monotonía se apodera de un montaje que, por otra parte, camina con el ritmo lastrado.

La puesta en escena con estilo realista, marcado por el vestuario y algunos objetos escenográficos que se sitúan sobre el escenario, resulta correcta y previsible. Morávek cuida la distribución de actores sobre el escenario, compone bien las difíciles escenas de muchos personajes, equilibrando fuerzas para que la escena signifique, y trazando diagonales para que nadie se tape. La interpretación es externa y muy condicionada por la falta de energía de Pavel Liska, una característica impuesta por el director, concretada en un modo de actuar apocado, con tono de voz bajo y monocorde, para resaltar así su estulticia. Esta manera de hacer contagia en buena medida al resto de los intérpretes. En conjunto, un espectáculo correcto al que le falta vida y un motivo que justifique la vuelta sobre un texto de Dostoievski, *dějà vu* sobre la escena.



*White Star 3. Direcció: Lies Pauwels.
Collectiu Victoria de Gante.*

A orillas del Mar Negro

Varna (Bulgaria) acogió este año dos acontecimientos en los primeros días del mes de junio: un congreso para analizar el teatro en una Europa unida, y una nueva edición del festival de verano de Varna. En éste y durante los días del congreso se programaron espectáculos dirigidos por directores de escena búlgaros junto con otros de danza de diferentes países. Entre los primeros destacaron *Psicosis 4:48*, de Sarah Kane (Desislava Shpatova), y *Las partes del entero*, sobre textos de Yordan Radichkov (Stilian Petrov). También se reseña en las siguientes líneas el montaje del director búlgaro Javor Gardev con una compañía de actores turcos.

Tres directores búlgaros

Psicosis 4:48, la última obra escrita por Sarah Kane antes de suicidarse, es un extenso, dramático y conmovedor poema en el que, de manera fragmentaria e inconexa, formula su propio drama personal. A la escritura afluye el desquiciamiento, la obsesión, la violencia, la irritación o la ira, expresados de una manera desgarradora que anuncia un final trágico. Otra salida no parece posible. El dolor de la escritora se transmite y la desesperación junto con la soledad y la angustia brotan a borbotones, sin que parezca posible contener ese caudal desbordado. De manera inconexa, el espectador intuye primero y reconstruye después ese tortuoso mundo interior, y adivina que la herida lleva tiempo abierta, desde la infancia, y que se ha producido por la inadaptación de la dramaturga a una realidad hostil y agresiva, que no logra paliar con el amor que busca en todas sus variantes.

El texto contiene tres voces —la víctima, la causante y el testigo— que se integran en un solo discurso que, en realidad, son el desdoblamiento de una única persona, y constituye un auténtico desafío para cualquier director, porque además Kane exige que se afronte el montaje sin vestigios de realismo. La puesta en escena debe mostrar estados interiores carentes de toda lógica. Este reto Desislava Shpatova lo afronta con cuatro actores, dos adultos y dos niños, con una estructuración del montaje en tres tiempos y en un espacio no convencional: en Varna, en la sala de un museo con pocos espectadores, próximos y frontales al área de actuación.

En la primera parte de *Psicosis 4:48*, dos actores, Snezhina Petrova e Ivo Dimchev, permanecen sentados, manifestando ese estado de ansiedad que desborda los límites de su cuerpo. La desazón creciente, la angustia, la tortura psicológica sale de sus bocas; pero tan importantes como el discurso es el movimiento orgánico de ambos actores, centrado en el tronco, con escasa gestualidad de los miembros. Hay contención en la interpretación pero se transmite el tormento psíquico que produce una cierta congoja al espectador. La segunda parte se inicia con una larga relación de tratamientos médicos con abundantes fármacos, que no consiguen parar el proceso degenerativo de la protagonista y que en este montaje son recitados por dos niños. Puede ser discutible la presencia de estos chicos, pero el efecto teatral es demoledor: la inocencia de estos niños, de los tratamientos médicos, no contiene el desbordado caudal de la psique, como le ocurrió a Kane en su vida, que pese a estar ingresada y sedada, después de otros intentos de suicidio, logró su propósito como vaticina en este extenso poema dramático. La creatividad de la directora para incorporar este texto árido, cargado por el realismo del recetario, resulta positiva. La significación de los niños funciona y produce un efecto curioso. La tercera parte se concibe con originalidad y simbolismo: pocas palabras y unos movimientos coreográficos en círculo, armónicos y lentos, que anuncian el desenlace. Hay poesía, belleza, acrecentada por la plástica del color rojo del traje de Snezhina Petrova, y mayor carga simbólica.

Shpatova realiza una puesta en escena llena de sensibilidad, novedosa y orientada por la línea marcada por Kane. Si hace un par de años, su montaje de *Las criadas* de Genet me sorprendió de manera agradable, ahora con *Psicosis 4:48* se ratifica mi opinión favorable, porque con imaginación y conocimientos aprovecha las magníficas capacidades interpretativas de los actores, alejándose del canon naturalista. La ocupación de espacios, acotando áreas de actuación más próximas o cercanas a los espectadores, y la iluminación sencilla y significante, rubrican una propuesta interesante.

Yordan Radichkov (1929-2004) es un escritor búlgaro con una amplia trayectoria literaria en el mundo de la narrativa y con reconocimiento en los países nórdicos e Italia. Autor de más de cuarenta libros de relatos y novelas, su obra se caracteriza por intentar reflejar la realidad y la vida contemporáneas a través del valor simbólico de las tradiciones mitológicas y de unas imágenes insólitas, impactantes y sensoriales. Su temática, inmersa en argumentos cerrados o en otros deliberadamente inacabados, mezcla, sin solución de continuidad, realidades próximas con otras procedentes de su fantasía; historias verdaderas con otras fingidas de naturaleza onírica.

El director Stilian Petrov se basa en una novela corta para su espectáculo *Las partes del entero*, donde intenta, mediante la dramaturgia, más que presentar un discurso coherente, proyectar una sucesión acumulativa de imágenes para impactar emotivamente en el espectador. Desconozco el universo sensorial y simbólico de Radichkov, pero el montaje de Petrov posee delicadeza poética e impacto visual, mas allá de la significación de la propuesta, en la que las palabras utilizadas, que sirven de bastidor para construir este universo sensorial, no son excesivas, aunque sí claves. Ante este planteamiento visual cabe la reacción emotiva del espectador, que se sumerge progresivamente en un espacio donde se funden las sensaciones de irrealidad con vivencias muy próximas, y donde la persistencia de la muerte y la apertura hacia un futuro constituyen una referencia continua. Petrov utiliza pocos medios, pero muy eficaces, en un montaje uniformado sobre el blanco y negro, y en el que la gestualidad contenida y la expresión del cuerpo construyen un discurso delicado y poético, brillante y expresivo.

El director búlgaro Javor Gardev, con la compañía turca del Teatro Nacional de Adana, recupera el difícil texto de *La tempestad* para presentarlo después del estreno en Turquía en el festival de Varna. Gardev propone una puesta en escena que parte de una relectura del texto y de un plan dramático preestablecido, que cuenta, entre otros, con dos elementos: un Ariel que es un personaje que se transforma, se esconde y sale detrás de otros personajes de la comedia de Shakespeare; y un espacio escénico compartimentado en tres ambientes para situar en cada uno de ellos acciones. El más próximo al espectador permanece reservado para Prospero y Miranda; el segundo, el interior de un barco que se inunda tras la tempestad, para las diferentes escenas que protagonizan Antonio, Fernando, Caliban, Trínculo o Esteban en la isla; el tercero, el más alejado del público, se reserva para la parte onírica que, en ocasiones subraya o anticipa las acciones que se producen en los anteriores espacios. Las áreas de actuación central y trasera le ofrecen la posibilidad para imaginar situaciones que el texto aboceta o sugiere, o bien que implícitamente están y se deducen; de este modo, propone juegos escénicos que resultan entretenidos y reveladores de realidades que pertenecen más a la interioridad de los personajes que a su discurso externo. Quizás por la falta de algunos recursos técnicos, las transiciones de un espacio a otro resultan lentas o previsibles, restando magia a este complicado texto.

Lo más interesante de este montaje de *La tempestad* se encuentra en la capacidad de Gardev y de Canan Kirimsoy, el dramaturgo, para aclarar el sentido del texto a través de una puesta en escena habilidosa; los problemas se derivan del ritmo, que decae conforme la función avanza, y de escenas que se prolongan, como la de Caliban, Trínculo y Esteban en el cuarto acto, de manera excesiva. Sin embargo, con todo, lo que más lastra este espectáculo es la interpretación, externalizada y antigua de los actores turcos, todos ellos con una manera de decir enfática, una sobreactuación continua, una gestualidad poco contenida y, a veces, artificial. Quizás, Nimet Yiğün es la que intenta desprenderse de estos clichés interpretativos de sus compañeros.