

El teatro como caballo de Troya en la «Revolución de Terciopelo»

Una vez más la Historia ha comprobado la experiencia de que el teatro, en cuanto actividad artística específica, depende del devenir social más estrechamente que las demás formas artísticas, incluso la literatura, la música y artes plásticas. En el teatro todo ocurre siempre «aquí» y «ahora», es decir, en vivo, en la actuación de los actores expuestos directamente a las miradas de sus espectadores en la platea. Este condicionamiento temporal y social del teatro influye notablemente también en la creación de los dramas, donde se hace patente tanto en los temas como en la manera de tratarlos, es decir, en la poética teatral.

El teatro checo pasó esta prueba difícil, no sólo después de 1984, sino una vez más tuvo que vivirla después de la ocupación, en 1968. La restalinización de la vida social y cultural de los años 70 hizo a propósito pedazos el arte teatral, que en los años 60 había llegado a resultados extraordinarios, e interrumpió su continuidad. La dramaturgia checa fue privada de sus personajes clave, se expulsó de ella no sólo a Václav Havel y a Josef Topol, sino también a Milan Uhde, Ivan Klíma, Frantisek Pavlíček, Pavel Kohout, Milan Kundera, Karel Sidon. Otros se vieron constreñidos a limitar sus actividades, y toparon con varias dificultades, al quitárseles la oportunidad de hacer conocer sus obras. La misma presión destructora oprimió a los teatros, concentrándose en especial en los talleres creativos que promovían concepciones teatrales e intelectuales bien elaboradas. La purga empezó por las compañías teatrales más destacadas; por ejemplo, el *Teatro sobre la barandilla* (*Divadlona Zábřadlí*), *Teatro fuera de las puertas* (*Divadlo za branou*), *Club dramático* (*Cinoherní klub*), etc.; luego llegó el turno de los grandes personajes creadores: fuera de los vinculados a los teatros ya mencionados (como fue el caso de O. Krejca, J. Grossman, J. Vostrý) me refiero a A. Radok, L. Kundera, M. Hynst, B. Srba y hasta cierto punto, también a Jan Kacer.

De esta discontinuidad, tan evidente en el teatro checo de los últimos veinte años, nacieron dos tendencias principales, de carácter más bien opuesto. De una parte estaban los teatros tradicionales, es decir, teatros de repertorio fijo, que suelen ser llamados, desde el punto de vista de su funcionamiento, pero también muchas veces con intención, «de piedra»; en otro lado están las compañías experimentales de taller, que buscaban un teatro alternativo, atento no sólo a nuevas ideas artísticas, sino también a una posición social específica, siempre más inconformista en el sentido creativo.

Uno de los rasgos distintivos de las dos tendencias fue el principio consciente y manifiesto de hacer valer la continuidad del teatro, llevado a cabo sobre todo en los teatros de taller. Es verdad que algunos de ellos surgieron ya en los años 60, como *El taller Ipsilon (Studio Ypsilon)*, de Liberec; *El ganso sobre el cordoncito (Husa na provázku)*, de Brno, pero luego siguieron otros, nacidos ya en los años 70: *El Teatro al margen (Divadlo na okraji)*, de Praga, y el *Ha Divadlo*, que nació entre los aficionados de Prostějov y luego se trasladó a Brno. Fue sobre todo en estos teatrillos donde se realizaba el afán de no defraudar la responsabilidad creadora, acompañada siempre por la responsabilidad social, de expresar libremente las opiniones fuera de los límites reservados, trazados de antemano, haciendo hincapié en las contradicciones evidentes de la época que reflejaban la actualidad vivida y tenían puntos de contacto con la respuesta de una generación. Por lo tanto, no es casual que estos teatros llegaran a ser expresión propia de toda una generación, no sólo de los creadores, sino también de los espectadores entre los cuales repercutían.

Si es fácil rastrear las dos tendencias, manifiestas en el teatro checo hasta ahora, mucho más difícil es trazar la línea divisoria entre ambas. No es posible hacer un corte esquemático y afirmar decididamente que la producción de los teatros «de piedra» sucumbió por completo a las exigencias ideológicas y utilitarias, o que trató de complacer el gusto del espectador recurriendo a los efectos baratos del divertimento cursi de la televisión, si en realidad era el espectador quien a menudo echaba de menos la expresión artística profunda y eficaz, de la mano con la honestidad cívica. Es que el nivel de los teatros «de piedra» fue marcado por la marginación de los verdaderos personajes creadores. Para la época de los años sesenta en el teatro checo fue característica la posición dominante del director de escena. Entre las mejores compañías de aquel entonces destacaban sobre todo las dirigidas por grandes personajes, sin importar incluso la diferencia entre teatros «grandes» y «pequeños» que, sin embargo, en los años posteriores se convirtió en una contradicción profunda: basta con mencionar las actividades de O. Krejca en el Teatro Nacional y por otro lado el desarrollo del *Teatro fuera de las puertas*, donde vino más tarde el mismo Krejca convertido en un personaje carismático, o las actividades de Jan Kacer en el *Club dramático*, el trabajo de Alfréd Radok en *Teatros de la ciudad de Praga*, así como en el *Teatro Nacional* la creación de la compañía del *Teatro sobre la barandilla*, de Jan Grossman, la era «brechtiana», de Sokolovský, en el *Teatro estatal de Brno*, etc. Es significativo que los nombres de los directores de escena y sus compañías siempre

aparecen vinculados a dramaturgos concretos, cuya poética concordaba con su orientación, se inspiraba en ella y la inspiraba a su vez. Con Krejca colaboraban al lado de Hrubín también Josef Topol y Milan Kundera. Havel estrenaba sus piezas en el *Teatro sobre la barandilla*, Sokolovský llevaba al escenario a Brecht y el teatro popular barroco, con el teatro de Brno colaboraba L. Kundera, etc.

Sin embargo, los años setenta pusieron en duda el rol dirigente del director de escena. La razón de este desplazamiento fue, por un lado, la situación social que pretendía suprimir diferencias, disminuir la influencia de los personajes que tenían sus opiniones sobre la totalidad intelectual y artística de la representación teatral, pero por otro lado influyó en este proceso también el cambio de rumbo general en cuanto a las opiniones sobre el teatro: los «talleres» destruyen el lugar común del «directorismo», aunque no por razones ideológicas. Los talleres buscan tal forma de actividad creadora colectiva en la que podrían hacerse valer la improvisación y la autenticidad, liberadas del lenguaje académico, multiforme y pronunciadamente estilizado.

Las dos corrientes dramáticas difieren sensiblemente en cuanto a la opinión sobre el texto dramático. Las escenas de talleres tienden en su mayoría a concebirlo como guion, un mero punto de partida para la función. A menudo es sólo durante las repeticiones cuando se establece la forma definitiva del texto. El *Taller Ipsilon* (nacido dentro del *Teatro ingenuo* de Liberec hace 25 años), así como otras compañías experimentales, parte del presupuesto de una intención del autor del texto, que no se entiende en el sentido estrecho del texto escrito, sino viene creándose en la dirección del autor, la escenografía, la música y, sobre todo, en la actuación de los actores. El método principal es la improvisación colectiva que en su resultado final, en el espectáculo, tiene, sin embargo, la forma de un todo más o menos fijo, donde siempre está presente el elemento del juego aparentemente gratuito. De la tensión entre la realidad y el juego nace la perspectiva dialéctica de la mirada sobre el mundo. Al lado de la improvisación colectiva como el recurso más importante se practica la técnica del montaje —en cuanto a la dirección, así como a las actuaciones—, se actualizan recursos plásticos y se subraya el específico humor «ingenuo». Forman el repertorio del *Ipsilon* los guiones originales (en su mayoría obras de Jan Schmid, director, actor, artista plástico, cantor, director de la compañía), pero además se recurre a los textos prosaicos o incluso a los textos dramáticos «fijos», Jarry, Shakespeare, Gay, Tyl, etc., pero son tratados como los demás, desde el mismo punto de vista global. La intención del autor (no me refiero aquí a la interpretación en el sentido que se le da corrientemente en el teatro) es frecuentemente un enfoque grotesco, ligado a la tradición humorística de pequeños teatros de los años 60, pero que en el *Ipsilon* desembocó en una poética específica de la representación teatral. De los textos autónomos de Schmid, creados para el *Ipsilon*, destaca su obra *Trece perfumes*, que analiza el microcosmos familiar sobre el fondo de luchas sociales e históricas, desarrolla el tema del oportunismo y conformismo burgués. Schmid escribió también una pieza teatral sobre Jaroslav Hasek, cuyo título es *Voni jsou hodnej chlapec* (*Vuestra Merced es buen chico*).