



Juan Pablo II y el teatro

Descripción

Considero que hay dos aportaciones esenciales del teatro a la vida de Karol Wojtyła: el descubrimiento de la palabra (no hay que olvidar que el cristianismo no es más que la religión de la Palabra encarnada, lo cual se parece bastante, *mutatis mutandis*, a una definición del teatro mismo), y la capacidad de la palabra, de la cultura, como fuerza transformadora del mundo, como manera de resistir ante la violencia: «no dejarse vencer por el mal, sino vencer al mal con el bien» (Rom. XII, 21). Estas aportaciones no han sido meramente teóricas, sino que tuvo ocasión de poner-las en práctica por primera vez durante la terrible ocupación nazi y a lo largo de su vida, ya que, en cierta forma, la idea de la palabra como fuerza transformadora del mundo acompañará a Juan Pablo II en todo su pontificado.

Karol Wojtyła confiesa que en su juventud «estaba fascinado sobre todo por la literatura, en particular por la dramática, y por el teatro. A este último me había iniciado Mieczysław Kotlarczyk, profesor de lengua polaca» (*Don y misterio*, pp. 18-20). Mieczysław era un hombre de una sola idea: el teatro. Le seducía el poder que tienen las palabras, no solo de comunicar una idea, sino de provocar una emoción [...]. El lenguaje, según tal interpretación, cobraba vida en la intimidad creada por el que hablaba y el que escuchaba. La tarea del actor era introducir al oyente en esa intimidad, minimizándose a sí mismo hasta el punto en que la verdad de la palabra hablada llegara a trabar contacto con el oyente. Kotlarczyk quería crear un «teatro de la palabra interior» en el que trama, vestuario y otros elementos habitualmente asociados al teatro quedaran reducidos al mínimo. Lo que contaba era lo que tenía lugar en la conciencia de la audiencia, que se tornaba posible gracias a la destacada y abnegada disciplina de los actores (sin duda, considero que sería interesante estudiar más esta concepción del teatro, y especialmente compararla con la propuesta de «teatro pobre» de su compatriota Grotowski).

Para Mieczysław Kotlarczyk la función del actor no era muy distinta de la del sacerdote: la de abrir, mediante el material que nos provee este mundo, el reino de la verdad trascendente. Su «teatro de la palabra interior» actualizaría verdades y valores morales universales (Weigel, pp. 6566). Las incipientes teorías de Kotlarczyk y la inmersión de Wojtyła en la literatura del romanticismo polaco fueron, seguramente, la semilla de las futuras reflexiones sobre las relaciones entre emoción e intelecto, entre nuestras percepciones de la realidad y la verdad de las cosas, así como del poder de la palabra de transformar la historia a pesar de los enormes obstáculos materiales.

Pero volvamos a la juventud de Wojtyła sumergida en actividades teatrales. Al finalizar el curso académico de 1938-1939, el primero de universidad, interpretaría el papel de Sagitario en una fábula fantástica, *El caballero de la luz de la luna*, producida por la compañía dramática experimental que

sería conocida como Estudio 39. La obra fue representada en el patio del Collegium Maius. El actor más importante de Polonia, Juliusz Osterwa, se hallaba entre el público. Impresionado, invitó a los estudiantes actores a su casa y les propuso seguir en contacto (Weigel, pp. 69-70).

Sin embargo, este incipiente y prometedor futuro artístico sufrió en sus carnes, como toda Polonia, la dentellada cruel de la invasión nazi: el 1 de septiembre empieza la invasión de Polonia y, con ello, la Segunda Guerra Mundial. Para entender la actividad teatral de Karol Wojtyła durante este periodo, es preciso comprender que esta invasión no fue solo una guerra militar, sino que se trataba de un intento radical de eliminar la cultura polaca con el cierre de las universidades y de centros de enseñanza secundaria, con la persecución y asesinato de intelectuales y con la represión de la misma lengua polaca. A los polacos solo se les enseñaría a contar hasta cien y a leer lo suficiente para obedecer instrucciones simples. La participación en actividades culturales polacas se consideraba ofensa capital. El gran teatro Slowacki de Cracovia cambió su nombre por el de Staatstheater, y quedó reservado para el uso de los alemanes. Se prohibió la interpretación de obras de Chopin. Los alemanes demolieron sistemáticamente bibliotecas y otros depósitos de la memoria polaca. Todo ello facilitado por el «buen hacer» del gobernador alemán Hans Frank, definido con acierto como «un gángster que se las daba de intelectual», entre cuyas órdenes figuraba el siguiente plan: «Cualquier vestigio de la cultura polaca debe ser eliminado. Los polacos con cierta apariencia nórdica serán llevados a Alemania para trabajar en nuestras fábricas. Los niños con facciones nórdicas serán separados de sus padres y educados como obreros alemanes. En cuanto al resto, trabajarán. Comerán bien poco. Y acabarán por morir. Nunca volverá a existir una Polonia» (Weigel, p. 83).

Un ejemplo de este intento de aniquilación cultural fue lo ocurrido la mañana del 6 de noviembre de 1939. La universidad Jagelliana —la más antigua de la Europa del Este, que albergó entre sus paredes al propio Copérnico— había decidido abrir sus puertas en octubre, pese a la ocupación alemana. Ese día se anunció una conferencia para los profesores y el personal académico que sería impartida por el dirigente de las SS, Müller. Asistieron 184 académicos, cuyo destino conocieron al ver entrar a Müller escoltado por un pelotón de soldados. Todos los académicos fueron arrestados y enviados al campo de concentración de Sachsenhausen, donde muchos de ellos morirían. Las bibliotecas y laboratorios de la universidad fueron también destrozados.

Por desgracia, la nación polaca conocía ya otros intentos de exterminio de su identidad (desde 1795 hasta su independencia en 1918, la nación fue repartida y sometida a diversas potencias). Explicaba Juan Pablo II en su discurso ante la UNESCO (2 de junio de 1980) «que incluso cuando los polacos fueron despojados de su territorio y la nación fue desmembrada [se refiere a la repartición del siglo XIX], no decayó en ellos el sentido de su patrimonio espiritual y de la cultura heredada de sus antepasados. Más aún, estos se desarrollaron con extraordinario dinamismo. Es notorio que el siglo XIX representa en cierta medida la cima de la cultura polaca» (*Memoria e identidad*, p. 78). «No se puede dejar de constatar que este periodo extraordinario de madurez cultural durante el siglo XIX preparó a los polacos para el gran esfuerzo que les llevó a recuperar la independencia de su nación. Polonia, desaparecida de los mapas de Europa y del mundo, volvió a reaparecer a partir del año 1918 y, desde entonces, continúa en ellos. No logró borrarla ni siquiera la frenética borrasca de odio desencadenada de oeste a este entre 1939 y 1945» (p. 79).

Es precisamente en estos años de ocupación nazi cuando la actividad dramática de Karol Wojtyła alcanza su culminación. Empieza a escribir varios dramas, empezando con *David*, obra hoy perdida, escrita en 1939, un «poema dramático, o drama, en parte bíblico, en parte enraizado en la historia

polaca». En 1940 escribe *Job*, sobre la justicia, representando también el sufrimiento de Polonia bajo el yugo nazi. Y unos meses más tarde, en el verano de ese mismo año, *Jeremías*, de temas similares pero que supuso un avance dramático notable del joven escritor (Weigel, p. 97).

Durante esos meses estará en contacto con Osterwa, el actor polaco que había conocido antes de la guerra. Y a partir de 1941, de modo muy especial con su antiguo maestro Mieczysław Kotlarczyk, que con su mujer había sido acogido por los Wojtyśa en su casa de Cracovia.

Mientras Kotlarczyk trabajaba de conductor de tranvías y Karol es obrero en la planta química Solvay, llevan a cabo su «teatro del mundo», una protesta contra la exterminación de la cultura de la nación polaca en su propio suelo, una forma de movimiento de resistencia clandestina contra la ocupación nazi (p. 100).

El Teatro Rapsódico empezaba así, con un grupo de estudiantes, hombres y mujeres de apenas veinte años su mayoría. Los ensayos tenían lugar los miércoles y sábados a última hora de la tarde, entre el final de la jornada laboral y el toque de queda. A veces a la luz de las velas, si había corte de suministro eléctrico.

La primera producción fue *El rey Espírit*, de Slowacki, que representarían cuatro veces a partir de ese 1 de noviembre de 1941. Karol Wojtyśa asumió el papel del rey Boleslao el Bravo, que ordenó la muerte de san Estanislao. Wojtyśa confirió al papel del rey villano un nuevo cariz, interpretándolo como si se tratara de un hombre preparándose para la confesión, años después de cometer el crimen.

Las producciones se sucedieron entre 1942 y 1943: *Beniowski*, de Slowacki; un ciclo de poesías de Jan Kasprówicz, *Himnos*, que fue interpretada como un oratorio de la Pasión. *La hora de Wyspiński*, una producción formada a partir de segmentos de tres obras de Wyspiński, y un montaje similar de poemas, *La hora de Norwid*. Y el *Pan Tadeusz*, de Mickiewicz. La última obra en la que participó Karol Wojtyśa fue *Samuel Zborowski*, de Slowacki; en la que interpretó el papel de protagonista de un noble polaco del siglo XVI que se rebela contra la clase dirigente de su tiempo.

Según recuerda el propio Juan Pablo II, «las representaciones tenían lugar ante un grupo reducido de conocidos e invitados, que demostraban un interés específico por la literatura y eran, de algún modo, *iniciados*. Era indispensable mantener el secreto sobre estos encuentros teatrales, pues de lo contrario se corría el riesgo de graves sanciones por parte de las autoridades de la ocupación, sin excluir la deportación a los campos de concentración» (*Don y misterio*, p. 24). En alguna ocasión, esos momentos de teatro simbolizaban con especial fuerza los dos poderes que luchaban entre sí: sobre el escenario, la representación de *Pan Tadeusz*, mientras de la calle llegaba al público el sonido de los altavoces nazis queregonaban las atrocidades de su ejército.

Es sorprendente la gran producción clandestina de este grupo, teniendo en cuenta la persecución de la Gestapo, con la necesidad de cambiar de lugar de ensayos, además del riesgo cierto de fusilamiento en caso de ser apresados. Pero no se trataba de un pasatiempo, sino de una forma de resistencia. Su propósito era claro: «salvar nuestra cultura de la ocupación y contribuir a restaurar el alma de la nación, lo cual se erigía en condición previa a su resurrección política» (p. 101).

Posteriormente, Karol Wojtyśa abandonó su actividad en el Teatro Rapsódico, pues decidió hacerse sacerdote (con gran dolor de su maestro, que veía el gran actor en que podía convertirse), para lo que ingresó en el seminario clandestino de Cracovia (p. 27), otra nueva forma de jugarse la vida en

aquellos años. Como él mismo recordaba, «he de admitir que toda aquella experiencia teatral ha quedado profundamente grabada en mi espíritu a pesar de que en un cierto momento de mi vida me di cuenta de que, en realidad, *no era esa mi vocación*».

El Teatro Rapsódico continuó después de la guerra hasta que fue cerrado en 1953 bajo la fuerza del estalinismo en Polonia. Reabierto en 1957, sobrevivió hasta 1967, cuando el régimen comunista volvió a cerrar sus puertas (Weigel, p. 1165, nt. 92).

No obstante, Wojty[?]a —a pesar de sus trabajos pastora-les y de su labor docente de filosofía— prosiguió hasta el final de su vida cultivando sus dotes literarias, a través de la poesía y el teatro. En concreto, escribió dos nuevas obras teatrales: *El hermano de nuestro Dios* y *El taller del orfebre*, ambas publicadas bajo pseudónimo. Esta variedad de modos de acceso a la realidad (filosófico, literario, artístico, existencial...) es frecuente en la corriente filosófica del personalismo, a la que se adscribe Juan Pablo II. Esta actitud se apoya en la convicción de que la experiencia humana es muy rica y no se puede reducir a un único análisis, por lo que la literatura (y, en concreto, el teatro) se considera una nueva forma de acceso al hombre, que ofrece ámbitos distintos de los que alcanza la indagación filosófica.

La experiencia del «teatro de la palabra viva» (*Don y misterio*, p. 24) causaría una profunda huella en el alma del joven Karol, cuyos instintos literarios le habían inclinado ya a la visión de que el «verbo», la palabra, era capaz de alterar lo que el mundo del poder consideraba hechos inalterables, siempre y cuando esa palabra se proclamase con claridad, honradez y fuerza suficientes.

Hay quien ha sugerido que, enfrentado al horror de la Polonia ocupada por los nazis, Karol Wojty[?]a se refugió en un religioso estatismo. Algunos jóvenes polacos eligieron la resistencia armada o el sabotaje clandestino. Ciertas pruebas nos demuestran que Karol Wojty[?]a eligió de forma deliberada el poder de la resistencia a través de la cultura, del poder de la palabra, en la convicción de que el mundo se vuelve hacia el verbo (en términos cristianos, el Verbo). Aquellos que cuestionan la elección que realizó también cuestionan su juicio sobre el poder del Verbo y las palabras (Weigel, p. 103). Quizá sea este el origen de otra de las convicciones fundamentales, reiteradamente enunciada a lo largo de su pontificado, la necesidad de que la fe se haga cultura, pues «una fe que no se hace cultura es una fe no plenamente acogida, no totalmente pensada, no fielmente vivida».

Esta visión del teatro, del poder transformador de la cultura, fue para Juan Pablo II un punto de encuentro y diálogo con artistas e intelectuales, incluso con algunos que no compartían la fe católica ni sus enseñanzas magisteriales, pero que podían compartir con él la afirmación de Dostoievski: «Se ha dicho, con profunda intuición, que *la belleza salvará al mundo*», que el Pontífice recoge en su *Carta a los artistas*, 4-IV-1999).

Fecha de creación

04/09/2012

Autor

Javier Sánchez Collado