

THE DRAMATIST

THE JOURNAL OF THE DRAMATISTS GUILD OF AMERICA, INC.

LA CREACIÓN DE COPENHAGUE MICHAEL FRAYN

**Artículo aparecido en el
Nº Noviembre/Diciembre del 2000**

LA CREACIÓN DE COPENHAGUE

El 27 de marzo MICHAEL FRAYN, miembro de la Asociación de Dramaturgos y el director MICHAEL BLAKEMORE vinieron al Club de Graduados de CUNY en Nueva York para conversar sobre su trabajo en la obra COPENHAGUE que obtuvo recientemente el PREMIO TONY para la mejor pieza teatral del año. La conversación fue la culminación de un día entero de eventos en torno a “LA CREACIÓN DE COPENHAGUE”: allí se examinaron las perspectivas históricas, científicas y teatrales de la obra. El TEATRO ENSEMBLE STUDIO y LA FUNDACIÓN ALFRED P. SLOAN PARA LA CIENCIA Y TECNOLOGÍA organizaron en Abril el programa que lanzó el segundo festival anual “Primera Luz: Nuevos Trabajos Dramáticos que Exploran el Mundo de la Ciencia y la Tecnología”. COPENHAGUE está inspirada en un hecho real que ha interesado y desconcertado a los historiadores durante más de 50 años: el encuentro, en 194, de dos Premios Nobel de Física y grandes amigos, cuyo trabajo iluminó el camino hacia el átomo, pero estuvieron en bandos enemigos en la Segunda Guerra Mundial. Hablamos del físico alemán WERNER HEISENBERG, quien llegó a visitar a su colega danés NIELS BOHR y a su mujer, MARGRETHE, en COPENHAGUE. La reunión terminó en un desastre. ¿Por qué fue HEISENBERG a Dinamarca y qué se dijeron los dos hombres?. DORIAN DEVINS: productor y animador del programa “The Green Room” dedicado a entrevistas científicas y transmitido por la radio WFMU, moderó la conversación.

Dorian Devins: Haré una breve presentación antes de iniciar la charla. A mi derecha está el director de COPENHAGUE, MICHAEL BLAKEMORE. Ha recibido cuatro nominaciones al Tony por sus estrenos en BROADWAY, que incluyen JOE EGG, NOISES OFF, y THE LIFE. Fue ayudante de dirección de LAURENCE OLIVIER en el Teatro Nacional de Londres, en donde ha dirigido varias producciones, entre ellas la más reciente, COPENHAGUE. Además de sus éxitos en Broadway y en el West End, es autor de una novela y ha dirigido dos films. Su producción de KISS ME, KATE se presenta en estos momentos en Broadway.

Más allá, a mi derecha, está el autor MICHAEL FRAYN. Comenzó su carrera como periodista. Ha escrito nueve novelas, la más reciente es HEADLONG, que estuvo de candidata al premio BOOKER. Felicitaciones por eso. También ha escrito para la televisión, es autor de un volumen de filosofía y traductor de

CHEJOV. Sus variados trabajos para el teatro incluyen ALPHABETICAL ORDER, NOISES OFF y MAKE AND BREAK.

Querría empezar con MICHAEL FRAYN. Debes tener algo que decir sobre lo que se habló esta tarde en los dos programas previos.

Michael Frayn: Quiero aclarar algunas cosas expresadas anteriormente sobre qué es y qué no es COPENHAGUE. Sólo hablaré unos minutos y luego dejaré la palabra a nuestro experto moderador. Los Aliados usaron carbón como moderador, los alemanes, agua pesada. Aquí tenemos una tecnología mucho más avanzada. (Risas)

Al sentarme ante el computador cuatro o cinco años atrás enfrentando una masa de papeles inmanejables, tratando de comprender los lineamientos de la física, queriendo comprender la historia de la teoría y de darle alguna forma a lo que quería decir, perdí toda esperanza de que la obra llegara a concretarse. Sentía estar escribiendo para mí mismo y que nadie montaría esta pieza tan abstracta y tan remota. Y en el caso de que alguien lo hiciera, no se me ocurrió quién podría ir a verla. Ni en mis pesadillas más descontroladas pensé que en cuatro o cinco años me encontraría en Nueva York frente a un público formado por hombres de ciencia que en verdad entienden lo que yo no entendía realmente e historiadores con conocimiento de una historia que me parecía tan difícil de desentrañar, así como personas que habían participado en los hechos que yo trataba de relatar.

La obra ha sido considerada por los críticos, a menudo muy amable y favorablemente, como un debate moral sobre lo bueno y lo malo de las armas nucleares, lo bueno y lo malo de usar la ciencia con fines prácticos y con fines destructivos. Esa no era mi intención al escribirla. Esta tarde, escuchando a DAVID CASSIDY, el maravilloso biógrafo de HEISENBERG, me sorprendió oírlo decir que yo debí describir la conducta de HEISENBERG en el contexto del resto de su conducta durante la guerra, de sus visitas a otros países, etc. Bueno, hay un límite para lo que se puede decir en una pieza teatral. Ésta debe enfocarse en un espacio determinado de acción. Yo traté de sugerir toda la acción en esa única visita a Copenhague. La obra trata de la muy mala impresión que hizo HEISENBERG en Copenhague cuando habló de la situación bélica, de su certeza de que Alemania ganaría la guerra, de que sentía que ellos tenían el derecho moral de invadir Europa Oriental.

No llegué a esta obra a través de la ciencia. No tengo antecedentes científicos. Yo estudié filosofía, pero claro que si uno estudia filosofía tiene que interesarse en la mecánica cuántica, porque ésta tiene tantas implicancias filosóficas, implicancias muy difíciles para la filosofía. De modo que siempre

tuve el interés del lego por la física que HEISENBERG y BOHR estaban haciendo en Copenhague en 1920; pero no conocía la visita de HEISENBERG a Copenhague (durante la guerra). Tan pronto como lo supe este hecho pareció echar luz sobre algo que me había preocupado filosóficamente durante años, cual es la dificultad de llegar a saber qué hay dentro de las cabezas de las otras personas. Este es un asunto que los filósofos han tratado mucho; y me pareció que había un paralelo entre los problemas que HEISENBERG y BOHR tuvieron para hacer cualquier planteamiento definitivo acerca de la conducta del mundo físico y la posibilidad de decir algo sobre las motivaciones humanas, acerca de por qué hacemos lo que hacemos.

La dificultad surge de otro campo completamente distinto, pero hay una barrera teórica para el saber por qué la gente hace lo que hace y por qué uno mismo hace lo que hace. Espero que la obra apunte a eso. Por cierto que trata de temas morales pero en cierto sentido los temas filosóficos, los epistemológicos, son lógicamente anteriores a los éticos, porque para llegar a cualquier juicio sobre la conducta de la gente uno tiene que tener una idea de sus motivaciones.

Al final de la obra, HEISENBERG y BOHR sugieren, irónica y sarcásticamente, que tal vez se podría juzgar la conducta humana en la forma establecida por la física cuántica para hablar de partículas, ocupándose sólo de la conducta realmente observable y no de la no observable. HEISENBERG dice en la pieza “Si hiciéramos eso, necesitaríamos una notable nueva ética cuántica para tratar de ello”. Indica que aunque todos comprendemos y él comprende -y el juicio de la historia estará de acuerdo en esto- que BOHR fue en todo sentido un buen hombre y habría muchos cuestionamientos acerca de HEISENBERG, si uno sólo mira la conducta externa, BOHR estuvo comprometido en la muerte de miles de personas y HEISENBERG -hasta donde yo sé- no estuvo jamás comprometido en la muerte de nadie.

Los sentimientos en pro o en contra de HEISENBERG son tan fuertes - casi todos en contra- que es muy difícil captar la posición en que se encontraba. Por motivos filosóficos y por los derivados de mi propia experiencia, soy muy cauteloso al establecer un juicio sobre HEISENBERG. Yo respeto a la gente que lo hace, pero me parece que las personas que no han vivido en una sociedad totalitaria deberían ser más cuidadosas al juzgar a aquellos que sí han conocido los intolerables problemas que ésta crea. Yo no tuve ninguna experiencia en la Alemania Nazi. Era un niño cuando se produjo la derrota nazi, no conocí Alemania en esa época; pero conocí bien la Unión Soviética. Solía ir mucho y hablo ruso más o menos bien. Alterné con mucha

gente envuelta en serias dificultades, con grandes problemas para manejarse. Algunas personas se portaron heroicamente, se expusieron a ir a la cárcel, se arriesgaron a perder todo lo que les importaba en la vida y fueron castigados.

Admiro con humildad ese heroísmo pero no creo que se lo pueda exigir a la gente. Sólo se puede esperar que se porte razonablemente, porque si uno le pide heroísmo a la gente, de hecho está devaluando el heroísmo. El heroísmo es lo extraordinario, cuando ocurre, tenemos que inclinarnos ante él. Cuando la gente se porta elusiva y ambigua y no heroica frente a una situación intolerable, debemos suspender nuestro juicio. Me chocó la facilidad con la que tanta gente ha juzgado a HEISENBERG, y con la que tanta gente lo ha desvalorizado, serios estudiosos que saben mucho más que yo sobre él y su conducta.

También me golpeó mucho un mensaje que encontré en la puerta de entrada de artistas provenientes de un señor de PATERSON, Nueva Jersey, que dice: “Esta es mi idea sobre HEISENBERG: no sé si el carajo era nazi o no y no me importa saberlo. Pura y simplemente era un antisemita. Esta flagrante irracionalidad le hacía imposible aceptar $E=mc^2$ porque la fórmula era de EINSTEIN; y también el Proyecto Manhattan, lleno de judíos como FERMI, UREY, TELLER, GOLDSCHMIDT y los demás. ¿Cómo es posible que sin haber hecho nada, se hubieran convertido en una amenaza para la Madre Patria?. *Danken Gott* por esas aberraciones. Sería preocupante si no fuera tan divertido. Entendió todo absolutamente al revés: el pobre HEISENBERG sufrió mucho por enseñar la relatividad en la Alemania nazi en donde estaba oficialmente prohibida, como deja muy en claro el libro de CASSIDY. Llegó a un cierto acuerdo y probablemente se comprometió a no nombrar a EINSTEIN, pero continuó enseñando relatividad.

Lo que en realidad quería decir es que mi obra es un intento de llegar a las dificultades epistemológicas más que a las morales y que la epistemología acentúa la moral. No se puede llegar a las dificultades morales, no se puede juzgar a la gente hasta tener una idea cierta de por qué hicieron lo que hicieron.

DD: Me gustaría que habláramos de cómo dio usted con el material. Dijo que le atraían los paralelos inherentes entre la teoría de la incertidumbre y la incertidumbre de la motivación humana; pero ¿cómo encontró esa historia y qué lo impulsó a escribirla?

MF: La encontré por primera vez leyendo el libro de THOMAS POWERS La Guerra de HEISENBERG. THOMAS POWERS es uno de los pocos defensores de HEISENBERG, un defensor apasionado y desarrolla su defensa con dos argumentos: uno de ellos, es que el equipo alemán fracasó en su intento de hacer la bomba atómica porque no tenía las ansias de hacerla. El segundo argumento, es que HEISENBERG fue aún más lejos, que hizo los cálculos de la masa crítica y llegó a una cifra probablemente muy cercana a los 50 kilos necesarios y deliberadamente la escondió y falsificó sus números para que el plan no interesara al gobierno nazi. El libro de POWERS es maravilloso. La gente que tiene otra visión de HEISENBERG lo ha atacado ferozmente; pero el libro es generoso, tiene una mirada amplia. La evidencia crucial está en las grabaciones de FARM HALL.

Estas transcripciones apoyan la primera parte de la tesis de POWERS. Es muy difícil leer lo que los físicos alemanes se dijeron en privado -eso creían, no sabían que estaban siendo grabados por los británicos- y pensar que hayan intentado en serio hacer armas atómicas. Sus pensamientos no iban hacia allá. Habían trabajado mucho en el reactor, creían que iba bien, que les llevaban ventaja a los Aliados. Estaban absolutamente seguros de que hacer una bomba atómica requeriría grandes cantidades de material fisible. En verdad no parecía razonable que pudieran separar toneladas, como creían, de uranio 235 a tiempo para ensamblar ese tipo de armas durante la guerra. Aún comprendiendo que el reactor produciría plutonio, tendrían que hacerlo funcionar un tiempo largo para obtener la cantidad que creían necesaria para las armas. De modo que pienso que realmente no consideraron en serio esa posibilidad.

No estoy de acuerdo con la segunda parte de la tesis de POWERS. Aquí las transcripciones son decisivas. El golpe en FARM HALL les cayó en la noche de HIROSHIMA, cuando el equipo alemán quedó aturdido al saber que los Aliados habían hecho una bomba atómica. No tenían idea de que les llevaban ventaja, ni siquiera sospechaban que los Aliados estaban cerca de hacerla. Les resultó muy difícil digerir la noticia. Pasaron una tarde horrorosa y parte de la noche discutiendo entre ellos. Estaban profundamente alterados.

Lo que HEISENBERG dijo a OTTO HAHN a medianoche, cuando aún estaban estupefactos, fue que pensó que necesitarían una tonelada de material fisible, pero que no tenía certeza porque no había hecho los cálculos. Bueno, si los hubiera hecho, de haber concluido que necesitarían cincuenta kilos o algo así un poco antes -y hay cierta evidencia que apoya la tesis de POWERS- creo que en ese momento lo habría dicho, ya no había razones para ocultarlo.

Estaban todos cautivos, no tendrían la menor posibilidad de seguir trabajando en la fabricación de bombas atómicas. El régimen nazi estaba derrotado. Otros ya habían construido la bomba. OTTO HAHN era un hombre en quien HEISENBERG confiaba y seguramente le habría dicho: “Te puedo decir que pensaba en cincuenta kilos” -o lo que fuera que él había obtenido como resultado- “yo fui turbio en el pasado.”

Claro, la evidencia es ambigua, en esta historia no hay respuestas claras para nada; pero eso es importante y lo comparto con POWERS. No creo que HEISENBERG haya hecho los cálculos para ocultarlos. Creo que no los hizo y me pregunto por qué no los hizo.

DD: Me gustaría hablar de la producción ¿Por qué pensó que sería bueno buscar colaboración en este proyecto?

MF: En lo posible, siempre trabajo con MICHAEL y le mandé la obra para que la leyera.

Michael Blakemore: Cuando un buen autor nos manda libretos regularmente, los directores hacemos todo lo posible por no antagonizar con él (Risas). Así, leo cualquier obra que me mande Michael (Risas). Bueno, no todas. Hubo una excepción y fue una sabia medida.

MF: Fue una sabia excepción.

MB: Sí ¡qué escapada! (Risas). Me llegó COPENHAGUE la encontré absolutamente fascinante. Debo declarar que mis calificaciones científicas son ser un estudiante de medicina fracasado. No sabía nada de mecánica cuántica ni sobre el tema de esta obra; pero la encontré estupenda precisamente por las razones que ha explicado MICHAEL. Su inclinación es hacer exactamente lo mismo que BOHR: tomar la física y buscar las grandes implicaciones, las cualidades morales y filosóficas sugeridas desde la ciencia. Ninguno pensó que la obra sería un gran éxito, esperábamos que gustara a gente como nosotros, pero no que interesaría al público en general en la forma en que ha sucedido.

Ante todo, teníamos que encontrar una sala apropiada. Fuimos donde TREVOR NUNN, en el Teatro Nacional, se entusiasmó y dijo: “Les daremos la sala Cottesloe”, un estudio pequeño. Y trabajamos juntos un par de años. Ofrecimos los roles a varios actores, nos costó interesar a los intérpretes que

queríamos. Admiraban la pieza pero los asustaba porque cuando la lees, fijas tu atención en la ciencia, aunque por debajo existe una interrelación apasionada entre los tres personajes. Eso no queda claro inicialmente porque estás tratando de que se entiendan los detalles científicos. Debido a que Michael escribió la obra sin ninguna indicación escenográfica, varios actores tal vez la consideraron una conferencia muy inteligente sobre física, con algunos detalles históricos. No es nada de eso.

Mientras más la leo, más atrayente la encuentro. De todas las obras que he dirigido, esta es la que continuaría haciendo con diferentes compañías y diferentes elencos. No es que encuentre cosas nuevas; pero es una pieza de conocimientos tan maravillosamente condensados, que siempre es fascinante. No creo que el público necesite comprender física, sólo necesitan entenderla momento a momento al oírla. El público general entra en una especie de trance porque sabe que se trata de algo muy significativo sobre la bomba atómica, que tiene mucha importancia para todos nosotros, pero que también trata sobre la profunda alteración que estos sabios introdujeron en nuestra forma de mirar la realidad.

Creo que MICHAEL no escribió COPENHAGUE porque piense que se necesita escribir teatro sobre física. COPENHAGUE nació de sus propias obsesiones y de lo que siempre le ha interesado. Acepté la obra porque me encantó y porque tengo la ilusión de que cuando a mí me gusta algo, a los demás les pasará lo mismo. En esta ocasión, no en todas, este fue el caso. (Risas).

DD: ¿Cómo se las arregló para hacer la gran transición desde una comedia musical como KISS ME KATE al drama tan austero de COPENHAGUE?

MB: Lo gracioso es que uno lo pasa mucho mejor ensayando los dramas que las comedias, porque se puede explorar un drama con los actores en términos de comedia. Se pueden representar las varias situaciones trágicas en las cuales se encuentra la gente, los dilemas que tienen, sin mucha compasión y de manera divertida, desde fuera. De modo que con una obra como COPENHAGUE reímos mucho. Hacer una comedia es terriblemente serio (Risas). No se puede definir o analizar una comedia sin usar términos trágicos. Tratar de descubrirle lo cómico es trabajo duro. De modo que COPENHAGUE es divertida y KISS ME KATE resultó más o menos divertida (Risas), pero también un trabajo duro.

DD: La escenografía es muy creativa, así como la iluminación y el trabajo de los actores. Me pregunto si en eso colaboró con coreógrafos.

MB: No en este caso, aunque trabajé con una coreógrafa absolutamente estupenda en KISS ME KATE, KATHELEEN MARSHALL que es absolutamente fantástica. Todo fue el resultado de la manera en que MICHAEL escribió la pieza. Lo hizo en forma deliberadamente austera, sin indicaciones escenográficas. Eso me decía algo, me decía que la puesta necesitaba ser reducida y despojada de todo efectismo y realismo. Era casi imposible realizarla de manera realista debido a sus saltos hacia atrás y hacia delante en el tiempo.

Sentí que debíamos mandar al público un mensaje claro en los dos primeros minutos: siéntense derechos y escuchen, porque aquí no hay nada más que texto y actores. De hecho, no tenemos utilería, tenemos un círculo y tres sillas. Al principio yo no quería ni siquiera sillas. Quería un círculo, quizá hundido en el centro o levantado en el centro. Cuando lo hicimos hundido, parecía un jacuzzi (Risas). Cuando lo elevamos, parecía una balsa. Finalmente, nos quedamos con el círculo.

El texto requiere algo así porque en un punto los actores tienen que reproducir la conducta de las partículas y los fotones. También, y tal como se dijo esta tarde, los físicos de los años 20 y 30 eran muy activos, llenos de energía: siempre estaban moviéndose, caminando. Hay varias caminatas en la obra; y sobre el escenario sólo se puede cubrir una cierta distancia, a menos que se camine en círculos, en cuyo caso se puede andar para siempre. Hay varios viajes a la casa que necesitan un círculo. De manera nada científica sentí que si los actores se movían como las partículas dentro del átomo, esto podría ser instructivo y otras veces, cuando sirviera de metáfora, podría ser bien interesante.

Una de las razones de por qué esto funciona con el público, es que el hecho de ir al teatro y ver teatro está relacionado con varias propuestas de la obra. Montar un espectáculo teatral es en sí mismo un experimento científico: entras a la sala de ensayo que es una especie de átomo, y varias de estas inagotables partículas -los actores- circulan alrededor de un núcleo que es un buen texto. Y cuando está todo listo, se venden entradas a un grupo de fotones (Risas). Entre esos fotones hay un par de neutrones rápidos que quieren destrozarlo todo. Se llaman críticos (Risas). Entonces ocurre algo muy extraño, porque lo que se ha ensayado cien veces y visto cien veces, una vez en escena, mil pares de ojos miran el espectáculo, alterándolo. La energía que

aportan, la energía de su risa o de su absorta atención, cambian lo que había. Esto es algo que se trata en la obra.

Hacia el final de la obra, hay una situación que se aparta de lo científico y cae en lo que MICHAEL llama el WITTGENSTEIN tardío, cae en una postura filosófica. Habiendo examinado este encuentro en términos históricos y en términos científicos, los exhaustos participantes examinan específicamente qué ocurre cuando tres personas se encuentran. HEISENBERG entra en la habitación y dice “Estoy mirando a BOHR. BOHR desaparece cuando me vuelvo a mirar a MARGRETHE”. Está analizando lo que ocurre cuando yo, como individuo, me dirijo a ti. De acuerdo a la ciencia de entonces, yo soy el centro del universo pero no me veo a mí mismo. Eso vale para las tres personas que están en esa habitación. Pensamos que tal vez eso no funcionaría en el teatro porque es un pensamiento muy sutil; pero refleja exactamente lo que el público está haciendo al observar a los actores: me observas y cuando habla MICHAEL yo desaparezco y la luz cae sobre él. A través de toda la pieza es extraordinario cómo el acto de asistir al teatro sostiene los diversos conceptos de ella.

DD: De modo que la obra actúa como un doble de la teoría de la incertidumbre porque de cierta manera depende de los fotones, los observadores. Algunos fotones están sentados en el escenario, lo que es un lugar de observación interesante, se advierte a la gente mirando la obra, como en un juzgado o en un quirófano.

MB: Sí, tratamos de dar la idea de que esto es un experimento, que los espectadores tienen un rol, no son observadores mudos y también que esta no es una pieza naturalista. No pretendemos estar en otra parte. Tenemos a los actores y la realidad de las vidas que representan, pero hay que escuchar la discusión y crearse una realidad propia.

Lo estupendo acerca de COPENHAGUE es que muestra lo que sólo el teatro puede hacer, lo que no es posible en ningún otro medio. Esta obra tal como es no podría ser un film. No puede ser televisión. Es nada más que teatro y eso es alentador porque marca un camino para el arte teatral.

DD: Es la paradoja de EL GATO DE SCHRÖDINGER porque los personajes están vivos y no lo están. Al escribir la obra ¿está usted explorando alguno de estos conceptos de la física?

MF: Sí. No puedo hablar mucho de física delante de físicos; pero la física tiene una enorme resonancia y enorme implicancia en la forma que vemos el mundo. Se lo estoy diciendo a personas que saben mucho sobre esto... La interpretación de COPENHAGUE fue artículo de fe la mayor parte del siglo pasado; pero se han oído otras voces. Algunos hombres de ciencia la han rechazado por considerarla demasiado antropocéntrica, dicen que la física no depende del posible observador en la forma en que lo expresó BOHR.

Me cuesta entender algo: tomemos a GELL-MANN, por ejemplo, crítico de la interpretación de COPENHAGUE y firme creyente en la teoría del universo múltiple. Él sugiere que hay que entender la mecánica cuántica en términos históricos y narrativos. Bueno, eso me parece tan antropocéntrico como lo anterior. Las historias y las narraciones no están desparramadas por el mundo esperando que alguien las recoja, son lo que escribimos, lo que contamos.

Así es que yo no creo que haya que darle más vueltas. Esto se discutió mucho en la sesión anterior: la creencia profunda de EINSTEIN era que había algún error en la nueva física antropocéntrica y probabilística que apareció con la mecánica cuántica, que conduciría a la gente a una física aún más nueva para salir de ésta. Bueno, puede ser, pero la mecánica cuántica ha resultado notablemente vigente hasta ahora y creo que muchos físicos la aceptan como una herramienta básica para entender el universo.

MB: Lo estupendo acerca de la obra es que MICHAEL realmente confronta a la ciencia y lo hace con tal elegancia y lucidez que muchas de estas difíciles propuestas sobre las cuales yo no sabía nada, quedan expresadas con mucha claridad y vigor. Creo que toman vida frente a un público general. Las cosas no están simplificadas. Es maravilloso ver cómo el público responde a la complementariedad, por ejemplo, cuando MICHAEL la aleja de la física para acercarla a nuestras propias vidas, a nuestra conducta.

Hay un punto en la conversación sobre su visita a Copenhague cuando HEISENBERG se vuelve a BOHR y le pregunta: “¿Por qué no me mató? Usted creía que yo estaba tratando de armar a Alemania con armas nucleares. Estábamos en guerra. Tenía todo el derecho a matarme”. BOHR le responde: “Mi querido HEISENBERG, la idea es...” y HEISENBERG acota: “Muy interesante”, queriendo decir que es una tontería. HEISENBERG sigue diciendo: “Esto no ocurrió porque yo soy su enemigo, pero también soy su amigo” y muestra cómo en nuestras vidas, tenemos maneras incompatibles de mirar lo que nos sucede a nosotros y a la gente con que estamos relacionados.

Algo muy interesante y conmovedor acerca de los participantes que hablaron esta tarde sobre HEISENBERG, especialmente aquellos que lo conocieron personalmente, fue el evidente afecto con que se expresaron; y también por su horror ante la mención de la palabra AUSCHWITZ. Estas dos maneras de pensar acerca de ese hombre son incompatibles. Vivimos el principio de la complementariedad todos los días de nuestra vida.

DD: ¿Cómo se las arreglaron los actores para enfrentar este material científico e histórico a la vez? ¿Investigaron mucho?

MB: Bueno, yo sentí que si yo podía entenderlo, ellos también podrían. Les dije “ninguno de nosotros tiene que ser físico atómico”. Lo que necesitaban era, como en cualquier obra, saber todo lo que había dentro de ella. Al principio pasamos como diez días alrededor de una mesa y, con la ayuda de Michael, estas ideas se aclararon con detalle. En el primer ensayo, el actor que hacía BOHR debía decir un parlamento en que se establece que el universo sólo existe dentro de nuestras cabezas, que no tiene existencia fuera de nuestra conciencia, y que si todos los seres humanos murieran, no habría universo. Él escuchó todo esto y dijo “no estoy muy seguro de creer en eso” (Risas). Es tan buen actor y el parlamento de BOHR es tan bueno, que al final de la temporada lo actuaba como si esa verdad estuviera en cada fibra de su ser.

DD: ¿Cómo hizo el reparto? Debe ser muy difícil encontrar actores para una pieza tan exigente.

MB: Es una obra muy exigente y es ardua de aprender. Tuvimos suerte en Londres y Nueva York porque encontramos intérpretes a quienes les gustaba el material. Por cierto que tratamos de conseguir grandes estrellas y me alegro de que hayan rechazado la oferta. Ahora tenemos actores de muy buen nivel en Nueva York pero tanto aquí como en Londres llegaron a COPENHAGUE porque les interesaba. Esto era una garantía de que teníamos una buena obra, particularmente en Londres, cuando parecía no haber ninguna posibilidad de éxito comercial.

DD: Cuando usted está trabajando sobre personajes reales ¿cómo decide dónde trazar el límite para tomarse licencias artísticas?

MF: Bueno, es bien inhibitorio, nunca había escrito ficción con personajes reales y de partida me pareció muy difícil saber que había existido una persona de esta u otra forma, pero cuya completa verdad nunca podría llegar a conocer. No había manera de hacerlo. Obviamente leí todo lo que encontré en inglés y alemán -no leo danés- escrito por BOHR y HEISENBERG. Leí todo lo que escribió gente que los conoció tratando de formarme una impresión sobre ellos; pero como ocurre siempre que se escribe ficción, aún cuando se trate de personajes completamente inventados, uno piensa en lo que es conveniente, en qué dirían ellos, qué les habría gustado hacer y qué les habría gustado pensar. En algún punto, si han de tomar vida propia, los personajes se adueñan de la situación y empiezan a hablar por sí mismos y eso es lo que sucedió en este caso.

En algún momento BOHR, MARGRETHE y HEISENBERG empezaron a hablar por sí mismos y supongo que en momentos no deben haber tenido demasiada relación con la forma en que hablaban en la realidad. Desde luego, sé que no fue el caso de BOHR, porque era célebre por su incoherencia (Risas). Alguien en el INSTITUTO NIELS BOHR en Copenhague me contó que BOHR era famoso por hablar varios idiomas e igualmente famoso por la dificultad de saber en qué idioma estaba hablando (Risas). Sentí que no podía tener a un BOHR tan difícil de entender.

DD: Por supuesto que ahora usted se ha encontrado con personas que conocieron a BOHR y a HEISENBERG. Aparte de hoy, ¿tomó contacto con mucha gente o conversó con hombres de ciencias mientras escribía su obra?

MF: No hablé con nadie mientras escribía. Leí todo lo que pude pero desde que se estrenó la pieza he recibido muchas cartas de científicos. Su reacción ha sido increíblemente generosa, a menudo corrigiéndome en asuntos de física, a veces embarazosamente elementales (Risas), como cuando me indicaron que yo decía: “átomos de vapor de agua” tal vez quería decir “moléculas de vapor de agua”, y dos parlamentos sobre matemáticas que estaban tan mal que ni siquiera yo los pude entender en su totalidad cuando los releí. No me imagino cómo se escaparon cuando las leí una y otra vez mientras escribía y el cómo no lo descubrieron los científicos que leyeron mi texto, no me lo explico.

También me ha gustado mucho saber de gente que participó en los hechos. Recibí una carta muy emocionante de una sobrina de HEISENBERG quien vino a ver la obra con la nieta de HEISENBERG. Dice que recién se explicó algunos

problemas y dificultades familiares no hablados. Yo sabía que HEISENBERG se casó con ELIZABETH SCHUMACHER, pero no me había dado cuenta que era hermana de FRITZ SCHUMACHER, el economista que escribió SMALL IS BEAUTIFUL. Ambos, SCHUMACHER y HEISENBERG tenían puntos de vista muy parecidos con respecto al nazismo, al que se oponían. Los SCHUMACHERS se exiliaron y fueron a vivir a Inglaterra porque sentían que debían abandonar ese régimen espantoso. Pasaron la guerra allí, preocupados de los HEISENBERGS que se quedaron en Alemania, especialmente durante los bombardeos británicos. Y los HEISENBERGS pasaron la guerra preocupados de los SCHUMACHERS en Londres. Al terminar la guerra, FRITZ fue a Alemania para tomar contacto con la rama alemana de la familia. Por cierto que tuvieron enorme gusto de encontrarse, dichosos de ver que habían sobrevivido; pero había un abismo entre ellos. Los SCHUMACHERS sentían que los HEISENBERGS debieron irse durante los años 30 y los HEISENBERGS sentían que los SCHUMACHERS se debieron haber quedado para luchar contra los nazis en Alemania.

Las situaciones políticas extremas, los regímenes totalitarios, producen estos horribles e insolubles problemas. No hay respuestas correctas. Esta tarde hubo personas que dijeron que HEISENBERG tuvo muchas y muy buenas ofertas de trabajo en el extranjero. Le ofrecieron un cargo en COLUMBIA, (Universidad en Nueva York), en donde se lo habría recibido con los honores debidos al gran físico que era, pero que no quiso aceptarlo. Dio varias razones. Una de ellas es una razón pública que yo creo comprensible, que quería recoger los pedazos de la física alemana cuando HITLER se fuera. También dijo a alguien que no quería perder su cátedra en Alemania, lo que es un poco menos noble. Me imagino que, como todo el mundo, tenía sentimientos mezclados. En aquellas circunstancias no hay decisiones correctas. Creo que es difícil hacer juicios morales sobre la conducta de las personas en esas condiciones.

DD: ¿Cómo se sienten ustedes tratando con circunstancias reales y gente real en una dramatización que tal vez el público confunda con la realidad?

MB: La forma en que está realizada y el hecho de que sea teatro, la distancia de la pretensión de ser real. En ningún caso se puede considerar una obra teatral como historia. Pienso que MICHAEL ha sido tan fiel como le fue posible a la historia tal como él la comprende. No hay atajos ni alteraciones falsas para conseguir efectos dramáticos. Es meticuloso, me parece, en su investigación, pero sigue siendo teatro, y se lo debiera considerar tan histórico como

RICARDO III. Es un poco ridículo exigir un reportaje exacto de lo que es esencialmente un trabajo de imaginación.

MF: En el libro que se hizo, escribí una Postdata que trata de dejar en claro, o tan claro como es posible, lo que en la obra es histórico y lo que es ficción pura. Una de los temas que se tratan en la pieza es la ambigüedad de la exactitud histórica. Casi todos los puntos en la narración son susceptibles de discutirse. La gente recuerda las cosas de diferente manera. En cuanto a lo que se dijo en la reunión de Copenhague, las varias explicaciones que se ofrecen en la obra son las que dio HEISENBERG en forma directa o las que la gente recuerda haber escuchado de parte de BOHR. BOHR no habló públicamente sobre ese encuentro. Hay una carta en los archivos de BOHR para ser leída cincuenta años después de su muerte y que yo no he visto. No tengo la menor idea de su contenido. Es una carta que escribió a HEISENBERG y que no envié, en la que se refiere a su versión de lo que pasó en Copenhague. Cuando la veamos, de ninguna manera completará la historia. Estoy seguro que no corresponde a la interpretación de los hechos que dio HEISENBERG. Tendremos que equilibrar los recuerdos de ambos, pero nos dirá claramente qué pensaba BOHR de lo que estaba sucediendo.

La memoria histórica es terriblemente ambigua. Esa es una gran dificultad para establecer cualquier cosa sobre el pasado. La gente recuerda de distinta manera, interpreta las cosas en forma diferente, acomoda su memoria. Al cambiar las corrientes de opinión, recordamos que no nos portamos exactamente así, pensábamos de otra manera en ese tiempo. Es imposible evitar hacer eso.

DD: Como estamos un poco atrasados, podríamos ver si la gente quiere hacer preguntas.

P: ¿Puede decirnos cuánto se alteró la producción de Londres al llegar a Broadway en términos de nuevos actores, nuevo público y, tal vez, nuevas ideas?

MB: No ha cambiado mucho en esencia. Lo que pasó y lo que esperábamos que ocurriera, es que la fuerza de la interpretación de los actores norteamericanos, tiene su contrapartida en lo que los actores ingleses tienen. La tradición actoral inglesa está más basada en el lenguaje y carece de la volatilidad emocional de los actores norteamericanos. Las actuaciones en

Londres eran muy fuertes y las de Broadway también, pero son diferentes. La función tiene un ambiente distinto, que es como debe ser, pues el texto está filtrado por personalidades diferentes. Como dijimos, tanto en Broadway como en Londres los actores están en la pieza porque les interesaba y aportan al texto grandes recursos de inteligencia y sentimiento. Estoy muy contento con ellos.

MF: No hay diferencias radicales en la interpretación, sólo una leve resonancia distinta en un escenario europeo y uno norteamericano. Hay un cambio que le hicimos al texto. El texto en Londres contenía una referencia a septiembre de 1939, que para cualquier europeo señala el comienzo de la guerra y tiene un eco ominoso. La gente sentía que no tenía la misma resonancia (en USA), de modo que alteré ligeramente el diálogo para que quedara claro. Por supuesto que en Inglaterra tenemos más conciencia de lo que son los bombardeos, aunque nunca los ingleses sufrimos los que impusimos a los alemanes, y probablemente aquí hay más conciencia del programa de Los Alamos, desde el momento que fue un esfuerzo norteamericano.

P: Dada la ironía de que BOHR mató gente y HEISENBERG no, ¿cree usted que hay mucha diferencia entre la abortada bomba atómica alemana y el exitoso proyecto norteamericano? En otras palabras ¿hay una diferencia moral entre las intenciones de ambos proyectos?

MF: Bueno, tenemos que tener en cuenta que los esfuerzos Aliados terminaron exitosamente, porque produjeron un arma que efectivamente mató a mucha gente y el proyecto alemán no. También hay que considerar las intenciones. Si los alemanes hubieran fallado por incompetencia o falta de esfuerzo, ello no los exculparía. Si deliberadamente sabotearon el programa, como cree POWERS, eso sugeriría una conducta moral de parte de ellos. Me parece que la verdad está a medio camino entre que no sabían con seguridad lo que estaban haciendo, que no tenían intenciones claras, que había intenciones mezcladas; y eso hace muy difícil llegar a un juicio moral.

Estas situaciones son endemoniadamente difíciles. No se trata sólo de la bomba atómica, es lo que hicimos en la Segunda Guerra con armas convencionales. Mucha más gente murió en Japón bajo bombas corrientes que con bombas atómicas. La campaña Aliada contra Alemania tuvo bombardeos nocturnos a cargo principalmente de la RAF británica, haciendo blanco en la

población civil con el propósito de desmoralizarla. Así murió medio millón de personas. ¿Qué podemos decir sobre eso? ¿Acortó la guerra? Ciertamente endureció la resistencia alemana y empeoró las cosas. La gente enfrenta situaciones extremas en tales conflictos y una vez más debo decir que tenemos que suspender los juicios morales ya sea contra uno u otro bando.

P: Su obra es muy perceptiva de la interacción de los individuos, pero ignora los crímenes masivos que estaban ocurriendo en ese tiempo. ¿No cree que omitió algo básico que pudo haber enriquecido la pieza?

MF: No me referí al Holocausto porque la maldad nazi es un hecho dado en la obra. Ese es el punto de partida. No teníamos que volver a explicarlo. Es por eso que HEISENBERG está en una situación difícil, porque está trabajando para un régimen perverso. Como en el teatro hay que enfocar la acción y no se puede cubrir mucha historia, los hechos de Copenhague explican lo que se hacía en otras partes, lo que pasaba en otros lugares de Europa. Hay otra obra teatral sobre las actividades nazis en Copenhague, los intentos de deportar a los judíos y porqué se frustraron. Todo esto está muy bien tratado allí.

La historia oficial es EL RESCATE DE LOS JUDÍOS DANESSES del historiador israelita LENI YAHIL. Reproduce el intercambio de mensajes entre los SS en Copenhague y los SS en Berlín. Los SS en Berlín dijeron, “Vamos a deportar a la población judía de Dinamarca”. Los SS de Copenhague dicen a los de Berlín, “No resultará. No tenemos suficiente colaboración”. Los SS en Berlín, “No importa, sigan adelante”. Los SS en Copenhague, “Una vez más, va a ser un fracaso. No obtendremos colaboración de la población danesa”, los obligaron y la operación continuó y fue un fracaso. Casi todos los judíos de Dinamarca desaparecieron en hospitales, escuelas y en los hogares de los daneses. Por la calle la gente se acercaba a los que creían judíos y les decía “Aquí están las llaves de mi casa de campo. Devuélvamelas cuando no las necesite”. Los judíos se escondieron y casi no había ninguno cuando los nazis empezaron sus rondas. Salieron del escondrijo para cruzar el estrecho rumbo a Suecia. Esto nos hace ver con extrañeza lo que pasó en otros países ocupados. Admitamos que se trataba de una pequeña población, ocho mil, (en Dinamarca) así es que hay diferencias. Todo eso se relata en la obra.

P: Estoy muy interesado en una interpretación diferente de “colaboración”. ¿Sienten ustedes que el compartir una misma historia entre autor y director contribuyó al éxito de este trabajo? O, ¿ piensan que son la historia y el tiempo

lo que importa? ¿Han tenido primeras colaboraciones con gente que ha sido igualmente exitosa?

MB: Bueno, nuestra primera colaboración fue exitosa, pero todas ayudan a desarrollar un lenguaje y un conocimiento de las prácticas de trabajo del otro. Ayudó el haber colaborado en otras ocasiones, esta vez no fue tan diferente de cómo lo habíamos hecho antes. Fue más agradable porque el espectáculo resultó muy exitoso.

DD: Tenemos tiempo para dos preguntas más.

P: Me gustaría saber cómo construyó el personaje de la señora BOHR.

MF: Resultó más difícil que BOHR y HEISENBERG porque se ha escrito mucho menos sobre MARGRETHE y ella no ha escrito sobre sus experiencias. Hay sólo unas pocas descripciones y unas cuantas frases, sobre las que yo he construido. Siempre fue más fría hacia HEISENBERG que su marido, ligeramente sospechosa de él. Le parecía una persona cerrada y difícil. He usado esos rasgos para hacerla la portavoz contra HEISENBERG.

Debe haber sido una mujer notable porque carecía de educación científica, no tenía ningún antecedente científico, pero se dice que NIELS BOHR trataba todo su trabajo con ella. Bueno, BOHR creía, y así se dice en la obra, eso era parte de su filosofía, que la ciencia debe explicarse a los demás en lenguaje sencillo. Lo que él llamaba “lenguaje sencillo” no es lo que yo llamo “lenguaje sencillo” (Risas). Creo que lo que quería decir era que incluyera el lenguaje de la mecánica clásica, que es un poco difícil para legos como yo; pero de alguna manera se hacía entender por MARGRETHE y ella debe haber captado los temas que trataban. Fue una sociedad notable.

Tuve que construir el personaje sobre una base de información muy escasa y restringida y no creo que exista más información.

MB: En ese sentido es una creación. Hoy estuve con alguien que le encantó la obra y dijo haber conocido a la señora BOHR y que no tenía nada que ver con ella (Risas). Como se trata de teatro, no importa que no se pareciera en nada.

P: Como esta es la última pregunta, quiero decirles que para mí, mis amigos y estoy seguro que para el público que vio COPENHAGUE, ha sido maravilloso. Fue absolutamente maravilloso y les agradecemos mucho (Aplausos).

MF: Esa es la clase de preguntas que nos gusta escuchar (Risas).

P: Mi pregunta es sobre la puesta. ¿Podrían hablar un poco más sobre aquello de tener público en el escenario? Como miembro de los espectadores en la sala pensé “Eso es interesante” pero eventualmente, dejé de focalizarlas. ¿Qué trataban de hacer al poner público sobre es escenario?

MB: Sólo queríamos demoler la idea del realismo y reconocer la presencia de observadores. Tiene sus problemas. Generalmente la gente que se sienta allí está muy, muy atenta, pero es una desgracia terrible si alguno empieza a cabecear durante uno de los parlamentos más difíciles, porque está muy expuesto.

Los arquitectos de teatro actualmente cometen el gran error de tener a la gente demasiado cómodamente sentada. Uno en el teatro necesita sentir al público a su alrededor. Si es una comedia, se reciben toda clase de mensajes subliminales al oír reír a la gente. También es preciso ver al público. En los teatros victorianos y en algunos de Broadway que yo adoro, siempre tenemos conciencia de la gente alrededor, uno recibe mensajes de cómo lo están pasando.

Cuando esas personas que están en el escenario se concentran en la obra, se puede pensar que no se las nota, pero sin duda se sabe que están observando algo tan interesante que uno no puede olvidarlas, porque están tan interesadas y expectantes como lo está usted. De modo que cumplen un propósito.

DD: Después de esto, aplaudamos a MICHAEL FRAYN y MICHAEL BLAKEMORE.

*