

Anna Sawicka
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
a.sawicka@uj.du.pl

No dirás falso testimonio contra tu prójimo

***Himmelweg* de Juan Mayorga en Cracovia**

Abstract:

Do Not Bear False Witness against your Neighbour. *Himmelweg* by Juan Mayorga in Cracow

The present article focuses on three issues. The first one is the analysis of the drama *Himmelweg*, inspired by the events that took place in the ghetto of Terezin by Spanish playwright Juan Mayorga. The second problem discussed is a critical look at reviews that document the reception of this performance in the world, particularly referring to the one directed by Katarzyna Kalwat at the Juliusz Słowacki Theater in Cracow in 2011. And finally, the author describes one of the classes of *Contemporary Spanish Theater* course which was dedicated to this particular drama and performance. The special guest was the drama director. The conclusion stresses the complexity and relevance of this work, interpreted as a contemporary morality as well as the educational and intellectual benefits incurred by the workshop.

Keywords: Juan Mayorga, Katarzyna Kalwat, Spanish drama, Polish theater, Terezin.

Streszczenie:**Nie będziesz mówił fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu twemu. *Himmelweg* Juana Mayorgi w Krakowie**

Artykuł zawiera trzy wątki: analizę dramatu *Himmelweg* hiszpańskiego dramaturga Juana Mayorgi, zainspirowanego wydarzeniami w getcie Terezyn, krytyczny przegląd recenzji dokumentujących recepcję jego spektaklu na świecie, ze szczególnym uwzględnieniem krakowskiej inscenizacji w 2011 r. w Teatrze im. J. Słowackiego, w reżyserii Katarzyny Kalwat, oraz opis poświęconych dramatowi i spektaklowi zajęć w ramach przedmiotu „Współczesny teatr hiszpański”. Konkluzja zwraca uwagę na złożoność i aktualność utworu, interpretowanego jako współczesny moralitet, a także na korzyści dydaktyczne oraz intelektualne, jakie przyniosło poświęcenie mu zajęć, których gościem specjalnym była reżyserka spektaklu.

Słowa kluczowe: Juan Mayorga, Katarzyna Kalwat, dramat hiszpański, teatr polski, Terezin.

Uno de los más activos dramaturgos españoles y, además, filósofo y matemático, Juan Mayorga (nacido en 1965), en 2003 estrenó en el teatro Alameda de Málaga su nueva obra, *Himmelweg*, dirigida por Jorge Rivera. A partir de este momento proliferaron varias realizaciones teatrales de este texto, dentro, pero sobre todo fuera de España: en Madrid (2004), Inglaterra (2005), Irlanda (2006), Argentina (2007), Noruega (2007), Francia (2007), Australia (2010) y Estados Unidos (2009, 2010 y 2012). La que nos interesa en este lugar es la versión polaca, estrenada el 8 de mayo de 2011 en Cracovia, en el Teatr im. Juliusza Słowackiego, Scena Miniatura, con dirección de Katarzyna Kalwat¹. Tanto la obra como el montaje fueron objeto de análisis dentro de la asignatura optativa “Teatro español actual”, impartida por mí durante el curso 2010-

¹ *Himmelweg. Droga do nieba*. Traducción: Grażyna Wojacek. Dirección: Katarzyna Kalwat. Escenografía: Jan Polivka. Música: Halina Jarczyk. Reparto: Grzegorz Mielczarek (Comandante), Tomasz Międzik (Gershom Gottfried), Feliks Szajnert (Delegado de la Cruz Roja), Hania Kuźmińska (Niña).

-2011². Abajo reproduzco algunas observaciones, fruto de nuestro trabajo, para dejar constancia de esta experiencia dramático-teatral en el aula universitaria.

1. Recopilación de datos³ sobre Terezin

Himmelweg se inspira en un hecho real: en Terezin, una antigua fortaleza militar austríaca situada cerca de Praga, en 1941 fue creado un gueto de concentración para judíos de procedencia internacional, distinguidos por sus méritos, condecorados en la primera guerra mundial, artistas, políticos y científicos, principalmente gente de edad avanzada, pero también hubo familias, gente joven y niños. En este gueto florecía la vida artística: antes de ser enviados a los campos de exterminio, los artistas encarcelados allí organizaban espectáculos de cabaret, de teatro y de ópera, con consentimiento y aprobación de las autoridades nazis, que probablemente querían desviar de esta manera su atención del hecho de que Terezin fue sólo una etapa en su viaje hacia la muerte: entre 1942 y 1944 fueron enviados desde allí a Auschwitz en total más de 44000 personas [Miller, 2008]. El 23 de junio de 1944 (y una vez más, el 6 de abril de 1945), visitó Terezin una delegación de la Cruz Roja Internacional. Con la intención de manipular la opinión pública, fue preparado para la visita un gran montaje que utilizaba métodos teatrales (escenografía, guión, dirección, reparto y actuación): se plantaron árboles y flores, se restauraron edificios, los prisioneros fueron obligados a “interpretar” escenas

² Formaron el grupo: Karolina Duda, Joanna Lebiezka, Cristina Martín, Renata Pashnik, Maria Pluta, Dominika Ptak, Magdalena Talar, Judyta Winiarska, Katarzyna Zygmunt.

³ Aprovechamos en nuestra clase programas de mano de ambos espectáculos comentados; fue especialmente útil el programa de *Terezin* [Miller, 2008] que contenía el calendario de sucesos en el gueto.

de la vida normal, inventadas por los verdugos, y poco antes de la inspección fue enviada a los campos de exterminio la gente que sobraba, más de siete mil personas (enfermos, huérfanos y ancianos). El informe final, firmado por un doctor suizo, Maurice Rossel, daba fe de la corrección con la que se trataba a los judíos en este campo.

2. Punto de referencia local: *Terezín* de Zbigniew Mich

Cuando se estrenó en Cracovia *Himmelweg*, dirigido por Katarzyna Kalwat, ya llevaba tres años en la cartelera de Narodowy Teatr Stary de la misma ciudad otra obra sobre el mismo tema, titulada *Terezín*, dirigida por Zbigniew Mich y estrenada el 19 de diciembre de 2008. Fue una adaptación de testimonios directos y documentos relacionados con Theresienstadt (nombre alemán del gueto), recopilados por Marek Miller, profesor del Laboratorio de Reportajes del Departamento de Periodismo de la Universidad de Varsovia, leídos e interpretados por los actores; documentos que encontraron su contrapunto emocional en poesías y canciones, obras auténticas, creadas y escenificadas en Terezin. El montaje destacaba el hecho de que, en el gueto-modelo, la vida artística era a la vez un sedante para tranquilizar a la población que vivía allí amontonada y angustiada, y un mecanismo propagandístico. La escenografía de Stasys Eidrigevičius —una maqueta en el centro que parecía una casa de muñecas— hacía pensar en la artificialidad de la vida efímera en el gueto, pero las canciones en varias lenguas, cantadas durante el espectáculo, amenizaron la obra y le aseguraron la asistencia de un público fiel y agradecido que le mantuvo cuatro temporadas en la cartelera, a pesar de algunas reseñas severas, como la que sentenciaba: “El teatro y el reportaje no forman buena pareja: el teatro quita la fuerza a los hechos; los hechos desnudan la impotencia del teatro” [Targoń, 2008]. Es difícil adivinar si el atractivo de la obra se debía a su argumento conmovedor o a su música, pero es evidente que *Terezín*, la propuesta artística de Zbign-

niew Mich, que concedía la voz a las víctimas, por medio de sus canciones y sus testimonios individuales, constitutivos para la memoria común, era mucho más simple y directa que la que vino de España.

3. Confrontación de ambas obras

Himmelweg, obra que hace referencia al mismo gueto, no concede la voz a las víctimas, no pretende ser una reconstrucción histórica y no recurre directamente a los documentos. De los dos fenómenos de índole teatral relacionados con el gueto-modelo prescinde casi totalmente (con excepción de la canción final) del primero –vida artística organizada por los mismos presos– y profundiza en el segundo –montaje parateatral preparado por las autoridades alemanas con fines propagandísticos–. No obstante, a pesar de introducir alguna pista falsa (en realidad, Terezin está situado cerca de Praga; en la obra, cerca de Berlín), a pesar de evitar nombres propios de personas y lugares (Comandante, Delegado; no aparece el topónimo Terezin), es relativamente fácil reconocer la inspiración (manipulación propagandística organizada por la propaganda nazi), el lugar (Terezin) y la persona clave: Maurice Rossel, el Delegado de la Cruz Roja que escribió el informe. Por eso en Inglaterra, después de ver el espectáculo dirigido por Ramin Gray en el Royal Court de Londres, los críticos expresaban sus dudas acerca de la legitimidad moral de una interpretación escénica del Holocausto y sugerían que tal vez sería mejor recurrir a los documentos [Johnson, 2007: 35]. Esta opinión avisa sobre el peligro que corre cualquier equipo, incluido el polaco, al montar la obra de Mayorga: este texto, si lo comparamos con la obra documental de Zbigniew Mich y Marek Miller, es mucho más arriesgado: puede desorientar, herir los sentimientos o desviar la atención del público hacia aspectos accidentales, en su intento de universalizar una experiencia marcada por el martirio humano.

4. Rápida hojeada sobre la recepción

Después del estreno de *Himmelweg* en Cracovia, la crítica polaca intentaba determinar si se podía clasificar esta obra como histórica, perteneciente a la literatura sobre los campos de concentración. Para algunos periodistas esto era evidente [Piękoś, 2011]; otros aseguraban lo contrario: que la misión de Mayorga no era la de recordar el Holocausto [Burzyńska, 2011a]; incluso había quien alababa a la directora del espectáculo por evitar caer en la trampa histórica [Matras, 2011]. En este sentido parece interesante una opinión extremadamente despectiva, que clasifica la obra como testimonial, y en esto ve su principal defecto. Además, le niega al dramaturgo español el derecho a tocar el tema, reservado, según la periodista, a los autores polacos:

Puede que en España *Himmelweg* sea una obra necesaria para –como declara el autor– no olvidar el Holocausto. Pero en Polonia sobra literatura mucho mejor acerca de este tema y no hacía falta importar un texto cuya profundidad no sobrepasa el nivel de un manual de historia para niños [Targoń, 2011]⁴.

Reproduzco esta crítica implacable, sin intención de polemizar en este lugar con su mensaje ofensivo⁵. Admitiendo –como hipótesis– la posibilidad de una interpretación histórica, como la que da por evidente Joanna Targoń, en mi clase intentamos ir aún más lejos y, en vez de preguntar de qué manera recordar ahora el exterminio de los judíos, formulamos otra pregunta: ¿para qué, si el público polaco ya parece saturado de este tema? Entonces recurrimos a una entrevista con Hanna Krall, en la que la autora de varios libros dedicados al Holocausto destaca el valor universal de la memoria histórica:

⁴ Todas las traducciones del polaco corren a cargo de la autora del artículo.

⁵ La opinión negativa de Targoń apunta al dramaturgo; otro crítico, Łukasz Maciejewski, destroza el espectáculo por medio del ataque directo a la directora, que considera demasiado joven e inexperta [Maciejewski, 2011].

Para asustarnos. Uno al leer su historia debe sentir angustia. Porque uno no sabe cómo se comportaría en semejantes circunstancias. Y aquellas historias no pertenecen únicamente al pasado. Vuelven a ocurrir. Cambian sólo los instrumentos, el escenario y los accesorios [Krall, 2011: 16].

Pero insistir en el aspecto histórico lleva inevitablemente a convertir en teatro político un texto que pretende ser universal. Sin embargo, como supimos repasando la bibliografía española del tema, por lo menos dos de los directores que montaron *Himmelweg* se tomaron la licencia de universalizar la obra mediante una actualización política. Según Jorge Lavelli:

Himmelweg habla a la vez de ayer y de hoy: de las atrocidades de los Balcanes o de Ruanda. Pero también puede verse en ella el episodio de la guerra civil en España, con su cortejo de desaparecidos, de asesinados, de olvidados, de hechos ocultados o falsificados. La mentira y la ley del silencio conducen a la amnesia de las antiguas generaciones y a la ignorancia de las jóvenes [Lavelli, 2007: 47-48].

A su vez, el director Jorge Eines, en Buenos Aires, tomó la obra de Mayorga como un pretexto para hablar de la reciente dictadura argentina (1976-1983) y de sus consecuencias, como la violación de derechos humanos y las desapariciones [Dubatti, 2007: 38]. Katarzyna Kalwat, la directora polaca, no siguió este rumbo: en su espectáculo no se introducen alusiones directas. Preguntada por los motivos de escoger *Himmelweg*, Kalwat explicó que le atrajo su tema polivalente, que es como un crisol en que coinciden los problemas más álgidos de la actualidad: mentiras sobre el genocidio, disimulación de la verdad, uso instrumental del teatro para la manipulación de datos a través de la ficción [PAP, 2011]. La disparidad de opiniones críticas acerca del mensaje que transmite la versión polaca (presente incluso en la declaración de la directora) indica que los destinatarios no llegaban a un acuerdo sobre cuál era la idea principal de este montaje. Efectivamente, lo percibían como polivalente, pero les costaba captar su integridad. He aquí algunos ejemplos que encontramos en la prensa: según Anna Burzyńska, es la historia de un hombre que se dejó convencer

por la ficción, el espectáculo reproduce el drama de su conciencia [Burzyńska, 2011a]; o dicho de otra manera, presenta a un hombre que busca obsesivamente cuál fue la causa de su ingenuidad, por qué no se dio cuenta de la manipulación [Stasiowska, 2011]. Según Maria Anna Piękoś, es una obra sobre la propaganda, sobre la manipulación de datos y hechos [Piękoś, 2011]; según Paweł Głowacki, es una silenciosa parábola del destino humano [Głowacki, 2011]. Daniel Lis considera que lo más interesante en la obra es la creación de la ficción, el abuso cínico de la teatralidad y la facilidad con que rechazamos la verdad incómoda [Lis, 2011]; mientras que Anna Matras afirma que la directora plantea el problema de la necesidad de crear la ficción y de crearla. La ficción no sólo sirve para ocultar la verdad delante de otros, sino también para hacer la verdad más llevadera a los que la padecen, observa Anna Matras [Matras, 2011].

Después observamos un fatal malentendido interpretativo relacionado con el montaje de Katarzyna Kalwat, provocado involuntariamente por el equipo del teatro donde se estrenó la obra, entrevistado por unos periodistas incompetentes o sensacionalistas. Anna Burzyńska, la directora artística, en una entrevista que precedía el estreno, afirmaba que a Mayorga más que la historia de Terezin le interesaba el problema de un hombre que se dejó convencer por la ficción. “Entonces, ¿es un tema relacionado con la construcción del mundo actual?” –se asegura la periodista. Y la entrevistada confirma: “Sí, es evidente que vivimos en un mundo de mistificaciones y de **simulacros mediáticos**” [Burzyńska, 2011a]. Urszula Wolak, que entrevistó a Burzyńska, resume después lo que había entendido de su enunciación: “el contexto histórico de esta obra es tan sólo un pretexto para plantear un problema tan importante para el mundo actual como **la artificialidad de la vida y la mistificación**. No es ningún misterio que vivimos en **una realidad virtual creada por los medios de comunicación**” [Wolak, 2011]. Luego, en una declaración para la agencia nacional de prensa, el director de Teatr im. Juliusza Słowackiego, Krzysztof Orzechowski, niega otra vez que la adaptación de la obra de Mayorga formulara una opinión sobre el Holocausto. El Holocausto –dice– “es sólo un pretexto para ponernos a prueba

a nosotros, y también nuestro mundo, tan propenso a construir ficciones. Las hacemos a cada paso, comenzando por los **supermercados** y terminando por las cosas mil veces más serias” [PAP, 2011]. A pesar de la evidente buena intención de actualizar el mensaje a cualquier precio, tales formas descriptivas como las subrayadas (“simulacros mediáticos”, “la artificialidad de la vida y la mistificación”, “una realidad virtual creada por los medios de comunicación” o... “supermercados”) indicaron una pista falsa, que en vez de destacar la universalidad y la complejidad de la obra, llevaba a la banalización. Daniel Lis acertó indicando las consecuencias de esta interpretación:

Hay que proceder con prudencia con la universalidad de esta historia. Evidentemente, el crimen, el genocidio, la violación drástica de derechos humanos no desaparecieron con la guerra. Pero si buscamos analogía entre la propaganda nazi en Terezin y nuestra actual realidad mediática, llegamos demasiado lejos. Es un mensaje fácil de rechazar [Lis, 2011].

Resumiendo: observamos que la crítica en vez de captar la integridad y complejidad de la obra, vio en ella erróneamente una acumulación de temas no demasiado coherentes, sin buscar un denominador común.

5. Himmelweg como confrontación de tres testimonios

Después de revisar las opiniones críticas publicadas en la prensa polaca, nos enfrentamos directamente con la obra, analizándola como una confrontación de tres testimonios que actúan como tres fuerzas centrífugas, representadas por los personajes principales (Delegado, Comandante y Gershom Gottfried, alcalde judío), ya que ninguno de ellos expresa directamente la verdad. Coincidimos en la opinión de que la buena actuación de los actores permitió sacar a la luz el sentido oculto de esta obra: la trascendencia moral del comportamiento humano en una situación límite.

5.1. *El Delegado (Feliks Szajnert)*

El Delegado es un personaje clave, aunque sólo aparece al comienzo, en la escena titulada “El relojero de Nuremberg”. Es un personaje ambiguo. Es importante, porque su perspectiva temporal es la que más se acerca a la del público. En el espectáculo cracoviano su actuación se hace antes de apagar las luces en la sala. El actor parece un espectador más, que por un momento abandonó su asiento y se volvió de cara al público. La identificación con el Delegado puede producir un efecto catártico. Su monólogo enfoca el tema desde la perspectiva memorialista [Dubatti, 2007: 37], situada a una considerable distancia temporal de los hechos. Aporta un testimonio directo. Sin embargo, al llevar el Holocausto a la escena, Mayorga relativiza el valor de los testimonios prestados por observadores imparciales, no involucrados directamente en los hechos. Estos pueden resultar banales y superficiales, a pesar de su aparente objetividad, o incluso manipulados, como es el caso de las fotos que confirman la “veracidad” del informe del Delegado. Aunque las fotos en sí no sufrieron ningún retoque, la realidad que reflejan fue manipulada, sin que el testigo se diera cuenta:

Sí, yo llevo una pequeña cámara conmigo. Quizá ustedes hayan visto aquellas fotos. Hice muchas fotos. [...] Fotografio las calles, asfaltadas y limpias. El quiosco en que toca la orquesta, en el centro de la plaza. El parque, lleno de columpios con formas de animales. Los globos de colores. [...] Ustedes quizá las hayan visto, esas fotos. Fotos de una casa modesta, con ventana a la plaza. [...] En el río, una niña juega con un muñeco. Yo me detengo a fotografiar a esa niña [Mayorga, 2003: I, 5-6].

Jorge Lavelli, director de la versión francesa, habló incluso del efecto anestésico que la imagen produce en la sociedad [Lavelli, 2007: 48]. En este caso, la anestesia afectó no solamente al autor de las fotos, sino también a los lectores del informe, engañados por el falso testimonio. Según Lavelli, la realidad oculta aflora en esta obra gracias a la confrontación que se produce entre la memoria individual del delegado de la Cruz Roja y la memoria colectiva [Lavelli, 2007:

47]. Precisamente la memoria colectiva, que se hace pública años después de la guerra, es la que obliga al Delegado a enfrentarse con su conciencia. En su monólogo realiza un viaje hacia la profundidad de sus recuerdos de testigo privilegiado [Stasiowska 2011], buscando en ellos lo que después fue revelado por las víctimas (“No sobrestimen mi poder. [...] ¿quién sabía entonces todo eso?” [Mayorga, 2003: I, 10]), pero llega a la misma conclusión que años atrás y, simbólicamente, lava las manos, diciendo:

Hoy siento horror estando aquí, pero no voy a pedir perdón por haber escrito aquello. Volvería a escribirlo como lo escribí, palabra por palabra. Lo firmaría otra vez. Escribí lo que vi, y no dije que fuera un paraíso [Mayorga, 2003: I, 10].

El Delegado busca la coartada de las fotos para justificar su ignorancia cómplice y, de hecho, responsabiliza a las víctimas por no haberle dado signos inequívocos de alerta (“En ningún momento nadie ha dicho: «Necesito ayuda»” [Mayorga, 2003: I, 7]). Pero si examinamos detenidamente su monólogo, veremos una abundancia de señales que no supo o no quiso interpretar y en definitiva pasó por alto: la gente se comportaba de una manera artificial, lo evitaba, lo miraba con extrañeza; el Comandante no quiso hablar con él de problemas de la vida cotidiana, sino que le impuso el programa de la visita y lo acompañaba a cada paso; su guía hablaba como un autómatas; los dos anfitriones le informaron de que los trenes llegaban a las seis de la madrugada, pero él no se quedó para presenciar su llegada; cuando alcanzó el hangar en la rampa dio por buena la explicación del comandante de que era una enfermería y no quiso abrir la puerta y comprobar personalmente si la primera impresión no engañaba:

¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta y bajo a reunirme con los otros dos [Mayorga, 2003: I, 9].

El Comandante estaba seguro de que el único objetivo del Delegado, que representaba allí la opinión pública, “los ojos del mundo”, era ver lo menos posible, confirmar la versión más cómoda de la realidad, “comprobar que sus pesadillas son mentira” [Mayorga, 2003: III, 22]. El director argentino Jorge Lavelli comentó esta actitud destacando, como móvil principal, la comodidad que equivale a la indiferencia (“Es cómodo remitirse a la apariencia o refugiarse en la ignorancia” [Lavelli, 2007: 47]). El Delegado se autojustifica, pero aunque no se siente culpable, sigue padeciendo el insomnio desde el momento de prestar el testimonio (“Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar” [Mayorga, 2003: I, 10]). Curiosamente, en la clase llamó más atención el valor informativo del informe que la ambigüedad moral del informante.

5.2. *Gershom Gottfried (Tomasz Międzik)*

El segundo protagonista, Gershom Gottfried, no aparece hasta la cuarta parte del drama, titulada “El corazón de Europa”, la que representa una confrontación entre los dos artífices de la realidad ficticia: uno es el verdugo y otro, la víctima [Błońska, 2011]. El alcalde judío del gueto, “traductor”, cuya colaboración con la violencia es mucho más evidente que la del Delegado: es uno de los manipuladores, responsable por el buen funcionamiento del mecanismo teatral. Sin embargo, no es presentado en la obra como personaje ambiguo, sino más bien como un héroe trágico: una víctima más de la propaganda nazi. El Comandante le instruye cómo tiene que poner en práctica el “guión” de la vida normal impuesto por las autoridades, y también lo hace responsable del reparto, lo cual lo convierte en dueño de la vida y la muerte de sus correligionarios (recordemos que los que no actuaban fueron enviados a los campos de exterminio, siete mil personas, que se dice pronto). De hecho, la “traducción” de Gottfried consiste en convertir el lenguaje inhumano del genocidio en el mensaje de la esperanza. Dentro de lo posible, Gottfried también intenta ser “traductor” en el sentido inverso; quiere ser portavoz de sus correligio-

narios. Aunque en la segunda parte, titulada “Humo”, se reproducen las escenas ensayadas por los prisioneros del gueto, en su calidad de “actores”, en realidad en esta obra las víctimas no tienen palabra: no pueden dar testimonio de su martirio. Aparentemente hablan, pero con voz ajena. Es Gottfried quien en su nombre formula la pregunta fundamental e inmediatamente recibe una respuesta cínica, que evidencia la gravedad de la situación y erradica de antemano una posible resistencia:

Gottfried: La gente se pregunta qué pasará si lo hacen bien.

Comandante: Concéntrese en este pensamiento, Gottfried: “Yo no viajo en ese tren. Mientras esté aquí, yo no viajo en ese tren” [Mayorga, 2003: IV, 31].

Nada hace pensar que Gottfried quiera sobrevivir a costa de otros (tal vez sí, proteger a su familia). Su carácter positivo revela la quinta parte del drama, muy breve, “Una canción para acabar”, cuyo título se debe a la nana que canta la Niña (en Cracovia era la *Wiegenlied*, canción de cuna de Johannes Brahms). Gershom Gottfried toma la palabra por última vez en un pequeño monólogo, dando ánimos a los “actores” del espectáculo que montaron entre todos. Este protagonista forzado a la colaboración anima a las víctimas a tener fe y paciencia, a pensar en sus familias y en su salvación, a esperar. Es la única vez cuando Gottfried no habla como cómplice involuntario del Comandante, sino en su propio nombre. Heroicamente, intenta valorar con criterios humanos la situación que padecen en el gueto, contra la evidencia de que el gueto es un infierno donde no hay esperanza. En presencia del Delegado, Gershom Gottfried intenta darle una voz de alerta cifrando su mensaje en forma de una parábola, la del capitán del barco.

[...] somos como un barco que espera entrar a puerto, pero una barrera de minas se lo impide. El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa. El capitán espera una señal inequívoca. Mientras tanto, su deber es conservar la paciencia [Mayorga, 2003: I, 9].

Paradójicamente, la metáfora del barco pasó desapercibida por el Delegado, pero llamó la atención del Comandante, porque era una improvisación que no figuraba en su guión. Sin embargo, no se sintió realmente alarmado por esta falta de disciplina, y con todo cinismo demostró a su colaborador judío la inutilidad de su llamada de auxilio frente a la indiferencia del observador:

Supongamos que llega el visitante y no salís. O salís y hacéis cualquier extravagancia, os ponéis a llorar o le contáis no sé qué (...). Quizá algo así tendría cierto valor simbólico. Si es que ese hombre, el visitante, puede entender ese símbolo, si es que él puede comprenderlo. Sería un gesto, sí. En medio de tantos gestos, uno más. Pero, ¿sería comprendido? ¿Y si ese hombre no comprendiese vuestro gesto? [Mayorga, 2003: IV, 36]

Acosado por su verdugo, incomprendido y abandonado por el posible aliado, sin más posibilidades de obrar a su alcance, Gershom Gottfried en la interpretación de Tomasz Międzik según la crítica parecía pasivo en exceso [Targoń, 2011]. No obstante, analizando el espectáculo coincidimos en que era el único de los protagonistas que por su calidad humana inspiraba a hacerse la pregunta: ¿qué haría yo en su lugar?

5.3. *El Comandante (Grzegorz Mielczarek)*

La interpretación de Tomasz Międzik pareció demasiado discreta, comparada con la de Grzegorz Mielczarek en el papel del Comandante. Grzegorz Mielczarek fue su extremo opuesto. Este actor a su vez fue criticado, injustamente, por sobreactuación. Las alumnas de mi seminario quedaron auténticamente maravilladas por su expresividad dramática fascinante. Según algunos periodistas, Mielczarek parecía efectuar sobre el escenario la danza del demonio [Głowacki, 2011]. Parecía un loco obsesionado por el poder creativo [Matras, 2011], o incluso un sicópata [Targoń, 2011]. El Comandante es el protagonista-narrador de la parte tercera, “Así será el silencio de la paz”, y aparece otra vez en la cuarta (“El corazón de Europa”), dialogando

con Gottfried. A pesar de la diferencia formal (monólogo de la tercera parte y diálogo de la cuarta), en ambas destaca como el carácter dominante, que necesita un interlocutor concreto, aunque sólo fuera imaginado o recordado, para imponerle su visión del mundo. No para de hablar y todo lo que dice es un testimonio, testimonio de su verdad sofisticada, la del proyecto utópico que pasa por encima de la vida humana y da espaldas a la realidad; tanto más peligroso cuanto más callados son los que no comparten esta utopía totalitaria. Ésta es su profesión de fe, fundamentada, como no, en muchas lecturas (Shakespeare, Aristóteles, Pascal, Spinoza, Calderón, Corneille...):

El mundo marcha hacia la unidad. [...] Un solo idioma, una sola moneda, un solo camino. [Mayorga, 2003: III, 20] Nuestro objetivo final es demostrar que todo es posible. Todo es posible. Todo lo que podamos soñar, podemos hacerlo realidad [Mayorga, 2003: III, 22].

Y éste es el camino que lleva a la armonía totalitaria:

Antes de juzgarnos, recuerden que nosotros estamos dando solución a un problema que ha atormentado durante siglos a toda Europa. Nosotros hemos sido los primeros en darnos cuenta de que se trataba, fundamentalmente, de un problema de transporte. Nuestro mayor mérito reside en haber solucionado ese problema técnico. Otros lo habían soñado; nosotros lo hemos hecho. ¿Los oyen?, ¿oyen los trenes? Todos los trenes de Europa tienen aquí su estación término [Mayorga, 2003: III, 21].

Una periodista, Maria Anna Piękoś, acertó diciendo que “La verdad construida por el Comandante, lejos de ser verdad, ayuda a entender la verdad del mundo” [Piękoś, 2011]. Efectivamente, el Comandante se inscribe en este mecanismo de la vida política que consiste en violar sin contemplaciones los derechos humanos en nombre de ideales tan altos que, contrastada con ellos, la voz de las víctimas se convierte en un puro gesto sin importancia, perfectamente prescindible. Comentado el espectáculo en clase coincidimos en que la actuación dinámica del actor fue imprescindible para demostrar la peligrosa fascinación por el mal, y para hacerla creíble.

6. En búsqueda del sentido: última confrontación con la obra

Después del análisis contrastivo de los personajes, llegó la hora de concluir la aventura intelectual protagonizada por *Himmelweg*. El último objetivo de nuestra clase era descifrar el sentido del texto y opinar sobre la actualidad del montaje. En varias críticas del espectáculo se repetía la observación de que *Himmelweg* tenía dos elementos estructurales polémicos: uno es el carácter narrativo de la obra y otro, el orden invertido de la acción. Maria Anna Piękoś, después de descifrar este orden (el informe, el simulacro y el enlace de la intriga), opinaba que presentar la acción desde el final anula el efecto dramático [Piękoś, 2011]. Sin embargo nosotras, al final de nuestro análisis, llegamos a la conclusión de que en *Himmelweg* la intriga no es lo más importante o, incluso más: es una obra sin intriga. Su desarrollo se concentra en la confrontación de tres testimonios (el que lo ha observado, el que lo ha vivido y el que lo ha preparado) y de tres caracteres: cobarde, envilecido y envilecedor. *Himmelweg* desafía el teatro y su mecanismo, porque en Terezin este mecanismo fue instrumentalizado y prostituido. En vez de servir para propagar la verdad, sirvió para difundir la mentira. El simulacro de la vida normal, montado allí por medio de prácticas teatrales, fue desmontado por Mayorga siguiendo el orden cronológico de la memoria. Según nuestro análisis, este orden comienza por la “reseña del espectáculo”, articulada por el Delegado (I. “El relojero de Nuremberg”), pasa luego a la actuación de los “actores” y a los “ensayos” (II. “Humo”), puntualiza los problemas de la “dirección” (III. “Así será el silencio de la paz”), asiste a la redacción del “guión” (IV. “El corazón de Europa”) y, al final, formula un mensaje de esperanza que obliga a volver al principio (V. “Una canción para acabar”): los personajes esperan la llegada del Delegado. De esta manera la obra recibe una estructura circular que aumenta la sensación del tiempo reiterativo.

En una lectura atenta del texto, atrae más atención que la estructura cronológica un elemento simbólico, de interpretación ambigua: es el reloj de la estación, construido en el año 1492 (fecha de la expul-

sión de los judíos de España, el crimen fundacional de la monarquía de los Reyes Católicos, basada en la limpieza étnica) y parado a las seis, la hora clave de este microcosmos apocalíptico (llegada de los transportes humanos), que marca la frontera entre la vida “teatral” y la realidad del exterminio. Mayorga insinúa que para los protagonistas de esta inconcebible historia el tiempo se ha parado para siempre:

Todo eso ha desaparecido, pero ellos siguen aquí. Todos, no falta ninguno. Los columpios, la sinagoga, todo se lo tragó el bosque, pero ellos siguen aquí. Ellos y el reloj de la estación, marcando siempre las seis en punto [Mayorga, 2003: III, 21].

Parecen castigados por la justicia cósmica, condenados a recordar infinitamente sus culpas, encerrados en una trampa sin salida (“Comandante: ¿Te imaginas que pudiéramos seguir actuando eternamente?” [Mayorga, 2003: IV, 38])

Himmelweg desafía el mecanismo teatral no solamente mediante experimentos temporales, sino también por medio de la estructura narrativa. La mayoría de los hechos no se desarrolla sobre el escenario, sino que es comentada por personajes-narradores. Además, no solamente los hechos son comentados en vez de demostrados; incluso los diálogos son presentados en el estilo indirecto, como en el siguiente ejemplo:

¿Tienen autorización para visitarnos? Ya, ya sé, no me lo digan, quieren enviarnos... ¿Comida? ¿Ropa? ¡Medicamentos, claro, quieren enviarnos medicamentos! ¿Por qué no? Pueden enviarlos, les daremos alguna utilidad. Permítanme, su acento... [Mayorga, 2003: III, 19].

La estructura narrativa crea una distancia que, si no se entiende su función, puede acabar cansando. Por esto es tan importante entender la idea de la obra, para evitar juicios precipitados, como éste: “Una hora y media de ficción que avisa sobre los peligros de la ficción, no convence” [Lis, 2011]. *Himmelweg* no es una obra sobre la ficción. Evidentemente, tampoco se centra en “simulacros mediáticos”, “la artificialidad de la vida y la mistificación”; “una realidad virtual creada por los medios de comunicación”, ni mucho menos en la manipu-

lación publicitaria. Es un tratado moral sobre el poder destructivo de la mentira: sobre la responsabilidad por dar falso testimonio en una situación extrema, cuando este testimonio sirve para encubrir crímenes contra la humanidad.

La parte dedicada directamente a las víctimas se titula “Humo”, aludiendo a su forma de desaparecer del mundo. ¿Hay algo más efímero que el humo? Mayorga opina que el humo producido por la desacralización de la vida humana no desaparece del todo: deja su sombra en todos nosotros. Con cada crimen de semejante envergadura esta sombra se hace más espesa y el aire que respiramos, más denso, asfixiante. Bajo esta sombra, el tiempo queda paralizado hasta que a las víctimas se les haya devuelto su dignidad de prójimos, por medio de un testimonio justo, sin rodeos, sin coartadas y sin anestesia, para poder seguir adelante. En el seminario discutimos: ¿cómo se percibía esta sombra el 8 de mayo de 2011 en Cracovia, en un día alegre y con sol?

Llegamos a la conclusión de que el montaje realizado por Katarzyna Kalwat, junto con el equipo artístico y técnico de la Scena Miniatura, sensibilizaba al público justamente por el contraste entre la luz que hacía fuera y este oficio de tinieblas que se celebraba dentro: despertaba en los espectadores ganas de defender la luz, defender la verdad. Reunía una decoración ascética que aumentaba la sensación de angustia [Piękoś, 2011] con una interpretación convincente de los principales protagonistas [Stasiowska, 2011, Głowacki, 2011, Matras, 2011] y con una dirección discreta, muy respetuosa con el texto [Głowacki, 2011] y con el tema. El texto, presentado al desnudo, sin recortes, adornos ni actualizaciones, encontró su forma de expresión en el teatro pobre. Pero no olvidemos que esta obra, escrita por un filósofo, no tiene nada de pobre: al contrario, es muy densa. Nos costó tiempo y trabajo analizarla en clase. Quiero decir que el drama exigía cierta implicación por parte del público. Venir al teatro sin haberla leído⁶, equivalía a ir a confesar sin hacer antes el examen de concien-

⁶ Fue publicada una traducción polaca del texto [Mayorga, 2010]; también el ensayo de Anna Burzyńska en el programa de mano [Burzyńska, 2011b] cum-

cia, valga la comparación. Mis alumnas recordarán esta implicación como una aventura gratificante, positiva, que les aportó una auténtica satisfacción intelectual y estética y les hizo reflexionar sobre la frontera efímera entre el bien y el mal, trazada por la indiferencia y por la mentira. Y por último, aunque no por eso menos importante, cabe señalar que todas quedamos agradecidas a la directora, Katarzyna Kalwat, que nos dedicó su tiempo antes y después del espectáculo, y además aceptó amablemente nuestra invitación a asistir a un debate. Esta culminación de la experiencia didáctica me aportó la segunda sorpresa positiva (la primera era la destreza de mi seminario en separar el grano de la cizaña al interpretar las opiniones de la crítica). Cuando mis alumnas descubrieron la poca diferencia de edad entre ellas y la directora, sintieron un orgullo ajeno, una justa recompensa por su implicación; éste también era el momento de la apropiación definitiva del mensaje, formulado por el dramaturgo español y articulado en Cracovia por una persona que compartía con estas espectadoras privilegiadas la edad, las circunstancias vitales y la nacionalidad. Su valor humano y su opción artística se convirtieron en un cuarto testimonio, simple y directo: arriesgarse a actuar.

Bibliografía

- BŁOŃSKA, B. (2011), “Teatralne majaki”, *Karnet*, [on-line] www.karnet.krakow.pl – 6.05.11.
- BURZYŃSKA, A. (2011a), “*Himmelweg*. Hitlerowska fikcja w Słowackim”, [Urszula Wolak entrevista a Anna Burzyńska], *Gazeta Krakowska*, [on-line] <http://www.gazetakrakowska.pl/artukul/398580,himmelweg-hitlerowska-fikcja-w-slowackim,id,t.html> – 2.05.2011.
- BURZYŃSKA, A. (2011b), “Zagłada i symulacja”, en: J. Mayorga, *Himmelweg. Droga do nieba* [programa de mano], Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Kraków, pp. 4-10.
- DUBATTI, J. (2007), “Memoria, transteatralización e izquierda”, *Primer Acto*, 320, pp. 36-41.

ple bien el papel de introducción al espectáculo.

- GŁOWACKI, P. (2011), “Zaproszenie do uludy”, *Dziennik Polski* [on-line], 106, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/116818.html> – 11.05.2011.
- JOHNSON, D. (2007), “*Himmelweg*: Traducir lo intraducible. A propósito del estreno en el Royal Court”, *Primer Acto*, 320, pp. 33-35.
- KRALL, H. (2011), “Nieopłakanie” [Wojciech Tochman entrevista a Hanna Krall], *Gazeta Wyborcza*, 30.04.-1.05.2011, pp. 16-17.
- LAVELLI, J. (2007), “*Himmelweg*: el teatro de lo irrepresentable” [Irène Sadowska Guillon entrevista a Jorge Lavelli], *Primer Acto*, 320, pp. 44-48.
- LIS, D. (2011), “Teatrzyk Theresienstadt”, [on-line] <http://kultura.onet.pl/teatr/recenzje/teatrzyk-theresienstadt,1,4301700,artykul.html> – 12.05.2011.
- MACIEJEWSKI, Ł. (2011), “Jak najszybciej zapomnieć”, *Polska Gazeta Krakowska*, [on-line], 119, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/117700.html> – 24.05.2011.
- MATRAS, A. (2011), “W siłach obrazu”, *Nowa Siła Krytyczna*, [on-line] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/116738.html> – 10.05.2011.
- MAYORGA, J. (2003), *Himmelweg*⁷, versión mecanografiada concedida por el autor⁸.
- MAYORGA, J. (2010), “Himmelweg”, trad. G. Wojacek, *Dialog*, 1 (638), pp. 106-128.
- MILLER, M. (2008), *Terezín* [programa de mano], Narodowy Stary Teatr, Kraków.
- PAP, “Kraków. Majowa prapremiera u Słowackiego” [on-line] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/116082.html> – 28.04.2011.
- PIĘKOŚ, M.A. (2011), “Pociągiem do snu kołysanie”, *Dziennik Teatralny Kraków*, [on-line] http://www.slowacki.krakow.pl/pl/spektakle/aktualne_spektakle/_get/spektakl/296 – 13.05.2011.
- STASIOWSKA, J. (2011), “Zepsuty zegar”, *Dziennik Teatralny Kraków*, [on-line] <http://www.teatry.art.pl/n/czytaj/fmk/29015> – 18.05.2011.
- TARGOŃ, J. (2008), “Terezín – Stary Teatr”, *Gazeta Wyborcza – Kraków*, [on-line] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/64477.html> – 29.12.2008.

⁷ La primera versión de la obra fue publicada en: Roncero, R.D., Rosenberg, S. (eds.) (2002), *Historias de las fotografías*, Caja, Madrid, pp. 121-131.

⁸ Tratándose de una versión no publicada, he decidido introducir los números romanos para indicar las partes del drama, por si la paginación numérica no fuera suficiente.

- TARGOŃ, J. (2011), "Na poziomie historycznej czytanki", *Gazeta Wyborcza – Kraków*, [on-line] 109, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/116862.html> – 12.05.2011.
- WOLAK, U. (2011), "Największe oszustwo w wojennej historii", *Polska Gazeta Krakowska*, [on-line], 104 (suplemento), <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/116194.html> – 6.05.2011.