



El Festival Internacional de Maribor Una visita al teatro eslavo y más

Rosalina Perales
Universidad de Puerto Rico
Puerto Rico

Pese a la pequeña geografía del país, en Eslovenia se estrenan alrededor de ciento cincuenta nuevas producciones cada año, la mayoría de muy alto nivel artístico, aun con las reducciones presupuestarias de los últimos años. Casi todas las producciones provienen del teatro institucional, ya que existe poco teatro independiente y menos aún, compañías privadas, a no ser una o dos que producen teatro comercial de entretenimiento. Los festivales internacionales parten de los más fortalecidos teatros institucionales, cuyas compañías cuentan con actores contratados de por vida (reminiscencia de los gobiernos socialistas anteriores). Estos actores pueden trabajar en otras compañías, lo que les permite recibir doble paga, afectando a los jóvenes, que no consiguen donde adquirir experiencia o donde hacer su teatro.

En los festivales, sin embargo, todas las compañías compiten en el mismo nivel. Al no establecer criterios para diferenciar el teatro institucional del independiente, los grandes conjuntos adscritos a los teatros siempre llevan las de ganar. No obstante, la continua crisis económica ha creado una nueva modalidad: co-producciones entre teatros (sus compañías), entre las compañías independientes y entre los teatros del estado y las más pequeñas compañías independientes, lo que ofrece la oportunidad de acceder a una audiencia mayor. La mejor compañía es la de la Capital, la del Teatro Nacional de Ljubljana, que cuenta con cuarenta y cinco actores. El Teatro Preseren, en Kranj, y su conjunto actoral presentan en marzo la Semana de Teatro Esloveno desde hace cuarenta y cinco años. El Teatro de Maribor, por su parte, presenta un festival anual, que es de teatro internacional.

Con el galón de haber sido Capital de la Cultura 2012 en Europa, Maribor, la segunda ciudad importante de Eslovenia, se erige como un antiguo centro de arte y cultura, y sede de un conocido festival de teatro. Ubicada entre la cadena de montañas

Pohorje y el Río Drava, Maribor se ha convertido en años recientes en centro europeo de cultura por su tradición vinícola (cuenta con la viña más vieja del mundo, que crece en el centro de la ciudad desde hace más de 400 años), sus museos, y su inestimable arquitectura. De ahí, las actividades deportivas que se celebran, la ebullición de las artes, los festivales y el florido turismo recreacional. Cuenta con un teatro de marionetas y con el Teatro Nacional, que es centro de teatro, danza, ballet y música sinfónica, a la vez que sirve de sede a grandes artistas del mundo. Allí también se celebra anualmente el Festival Borstnikovo, auspiciado por el gobierno y la ciudad.

Borstnikovo, Festival Internacional de Teatro de Maribor, nació en 1966. Se ha internacionalizado en los últimos siete años y como se ha mencionado, en Eslovenia los festivales internacionales los organizan instituciones del estado, lo que conlleva ventajas y desventajas como la de depender de vaivenes político-económicos. Este año, 2015, se celebraron los cincuenta años del Festival en medio de un período de crisis y tensiones en la relación gobierno (auspiciador principal)-festival (el responsable de todo), por la falta de recursos financieros, tan necesarios en este tipo de actividad. Un acuerdo final permitió que se celebrara el aniversario dorado con mucho éxito.

Dos eventos históricos marcaron el origen de algunas producciones de esta edición del Festival: el centenario del inicio de la Primera Guerra Mundial y el septuagésimo aniversario de la victoria contra el fascismo. Así, *La montaña mágica*, *Trieste, ciudad en guerra* (que no pude ver), y más del presente, *Europa: monólogo de Madre Coraje y sus hijos* y *Yugoslavia, mi amor*. Respecto a los orígenes de los espectáculos, la adaptación teatral de grandes novelas o épicas fue la norma, todas con producciones grandiosas, experimentales, innovadoras y distintas como mostraron *La Iliada*, *Madame Bovary*, *La montaña mágica* y *El castillo*. Como en todos los festivales eslovenos, hubo obras en competencia (la mayoría) y "acompañantes" o de exhibición. Por supuesto, hubo también la muestra internacional, que el Festival llama "Puentes", en la que participaron Polonia, Hungría, Serbia y Alemania.

La Iliada, dirigida por Jernej Lorenci, es un trabajo de tres horas veinte minutos, épico como el texto original, que contó con un largo intermedio, necesario para aliviar al público de la ininterrumpida intensidad. La producción es una mezcla de lectura

dramatizada (hablada) y teatro musical. El ritmo es rápido y ascendente, tanto que casi no da tiempo a leer los subtítulos. La segunda parte se define por su intensidad, emoción, sorpresas constantes y violencia sugerida, mucho más efectiva que la real (tubazos al escudo de Héctor, luego cuchillazos y perforaciones con una lanza).

El trabajo es una deconstrucción total del texto original de *La Ilíada*, de Homero, lo que se logra con la desacralización del contenido (personajes, temáticas) y todos los signos de la teatralidad. La labor inspirada del director obtiene su gran logro al entretrejer el contenido y la forma de una manera tan intrincada que se hace difícil separarlos. Aun así, sobresale la labor de los actores y la música-sonido.

Todos los actores (unos quince) hacían algo diferente en su actuación y todos eran extraordinarios. Sus voces constituyen el elemento fundamental de su labor. Hay poco trabajo corporal y en algunos casos, no existe. Lo que sí se desarrolla es de una gestualidad facial del personaje, insinuante y deconstructiva. Entramos y salimos de la tragedia con celeridad. Reímos y sufrimos como en el drama. Los gestos se apoderan de la esencia que define los personajes. Por ejemplo, Zeus muestra su sensualidad con gestos que lo degradan hasta el grotesco. Se le ve como caprichoso, por momentos, abusador e inconsciente, aun en su defensa de Menelao. A Hera se le presenta como una borracha. Aquiles es arrogante y no muy buena persona. Paris muere cantando, acompañado de mucha música y humo, mientras se desliza por el público. Todo nos conduce a la desmitificación de dioses y héroes.

La producción es prácticamente un musical diseñado mediante un conglomerado de canciones, ritmos musicales y sonidos vocales. Música y sonidos van de la mano. Usan por ejemplo una antigua y rústica balalaika griega para acompañar entonaciones griegas, a las que añaden *blues*, flamenco, rock *heavy metal*, música y canciones de distintas religiones, música de negros, baladas, ritmos árabes, etc. Estas cadencias musicales van acompañadas de movimientos corporales y danza como el flamenco o la danza contemporánea (temblor de distintas partes del cuerpo y luego el cuerpo completo para ilustrar las batallas o los enfrentamientos de hombre a hombre). Los gritos de las plañideras ante la muerte de Héctor semejan los sonidos de las mujeres árabes en sus casamientos. Incluso la actriz que tocaba el arpa se une a los lamentos gritados, que

suenan tan agudos como alaridos. La sonoridad se completa con sonidos onomatopéyicos o inventados que iban creando el tono de lo que sucedía a través de un ritmo siempre ascendente.

Un elemento de utilería esencial en esta puesta lo constituye los micrófonos, imprescindibles entre los objetos de este montaje; tan útil que se convierte en parte del actor y por momentos, personaje autónomo e infaltable. Es el útil más versátil, ya que con la manipulación sonora que hacen los actores al pegarles o ir creando sonidos ininteligibles con sus propias voces se originan ritmos de guerra, ritmos de lucha, de desesperación, lamentos, muertes, todo, gracias al micrófono individual.

Al final del espectáculo van apareciendo efectos especiales de todo tipo que nos van impactando *in crescendo*. El uso del humo resulta muy logrado, aun con los cigarrillos, porque va formando siluetas o se envía hacia el público como parte de la atmósfera que se va creando en todo el espacio. En la escenografía impresiona la lámpara inmensa que cuelga sobre los actores, que baja como aplastándolos o sube sin que lo notemos. Hay dos desnudos, uno femenino (Helena) injustificable, y otro de Héctor, a quien Aquiles desnuda después de muerto como para cerciorarse de que está muerto, de que ha perdido la vida; de que ha perdido la dignidad. Es el signo último de la humillación. Aparece entonces el elemento más impactante de la noche: un enorme cerdo decapitado, abierto verticalmente, paralelismo de Héctor muerto, que simboliza la muerte de todos los troyanos. El manipuleo del cerdo, a cuyo interior casi entran los personajes-actores, es totalmente desconcertante. El narrador juega con el cerdo, con sus entrañas, casi se mete dentro del cerdo mientras va narrando la suerte futura de los troyanos (esclavitud, muerte) tras la muerte del héroe en manos de Aquiles. La muerte de Héctor (con tubos, cuchillos y lanzas) es sin duda la escena más violenta de toda la obra. Es intensa y sobrecogedora para el espectador. La escena del cerdo es ya el mayor grotesco al que se puede llegar en la guerra. O es lo que significa la guerra.

Cuando entramos, el vestuario engaña al público. Los actores aparecen frente a un atril con micrófono, vestidos como para tocar en una orquesta sinfónica, pero de modo casual: camisas blancas de manga larga y pantalones de vestir. El desarrollo de la obra nos va desmintiendo esa primera y agradable impresión hasta abandonarnos en la

desolación y el grotesco final de los resultados últimos de una guerra. Para esta producción del Teatro Nacional de Eslovenia en Ljubljana, la más trabajada y lograda del Festival, un gran ¡bravo!

La versión de *Madame Bovary* que dirigió Yulia Roschina para el Teatro Nacional de Eslovenia Nova Gorica fue una de altos vuelos y para el público, de gran satisfacción. De ella se puede decir que fue excelente, inteligente, entretenida, imaginativa, original, además de contar con actores de excepción. El resultado final de la composición escénica nos encantó a todos.

No siempre es fácil acomodar un texto narrativo de grandes proporciones literarias al teatro. En este caso se logró plenamente. La historia de Emma Bovary es ultra conocida globalmente. Y siempre se culpa a Emma por abandonar su familia y bienestar social para lanzarse a los placeres físicos, aunque se trate de un intento por llenar sus anhelos incumplidos y su vacío existencial. En este caso, la propuesta del director apunta a subrayar el cuestionamiento de culpabilidad en torno a las acciones de Emma. ¿Es culpable o no? ¿La exoneramos o no? El espectáculo total, de principio a fin, es el juicio de cada personaje sobre Emma y la ética de su actuación; si es una persona buena o mala, si se la debe perdonar o condenar por sus "pecados". El único que la exime es el marido, que la ama hasta el final, que está agradecido de su presencia en su vida, la disculpa y lamenta su muerte.

Los actores estuvieron todo el tiempo en escena y hasta el sonidista, que cumplió una importante función, se incorporó como actor. Las actuaciones fueron impecables, pero los intérpretes de Emma y el Cura –narrador principal— sobresalen por su dominio actoral (voz, cuerpo y presencia escénica). El código musical se podría considerar otro personaje, ya que estuvo presente a todo lo largo de la obra, desde los instrumentos que tocaban cada uno de los actores hasta las canciones con las que iban desarrollando sus personajes.

La obra empieza con un narrador que nos relata la historia completa: el Cura. (El actor es fantástico, por lo que el comienzo es cautivador). Luego se van haciendo sketches de diferentes partes de la obra original, pero no como están en la obra, sino

modernizados e introducidos por una reflexión de temáticas importantes. Todos los personajes-actores tienen su momento y todos están bien.

La música, como en *La Iliada*, es ecléctica: música religiosa, moderna, norteamericana, *country*, de ópera, etc., y toda va saliendo de los instrumentos que tocan los propios actores. El sonidista, quien también toca la percusión en vivo, es otro actor que está haciendo sonido en escena todo el tiempo.

El mejor momento del espectáculo es la escena de los hombres alrededor de Emma tratando de conquistarla. Todos llegan a caballo, sonoro material. Para el marido se usa un caballito de juguete. Luego se hace el sonido de un caballo llegando, que es el del príncipe azul que ella espera. De los sonidos y onomatopeyas se pasa a hacer música. La percusión da el ritmo ascendente que acompaña los movimientos, también en ascenso, de los pretendientes que van llegando. Se forma una rueda de hombres que, cogidos de la mano, danzan diferentes ritmos alrededor de Emma, hasta llegar a una especie de paroxismo.

El público disfrutó plenamente de esta presentación y lo mostró al final con sus abundantes aplausos, al punto de que el elenco tuvo que hacer un *encore* de la música con la que empiezan la obra. ¡Bravísimo!

El castillo es una de las más conocidas piezas de Franz Kafka, atractiva para lectores, críticos, y teatristas, quizás por el enigma de que nunca se completó. Su carácter inconcluso, unido a los importantes momentos de estilo antirrealista del autor, provoca múltiples interpretaciones en los que la abordan. La fábula kafkiana nos cuenta la visita de un topógrafo a una aldea nevada y remota, ubicada en las cercanías de un castillo donde debe realizar un trabajo. Sus intentos de llegar al castillo para iniciar su labor son infructuosos. Esta historia mínima apunta a múltiples significados sociales, políticos, espirituales, metafísicos, sin que la metáfora logre traducirse más allá de una reflexión sobre la vida o el momento cuando se lee-representa.

En el caso del teatro el significado se envía desde la connotación de la dirección. Y aquí es que falla la teatralización que vimos de *El castillo*, dirigida por Janusz Kicapara el Teatro Nacional en Ljubljana. En las casi tres horas (2:50) que nos retuvo,

el espectáculo no logra levantar vuelo ni estimular el interés de la audiencia. Elementos sugestivos como unos cordeles tensos que cuadriculan el espacio a todo lo largo y ancho del Teatro, la simultaneidad de acciones o los actores en escena observando lo que ocurre se pierden ante las continuas incongruencias mostradas en la dirección y la extensión casi interminable de la pieza. La obra resulta un ejemplo de una producción malograda por la incongruencia que se desarrolla entre el contenido textual (su estilo) y el estilo de actuación. El texto de Kafka narra desde la fábula absurda (contenido y estilo). Los actores, en cambio, recitan el texto desde una formulación realista. Fue una especie de recital de los actores, a veces a ritmo normal, a veces, acelerado.

Los elementos antirrealistas de la teatralidad, como las acciones y espacios simultáneos, la anciana que se sube a una silla a "cantar" una ópera grabada, a pesar de que luego no hay más música, o que los actores estén en escena viendo lo que ocurre con los otros, quedan entonces opacados por la constancia del realismo actoral que dice desde ritmos acelerados, con el único cambio de subir el volumen de la voz de vez en cuando.

Esta producción, a la que le falta coherencia, se convierte en una especie de recital de una extensa planilla de actores que llama a una reflexión directoral. Esforzado comparar este trabajo con la versión de Madame Bovary que vimos la noche anterior porque son dos formas de enfrentar la teatralización de una novela. Una es absolutamente exitosa y entretenida, dinámica, y la otra es recitada, poco imaginativa, cansona para el público.

El Slovenian Permanent Theater in Trieste presentó *Los siervos*, de Ivan Cankar, una de las grandes producciones del Festival, bajo la dirección de Sebastijan Horvat. (Recordemos que Cankar es el mejor dramaturgo clásico del teatro esloveno.) Dos son las propuestas que se plantea el director: hacer que la audiencia se cuestione si los planteamientos éticos del teatro de Cankar se sostienen en el presente y cómo hacer su manoseado teatro de forma innovadora, después de un siglo. Creemos que sale triunfante en ambas. Sebastian Horvat propone una pieza en movimiento tanto temporal como escénica. ¿Cómo lo logra?

Para su creación Horvat toma escenas del texto de Cankar, que se representan en el pasado literal, es decir, con acomodo temporal al momento en que se escribe y se desarrolla la historia. Las mismas se contrastan con un protagonista-narrador del presente que intenta exponer los temas fundamentales del texto original en su actualidad, auscultando su vigencia. Como si los traslados temporales no fueran suficientes, Hovart propone continuos cambios de espacio: tres del público y dos de los actores. Se empieza en un escenario tradicional, pero pronto se obliga al público a moverse a la parte de atrás del escenario donde ya se han colocado sillas. A partir de ese momento vemos la obra al revés. Por último, el protagonista se traslada al otro lado del teatro (donde empezamos) y termina la obra allí, de espaldas a los espectadores. Desde luego, el espectáculo es para un público ágil que debe abandonar la comodidad de su butaca tradicional para emprender un peregrinaje espacial que lo involucrará en los cuestionamientos del texto, aun sin su consentimiento.

El texto de Cankar expone la relación entre la religión (el deber, la tradición, la justicia) y la rebeldía hacia aquello en lo que ya no se cree (el gobierno, las leyes, la justicia, lo que anteriormente fuera sagrado). Todo queda expuesto, pero cuestionado al dársele la vuelta total.

Partiendo de la mencionada noción de rebeldía se le da la vuelta al texto para no hacer a Cankar igual que en el pasado. Tras las quejas del presente y las coreografías musicalizadas para la transición, los tramoyistas desmontan el escenario mientras el público hace su parte moviéndose hacia otro espacio.

El protagonista, personaje-narrador, hace un discurso sobre cómo hacer el teatro de Cankar de un modo diferente. Lo que hace es tomar los temas importantes de la obra original y aplicarlos al presente. Aunque los cambios temporales son drásticos (escena del pasado hecha de modo realista total, con subsiguiente cambio a la actualidad y a la reflexión), el montaje no se libra del problema de la repetición, especialmente con las frases que se dicen una y otra vez.

Los traslados entre el presente y el pasado tardan mucho, por lo que el espectáculo se convierte en un trabajo por momentos arrítmico y cansón. Sin embargo,

cada cambio del pasado al presente al pasado (temporales) o de espacios (geometría del teatro) sorprende al público y resulta interesante. El axioma de la obra de Cankar y del protagonista del presente de que al final todos somos sirvientes y estamos solos, se ilustra mejor que nunca cuando al final se va al otro lado del escenario a dar el mismo discurso y se ilumina el teatro vacío, sólo con una sirvienta que lo está limpiando. En síntesis, estamos ante un juego sobre cómo se debe hacer el teatro de un autor, siguiéndolo con el hecho o la práctica de lo teorizado. Podrá no convencer a todo el público, pero la propuesta es ingeniosa, trabajosa y cautivadora. Un gran acierto.

El Teatro Nacional de Eslovenia en Ljubljana, la mayor presencia en esta Fiesta de Maribor, llegó con una producción muy esperada, *Yugoslavia, mi amor*, que es la historia del desquebrajamiento de la antigua Yugoslavia, dirigida por Ivica Buljan. Los afectos, odios, rencores, persecuciones, desuniones familiares y de amigos, separaciones, arrestos, etc., años después de la guerra, aparecen ilustrados en los desencuentros afectivos y familiares y en el desconcierto de la nueva generación (los hijos). La culpa se distribuye entre todos los sectores. No se salva nadie. Los detalles de cada grupo geográfico e ideológico los conocemos a través de las familias que configuran la trama textual. El padre serbio, por ejemplo, imputa al destino por lo ocurrido, pero el hijo esloveno dice que no; que la responsabilidad es individual. La posición del padre descansa en que él responde más a la milicia que a su familia, por lo que el hijo los odia a ambos.

La narratividad se hace a través de la historia de amor de un serbio y una eslovena, usando tono humorístico e irónico para decir cosas muy serias y mostrar el camino a la destrucción de Yugoslavia. Se termina este segmento con música, canciones y danza del folklore esloveno, junto a una inmensa bandera eslovena que pasean por el público. Esa primera parte es animada, de buen tono y musical. La segunda, en cambio (el enfrentamiento del hijo, esloveno que ahora vive en Croacia, con el padre bosnio), es intensa, emotiva, dolorosa. Esta sección se hizo en medio de un silencio sepulcral por parte del público, que en sincronía, lloraba calladamente al observar cómo los desencuentros afectivos y familiares culminan en el desconcierto de los hijos, de toda la nueva generación.

En la novela de Goran Vojnovic, de donde parte el proyecto escénico *-Yugoslavia, mi madre patria-* se yuxtaponen las visiones de un niño y un adulto sobre la Yugoslavia original, con los resultados de su desintegración. En la escenificación, un joven busca a su padre, acusado de crímenes de guerra, mientras sufre las decepciones del país que conoció de niño y del que tiene hermosos recuerdos. Su fragmentación interior es signo de la fracturación del país de su infancia. Así, se llega al planteamiento de la esencia del problema de los crímenes (en este caso, de guerra) que nuestros familiares y conocidos cometen en nombre de "el pueblo". Se presenta el cisma interior de una persona y de un país. Todas las facciones reciben su dosis de culpa. El padre, el hijo, las ideologías que chocan, por lo que el doloroso final es inevitable.

Entre las técnicas de dirección destacan la simultaneidad de espacios y de tiempos (niño, joven, adulto; Eslovenia, Croacia, Serbia), la música continua (elemento infaltable en el teatro esloveno), las interrupciones narrativas, un desnudo y la asincronía en las entradas y salidas. Sin embargo, esta es una producción de contenido; lo que importa es la catarsis que vive el público junto al joven hijo, lo que se logra ampliamente gracias a los actores. Es una admirable adaptación escénica de la novela, lo que la hace merecedora del éxito que ha logrado.

Europa: Madre Coraje y sus hijos es una ambiciosa producción del texto de Ivana Sajko, producida por el Imaginarni Institute, una compañía independiente de Ljubljana, que trabaja con técnicas brechtianas en todos sus códigos de creación. Algunos están logrados, otros resbalan peligrosamente o caen. Se trata de un monólogo inspirado en el texto de Bertolt Brecht, con acompañamiento de un coro musical, también de estilo brechtiano. El principio es impactante, pues aparece un inmenso traje azul, con forma de montaña. De la parte superior sale el torso de una mujer que es Madre Coraje. Es una mujer joven, guapa, rubia, muy lejos del ideal que nos hemos forjado de la Madre Coraje de Brecht. Esta guapa rubia hace un largo discurso sobre la Europa de antes y la de ahora. Ella es la Madre Europa o la Unión Europea actual por lo que como Europa, se declara gorda y degradada.

La producción es una crítica acre a la Unión Europea, a la que se presenta degradada y degradante por medio de alusiones a los excesos en la comida, paradigma

de la riqueza. El coro que acompaña a la "Madre" es de actores que, pese a no ser muy jóvenes, recuerdan producciones estudiantiles, lo que le resta al gran trabajo de la actriz protagonista. Sin embargo, ellos son el alivio cómico del fuerte diapasón de palabras de la protagonista, que termina siendo predecible y reiterativo. Al final percibimos el trabajo como un grotesco musical.

Este espectáculo, que dirige Primoz Ekart, se crea desde tres puntos de partida: el mito de Zeus y Europa, el drama *Madre Coraje*, de Brecht y los acontecimientos de la actualidad en las fronteras de la Unión Europea. Es un modo de descorrer el telón al pasado bélico de Europa y la abundancia del presente, para cuestionarse si de verdad ha habido algún cambio. ¿Lo ha habido?

Muy parecida a la dirección de *El castillo*, *La montaña mágica* es una puesta apegada al texto germinal de Thomas Mann. Es tan larga que casi pensamos en una lectura literal de la novela, lo que la hace lenta y excesiva. Aunque dura el mismo tiempo que *La Ilíada* (tres horas y veinte minutos), la sentimos eterna. La esencia recoge una exposición filosófica del autor que establece una comparación de los tres componentes del ser humano, al decir de los griegos: dianoia, soma, sique: mente, cuerpo, espíritu, y su deterioro por el entorno político-social (mundo enfermo) que se da a su alrededor a principios del siglo XX.

Hay dos intermedios. En la primera parte se discuten los asuntos del cuerpo; la parte física, la enfermedad, los síntomas. En la segunda se discuten los problemas del alma, del espíritu, y los del estado y sus ideologías. En la tercera y última parte se discute la mente y su relación con el cuerpo y el espíritu. Hay posiciones diversas sobre lo que es la muerte y lo que queda cuando morimos, discusiones que nos dejan encaminados a la reflexión.

Dos elementos llaman la atención en la producción escénica: la escenografía, que se construye sobre seis cilindros que se convertían en los cuartos de los enfermos, en las camas y otros espacios alrededor; y el tratamiento grotesco de muchas escenas. Un momento grotesco es el los enfermos varones travestidos (en ropa íntima de mujer, negra) haciendo una coreografía de danza lenta, al ritmo de una música extraña. Otro

grotesco ¿gratuito? se da cuando una mujer desnuda de espaldas al protagonista le pinta los pulmones en rojo, con un grueso crayón, como enfermándolo de verdad. La escena del desnudo *es eterna* para el público. ¿Hay necesidad de que un enfermo terminal enseñe el trasero? ¿Por tanto rato? Por último, en dos ocasiones hay *muertos* bailando y cantando. Son verdaderos grotescos que no concuerdan con el resto de la propuesta de dirección, que es realista, de tono grave y absolutamente estática, quizás en emulación de la narración ralentizada en la novela de Mann. El público no lo agradeció. Esta producción es una colaboración del Teatro Nacional de Eslovenia en Ljubljana y El Slovenian Permanebt Theater in Trieste.

D - I - Y Per For Mance fue la primera de dos piezas independientes que vi. Es un performance-juego en el que se lleva a un público preseleccionado (cuatro personas) por un recorrido laberíntico hasta llegar a un espacio donde se les sienta en una mesa donde van a jugar a crear una pieza teatral, con la participación de todos. Hay intercambio de los trabajos individuales para ir creando una posible pieza final, terminada por alguien que no la concibió originalmente. Al final se escoge un mejor dramaturgo o ganador.

Existen muchos trabajos parecidos en los que "se usa" al público para algo que no ha seleccionado ni ha autorizado a hacer con su tiempo. Eso sí, aunque la técnica no es nueva, las variantes siempre resultan interesantes y así lo declararon algunos jóvenes seguidores del Teatro de Marionetas de Maribor, productor del espectáculo.

Hamletting, un trabajo del Teatro de Marionetas de Ljubljana, Bi Teater, es una deconstrucción elemental, vulgar y escatológica de *Hamlet*. Se percibe como un trabajo inmaduro, realizado por jóvenes actores colmados de energía y talento que se desperdició. Pese a que había un director, Tjasa Crnigo, hacía falta dirección. Lo que vimos fue un filón de energía en bruto, desbordada, sin que condujera a nada. Hay desnudos gratuitos, innecesarios y de difícil explicación estética. La base de todo el trabajo son las improvisaciones y ejercicios, como en los ensayos para la preparación de un proyecto. No queda claro si esa era la propuesta o si se trata de libre improvisación en cada función. El trabajo se quedó en eso, en una propuesta que usó (¿abusó?) el personaje de Shakespeare, pero no trascendió. Resultó extraño que la producción

emergiera de un Teatro de Marionetas que, generalmente produce teatro de calidad para niños y jóvenes. Habría que ver otras producciones de esta compañía para poder juzgar con más información.

El jarrón roto, de Serbia, con dirección de Igor Vuk Torbica, fue la única expresión dramática "puente" o extranjera que logré ver, ya que las compañías de fuera se presentaron al principio del Festival, cuando aún no había llegado. Es una producción cambiante que comienza como comedia física, continúa como comedia verbal, cambia a farsa y termina como farsa grotesca. Basada en un texto alemán del siglo XVIII, escrito por Heinrich von Kleist, ofrece una crítica testimonial sobre las reacciones de los seres humanos cuando tienen "que enfrentarse a los sistemas de poder" (programa de mano). Aunque los actores son excelentes, es excesivamente larga para una comedia y los continuos cambios de tono hacen que se convierta en un trabajo anticlimático. Admito que perdí la mayor parte de los chistes por el lenguaje serbio, que desconozco, y en éste, como en muchos otros de los casos, no había subtítulos. Aun así, resultó bien actuada, entretenida y disfrutable.

Transformers, de Alemania, que produce el Centro Alemán de ITI (Institutos Internacionales de Teatro) es un complicado performance realizado a través de un complejo juego multimedia que trabaja con videos, fotos, imágenes recogidas en distintos momentos y espacios, y desnudos masculinos que por momentos se distorsionan, para luego, como todo el trabajo, recuperar su estructura original. Se hace de modo circular, mediante la yuxtaposición reiterativa de videos o fragmentos que giran alrededor del público que se encuentra sentado o de pie porque intencionalmente hay poquísimos asientos, intentando crear un significado del conjunto de imágenes panorámicas que casi llegan a marear. Compleja, costosa y nada fácil de entender, *Transformers* reta al público a quedarse para llegar a su propia conclusión.

Además del extenso conjunto de piezas teatrales que presentó el Festival, hubo actividades paralelas bajo la dirección de Mojca Plansak, que incluyeron un simposio sobre teatro y cultura eslovenos, en su relación con los países vecinos. Los expositores y las ponencias fueron todos de alta calidad. Los que llegamos de otros lugares aprendimos mucho más sobre la cultura teatral eslava. Hubo también encuentros entre



críticos, dramaturgos, productores de teatro, etc. En conclusión, fue un festival muy completo.

A pesar de no haber visto la totalidad del Festival, las piezas que vi me llevaron a identificar unos elementos distintivos del teatro presentado en la edición de este año en Maribor: música en todas las presentaciones, desde una gran gama de variantes. Esta cualidad me parece inherente al teatro esloveno actual ya que en los cuatro festivales a los que he asistido en los últimos cinco años ha habido música cantada e instrumental, siempre en vivo, en todas las presentaciones que he visto. Otro elemento reiterado fue el de la adaptación de textos narrativos, mayormente clásicos. Las puestas fueron larguísimas, entre dos y tres horas y media, en ocasiones sin justificación. Hubo también una gran cantidad de desnudos, especialmente masculinos. Y, finalmente, se vio una tendencia al grotesco, no acostumbrado en el teatro fundamentalmente serio y realista de la zona. Dentro de los elementos de utilería, los micrófonos fueron los reyes del Festival. Se observa cómo poco a poco va entrando la idea del uso del micrófono como sustituto de la norma teatral de proyección de voz del actor, amenazando con perder esa importante cualidad vocal del actor.

Maribor demostró que aun en circunstancias difíciles su Festival puede salir adelante. Lo ha hecho por cincuenta años y estamos seguros de que, como lo afirma su Directora Artística, Aija Predan, lo hará por medio siglo más. Felicitaciones y ¡Adelante!

© Rosalina Perales