

# La representación y el horror

LUIS MARTÍN ARIAS  
Universidad de Valladolid

## Representation and Horror

---

### Abstract

The textual analysis of the play *The inquiry (Die Ermittlung)* by Peter Weiss highlights the problems raised in relation to the feasibility of transmitting and representing the dreadful experience and events of the Holocaust. By reading the documentary testimony as it appears on the stage, a critical review of the different theories that, to date, have attempted to explain the Shoah is suggested, which enables us to put forward new ways of approaching the Holocaust within the framework of the Theory of Symbolic. In the future, this new approach would enable us to overcome the interpretation being currently the mainstream among the European intelligentsia. Such theoretical mainstream has been traditionally based on two approaches: the Postmodernist, which is relativist in nature and lacks explanatory viability, and the Marxist, which is paradoxical, because Marxist ideology, in its practical application, is responsible for other genocides.

**Key words:** Documentary theatre, Modernity, Postmodernism, Marxism, Representation theories.

---

### Resumen

El análisis textual del libreto de la obra de teatro *La indagación (Die Ermittlung)* de Peter Weiss permite poner en evidencia los problemas ligados a la posibilidad de transmitir y representar la experiencia del horror y, sobre todo, de los acontecimientos ligados al Holocausto. A partir de la lectura de los testimonios documentales, tal y como aparecen en su forma de montaje teatral, se hace una revisión crítica de las teorías que, habitualmente, han servido para interpretar la Shoah, proponiendo nuevas vías de aproximación al Holocausto, desde la teoría de lo simbólico, que permitan, en un futuro, ir más allá de las líneas interpretativas hasta ahora dominantes entre la intelectualidad europea, que fundamentalmente se han basado en dos paradigmas: el posmoderno, relativista y carente de viabilidad explicativa, y el marxista; hecho sorprendente, este último, si consideramos que esta ideología está ligada, en su aplicación práctica, a otros grandes genocidios.

**Palabras clave:** teatro documental, modernidad, posmodernidad, marxismo, teoría de la representación

---

## ¿Infierno o Paraíso?

Una temporada en el infierno. O haber vislumbrado, al menos, lo que puede ser estar allí: esa es la sensación que persiste en el lector, tras sumergirse en las terribles páginas que conforman el libreto de *La indaga-*

1 El deseo de realizar este trabajo procede de mi participación en el Seminario sobre *La indagación*, desarrollado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid y dirigido por el profesor Enrique Gavilán, los días 24 y 31 de mayo de 2003. Es deudor de muchas de las ideas que surgieron en los debates y, sobre todo, de la excelente "Guía de Lectura" que, previamente, elaboró el profesor Gavilán; aunque pretendo ir más allá, realizando un análisis detenido del texto en sí y, a partir de él, poder establecer un diálogo crítico con algunos de los conceptos que predominaron en los debates del seminario.

2 Según la citada guía del profesor Gavilán "la estructura general de la obra no deriva del inexistente argumento, sino de su modelo paródico: el Paraíso de *La Divina Comedia*. *Die Ermittlung* está estructurada en 11 cantos, cada uno de ellos autónomo, que a su vez se subdivide en 3 partes, lo que hace un conjunto de 33 apartados, exactamente el número de cantos del Paraíso dantesco".

3 La palabra Holocausto, que procede del griego y significa "sacrificio por el fuego", será utilizada en este artículo de manera indistinta junto al término Shoá o Shoah (que significa "destrucción total", en hebreo), ya que ambos nos parecen pertinentes y son de amplio uso entre muchos autores.

*ción (Die Ermittlung)*, la obra de teatro escrita en forma de "oratorio" por Peter Weiss en 1965<sup>1</sup>.

Desde luego que el autor también pensó en la *Divina Comedia* de Dante, cuando concibió la obra, sólo que en vez de referirla al infierno, como parece lógico y natural, situó, por el contrario, en el paraíso, los espantosos acontecimientos que se ponen en escena. En efecto, en aquella época Peter Weiss estaba ya previamente empeñado en reescribir la *Divina Comedia* y al trabajar con el material sobre Auschwitz decidió que estaría destinado a la tercera parte de su obra, "El Paraíso"; es más, este era el título elegido por Weiss, que al parecer cambió por el de *La indagación* por consejo de su editor<sup>2</sup>.

¿Cómo se explica este dislate? En principio cabe deducir que, en efecto, y de acuerdo con Weiss la referencia al infierno, dando a este su sentido clásico, no es oportuna en relación con Auschwitz, ya que allí padecieron un tormento diabólico miles de seres inocentes, cuya única culpa fue (y nos referimos ahora exclusivamente a la Shoá de los judíos) su pertenencia a una "raza" o a un "pueblo". Falta, por tanto, el componente de castigo a los pecados y a la maldad, esencial en la metáfora clásica del infierno. Por eso, lo que pretendía Weiss, de nuevo según la mencionada guía, era dar "la vuelta a la idea –indiscutible para Dante– de que los buenos eran premiados y los malos castigados. En la realidad los malos casi nunca son castigados, ni los buenos premiados. En consecuencia el Infierno debía ser un lugar de buena vida para los tiranos, el Paraíso un lugar de desesperación para los sufrientes".

Esa diferencia insalvable entre la representación clásica de una metáfora (Dante) y lo que Weiss considera la realidad, hace que según este presupuesto de partida la Shoá no pueda representarse como un infierno simbólico, al ser algo bien real, donde el padecer se debe al azar y a la voluntad maligna que dimana de un poder humano despótico, descontrolado, a salvo de todo posible freno divino (es decir, simbólico). Pero, siguiendo este mismo razonamiento, mucho menos pertinente es la referencia al paraíso, como lugar plenamente simbólico, donde el bien encuentra su recompensa. El Holocausto, Shoah o Shoá<sup>3</sup> puede ser considerado como un infierno real, o como la manifestación más radical de lo que lo real puede tener de infernal cuando queda desanudado de cualquier atadura simbólica; ahora bien, desplazar esta representación de lo real (mediante, si se quiere, la referencia a lo infernal) por la alusión paródica a esa dimensión plenamente metafórica y poética, que es el paraíso (degradándolo por tanto a una mera manifestación de lo real del poder) deja traslucir un serio problema de Weiss con lo simbólico.

Por lo demás, en la decisión de Weiss puede percibirse la inequívoca presencia de la “boutade”, de la provocación que, se supone, debía acompañar a la obra de un autor vanguardista y rompedor como él, en los años 60. Pero tamaño despropósito creo que excede todas estas connotaciones contextuales y plantea, en el fondo, el problema de cómo se ha interpretado el Holocausto en Occidente, desde el final de la II Guerra Mundial hasta nuestros días. Frente al hecho, espantoso, de la Shoah, han predominado unas, cuanto menos sorprendentes, líneas interpretativas, que podemos denominar como “canónicas”, las cuales han impuesto una lectura propia, como no podía ser de otra manera, de nuestra época de modernidad vacilante (modernidad líquida, la ha denominado Zygmunt Bauman). Una lectura que en general se ha movido entre los márgenes establecidos, por un lado, por los ideogramas marxistas y, por otro, por los cada vez más impostados tópicos posmodernos. Pues bien, el objetivo de estas líneas no es otro que iniciar cierto esbozo de una posible teoría del Holocausto que permita, en un futuro, una revisión crítica de estas líneas interpretativas hasta ahora dominantes entre la intelectualidad europea; basándome para ello en el análisis del texto teatral de Weiss, en su forma de libreto<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Esta obra nos parece especialmente adecuada para nuestro propósito, ya que fue escrita por un autor que en ese momento se consideraba a sí mismo un militante marxista y, por otra parte, y como David Roberts señaló, al mismo tiempo y sin entrar en contradicción con lo anterior, *La indagación* supuso el “nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia”.

Hay que subrayar el hecho de que lo que voy a llevar a cabo es una lectura de un texto escrito (el libreto) que, sin embargo, está destinado a ser representado en un teatro, de tal modo que su actualización como puesta en escena teatral requeriría otro tipo de análisis adicional, en el que se tuvieran en cuenta, junto a la interpretación de los actores y la utilización de los demás elementos escenográficos, la importancia de la música, esencial en esta pieza construida como “oratorio” (la música la compuso Luigi Nono y se titula “Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz, Coros para *Die Ermittlung*”).

### Importancia del Holocausto

Tengo para mí (aunque no pretendo originalidad alguna al respecto) que el Holocausto o Shoah constituye el hecho central del siglo XX; una especie de agujero negro situado justo en su mitad, que resulta esencial no sólo para intentar pensar la modernidad y su significado histórico, sino para pensar, en general, sobre cualquier otra circunstancia del ser humano, incluso para pensar su ser mismo.

Es el hecho, documentado históricamente, más abominable que ha realizado hasta ahora el hombre y ello por diversos motivos, que han sido repetidamente señalados: porque fue un Estado bien organizado,

5 El investigador italiano Enzo Traverso, lo resume de este modo: "el genocidio judío es único en la historia por haber sido perpetrado con el objetivo de una remodelación biológica de la humanidad, el único completamente carente de una naturaleza instrumental, el único en que el exterminio de víctimas no era un medio, sino un fin en sí mismo".

6 Recuérdese al respecto que la cristiandad europea tardó mucho tiempo en admitir la investigación médica en cadáveres por entender que podían constituir una atentado a la dignidad de la persona. Un dato más que avala la "modernidad" del Holocausto.

culto y desarrollado el que programó y ejecutó una política de exterminio físico de todo un pueblo, construyendo con plena autoconciencia una industria de la muerte, basada en los métodos más eficientes (el gas Zyklon B) y en las técnicas de organización burocrática más modernas; un crimen realizado contra inocentes despojados de todo derecho y dignidad, incluidos bebés, niños, mujeres y ancianos<sup>5</sup>.

Esta monstruosidad fue además acompañada de otros aspectos, digamos colaterales, especialmente siniestros. En primer lugar se realizaron multitud de espeluznantes y dolorosísimos experimentos médicos, llevados a cabo por los profesores, científicos e investigadores más excelentes y relevantes de la universidad y la industria alemanas, y fueron realizados en personas vivas por primera vez en la historia<sup>6</sup>.

Por otra parte se emplearon métodos conducentes a no dejar rastro de los cuerpos de los asesinados, deshaciéndose inmediatamente de los cadáveres de las víctimas en crematorios masivos, cuyas cenizas sirvieron en muchos casos de material de construcción o de asfaltado de carreteras, pero también mediante la reutilización industrial (y comercial) de partes de los cuerpos (como la fabricación de jabones, colchones y abonos).

Esta falta absoluta de respeto por el destino final del cuerpo humano es, si se piensa, tremendamente ejemplar de nuestra modernidad líquida o posmoderna (donde el residuo es un problema y, por eso, se busca un buen reciclaje, que lo transforme finalmente en algo práctico y útil). En todo caso supone un punto de llegada terminal, una abolición casi absoluta, a escala masiva e industrial, de lo simbólico. Recordemos que según muchos antropólogos y paleontólogos, el surgimiento de la humanidad, su separación de los precursores primates, viene perfectamente marcada por la aparición de enterramientos: seguramente el hecho de enterrar a los muertos fue coetáneo con la aparición del lenguaje, es decir con la aparición del hombre sobre la faz de la tierra. Por otra parte, la fuerza de un drama clásico como es *Antígona* procede del hecho de que la heroína esté dispuesto a dar su vida para reivindicar el derecho de todo ser humano (incluido el enemigo y traidor a la patria) a ser enterrado. En este sentido la barbarie nazi, que pretendía borrar todo rastro de los muertos, eliminando cualquier posibilidad de recuerdo o memoria, iba dirigida a aniquilar ese núcleo simbólico que nos hace humanos.



### El teatro documental

*La indagación* es el más claro ejemplo de lo que Peter Weiss entendía por “teatro documental”, es decir un teatro que no se basa en una obra de ficción, inventada; ya que creía que la ficción no es capaz de representar la realidad. Desconfiaba, por tanto, en el poder de representación de lo poético y metafórico (en el fondo, de nuevo, se expresa así su desconfianza en relación con lo simbólico).

Es más, el hecho de que toda elaboración estética (en su sentido clásico), se hubiera vuelto para Weiss inadecuada para representar el horror que suponía el Holocausto, tenía que ver con su desconfianza absoluta respecto al lenguaje y el convencimiento de su ineficacia a la hora de comunicar o transmitir una experiencia intensa, como demuestra lo que escribió en “Mi localidad “ (en su obra *Informes*), tras visitar el campo de Auschwitz, convertido en museo y reclamo turístico: “Ha entrado un viviente, y ante este viviente se esconde lo que aquí ocurrió. El viviente que viene aquí desde otro mundo no tiene más que su conocimiento de cifras, de informes escritos, de testimonios; son parte de su vida, los lleva dentro de sí, pero sólo puede abarcar lo que le ocurre a él. Sólo cuando a él mismo lo arranquen de su mesa y lo aten, cuando lo pateen y le den latigazos, sabrá lo que es esto. Sólo cuando ocurra a su lado que a las personas se las junte, se las aplaste, se las cargue en vagones, sabrá lo que es esto”.

Hay aquí una reivindicación de lo real de la experiencia, de la vivencia, frente a la futilidad del lenguaje para comunicarlo o transmitirlo. Pero esta tesis, que subyace en las obras y los planteamientos teóricos de Weiss, no es radicalmente llevada a la práctica en *La indagación* (si así fuera, ¿para qué escribir entonces una obra de teatro?) sino que en realidad crea una tensión dramática en su obra, que se inicia desde el momento mismo en que dicha desconfianza le lleva a abandonar la ficción y a acogerse sólo a los documentos que le facilita el llamado “Proceso de Frankfurt”<sup>7</sup>.

Peter Weiss elabora su obra a partir del material documental que le suministran las actas del juicio, de las que obtiene “fragmentos de realidad” que él irá seleccionando y montando, siguiendo una técnica muy teatral y, a veces, incluso cinematográfica (estableciendo raccords o elementos de continuidad, por ejemplo). Los personajes, que van declarando en el proceso, son denominados simplemente como “juez”, “defensor”, “testigo” y “acusado” (estos dos últimos tipos de personajes aparecen además con un número, para distinguir a unos de otros). A veces en

<sup>7</sup> Tras la enorme repercusión mundial que tuvo el juicio de Eichmann en Jerusalén, en 1961, se llevó a cabo en la ciudad de Frankfurt el primer juicio organizado por el gobierno alemán contra criminales nazis, entre 1963 y 1965. Se juzgó a algunos de los implicados en los atroces hechos ocurridos en el campo de exterminio o Lager de Auschwitz, aunque las sentencias finalmente fueron muy benévolas.

el libreto surgen breves acotaciones, que pretenden ser descriptivas de lo que sucede en la sala (por ejemplo, “los acusados ríen”), aunque son siempre, en realidad, subrayados fuertemente dramáticos y cargados de sentido.

Pero lo que más sorprende es que una obra de teatro documental, que se basa en material extraído de la realidad, de las actas de un proceso judicial, adopte sin embargo la forma, artificiosa y estilizada, de un oratorio, con sus textos versificados y con los recitados acompañados de música. Además, está también la rigidez de la estructura de la obra, 33 cantos, que remiten a una idea de orden y simetría (propias del canon clásico), que contrastan poderosamente con el caos mismo que surge de lo real de un horror desencadenado al azar, de una atrocidad infringida porque sí, por pura voluntad de poder hacerlo. En definitiva, Weiss adopta un modelo litúrgico, que evoca un rito sagrado, pero cuyo contenido es diabólicamente profano.



Y esto es lo que dota de valor a esta obra, ya que en ella emergen la contradicción y la paradoja trágicas, que nos llevan más allá de la intención consciente de su autor, de lo que ha pretendido hacer, guiado por su ideología; es decir por el discurso-tutor que quiere imponer en su texto. No cabe duda de que, en contraste con el modelo ritual y poéticamente clásico elegido, Weiss pretende hacer una parodia ecléctica y distanciada, adoptando además una estructura “en abismo” o de cajas chinas: se trata de una representación (un juicio) dentro de otra representación (una obra teatral). Pero al pretender demostrar, con todo esto, la imposibilidad de representar lo real del horror, no deja de lanzar un angustioso grito de socorro, que no es sino una demanda de lo simbólico. En resumen: el discurso-tutor del texto pretende, quizá, mostrar el vacío de sentido, al hacernos ver la distancia que separa, a lo real del horror, de su hueca representación. O como se dijo en el Seminario que dio origen a este trabajo “no se trata ya de construir un puente con las palabras sobre el vacío que le separa de la experiencia del horror en Auschwitz. De lo que se trata es de mostrar ese vacío, esa distancia. El salto, la ruptura entre la confesión de la impotencia y el intento de llevar a cabo lo que se sabe imposible (Beckett)”. Es esta una perspectiva bien posmoderna, donde el fin de la obra de arte es, simplemente, la confesión de impotencia, la mostración del vacío y el intento, eso sí, de lo imposible. Pero sigue vigente la pregunta: ¿por qué tomarse tantas molestias si no hay, en el fondo, una demanda sincera de verdad, de sentido; un deseo, quizá muy profundo y oculto, de lo simbólico? Y, sin embargo, todo esto debe estar ahí, en un texto con valor estético, por muy vanguardista o posmoderno que se considere a sí mismo, pues es necesario para que exista

dicha dimensión estética. Si no, caeríamos en la pura banalidad, principal problema, por cierto, de la cultura posmoderna.

En definitiva, y volviendo ya al análisis concreto, debemos insistir en que pese a su contenido “documental”, la obra está estructurada finalmente como un texto literario, que adopta además una clara estructura narrativa, de tal modo que los once Cantos que la subdividen van desarrollando un itinerario; un trayecto lineal y descendente (hacia el centro del abismo infernal) que comienza con la llegada al andén del campo de exterminio, a la estación del Lager en la cual finalizaban los transportes con cargamentos de seres humanos, amontonados o estabulados en vagones de mercancías o de ganado (“Canto 1 o del andén”). El siguiente, el “Canto 2”, es el “del Campo”, mediante el cual entramos en el interior del escenario en el que va a desplegarse el horror, un referente continuamente evocado por los testimonios de aquellos supervivientes que participan en el juicio. Después, mediante una estructura en crescendo, por la cual se nos va confrontando a testimonios cada vez más duros y lacerantes, nos adentramos en el interior mismo del Campo: es el “Canto 3” o “del columpio”, denominado así porque en su transcurso se habla de cómo se utilizaba un cruel instrumento de tortura, que los verdugos denominaban de esta manera. El “Canto 4, o de la posibilidad de sobrevivir”, nos sitúa frente al tema, esencialmente dramático, del destino, a través de las referencias al azar y a la posibilidad de resistir, hasta que llegamos al “Canto 5 o de la muerte de Lili Tofler”, que junto al siguiente, el “Canto 6 o del jefe de bloque Stark” son los únicos que nombran a dos personajes, algo sorprendente en el desolado paisaje del Lager y sus masivas masacres de millones de seres inocentes pero, sobre todo, sobrecogedoramente anónimos; es decir en un Lager lleno también de verdugos que lograron eludir el castigo, amparándose, a su vez, en otro tipo de anonimato. El primero de estos personajes, mínimamente esbozados por el texto, Lili Tofler, es una heroína trágica, mientras que el otro, Stark, es un psicópata, perfecto representante de los asesinos en serie que intervinieron en tan descomunal exterminio.

Estamos ya en el meridiano de la obra, que a partir de aquí acelerará su maquinaria escénica y narrativa para conducirnos sin piedad al núcleo del horror, al centro mismo del agujero negro. Semejante aceleración del trayecto infernal arranca con el “Canto 7 o del muro negro”, que evoca una instalación del campo donde se fusiló a miles de personas y que encadena, como más adelante veremos, con la emergencia del abismo, pues nos habla también de la sangre y de la muerte negras, como referencia a ese agujero negro que, literalmente, se traga el sentido de todos esos hechos. Inevitablemente metidos en la espiral del horror, el

“Canto 8 o del fenol” nos conduce al asesinato de miles de niños y de otros prisioneros a manos de médicos del campo (figura esta, la del médico psicópata que adquiere gran importancia a lo largo de toda la obra de Weiss); científicos que les infringen una larga y abominable agonía mediante inyecciones de fenol en el corazón.

El horror parece llegar a un punto máximo con el “Canto 9 o de los calabozos”, donde se describe la muerte por sed y hambre, pero no hemos alcanzado todavía el clímax, ya que la percepción del espanto se incrementa con la plasmación en la obra de cómo fue esencial el concurso de la técnica moderna, que hizo posible la masacre industrial y burocráticamente organizada: es decir nos encontramos ya en lo que puede considerarse como el núcleo de horror del Holocausto. Son los cantos 10 o “del Zyklon B” y el 11 y último o “de los hornos crematorios” donde llegamos al estallido mismo del punto de ignición, a la pérdida absoluta de todo posible sentido para lo que se ha descrito hasta aquí. Como veremos, en ese momento de crisis Weiss recurre al artificio narrativo de hacer hablar a los acusados para que, con sus repugnantes y cínicas palabras, den por finalizado el texto.

Además de esta estructura de trayecto hacia el sinsentido absoluto, hacia el máximo grado de horror, para acabar dejándonos dentro de los hornos crematorios, evocados por los testimonios transcritos justo al final de la obra, Weiss utiliza otros procedimientos de continuidad dramática entre un canto y otro, casi como si fueran “raccords” cinematográficos, de tal modo que las palabras finales de cada canto siempre enlazan de alguna manera con el siguiente, dotando de coherencia literaria a la obra.

### **Lectura de *La indagación***

Pero empecemos el análisis más pormenorizado del texto, comenzando por el “Canto 1 del andén”: se interroga a un testigo, que en el momento del juicio es inspector de la Red Federal de Ferrocarriles y que se disculpa por su pasividad durante el Holocausto: “mi única misión era entregar los trenes al personal de maniobras”. El Acusador le pregunta: “¿qué impresión le causaban los cargamentos?”. Testigo: “No entiendo la pregunta”. Y a continuación, este mismo testigo cuenta cómo vio a una mujer que sostenía a un niño “y que una y otra vez pedía agua a gritos”, pero, según él, cuando intentó darle agua un vigilante le amenazó con fusilarlo. A través de este testimonio se describe, al comienzo de la obra, y cuando todavía estamos situados en la entrada del campo,

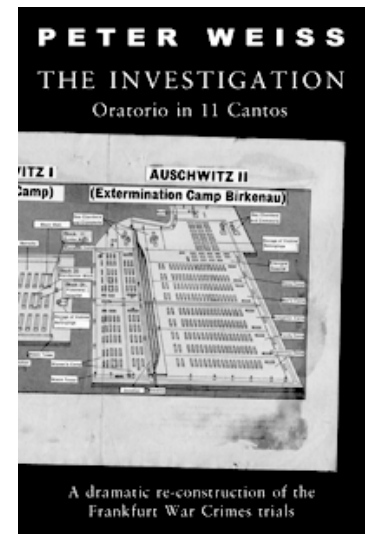


cuál fue la actitud, durante y después de la Shoá, de miles y miles de alemanes, colaboradores necesarios en el genocidio, y que mantuvieron un comportamiento cobarde y absolutamente colaboracionista, luego elaborado, mediante discursos exculpatorios, como comportamiento inevitable e inducido por la amenaza de muerte por parte de los nazis.

Un discurso exculpatorio que, las más de las veces, aparece como enmascarado bajo el disfraz de la tranquilizadora burocracia. Así, otro testigo, también trabajador de los ferrocarriles alemanes, dice: “una vez fui a la locomotora de maniobras ya que tenía que discutir algo referente al talón de expedición. Bajé al lado mismo de la puerta de entrada y fui a las oficinas del campo. Luego casi no pude salir, por carecer de carnet”. Una frase hueca, que no dice nada, en la que se pierden los hechos, sepultados bajo significantes sólo en apariencia banales, como “talón de expedición”, “oficinas”, “carnet” ..., signos que, en realidad, fueron precisas armas de aniquilación, pues conformaron ese aparato burocrático, absolutamente imprescindible para organizar en tan poco tiempo la eliminación de seis millones de personas.

Pero, pese a ese lenguaje ocultador, inmediatamente después el testimonio de un prisionero nos sitúa frente a lo real mismo, que aquella otra palabrería semiótica intentaba tapar, y que comparece como una experiencia física, corporal, al describirnos lo que más le llamó la atención al llegar al campo: “el aire estaba lleno de humo, un humo de olor dulzón y chamuscado”. Un olor que, sin embargo, algunos pretendieron no haber oído, gracias a ese tapón de gran eficacia que fueron los “talones”, las “oficinas” y los “carnets”.

Y es que este va a ser el registro en el que se inscribe el primer canto, que va a abundar en la mostración de estas tácticas de enmascaramiento y encauzamiento, organizativo, del horror; así como en la elaboración de un discurso leguleyo que trata de borrar la culpa. Veamos lo que otro prisionero afirma, respecto a su familia, que ya nunca más volvió a ver, tras la llegada al campo: “El oficial que nos distribuía era muy amable. Le pregunté que a dónde iban mi madre y unos niños de mi familia (a los que habían apartado al llegar al andén) y me dijo: van a bañarse, dentro de una hora volveréis a veros”. Inmediatamente después habla ese oficial, que ahora comparece como acusado: “Sólo puedo decir a ese respecto que en ocasiones coloqué no aptos entre los aptos cuando lo rogaban y suplicaban”. Es decir, “al menos salvé a algunos”, nos viene a decir. A lo que añade otro acusado el argumento definitivo, que configura la que podríamos denominar como “excusa oficial”: “Yo sólo cumplía con mi servicio... yo personalmente no tenía nada contra esa gente ...



8 Al elegir este testimonio para elaborar su montaje teatral, Weiss introduce subrepticamente el tema de la culpabilidad de aquellos que, se suponía, deberían haber intentado poner frenos éticos a la psicopatía nazi: las iglesias cristianas, guardianes de la ley simbólica, y las instituciones jurídicas, sustentadoras de las leyes y normas. Ambas quedaron desactivadas, en principio, y sobre todo, por la acción del nacionalismo alemán, que narcotizó con indudable eficacia a los miembros de ambos tipos de instituciones. Y por el miedo, después.

pero ¿qué podía hacer? Las órdenes tenían que ser cumplidas". Es más, otro acusado, un médico que participó en los más brutales y abyectos experimentos con los prisioneros, abunda en este discurso exculpatorio: "En un permiso hablé incluso con un arzobispo amigo, así como también con un jurista eminente. Ambos me dijeron que las órdenes inmorales no deben ser cumplidas, sin que por ello tenga, no obstante, que llegarse al extremo de poner en peligro la propia vida, que estábamos en guerra y que por eso sucedían tales cosas"<sup>8</sup>.

El canto primero va concluyendo. Interviene el juez: "¿No se produjeron nunca movimientos de resistencia en el andén? Los que llegaban eran numéricamente muy superiores a los vigilantes. Eran separados de sus familiares, se les quitaba cuanto poseían, y ¿no se defendían?" Testigo: "No se resistieron nunca. ¿Cómo podían imaginarse que ya prácticamente no existían? Aún creía cada cual poder sobrevivir". Aquí, con este golpe de efecto, tan teatral, acaba el canto del andén.

El "Canto 2" es "el de Campo", y con él entramos ya en el interior del escenario evocado. El arranque del canto contribuye a introducirnos en el Lager: "Una vez cruzados los muelles, cuando aguardábamos ante la entrada del campo, oí cómo un preso le decía a una mujer: el coche de la Cruz Roja sólo se emplea para llevar el gas a los crematorios. Allí morirán vuestros familiares. La mujer comenzó a gritar. Un oficial que había oído esas palabras se dirigió a ella diciéndole: Pero, estimada señora, ¿cómo puede usted creer a un preso? Todos son criminales y enfermos mentales".

La testigo cuenta que, según oyó, el preso que le había dicho la verdad murió a latigazos, mientras confirma al juez que aquel oficial está en la sala, es uno de los acusados. Weiss hace en el libreto el siguiente comentario: "El acusado 6 saluda con la cabeza a la testigo, amablemente"; al tiempo que dicho acusado continúa con el mismo tipo de excusa: "Sólo hice lo que era mi deber". Emerge aquí, en el texto teatral, un rasgo definitorio del Holocausto: ante todo estaba prohibida la verdad, que había de ser erradicada a toda costa y, en primer lugar del propio lenguaje, que debía contribuir a falsearla y camuflarla.

Y este hecho, el de la aniquilación de la verdad y la construcción de una neo-lengua<sup>9</sup> que llevó a cabo el nazismo, nos lleva a plantear la imposibilidad de que el Holocausto sea correctamente pensado desde el relativismo posmoderno, ya que si se considera que toda "verdad" es relativa y fruto de una posición de poder (como señaló, por ejemplo, Foucault) difícilmente nos podremos enfrentar críticamente y con solidez a la impostura nazi.

9 Un texto muy importante para entender el papel de esta tergiversación nazi, según la cual las palabras tenían significados relativos, y podían significar lo contrario de lo que parecían decir, es *LTI. La lengua del Tercer Reich* de Victor KLEMPERER. Ed. Minúscula, 2002.

Según avanza el Canto 2, nos sigue llamando poderosamente la atención la descripción de esa falsa realidad, una realidad pantalla, construida tan meticulosamente por los nazis: el doctor Mengele envió flores a una embarazada y la esposa del comandante del campo envió una chaquetilla de bebé hecha por ella; había en el barracón infantil enanos pintados en las paredes. Los arbustos estaban podados y entre la hierba que crecía sobre las cámaras subterráneas se plantaban parterres. “Mengele llegaba con su aire de orgullo y saludaba amablemente a los niños que le llamaban tío antes de ser descuartizados en su laboratorio”.

Con el “Canto 3, del columpio”, la obra va en crescendo. Aparece el tema de la obsesión, entre los verdugos nazis, por la limpieza y el orden: “Había pasado un camión por delante con una carga de niños. Lo vi por la ventana de la oficina. Un niño saltó del camión. Llevaba una manzana en la mano. Entonces Borger se separó de la puerta. El niño estaba allí con la manzana; Borger fue hacia él y le cogió por los pies aplastándole la cabeza contra el barracón. Luego recogió la manzana, me llamó y dijo; limpie esta pared. Y cuando luego estuve en un interrogatorio, vi cómo se comía la manzana”. Unos verdugos que, si encontraban alguna errata en los minuciosos papeles que registraban pormenorizadamente los hechos más banales que se producían en el campo, se ponían furiosos. Por ejemplo, poco después, en el canto 4, un testigo cuenta que “un preso que trabajaba como enfermero fue azotado por el médico del campo por haberse olvidado de incluir una pequeñez en un informe sobre un enfermo, y este ya había sido liquidado hacía tiempo”.

Este afán burocrático, que enlaza perfectamente con ese interés por construir un escenario, un atrezzo que recreara una realidad falseada, como pura apariencia, nos indica la necesidad de los nazis, tan propia del ser humano después de todo, incluso en su variante más psicopática, de vivir dentro de un orden semiótico (e imaginario); un orden perfectamente compatible con la posibilidad de experimentar un goce desatado en lo real: no sólo compatible, sino que dicho orden, por ser estricto, burocrático y estar semióticamente codificado, resultaba ser más justificativo todavía de lo real del goce. Todo este universo, descrito por los testigos del Lager, no permite considerar a los verdugos como personas normales (“el verdugo podría haber sido usted, lector o espectador”), tal y como pretende Weiss<sup>10</sup> y muchos de sus comentaristas sino que nos confronta con un universo psicopático, perfectamente construido en lo semiótico (y en lo imaginario) pero absolutamente vacío en lo simbólico.

En ese mundo del Lager, que por ser asimbólico, es decir exclusivamente semiótico, es psicopático, reina el objeto perfecto, “el columpio”



<sup>10</sup> La tesis de que las víctimas podrían haber sido los verdugos había surgido ya en otras obras de Weiss, como *Vencidos* pero, sobre todo, en su autobiografía *Adiós a los padres*, en la que aparece directamente ligada a su mala relación con su padre, víctima potencial por ser judío que pretendió ser verdugo, al intentar entrar en las SA. Weiss, tras asistir en 1945 a la proyección de un documental sobre los campos de concentración llegaría a decir: “Veía claramente que podía estar en el lado de los perseguidores y verdugos”.

que da nombre a este canto: un instrumento de tortura del que, se afirma, nadie sobrevivía. ¿Entonces por qué el testigo está vivo?, le pregunta, con mala intención el abogado defensor. Por azar, es la respuesta: “podía suceder a veces que alguien tuviera que sobrevivir y a esos pocos pertenecí yo”. Este es el final del canto 3, que hace “raccord” con el siguiente, a través precisamente de la palabra “sobrevivir”.



Efectivamente, el “Canto 4” es el “de la posibilidad de sobrevivir” y en él se abordan los temas, desde mi punto de vista abiertamente contrapuestos, del azar y la resistencia. El azar: “yo mismo escapé de ser gaseado sólo por casualidad, porque los hornos aquella tarde estaban atascados. Al retorno del crematorio se enteró el médico acompañante de que yo también era médico y me tomó para su sección”. Los médicos “no mataban por odio ni por convicción, mataban sólo porque debían matar (...). Sólo unos pocos mataban por pasión”.

Insistimos en señalarlo, pues el texto lo corrobora una y otra vez: el universo psicopático que hizo posible las acciones de los verdugos nazis fue producto de un orden semiótico pleno de significado burocrático: “Mi trabajo era exclusivamente de tipo administrativo. Me mantuve siempre en las oficinas de la Administración”, dirá uno de los mayores asesinos, añadiendo que “calculaba precios, distribuía fuerzas de trabajo...”. Este predominio de lo semiótico llevaba aparejado, como contrapartida, una ausencia absoluta de lo simbólico que condujo a esa pulsión desatada, a ese goce total, desanudado de cualquier compromiso con lo sagrado del ser humano, que fue el Holocausto.

Pero aún así, en las peores circunstancias, lo humano -en tanto que libertad individual de elección- sobrevivió, a duras penas, como la estela que dejaba un mínimo rastro ético: “la cantidad de poder de cualquier miembro del personal del campo era ilimitada. Cualquiera era libre de matar o de perdonar la vida. Vi al doctor Flage con lágrimas en los ojos junto a la alambrada detrás de un grupo de niños que era conducido a los crematorios (...). Flage me mostró que era posible encontrar entre tantos miles por lo menos un ser humano, me mostró que hubiera sido posible influir en la maquinaria de haber existido más como él”.

Este testigo pertenecía al “movimiento de resistencia” del campo: “La misión principal de la resistencia era mantener la solidaridad. Además escribíamos documentos sobre los acontecimientos del campo y los sepultábamos en cajas metálicas”. “Dada la situación, bastaba con que la resistencia se mantuviera alerta sin abandonar jamás la idea de que llegaría un tiempo en que podríamos revelar nuestras experiencias”.

Voluntad de dejar rastro, de resistencia a lo real; convencimiento de que fuera posible, algún día, representar aquella experiencia atroz. Como vemos, algunos de los testigos parecen decir justo lo contrario de lo que establece el discurso-tutor del texto: que creían en la posibilidad de transmitir aquella experiencia, de representarla a las generaciones futuras. Lo que ocurre es que la representación sólo es posible mediante lo simbólico, de ahí el rechazo de Weiss a la posibilidad de representar el horror.

Por eso Weiss, llegados a este momento de contradicción interna, impone su dominio y, de inmediato, el llamado Testigo 3 expresará de una manera muy explícita el que sin duda es el discurso-tutor del texto, un discurso en el que se percibe meridianamente bien el punto de vista del autor del mismo: “Debo responder lo siguiente: aquellos presos que por su puesto especial conseguían aplazar su propia muerte habían hecho ya concesiones a los amos del campo. Para mantener la posibilidad de sobrevivir se veían obligados a suscitar la apariencia de colaboración. Lo vi claramente en mi enfermería. Pronto estuve unido a los médicos del campo no sólo por la comunidad de profesión, sino también por mi participación en los actos del sistema. También nosotros, los presos, desde los mejor situados hasta los que estaban muriéndose pertenecíamos al sistema. La diferencia entre nosotros y el personal del campo era menor que nuestra común diferencia respecto de los que estaban fuera”. Se trata, pues, de un discurso tutor que niega la posibilidad de resistencia y, con ella, la de representar después el horror, igualando a las víctimas con los verdugos.

Este mismo testigo, añade: “Cuando hablamos hoy de nuestra experiencia con personas que no estuvieron en el campo, todo aquello les parece siempre algo impensable. Y, sin embargo, son personas iguales a las que allí fueron presos y guardianes. El hecho de que fuéramos tantos los que llegábamos al campo y el hecho de que fueran otros quienes nos llevaban allí en tan gran cantidad debería hacer que aquel suceso aún resultase hoy comprensible. Muchos de los que estaban destinados a representar el papel de presos habían sido educados en los mismos conceptos que aquellos que se encontraron en el papel de guardianes. Se habían puesto a disposición de la misma nación, y por un mismo resurgir y un mismo beneficio; de no haber sido nombrados presos hubieran podido hacer igualmente de guardianes. Hemos de abandonar esa postura de arrogancia con la que pretendemos que aquel mundo del campo nos resulte incomprensible. Todos conocíamos la sociedad de la que surgió el régimen que pudo organizar tales campos. El orden entonces vigente nos era familiar en su propio origen, por eso pudimos encontrar



justificados también en su consecuencia extrema, cuando el explotador podía desarrollar su dominio hasta un grado hasta entonces desconocido”.

Aparece aquí, junto a esa idea devastadora, de que presos y verdugos podrían ser intercambiables (“de no haber sido nombrados presos hubieran podido hacer igualmente de guardianes”), otra todavía más aniquiladora: la de que en el fondo no existe diferencia entre el campo y la sociedad “normal”, pues aquel es simplemente una manifestación, si se quiere exagerada, de esta, en tanto que sociedad de explotados y explotadores. Es en este momento en el que el discurso-tutor encuentra su justificación ideológica que, evidentemente, proviene del marxismo, al que se adhiere Weiss en ese momento de su vida, y a partir del cual pretende que su obra, de alguna manera, resulte “comprometida” políticamente.

Esta parte segunda del canto acaba mediante una frase seca, cortante, de otro testigo: “Yo salí del campo, pero el campo continúa existiendo”. Mediante este recurso retórico, el montaje de Weiss nos introduce un poco más adentro, un poco más allá, pues ahora los testigos cuentan cómo en el Bloque nº 10 de mujeres se realizaban experimentos médicos. El profesor Clauberg, uno de los acusados en el proceso judicial, dirigía los experimentos que se realizaron en al menos 600 mujeres: “Allí había muchachas de diecisiete a dieciocho años. Habían sido seleccionadas entre las presas más sanas. Con ellas se realizaban experimentos con rayos X (...), las muchachas eran colocadas frente al aparato de rayos X. A cada una se le fijaba una placa en el vientre y en las nalgas. Los rayos se dirigían a los ovarios, abrasándolos. En el vientre y en las nalgas aparecían quemaduras graves y llagas”.

Juez: “¿Qué sucedía con las muchachas?” Testigo: “En un espacio de tres meses eran operadas varias veces (...) les eran extraídos los ovarios y las glándulas sexuales (...) si no morían durante el curso del tratamiento morían poco después. Al cabo de pocas semanas las muchachas habían cambiado totalmente. Adquirían un aspecto de ancianas (...) con una jeringa alargada por una cánula se introducía un líquido en la matriz (...) era una masa parecida al cemento, que producía dolores abrasadores, como los del parto, y la sensación de que el vientre reventaba. Las mujeres ya sólo podían ir encorvadas a la mesa de los rayos X, donde les hacían una radiografía”.

Juez: “¿Qué se perseguía con la inyección?” Testigo: “la obturación del conducto ovárico (...) después de la inyección se introducía un líqui-

do de contraste para facilitar la observación por rayos X. Después se inyectaba a menudo la masa otra vez. En un periodo de unas tres o cuatro semanas podía repetirse este procedimiento varias veces. La mayoría de las defunciones se presentaban por inflamación de la matriz o del peritoneo. (...) Durante los 6 meses que pasé en el bloque 10 se realizaron 400 ensayos de este tipo. También se hicieron inseminaciones artificiales. Cuando se presentaba un caso de embarazo, se provocaba el aborto”.

Juez: “¿En qué mes del embarazo? Testigo: “En el séptimo. Durante el embarazo se hacían numerosas pruebas con rayos X. Tras el parto prematuro mataban al niño, si es que había llegado con vida al mundo, y le hacían la autopsia”<sup>11</sup>.

Entramos así en contacto con el núcleo del horror, con lo real del cuerpo, de ese cuerpo, de mujer, del que todos procedemos. La descripción minuciosa de cómo esos horribles experimentos afectaban precisamente al aparato reproductor femenino, al embarazo y al parto, tienen la precisión, gélida y atroz, de lo pulsional desatado, de un goce sin limitación alguna.

Tras el impacto del final del canto anterior, llegamos al “Canto 5” que lleva, precisamente, el nombre de una mujer, pues es el “de la muerte de Lili Tofler”. Hay, por fin, un personaje, una mujer que fue asesinada por escribir una carta de amor. Según la describen los testigos, Lili era “una muchacha extraordinariamente bonita”, que escribió una carta a un preso e intentó hacérsela llegar furtivamente. Uno de los acusados, Boger, la torturó y la mató a tiros después de simular varias veces su fusilamiento. Pero Lili no delató al preso al que iba dirigida la carta: “Los presos tuvieron que presentarse en la plaza de revistas donde estaba Lili, obligada a delatar a su amigo. Aún recuerdo con exactitud cuando pasó ante él, le miró un instante a los ojos y pasó de largo sin decir una sola palabra”. Poco después, declara en el juicio ese hombre al que iba dirigida la carta de Lili, el cual sobrevivió al campo de exterminio.

El “Canto 6” hace de nuevo referencia a un personaje concreto, “el jefe de bloque Stark”. En este caso, y por contraste con el personaje de Lili, se trata de un psicópata que, eso sí, era culto y preparaba, a sus 20 años, el examen de reválida superior: “la tarde en que ingresaron la mujer polaca con sus dos hijos nos dio un discurso sobre el humanismo de Goethe”. Después los fusiló a los tres.

Vemos emerger aquí de nuevo el discurso-tutor del texto, que intenta demostrar la imposibilidad del humanismo y, por tanto, instaurándose

<sup>11</sup> Estos experimentos del Dr. Calberg se realizaron por encargo de la industria farmacéutica alemana, ya que según se demostró en el juicio el susodicho doctor trabajó para las fábricas Buna, de IG-Farben, empresa fundada en 1925 que se convirtió en el mayor agente financiero del partido nazi. En los campos se aprovecharon del “material humano”: las SS les alquilaron entre 50.000 y 400.000 obreros a un precio especial y la rama farmacéutica de la IG Farben pudo experimentar sus medicamentos en los presos. Vendió a las SS el gas Zyklon B que fue utilizado para matar a miles de personas de una manera industrial: eficaz, barato y más “limpio” que las ejecuciones. Tras la guerra, Bayer, BASF y Hoechst, fueron las empresas resultantes de la disolución del trust.

como denegación de toda capacidad de inscripción de lo simbólico, al tiempo que se subrayan los rasgos psicopáticos del personaje, en relación con, de nuevo, su obsesión por la limpieza y el orden: “Conocíamos bien el comportamiento de Stark cuando regresaba de alguna matanza. Entonces todo tenía que estar limpio y ordenado en la oficina y teníamos que ahuyentar las moscas con toallas. Ay, si se descubría aún alguna mosca, se ponía entonces fuera de sí de rabia. Antes incluso de quitarse el gorro se lavaba las manos en una jofaina que el encargado de la estufa había colocado ya en el taburete junto a la puerta de entrada. Después de haberse lavado las manos señalaba el agua sucia y el encargado de la estufa tenía que correr y traer agua limpia. Luego nos daba su chaqueta para limpiarla y se lavaba nuevamente la cara y las manos”.

Stark, un sádico que disparaba primero a las piernas, antes de realizar las ejecuciones, cuando introducía a las víctimas en la cámara de gas les gritaba: “venga adentro, perros cochinos”, desvelando así uno de los recursos retóricos más habituales del discurso nazi: el de nombrar el genocidio como “limpieza” o “desinfección” de una “plaga”. Esta retórica de tipo “higienista” enlaza perfectamente, en una clara concatenación lógica, con la insistencia de los nazis en realizar experimentos médicos y con la propia colaboración entusiasta de tantos y tantos médicos y profesores de medicina en los campos, que en la obra de Weiss, y en el propio juicio de Frankfurt queda desvelada, ya que gran parte de los acusados pertenecen a esta profesión que, desde el ámbito de lo supuestamente científico, es decir desde ese mismo ámbito en el que nació el nazismo como ideología cientifista y moderna, viene a intentar suplir mediante su actuación técnica el vacío de lo simbólico.

Al final del canto Stark se excusa, diciendo que en el colegio, en la escuela del partido “de cada tres palabras una se refería siempre a los que eran culpables de todo y que debían ser exterminados. (...) No nos dejaban pensar. Eso ya lo hacían otros por nosotros”. En ese momento interviene explícitamente el autor para acotar que se producen “risas aprobatorias de los acusados”, y con este recurso de montaje, tan teatral, acaba el canto 6. Pero no podemos concluir su lectura sin preguntarnos por esa extraña alusión de Stark “a los que eran culpables de todo y que debían ser exterminados”. ¿Quiénes eran y por qué referirse a ellos con ese largo circunloquio?

Aunque, al revisar esta cuestión comprobaremos que no es algo específico de Stark, sino que antes, al comienzo del canto, cuando se comenta que era Stark quien realizaba los cuestionarios de ingreso, se dice que “allí se indicaba si se trataba de un preso político, un preso por delitos



comunes o un preso racial". ¿Preso racial? Es entonces cuando el lector cae en la cuenta de que hay una palabra excluida por completo del texto de Weiss: la palabra "judío" que, de este modo, comparece como "lo innostrado" en *La indagación*.

Esa ausencia, total, de la palabra judío, en un texto sobre Auschwitz no puede ser interpretada sino como una forclusión de un significante esencial que, de alguna manera nos conduce hacia la ausencia de lo simbólico en la obra de Weiss, una exclusión que enlaza directamente con su propia biografía. Peter Weiss nació en Alemania, en Potsdam, en 1916, pero murió siendo sueco, en Estocolmo, en 1982. Su padre era de origen judío y nacionalidad checa, mientras que su madre fue una actriz de cierta notoriedad, con muchos pretendientes, entre ellos el cineasta Murnau. Tenía dos hijos de un matrimonio anterior cuando se casó con su padre. La infancia alemana de Peter Weiss transcurrió en Bremen y Berlín, y su pésima relación con sus padres (su padre quería que continuara con su negocio textil y se oponía a su vocación artística) quedaría reflejada en su libro autobiográfico, al que ya hemos hecho alusión y que tituló explícitamente *Adiós a los padres*, un libro donde realiza un ajuste de cuentas con sus progenitores, a los que vapulea.

Pero quizá el hecho más importante en la biografía de Weiss tuvo lugar en 1934, cuando toda la familia emigra a Londres y allí cristaliza para él lo que llamó "la mentira de su vida", una mentira relacionada con el judaísmo, es decir con el origen paterno. Aunque sus padres se habían casado en 1915 según el rito mosaico, después el padre renegó del judaísmo e hizo bautizar a todos sus hijos y en la familia se dejó de hablar del origen judío del padre, rompiéndose todo contacto con los parientes judíos de Viena. Pero lo peor fue que tras la llegada de los nazis al poder el padre intentó conseguir a toda costa la nacionalidad alemana y para ello intentó en vano ingresar en el partido nazi y en las SA. Finalmente la familia optó por emigrar a Londres, pero los padres ocultaron el verdadero motivo, presentándolo como una decisión tomada sólo por causas económicas. Después la familia se fue a Checoslovaquia y, finalmente, Peter acabó instalándose en Suecia hasta su muerte.

Sin duda, esa ocultación y denegación del origen, en la genealogía paterna, tiene que ver con el silencio y la desaparición de la palabra "judío" en la obra teatral que estamos analizando. Por lo demás, el intento del padre de inscribirse del lado de los verdugos, de hacerse nazi (de las SA nada más y nada menos) para evitar a toda costa ser judío, está en el origen, como ya hemos sugerido antes, de la inaceptable teoría, tan celebrada sin embargo por la intelectualidad europea de la segunda



mitad del siglo XX, de la indiferencia entre víctimas y verdugos o, dicho de otro modo, de que las víctimas podrían haber sido verdugos simplemente con un cambio de circunstancias.

Pasamos así al “Canto 7, del muro negro”, en el que queremos subrayar, desde su mismo título, la explícita alusión al agujero negro del sinsentido: en efecto en esta parte del texto se enlazaran, como comprobaremos inmediatamente, las palabras “muro negro → muerte negra → sangre negra”. Comienza así el canto: “hasta el año 1942 se ataban (las manos) con alambre a la espalda: luego se prescindió de ello porque la experiencia demostró que casi todos los presos se comportaban tranquilamente”; para continuar de este modo: “en otoño de 1943 vi una mañana muy temprano en el patio del bloque 11 una niña pequeña. Llevaba un vestido rojo y una trenza. Estaba sola, con las manos a ambos lados, como si fuera un soldado. Una vez se agachó para limpiarse el polvo de los zapatos. Luego volvió a quedarse quieta. Entonces vi llegar a Boger al patio. Llevaba el fusil oculto a la espalda. Cogió a la niña de la mano que le siguió obedientemente y se dejó colocar de cara al muro negro. Luego la niña volvió la cabeza de nuevo, Boger se la puso otra vez contra el muro, levantó el fusil y la fusiló”. Y añade el testigo: “entre nosotros se conocía a Boger por la negra muerte”.

Sobre la muerte de otro prisionero: “No sé cuántos disparos recibió, el primero fue en el cuello y entonces le salió una sangre negra. Schlage dijo: este tiene más vidas que un gato. (...) Vi una vez a Schlage en el lavabo con una familia que acababa de ingresar. El hombre tuvo que ponerse frente a él, en cuclillas, y Schlage le disparó a la cabeza. Luego le tocó al niño y luego a la mujer. Al niño tuvo que dispararle varias veces. Gritaba y no murió en seguida”<sup>12</sup>.

El camino imparables al horror nos lleva al “Canto 8 o del fenol” que empieza con un testigo diciendo: “Inculpo al jefe del servicio sanitario Klehr de miles de muertes arbitrarias mediante inyecciones de fenol en el corazón (...) primero lo hizo con bencina, pero eso resultaba poco práctico ya que la muerte tardaba en sobrevenir unos tres cuartos de hora. Se buscó otro medio más rápido. El segundo fue el hidrógeno. Luego el fenol”. El médico Klehr era, además, profesor de Universidad.

Interviene el abogado defensor: “Nuestros defendidos actuaron con la mejor buena fe y de acuerdo con el principio de obediencia incondicional”. A continuación se señala que con este método brutal murieron unas 30.000 personas, incluidos niños a los que decían que era una vacuna para que no gritaran.

<sup>12</sup> Se hace mención explícita en este canto a los crímenes de dos acusados presentes en la sala, Boger y Schlage. Recordemos una vez más, pues es algo esencial para entender el contexto de la obra de Weiss, que el juicio de Frankfurt se saldó con condenas increíblemente benévolas para todos los acusados. La institución judicial, esta vez por desgracia dentro de una Alemania en democracia, volvió a fallar. Quizá tuvo algo que ver, de nuevo, el nacionalismo, esa cosa repulsiva y mafiosa de que, al fin y al cabo, “son de los nuestros”.

El “Canto 9” es el “de los calabozos”, que nos conduce al lugar donde morían de sed y hambre algunos desgraciados, que eran condenados a pasar una terrible agonía en las celdas de castigo: “Mi amigo Kurt Pachala murió en la celda contigua al cabo de quince días. Lo último que comió fueron sus zapatos. El condenado al calabozo sin comida podía gritar y maldecir cuanto quisiera. La puerta nunca se abría. Durante las cinco primeras noches gritó muy fuerte. Luego el hambre cedió y la sed se hizo insoportable. Gemía, rogaba y suplicaba. Se bebió su orina y lamía las paredes. El período de sed duró trece días. Luego ya no se oyó nada de su celda. Tardó más de dos semanas en morir. De las celdas de castigo los cadáveres tenían que sacarse con palos”.

Pero el camino hacia el Holocausto sigue recorriéndose: “El 3 de septiembre de 1941 comenzaron en el bloque de los calabozos los primeros ensayos de matanzas masivas a base de gas (...) cuando abrimos las puertas se nos cayeron encima aquellos hombres, rígidamente apiñados unos contra otros. La mayoría estaban tiesos, de pie, con los rostros azulados. Algunos llevaban agarrados en las manos mechones de cabellos (...). Por la tarde llegó el comandante y su estado mayor. Le oí decir: ahora ya estoy tranquilo, tenemos gas y así vamos a ahorrarnos todos esos baños de sangre. De esta manera, las víctimas podrán recibir un buen trato hasta el último momento”.

Llegados a este punto el “Canto 10” es, lógicamente, el “del Zyklon B”, que sin embargo, y mediante un recurso retórico, característico del montaje teatral de Weiss, se entretiene en contar detalles burocráticos, así como los preparativos y los datos técnicos de las cámaras de gas, para conducirnos, tras esta especie de pausa al “Canto 11”, el último, el “de los hornos crematorios”. La retórica del montaje de “fragmentos de realidad”, que lleva a cabo Weiss, nos sitúa de nuevo al comienzo, en la entrada al campo: “El silbido de la locomotora ante la puerta de entrada era la señal de que entraba un nuevo transporte en el andén. Eso significaba que en una hora poco más o menos los hornos tenían que estar en plena marcha. Se conectaban los motores eléctricos, éstos impulsaban los ventiladores que avivaban el fuego en los hornos para que alcanzaran la temperatura necesaria”. De este modo la obra adopta una cierta estructura circular, pues pasamos del canto 11 al 1, del final al principio de todo.

Continúan los aterradores testimonios: “Sobre las estrechas escaleras había unos letreros. En distintos idiomas decían: sala de baño y desinfección. Eso sonaba a tranquilizador y calmaba a muchos que se sentían desconfiados. Con frecuencia vi gentes descender las escaleras con alegría y madres jugar con sus niños”. Pero llegamos al centro de todo, al

punto máximo de ignición, a la sala de la cámara de gas. ¿Cómo la vieron los testigos supervivientes, después de que al gas hiciera su labor?: “Los cadáveres estaban amontonados cerca de la puerta y de las columnas, los niños y enfermos debajo, las mujeres encima y arriba de todo los hombres más robustos. Eso se explica porque se pisaban unos a otros y trepaban por encima de los caídos, ya que el gas actuaba al principio con mayor fuerza a la altura del suelo. Aparecían agarrados unos a otros, con la piel arañada. Muchos sangraban por la nariz y por la boca. Las caras estaban hinchadas y sucias. Los montones de gente aparecían salpicados de vómitos, orina y sangre menstrual. El comando de evacuación llevaba unas mangueras y rociaba los cadáveres. Luego eran arrastrados hasta los montacargas y conducidos así a los cementerios”. Lo del cementerio fue al principio, luego el sistema se perfeccionó con los hornos crematorios: en el verano de 1944 eran quemadas diariamente unas 20.000 personas. Su ceniza se utilizó muchas veces como material de relleno, para cimentar caminos y carreteras.

La muerte negra, sin sentido. Lo real de la muerte, que siempre había asediado al ser humano individual, en los años 40 del siglo XX, en Alemania, probablemente el país más culto y desarrollado tecnológicamente de Occidente, alcanzó la altura de la Historia, y se propagó conscientemente a una escala social hasta entonces inaudita. Esa pérdida de sentido intentó ser tapada, ya desde el propio punto de vista de los asesinos, con una proliferación de lo útil y pragmático: de lo fáctico (la fechoría, el hecho en sí en toda su dimensión real) a lo práctico, podríamos decir (como queda subrayado con la reutilización de las cenizas).

### **Ideología y relativismo**

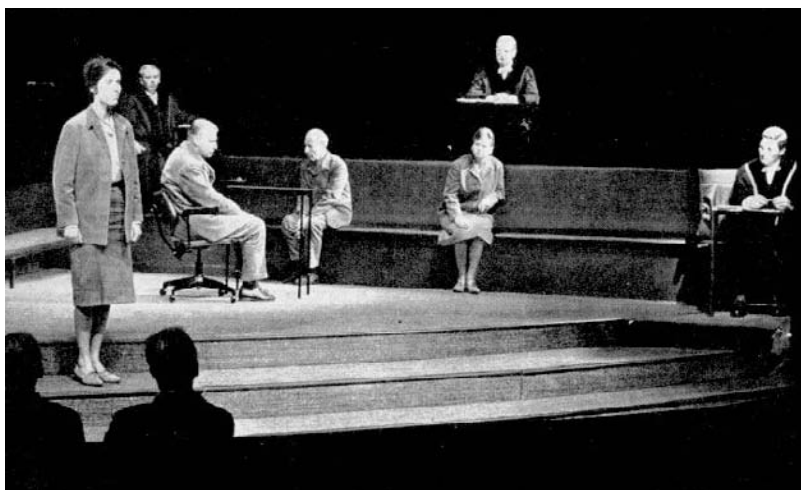
Pero, por desgracia, esa pérdida de sentido alcanzó, durante décadas, a los propios críticos e intérpretes del Holocausto, la mayoría de ellos mermados por una mezcla de relativismo posmoderno y sectarismo marxista. Weiss, tras haber alcanzado el climax expositivo del horror en su obra, se desliza imparable por la pendiente de la simplificación ideológica de ese agujero negro. Un testigo señala: “Todos los individuos de los cientos y miles de oficinas que se ocupaban de aquellos asuntos sabían de lo que se trataba (...) sólo ruego que se piense en la gran cantidad de espectadores que vieron cómo nos arrojaban de nuestras casas y cómo nos cargaban en vagones de ganado. Los acusados en este proceso que actuaron como peones en el campo, sólo son un eslabón final de la cadena”.

La extensión de la culpa al “sistema”, sin duda por ser “capitalista”, en el caso de Weiss y de tantos otros, es una forma de eludir la atribución de culpabilidad, que debe empezar a una escala individual, aunque desde luego no deba quedarse ahí. Pero si eliminamos este nivel, el de que los primeros culpables fueron, precisamente, los propios asesinos de las SS, estamos ya equivocando el análisis. Este mismo testigo que es, entre las víctimas, el último que habla en el juicio según el montaje teatral de Weiss, dice: “De los nueve millones seiscientos mil perseguidos que vivían en los territorios dominados por sus perseguidores desaparecieron casi seis millones (...) Sólo en este campo fueron asesinados más de tres millones. Pero para calcular la cifra total de víctimas indefensas caídas en esa guerra de exterminio debemos añadir a los seis millones de asesinados por motivos racistas, los tres millones de prisioneros de guerra soviéticos fusilados y dejados morir de hambre, así como los diez millones de ciudadanos civiles que hallaron la muerte en los países ocupados”.

Aquí se utiliza de nuevo un eufemismo, la palabra “perseguidos”, para evitar decir “judíos”, y todo ello para construir finalmente el discurso-tutor, para poner en pie el tranquilizador significado ideológico que tapa el sin-sentido

de la Shoá: Weiss se apunta a la amplia corriente de negadores de la especificidad absoluta de la Shoá, comparándola con otras muertes masivas; y más en concreto con los asesinatos en masa tan habituales en todos los bandos a lo largo de la II Guerra Mundial, y en los años posteriores; pero estos últimos tuvieron lugar ya, y es algo que debe ser subrayado una y otra vez, en el bando soviético precisamente.

Tras su gran éxito internacional, *Marat-Sade* (1964), es en 1965 cuando Peter Weiss se declara públicamente socialista, ingresando poco después en el Partido Comunista de Suecia y, a partir de ese momento, sus obras se escoran hacia lo que en la época se entendía como “compromiso político”, llegando incluso a cambiar varias veces el libreto de *Marat-Sade* para adaptarlo a sus nuevas opiniones políticas. ¿Podemos dejar de lado todo esto, en el análisis de *La indagación*? Creo que no, que es un hecho clave que su autor fuera militante comunista, en la época en la que se



13 Sin embargo, desde finales del pasado siglo y a comienzos del siglo XXI hay signos esperanzadores. Algunos intelectuales europeos, pocos todavía, se han empezado a desmarcar de las corrientes de pensamiento dominantes. Por ejemplo, para Finkielkraut, lo aberrante de la ideología nazi se expresa por el desprecio por el otro. "Sobre las ruinas de la conciencia quisieron (los nazis) implantar un hombre nuevo. Un hombre liberado del sentimiento de unidad de la especie humana, un hombre que, en nombre de la raza, repudiara la idea misma de humanidad y que, de esta manera, estuviera eximido de toda obligación para con las otras razas, para con los otros hombres...". Ni que decir tiene que, esta certera crítica a la construcción del hombre nuevo es extensiva, casi palabra por palabra, al comunismo y a otras ideologías totalitarias similares.

estaba produciendo, por cierto, el genocidio maoísta (que causó millones de muertos); aunque en este asunto Weiss no es un caso peculiar, pues fueron innumerables los artistas e intelectuales europeos que se dejaron seducir por el mal totalitario, por ese engendro ideológico que fue la aplicación práctica del marxismo y el leninismo. En fin, ahí está, y algún día deberá ser analizada a fondo, esta tremenda paradoja de haber intentado analizar y representar el Holocausto desde presupuestos ideológicos que a su vez habían amparado, e incluso lo estaban haciendo en ese preciso momento –años 60–, numerosos genocidios<sup>13</sup>.

De lo que no cabe duda es de que Weiss, en *La indagación*, se apunta a la interpretación marxista del Holocausto, dominante en su época, asumiendo implícitamente la llamada "tesis de Dimitroff", que propone una interpretación economicista del nazismo, que lo explicaría como una forma extrema de dominio capitalista, con lo cual, de este modo, se convierte en un fenómeno universal y no específico. En todo caso es un hecho que en *La indagación* hay muchas más referencias a los prisioneros políticos y a los presos soviéticos que a los judíos que, eso sí, las pocas veces que son mencionados, siempre indirectamente, aparecen bajo la denominación de diversos eufemismos, como ya hemos señalado.

En coherencia con su significado ideológico, la obra se cierra con el discurso de los asesinos, ya que la última intervención que se recoge en el montaje es la de un acusado: "Hoy que nuestra nación nuevamente ha conseguido forjarse un puesto rector, deberíamos ocuparnos de otras cosas y no precisamente de unas censuras que hace ya mucho tiempo deberían haber sido superadas". Weiss subraya, para concluir el libreto de *La indagación*, que se produce en el escenario del proceso "una fuerte aprobación por parte de los acusados" a estas palabras de uno de sus compañeros.

De este modo Weiss renuncia a toda posible salida, a cualquier indicio de reconstrucción del sentido que la propia escenografía del juicio y del rito teatral hubiera permitido. Estoy de acuerdo en que, desde luego, es una tarea titánica, heroica, la de intentar la representación simbólica de ese horror máximo que supuso el Holocausto, pero es la única salida y Weiss renuncia a ella, aunque su obra, de gran valor artístico, dentro del ámbito de las vanguardias que apuntaban ya a su metamorfosis posmoderna, explícita, más allá de su significado manifiesto, contradicciones latentes que son las que la dotan de un gran valor estético pues, entre otras cosas, hacen posible reflexiones como estas.

### La Tesis de Adorno: la poesía después de Auschwitz

En cualquier caso, y más allá de cuestiones ideológicas explícitas, que hoy se desvelan frágiles y superficiales en su claro dogmatismo marxista, hacia lo que implícitamente apunta el discurso-tutor de la obra de Weiss es a la imposibilidad de explicar, éticamente, y por tanto de representar, estéticamente, el Holocausto; una visión que enlaza con la corriente posmoderna dominante en el pensamiento occidental en las últimas décadas del siglo XX. Como es sabido, esta forma de abordar el Holocausto se quintaesencia en la famosa "Tesis de Adorno", que se desprende de una frase que escribió el filósofo alemán Teodor Adorno en *Prismas (Primen, 1949)*: "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch", que se puede traducir como "Después de Auschwitz, es un acto de barbarie escribir poesía". La frase se ha interpretado de muchas maneras, la más benevolente es la de que no se puede escribir poesía en alemán, ya que fue la lengua de los verdugos; pero es más admitida la interpretación general, de que no se puede escribir poesía (es decir, realizar una representación estética) del horror máximo que es el Holocausto. El propio Adorno quiso precisar, y corregir, de algún modo el sentido de su frase en los años 60, así en su obra *Consignas* dice que es "imposible escribir bien, literariamente hablando, sobre Auschwitz", es decir que para Adorno la perfección del lenguaje ("escribir bien") es una traición a la brutalidad que se debe expresar, ya que no habría que "disimular", estéticamente, lo real del Holocausto, por lo cual sentencia que "debemos renunciar al refinamiento". Pero eso, ¿no supone, al fin y al cabo, una renuncia a lo poético, a lo metafórico y, finalmente, a lo simbólico?

Si revisamos el pensamiento filosófico de Adorno, quizá lo que encontremos sea la propuesta de que con el Holocausto la humanidad se enfrentó a la última frontera que separa a la civilización de la barbarie, lo cual supuso enfrentar a la poesía (es decir a la cultura en general) ante algo que la corroe y la lleva al fracaso que no es, a la postre, sino el fracaso mismo del espíritu. Como salida filosófica "ya solo y por su cuenta, Adorno propone un discurso del método que, partiendo de Hegel, haga la crítica hegeliana del maestro y sirva para eludir los bloqueos que padece el pensamiento del siglo XX cuando se pierde por los caminos de la filosofía del ser (Heidegger, Sartre): el ser es una categoría filosófica inútil porque escapa a la razón en la tautología que lo define: el ser es (lo que sea). La tautología denuncia una imposibilidad de pensar. Ocupa el lugar del Dios muerto y sigue oponiéndose a que den con su nombre verdadero. Adorno propone sustituirlo por una diosa: la negatividad"<sup>14</sup>.

14 Blas MATAMORO: *Pensar después de Auschwitz*. Letras Libres, noviembre 2003.

<sup>15</sup> En este sentido remitimos al lector a los últimos trabajos de Jesús González Requena en los que, en su elaboración de una teoría de lo simbólico, cada vez juega un papel más importante esa diosa que resurge, en la posmodernidad, como sustituta, psicopática, del Dios que el siglo XX declaró oficialmente muerto (al menos en el campo del pensamiento filosófico dominante).

<sup>16</sup> Se ha publicado la poesía de Primo Levi en edición bilingüe (*A una hora incierta*, Ed. "La Poesía, señor hidalgo"). El químico italiano y judío (1919-1987) empezó a escribir poesía nada más salir de Auschwitz y dejó de escribirla tres meses antes de su muerte. Como se sabe, decidió acabar sus días tirándose por el hueco de la escalera: El rostro de su madre, que aún vivía, se deformaba en una máscara que le recordaba a las víctimas del campo de exterminio.

Es interesante ver el punto de llegada del pensamiento de Adorno, en el que lo simbólico, el Dios padre, que él considera, con Nietzsche, ya muerto, es sustituido por una "diosa", la Diosa de la negatividad<sup>15</sup>.

En relación con la propuesta de Adorno, otro autor que nos interesa especialmente es, desde luego Primo Levi, que en cierta forma parece asumir la tesis de Adorno, cuando dice que "nuestro lenguaje no cuenta con suficientes palabras para expresar la ofensa que hemos recibido, la destrucción del hombre", pero que sin embargo en la práctica se dedicó a escribir mucho y, además, poesía<sup>16</sup>. Por otra parte, Levi en su obra capital, *Si esto es un hombre* narra una experiencia personal en Auschwitz, cuando pese a la barbarie a la que era sometido, el auto-recitado de, precisamente, los versos de la *Divina Comedia* de Dante le resultó inesperadamente eficaz y le abrió un cierto atisbo de esperanza en su futuro como ser humano.

Pero, finalmente, lo que nos interesa, y mucho, es la polémica que en su momento se desató entre Adorno y el que luego sería premio Nobel de literatura, Imre Kertesz. Si para Adorno después de Auschwitz no puede haber poesía, en tanto que esta es la quintaesencia de la civilización (sería, como dice explícitamente, una barbarie) es porque no hay posibilidad de simbolizar el horror; para Kertesz, por el contrario, judío húngaro que a diferencia de Adorno estuvo en Auschwitz como prisionero, después de Auschwitz "sólo queda la poesía, sólo queda resistir con palabras ciertas". Ni que decir tiene que el objetivo de este artículo es colaborar, desde el campo de la teoría, con esta sugerente propuesta de Kertesz, con la que coincidimos plenamente: hay que reivindicar la posibilidad de resistir desde la verdad a la mentira.