

taciones actuales del mismo fenómeno. Por lo tanto, el drama ha tenido que esperar su estreno desde 1979 hasta ahora, cuando por fin se representa en el *Teatro sobre la barandilla*, dirigido una vez más por Ivan Rajmont. También la —por el momento— última pieza de Steigerwald, *Enfermedad napolitana*, esperó varios años antes de ser montada. El autor desplaza en ella se tema predilecto, tratado antes en contextos históricos, en el futuro, para descubrir con su burla grotesca las consecuencias apocalípticas de los fenómenos mencionados. En su concepción, el peligro mayor no consiste sólo en la catástrofe ecológica sino en la pérdida de la capacidad de sentir y de pensar independiente, la pérdida de la voluntad por una vida que tenga sentido y no sea sólo una forma supletoria del pervivir biológico. En la *Enfermedad napolitana*, el mundo de disimulo, ocultación, medio verdad y mentira, enfrentado con la realidad apocalíptica resulta aún más tragicómico.

Steigerwald pertenece a la corriente de autores de la generación media y la joven, quienes rechazan la peste del optimismo barato y de los esquemas positivos gastados que inundaron los escenarios checos especialmente en los años setenta y que participaban de la contradicción entre lo proclamado y lo real. Después de tales dramas conformistas y no dramáticos, la nueva corriente busca una nueva esperanza y fuerza en un diagnóstico despiadado, irónico pero preciso, de la conciencia social. No quiere socavar la confianza en el sentido de la existencia sino fundarla de nuevo destruyendo los mitos falsos, desenmascarando los mecanismos hipócritas y el cinismo de sus representantes. Las imágenes de la mentira de Steigerwald son burlescas y totalmente actuales, sean localizadas en el siglo pasado o en la visión apocalíptica. Por sus ideas consecuentes, su sensibilidad por la forma teatral, su cultura lingüística y especialmente por su capacidad de descubrir los agudos problemas axiológicos de la época, las obras de Steigerwald pertenecen a lo mejor de la producción dramática checa en los últimos años.

Una autora cercana a Steigerwald por su edad y por sus temas es Daniela Fischerová. Sus obras de teatro no están concebidas con tanta provocación grotesca; apelan, más bien, por la gravedad de los problemas sociales presentados y por la polivalencia de su lenguaje. Su obra *La hora entre el perro y el lobo*, con el tema de la vida de François Villon, aporta una reflexión del conflicto del individuo creador con la sociedad que se defiende de la crítica justa del poeta. De sus obras posteriores destaca *La leyenda* que fusiona dos mitos de rica significación filosófica (el de Fausto y el del cazador de ratas), presentadas en amplias relaciones axiológicas y éticas. En estas relaciones Fischerová reelaboró también la materia tradicional de Turandot en la obra *La princesa T*.

A esta corriente pertenece también la obra de Michal Láznovský. No busca historias dramáticas interesantes, abandona la trama exterior centrando la atención en la acción interior. La visión grotesca parte del enfrentamiento de lo cotidiano y banal con la fantasía hiperbólica y burlesca. Especialmente su última obra *El doble* se nutre de la línea dirigida desde el mundo gogoliano a la experiencia interior kafkiana. La

obra se constituye a partir de una visión del protagonista, un empleado común y corriente: lo único que trasciende su vida banal y su trabajo parco e innecesario es su sueño amoroso que representa para él todo lo incaptable e inalcanzable en la vida. En sus sueños se enfrenta la ficción con la realidad, los personajes «reales» (o sea las personas de su vida cotidiana) se convierten en sus imágenes metafóricas, a veces tal vez más reales que sus caras cotidianas. La obra implica el problema de la frustración sentimental pero a la vez el problema de una incapacidad de rebelarse y un ansia latente de hacerlo. Láznovský profundiza en el tema de la pérdida de la identidad individual, en el problema del surgimiento de algunas formas supletorias de la vida que aparecen debido a la imposibilidad de vivir una vida plena. Se trata del problema del consumo en relaciones más amplias, del trastrueque de valores vitales y la creación de falsos modelos e ideales que destruyen la capacidad de actividad natural.

Un gran interés ha suscitado también la obra original *Urmefisto* de Jan Vedral. Se inspiró en el destino auténtico de tres artistas alemanes (Gustav Gründgens, Hans Otto y Klaus Mann) y plantea el problema del pancista que sacrifica su honor, conciencia y carácter por unas ventajas inmediatas; el problema está planteado en cuanto contradicción de la ética humana y la artística. Vedral no intenta una reconstrucción histórica, ni tampoco una dramatización de la novela *Mefisto* de Mann aunque trata un material parecido. Elige la forma del teatro épico que desnuda el tema elegido aprovechando el método de anti-ilusión y lo convierte en objeto de una reflexión teatral. La estructura de la obra está subrayada por el uso del verso blanco y por la presencia de un comentador (Mefistófeles): un mago teatral de la historia que no es su diablo sino más bien su narrador amargo y omnisciente. La obra está compuesta por quince secciones, «diálogos» que siguen la carrera del protagonista desde sus principios en los años veinte hasta su vejez después de la guerra. Vedral no busca el contenido documental y el orden de relaciones históricas, ni tampoco la motivación psicológica. Por medio del método de anti-ilusión y del comentario de la acción trata de descubrir la esencia de los hechos, su sentido que sobrepasa las circunstancias temporales.

En los últimos años, la puesta en escena de estas obras significó una animación positiva de los llamados teatros de piedra. En el teatro praguense de Vinohrady (el más prestigioso después del Teatro Nacional) empezó a trabajar el director Jan Kacer, con lo cual se nota un esfuerzo por cambiar lo estancado: su dirección de *Urmefisto* era un acontecimiento de esa temporada teatral en Praga. En el Teatro Realista destacaron las puestas en escena de Lubos Pistorius: por ejemplo, dirigió allí *La hora entre el perro y el lobo* de D. Fischerová (otras obras suyas montó en teatros de provincia). También el cuerpo dramático del Teatro Nacional, dirigido por el profesor Milan Lukes, intentaba perturbar su cara académica, durante años entumecida.

Resultados relativamente mejores lograban los teatros pequeños de Praga donde los creadores de talento estimulaban una atmósfera creativa con más rapidez. Es el caso, por ejemplo, de la personalidad del director E. Schorm en el *Teatro sobre la barandilla*, donde se siguen representando, por ejemplo su puesta en escena de *La*

soledad ruidosa, basada en la narrativa de Bohumil Hrabal; o del *Club dramático* donde seguía trabajando el director y dramaturgo Ladislav Smocek.

De los directores de otras ciudades checas llama la atención Zdenek Kaloc, del Teatro Estatal de Brno; es también autor de obras de teatro destacadas como *La fiesta en la arena* y en el último tiempo adaptó de una manera original, en forma de ciencia-ficción grotesca, la novela de Aitmatov *La estancia tormentosa*. Debido a la escasez de nuevas obras de teatro checas, en los años setenta era notable el esfuerzo de los directores de aportar su propio texto. Algunos directores adaptaban para teatro libros de narrativa cuya interpretación del presente sobrepasaba el enfoque habitual: destacaron varias adaptaciones de las obras de Bohumil Hrabal y de Vladimír Páral.

De los dramaturgos de la generación más vieja cuya creación se inició en los años cincuenta y sesenta hay que mencionar a Oldrich Danek. En el último tiempo, cada vez más tiende al principio del teatro épico. Una de sus obras más notables de este período es el drama *La guerra comenzará después del descanso* que plantea un tema parecido a *Urmefisto* de Vedral. Es el monólogo de un actor checo que colabora con los nazis durante la ocupación alemana, siguiendo su provecho personal, mientras que para los demás realiza un doble juego. En su reflexión retrospectiva, enfrentado con la muerte, juega su juego de Edipo, es decir el juego de la verdad, manifestando los motivos verdaderos de su comportamiento. Gran interés ha causado también la obra de Danek *La duquesa del ejército de Wallenstein* que tiene lugar en la época de la guerra de los treinta años. Tampoco en esta obra, Danek intenta crear una ilusión del colorido de la época sino presentar en forma teatral una reflexión del enfrentamiento del individuo con las fuerzas sociales enemistosas, una reflexión a propósito del tema de la responsabilidad y del poder. La responsabilidad moral no se atribuye sólo a las personalidades históricas sino también a la gente «sin nombre». A primera vista parece que un hombre común y corriente, sumiso a los fines ambiciosos de sus jefes, no tiene posibilidad de defenderse; sin embargo, no está eximido de la responsabilidad. La obra no sólo satiriza a los Wallenstein, rechaza también la filosofía pragmática de la masa manipulada que, proclamando su impotencia, se facilita la vida en los tiempos malos. Uno de los personajes de la obra de Danek dice que el hombre siempre puede por lo menos no hacer algunas cosas y, por lo tanto, nada le exime de su responsabilidad por su época... La estructura dramática de las obras de Danek se basa en la concepción del teatro como la metáfora del mundo.

Un valor indudable de la cultura teatral checa lo forma la creación de los teatros de títeres que se orienta al público infantil pero a la vez sobrepasa intencionalmente tal destinación. Entre los conjuntos de este tipo de teatro de taller destaca el teatro de títeres de Bohemia Oriental *El dragón*, con su concepción sintética del lenguaje teatral, y el *Teatro ingenuo* de Liberec, cuya poética es afin con la del *Teatro Ipsilon*.

Un buen nivel tiene la pantomima. Ladislav Fialka representa su rama más tradicional. Los creadores más jóvenes eligieron otro camino inspirándose en la poética de los *clowns* de circo (Ctibor Turba) o de películas cómicas mudas (Boris Hybner). Su

creación es limitada por las condiciones exteriores: trabajan como creadores «nómadas», sin su propio teatro (con excepción de B. Polívka quien está en el *Teatro de cordoncito*). Es un problema más general, que no toca sólo a la pantomima: algunos grupos y creadores no han logrado existencia profesional o independiente por la falta de posibilidad de fundar su teatro.

En el teatro que, aparentemente, es el género artístico más dependiente del sistema social, su actitud crítica, implícita o incluso explícita, desembocó en actividad política: los creadores de teatro fueron los primeros que apoyaron a los estudiantes en los días del noviembre de 1989. Se unieron a su huelga y abrieron sus teatros para discusiones públicas, convirtiéndose en una base natural de las luchas de noviembre.

Seguramente, gran parte de la creación teatral de los últimos veinte años no será aprobada en la red del tiempo, sea porque se adaptó a las exigencias de los «normalizadores» y se desmoralizó, sea porque, al contrario, sí valía por su actitud ética pero en los cambios del tiempo es posible que le falte una dimensión más general. En la actualidad, la enriquece el conocimiento de las obras inéditas y prohibidas en los escenarios. En los programas de teatros aparecen con rapidez también los autores que estaban en el extranjero. Es así que en un nuevo contexto ingresan otra vez obras de Václav Havel, Josef Topol, Pavel Landovský, Milan Uhde, Frantisek Pavlícek. Ha sido rehabilitado el *Teatro fuera de las puertas*, de Otokar Krejca, Jan Grossman ha regresado al *Teatro sobre la barandilla* donde ha montado ya dos puestas en escena notables (*Don Juan*, de Molière, y *Largo desolato*, de Havel), y se renueva el *Club dramático*. Algunas personalidades del teatro checo han asumido destacados cargos políticos: aparte del presidente Václav Havel, el profesor Milan Lukes ha sido Ministro de Cultura, Frantisek Pavlícek director de la Radio Checoslovaca, etc.

La continuidad que parecía interrumpida por el régimen anterior, sin vuelta, no ha dejado de existir aunque en forma latente; sólo así algunos dramaturgos de los últimos veinte años podían encontrar una comprensión mutua con la generación de los años sesenta; por eso en el extravío aparente podían aparecer salidas. Es que aún en los peores años el teatro (sus mejores resultados) no ha dejado de ser una parábola del mundo. Es por eso que el teatro ha podido convertirse también en el mencionado caballo troyano.

Václav Königsmark