



FACULTAD DE FILOLOGÍA

**GRADO EN LENGUA Y LITERATURA  
ALEMANAS**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO  
CURSO 2016 /2017**

**TÍTULO:**

Auschwitz a escena: el drama documental *Die Ermittlung* de Peter Weiss

**AUTOR/A:**

Nuria Campos Ceballos

**Fecha:** 28/11/2016

**Vº Bº del Tutor:** Dra. Asunción Sainz Lerchundi

**Firma:**

**Firma:**

## ÍNDICE

Auschwitz a escena: el drama documental *Die Ermittlung* de Peter Weiss

1. Introducción .....	1
2. El género dramático frente al Holocausto .....	3
3. El teatro documental alemán .....	7
3.1. El documento, materia primera del teatro de los sesenta.....	10
3.2. Las funciones del drama documental.....	12
4. <i>Die Ermittlung</i> : Auschwitz a escena .....	14
4.1. Aspectos formales de <i>Die Ermittlung</i> .....	14
4.2. <i>Die Ermittlung</i> : crítica al sistema social y económico .....	17
4.2.1. Auschwitz, un negocio lucrativo reflejo del mundo capitalista .....	17
4.2.2. Una sociedad cómplice .....	19
5. Conclusiones .....	22
6. Bibliografía.....	23
6.1. Fuentes .....	23
6.2. Estudios.....	23

### 1. Introducción

En el presente trabajo analizaremos la manera en la que el teatro aborda la cuestión del Holocausto a través de la obra documental *Die Ermittlung* del escritor alemán Peter Weiss.

Iniciaremos el primer bloque de este estudio planteando las dificultades presentes en la literatura del Holocausto, en general, para posteriormente centrarnos en el género dramático. Esto nos llevará a la presentación de un subgénero que tuvo una primera época de esplendor entre 1924-1929 y que volvió a cultivarse quince años después de finalizar la II Guerra Mundial: el drama documental, que ocupará la segunda parte de nuestro trabajo. Veremos la importancia que tuvo este tipo de drama en la literatura de los años sesenta para, no sólo representar hechos históricos del pasado sino, sobre todo, relacionar esos acontecimientos pasados con el presente y comprobaremos que no es casual que el drama documental tuviera durante estos años una segunda época de esplendor. Analizaremos cómo el documento se convierte en material legitimador para autores como Weiss que a través de él consiguen plasmar en la literatura cuestiones tan sensibles para la opinión pública como Auschwitz. Veremos cómo la importancia del documento radica en su autenticidad y veracidad, lo que en ningún caso significa, como expondremos más adelante, que el autor deba ser neutral o imparcial.

El libro que reúne todas las características de este tipo de drama es el texto de Peter Weiss *Die Ermittlung*. En este tercer y último bloque, veremos cómo están presentes todas las funciones que ha de tener, a juicio del profesor Luis Acosta, toda obra documental: informar, ilustrar, enseñar y, ante todo, defender una postura política. El autor alemán realiza a través de esta obra una crítica al sistema social y económico de los años sesenta, realizando un paralelismo entre su presente y el funcionamiento de la industria de la muerte en la que se convirtió Auschwitz. Las funciones del drama documental nos ayudarán a entender mejor el texto de Weiss, que analizaremos desde dos perspectivas: por un lado, la forma, sobria y alejada de cualquier elemento que pueda banalizar estos acontecimientos históricos y, por otro, desde el punto de vista del contenido, núcleo de la obra, en el que, a través de la crítica de los hechos pasados, el escritor alemán pretende hacer reflexionar al público de la situación social y económica de la República Federal Alemana de los años sesenta.

Para la elaboración de este trabajo académico han sido esenciales dos estudios, que nos aportan información de primera mano tanto sobre el teatro documental como de la obra

teatral que estamos analizando. Se trata de *Notizen zum dokumentarischen Theater* del propio autor y la entrevista radiofónica a Peter Weiss titulada *Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?*

*Notizen zum dokumentarischen Theater* es el primer tratado existente sobre el drama documental. En él, el propio Weiss nos indica las características que, en su opinión, debe tener una obra de este estilo. Todas ellas aparecen en el texto que nos ocupa. Muy relevante también para este trabajo ha sido la entrevista de Peter Weiss con el periodista Hans Mayer emitida en *Norddeutscher Rundfunk* el 21 de octubre de 1965, dos días después del estreno de *Die Ermittlung*, y que fue recopilada en el libro *Jahrbuch Band 4* por Martin Rector y Jochen Vogt. En esta entrevista radiofónica, el dramaturgo alemán explica cómo preparó su obra; responde los reproches de un sector de la crítica que consideraba que el tema elegido no era apropiado para una obra teatral y, lo más importante, en este encuentro responde a dos cuestiones centrales en nuestro trabajo: ¿Puede un escenario permitirse una obra sobre Auschwitz? y, en caso afirmativo, cómo hacerlo.

## **2. El género dramático frente al Holocausto**

En 1995 la editorial Suhrkampf publicó unas memorias del hasta entonces desconocido autor Benjamin Wilkomirski nacido en 1939 en el gueto letón de Riga. En su obra *Benjamin Wilkomirski, Bruchstücke: Aus einer Kindheit (1939–1948)* narraba su experiencia en los campos de concentración de Majdanek y Auschwitz. El libro se convirtió rápidamente en un éxito de ventas y crítica. *Los Angeles Times* lo calificó como un clásico en la literatura del Holocausto y los premios literarios no tardaron en llegar. El repentino éxito se tornó cuatro años después en un absoluto fiasco. En 1999 un periodista desveló la verdadera identidad del autor. Wilkomirski se llamaba en realidad Bruno Doesseker y en vez de en la ocupada Letonia había nacido y crecido en la neutral Suiza, en el seno de una familia acomodada. Una mentira que no sólo le valió una denuncia de la propia editorial, que retiró el libro inmediatamente del mercado, sino también puso en duda sus cualidades como escritor. La crítica, que años antes había alabado la calidad literaria del texto, ahora lo despreciaba. La escritora Ruth Klüger, superviviente del Holocausto y autora del libro *Weiter leben*, afirmó:

Kitsch ist immer plausibel. Die ursprünglichen Leser haben sich nichts vorzuwerfen: Sie haben vor einigen Wochen ein anderes Buch in der Hand gehabt als jetzt, auch wenn der Text der

gleiche geblieben ist. Wir werden auch weiterhin Bücher, die sich als Geschichte ausgeben, anders lesen müssen als solche, die Geschichten enthalten (Huntemann 2001:22)

¿Dónde radicaba el problema de la obra del falso Wilkomirski? En primer lugar, había mentido a sus lectores al presentar su libro como unas memorias, un texto alejado de cualquier tipo de ficción. Llama la atención, sin embargo, que revelado el secreto, algunos críticos consideraran que el lector se encontraba ahora ante un texto diferente ¿Acaso radicaba el problema en que Wilkomirski/Doesseker utilizara la ficción para explicar unos hechos que, sin ser reales, podían haberse desarrollado de la manera en la que él los describió? ¿Por qué Klüger considera que debe interpretarse de otra manera un texto ficcional sobre el Holocausto que un texto testimonial o autobiográfico? Resulta interesante comprobar cómo décadas después de la finalización de la dictadura nacionalsocialista, se siga debatiendo sobre cómo la literatura debe representar este hecho histórico. Este debate se produjo también durante la década de los sesenta. Una vez finalizada la posguerra y en plena expansión económica, los escritores se preguntaban entonces cómo debían abordar la literatura el Holocausto.

Por otra parte, la conocida afirmación de Theodor W. Adorno, quien a principios de la década de los cincuenta calificó de barbarie el acto de escribir poesía después de Auschwitz, ponía de manifiesto la dificultad de plasmar sobre el papel unos hechos que superaban cualquier realidad imaginada. De esta forma, se cuestionaba si la literatura tenía legitimidad para utilizar el Holocausto como motivo literario y, en caso afirmativo, de qué manera se podía relatar o recrear el sufrimiento de los prisioneros en los campos de concentración. Una cuestión estaba clara: si no se quería repetir esa barbarie, si no se quería olvidar lo ocurrido, debía ser recordado y en ello la literatura, en cualquiera de sus géneros, desempeñaba un papel fundamental. Queda clara, por tanto, la importancia de los escritores para perpetuar la memoria de las víctimas pero, a pesar de ello, dos décadas después de estos terribles acontecimientos, éstos se encontraban ante la dificultad de cómo hacerlo. La profesora de la Universidad de Oslo Helgard Mahrdrdt afirma en su artículo *Peter Weiss' Auseinandersetzung mit dem Faschismus am Beispiel der Ermittlung*:

Außer Zweifel steht, daß das grauen im Gedächtnis bleiben muß. Aber die Künstler stehen vor der Schwierigkeit, wie sie zur Erinnerung etwas beitragen können, ohne den Terror zu ästhetisieren (Mahrdrdt 2000: 159).

Esa necesidad de dejar constancia de lo ocurrido y de perpetuar la memoria de las víctimas hizo que fueran los propios supervivientes los que se dedicaran a escribir sus experiencias. Algunos necesitaron años para encontrar las palabras adecuadas que describieran los horrores que habían vivido durante el nazismo. Escritores como Paul Celan, Jorge Semprún o Primo Lévy articularon en sus textos el horror de los que habían sobrevivido al Holocausto. Pero, por otro lado, se encontraban aquellos autores que no habían vivido los años del nacionalsocialismo y que recurrían a la literatura para recrear unos hechos inefables que sólo conocían por los testimonios de los supervivientes. Estos autores se encontraron con el problema añadido de ser deslegitimados por algunos críticos por escribir sobre el Holocausto y los crímenes del nazismo sin haberlos vivido. Ellos se enfrentaron, no sólo a la dificultad de escribir sobre los horrores cometidos durante la dictadura de Hitler, sino también al desafío de cómo abordar esta cuestión.

A este respecto, la investigadora María Jesús Fernández Gil realiza la siguiente reflexión en su libro *El papel (est)ético de la literatura en la conmemoración del Holocausto*:

¿Es posible transferir al lenguaje artístico un hecho que carece de la más mínima estética? ¿es moral hacerlo?; ¿Son aceptables las representaciones de los no supervivientes? ¿Es la literatura un medio lo suficientemente aséptico y serio para representar la tragedia? (Fernández Gil 2001: 64).

Como hemos visto en la cita anterior, el principal problema que se planteaban los escritores era la posibilidad de que a través del lenguaje literario se banalizaran estos crímenes. La sentencia de Adorno ya indicaba que tras Auschwitz no había lugar para el arte. Frente a aquellos géneros literarios que recogían los hechos ocurridos desde una perspectiva testimonial o histórica se encontraban otros cuyo esteticismo, tan ligado a la literatura, hacía temer la posibilidad de minimizar el genocidio acaecido durante la dictadura nacionalsocialista. Por otro lado, estaba la cuestión de la ficción, unida también a la literatura, y el debate de lo que esta podía aportar a unos hechos que, ya de por sí, superaban cualquier realidad imaginada. Existía, por tanto, cierto miedo a *estetizar* el horror. Voces críticas, como la de Adorno, consideraban que llevar el Holocausto a la literatura sólo conseguiría normalizarlo (cfr. Fernández Gil 11-13). La investigadora recoge los motivos por los que algunos críticos y escritores, como Elie

Wiesel, se negaban a que la literatura recurriera al Holocausto como tema literario. Estos consideraban que en la literatura:

Se ensalza su artificio, anteponiéndolo a cuestiones de naturaleza intelectual, religiosa, moral o ideológica, y negándole, en consecuencia, relevancia para aportar contenido a disciplinas centradas en asuntos de gran calado moral en el terreno social, político o económico (Fernández Gil 2001:12).

Del mismo modo, se enfrentaron a la dificultad de encontrar un lenguaje adecuado para explicar estos hechos. Elie Wiesel lo explica en el prefacio de su obra *Night*: “I had many things to say, I did not have the words to say them. (...) I watched helplessly as language became an obstacle. It became clear that it would be necessary to invent a new language” (Fernández Gil 2001: 69). En una entrevista al diario ABC, Wiesel afirma igualmente que esperó diez años “(...) guardando silencio durante ese tiempo para purificar las palabras y estar seguro de que iba a utilizar las adecuadas”. Muchos escritores se encontraron, por tanto, con la dificultad de encontrar los términos apropiados para describir lo ocurrido y dudaban de la capacidad de un lenguaje, que ya existía con anterioridad al Holocausto, para explicar las dimensiones de unos crímenes nunca antes vistos. Fernández Gil indica que los autores defendieron el uso de un tipo de lenguaje que el crítico literario Northrop Frye definió como lenguaje centrípeto, es decir, un lenguaje informativo y científico, alejado del lenguaje metafórico o poetizado. En definitiva, como indica Fernández Gil:

El dilema consiste, pues, en cómo narrar lo inenarrable, en cómo decir lo indecible, en cómo pensar lo impensable, en cómo describir lo indescriptible, en cómo comprender lo incomprensible. En definitiva, en cómo hablar de lo inefable (Fernández Gil 2001: 66).

Con respecto a los géneros literarios, fueron la lírica y la narrativa los géneros predominantes para expresar el dolor de millones de inocentes. Pero, ¿dónde quedaba el género dramático? ¿Era posible escenificar el Holocausto? ¿Era ético y moral representar Auschwitz sobre el escenario? El novelista y dramaturgo alemán Peter Weiss se planteó la forma de trasladar a la escena el sufrimiento de las víctimas sin dulcificar ni banalizar estos hechos. Como escritor sintió la responsabilidad de dejar en el recuerdo el testimonio de los supervivientes para que hechos tan terribles como estos no volvieran a repetirse. Para conseguirlo recurrió a lo que, para él, era el único medio capaz de presentar estos hechos de la manera más aséptica posible: sin ficción ni invención por parte del autor. Toda la información que el espectador iba a conocer en el

teatro sería a través de los testimonios de las propias víctimas (cfr. Rector & Vogt 11-12).

El drama documental le ofrecía esa posibilidad y en 1965 publicó *Die Ermittlung*, la primera obra dramática plenamente documental. Aunque no se trata de la primera obra de estas características que se publica en los sesenta – en 1963 Rolf Hochhuth publica *Der Stellvertreter*– el drama de Weiss, estrenado en los teatros de la República Federal Alemana dos años después, impulsa definitivamente la corriente documental. La obra escenifica el proceso judicial de Frankfurt que tuvo lugar entre 1963 y 1965 aunque, como veremos más adelante, el drama se centra en conocer el funcionamiento de Auschwitz a través de las declaraciones de los testigos y acusados.

En una entrevista radiofónica entre Peter Weiss y el periodista Hans Mayer, que recogen Jochen Vogt y Marin Rector bajo el título *Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten?*, Mayer plantea la cuestión de los límites del género dramático en la representación de un tema tan complejo como es Auschwitz. El dramaturgo defiende *Die Ermittlung* por considerar que el texto se centra principalmente en el uso de hechos realmente acaecidos, de documentos, y asegura que la obra está alejada de cualquier tipo de clasificación estética. El propio Weiss afirma:

Also ich sehe zunächst einmal keine ästhetische Beurteilung diesem Stück gegenüber, sondern ich sehe in diesem Stück ein Material, das aus Tatsachen besteht und das außerhalb ästhetischer Maßstäbe liegt. Wenn ich selbst versuche, das Stück ästhetisch zu beschreiben, dann gibt es für mich überhaupt keine Kategorien dafür. (Vogt & Rector 1995:8)

Peter Weiss encontró, por tanto, en el drama documental la manera más aséptica para representar Auschwitz sobre el escenario. Su objetivo no era recrear un campo de concentración, tal como él mismo indica en el prólogo, sino explicar a través de los testimonios de testigos y acusados que declararon en el proceso de Frankfurt, la manera en la que funcionaba esa industria en la que los avances tecnológicos y la medicina se pusieron a disposición de la tortura y muerte de seres humanos y, lo más relevante, la conexión de estos hechos pasados con el presente de Weiss.

### **3. El teatro documental alemán**

El teatro documental de los años sesenta no era una corriente artística novedosa. Heredero del drama histórico y, sobre todo, del teatro épico de Brecht, ya había vivido años de esplendor durante la década de los años veinte de la mano del director teatral



Erwin Piscator. Profundamente afectado por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, Piscator consideró que el arte tenía que adaptarse a las nuevas circunstancias. El conocido lema *el arte por el arte*, el embellecimiento artístico o, como indica el profesor Luis Acosta en su obra *El drama documental alemán*, la estetificación al estilo tradicional ya no tenían espacio en ese nuevo contexto histórico. Esta crisis sobre la función del arte tradicional se volvió a repetir en la década de los sesenta, momento en el que se buscan nuevos medios para explicar cuestiones que no podían ser tratadas desde la ficción. Como indica Luis Acosta: “La escena requiere además objetividad y como exigencia básica también veracidad y credibilidad. El documento constituye sin duda el factor que mayores garantías puede ofrecer” (Acosta. 1982:81). De esta forma, Weiss recupera el drama documental de los años veinte para poner sobre el escenario la industria de destrucción en la que se había convertido Auschwitz.

El teatro documental regresó, por tanto, con fuerza a la República Federal Alemana quince años después del fin de la II Guerra Mundial, como consecuencia de la situación social y política del momento. Estos años se caracterizaron por dos hechos fundamentales. Por un lado, en el terreno económico se había producido el denominado *Wirtschaftswunder*, que permitió situar como una de las primeras potencias mundiales a un país que había sufrido en su territorio dos guerras mundiales en apenas unas décadas. Por otro lado, y al calor de esta prosperidad económica, en el terreno político se adoptaron medidas centradas en la superación de los hechos pasados. En este sentido, el filósofo Karl Jaspers define con claridad la situación de la RFA en la década de los sesenta en la siguiente cita que recoge el profesor Heidrun Kämper en su estudio *Der Schulddiskurs in der frühen Nachkriegszeit: Ein Beitrag zur Geschichte des sprachlichen Umbruchs nach 1945*:

Der Horizont ist eng geworden. Man mag nicht hören von Schuld, von Vergangenheit, man ist nicht betroffen von der Weltgeschichte. Man will einfach aufhören zu leiden, will heraus aus dem Elend, will leben, aber nicht nachdenken (Kämper 2005: 114)

Dichas medidas para superar el pasado nacionalsocialista no surtieron efecto, pues fue en esta década cuando se celebraron dos de los juicios más importantes contra miembros del partido nazi y oficiales del campo de concentración de Auschwitz, como fueron el juicio contra Adolf Eichmann en Jerusalén y el proceso de Frankfurt. Estos hechos devolvieron a la actualidad un pasado que se intentaba olvidar y provocaron que

las nuevas generaciones se enfrentaran a ese pasado desde una nueva perspectiva, la de la culpa.

Por otro lado, además del recuerdo del oscuro pasado nacionalsocialista, otros acontecimientos marcaron esta década. Los movimientos estudiantiles, la guerra de Vietnam o los movimientos de liberación en Hispanoamérica tuvieron una gran influencia en la literatura del momento. Los escritores adoptaron una postura crítica y de compromiso social enfocado en el deseo utópico de mejorar el mundo, y las ideologías políticas –mayormente de izquierdas- impregnaron las obras literarias. Los autores dramáticos también tomaron conciencia de esta situación al considerar que el pasado no debía ser olvidado y que el sistema social podía cambiar. Esta idea de transformar y mejorar las circunstancias sociales de la época también se convirtió en el primer y principal objetivo de los escritores documentales. Luis Acosta señala que estos autores se vieron en la obligación de abordar estos aspectos negativos: “(...) tratarlos dramáticamente y presentarlos al público para que reflexione sobre los mismos y considere la posibilidad de corregirlos (Acosta 1982: 135).

A pesar de la importancia de este subgénero dramático en la literatura alemana, existe una gran dificultad para definirlo genéricamente debido, sobre todo, a la diversidad de obras documentales existentes y a que cada autor trabajó el documento de manera distinta. Sin embargo, todos tienen un aspecto en común: considerado por algunos heredero del drama histórico, el teatro documental se opone a un tipo de drama de ficción caracterizado por su visión apolítica. Con una gran influencia del teatro épico de Brecht, como veremos más adelante cuando señalemos las funciones del drama documental, ambas corrientes dramáticas se caracterizan por estar orientadas políticamente y contener en sus obras una fuerte crítica social. No es de extrañar, por lo tanto, que el renacer de este tipo de drama se produzca en dos momentos históricos (1924-29 y 1964-70) en los que las cuestiones políticas y sociales son demasiado complejas para ser explicados a través de acciones o personajes ficticios. Como indica el profesor Brian Barton en su obra *Das Dokumentartheater*, para estos autores la ficción no es suficiente para representar ciertos aspectos de la realidad y el uso del documento legitima este tipo de literatura en el que el arte y la realidad van unidas (cfr. Barton 1-6). De esta manera, el drama documental surge de nuevo en la década de los

60 como consecuencia de las formas dramáticas existentes o, como indica el profesor Acosta, como reacción dirigida contra la literatura y el teatro de la época.

La importancia del teatro documental consiste en su capacidad de poner sobre el escenario una cuestión esencial de gran interés general. Podría entenderse, por lo tanto, que una obra documental sólo tiene razón de ser en la época en la que surge y que una vez superadas las cuestiones sociales y políticas que denuncia, pierde su interés. Sin embargo, en la actualidad muchas obras siguen siendo relevantes no sólo por su calidad literaria sino también porque presentan cuestiones sociales o políticas que no se han solucionado y que siguen siendo de interés para el público, como apunta el profesor Brian Barton: “Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt in seiner Fähigkeit, die Kernfragen der heutigen Zeit auf der Bühne darzustellen und zu interpretieren” (Barton 1987: 2)

### **3.1. El documento, materia primera del teatro de los sesenta**

Peter Weiss consideraba que sólo había una única manera de llevar la trágica historia de Auschwitz sobre un escenario y esta era a través de una obra no ficcional en la que existía una condición indispensable: si se quería representar la realidad había que trabajar con materiales originales y veraces. En el tratado teórico sobre el drama documental escrito por el propio Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater*, el dramaturgo afirma:

Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt es, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne wieder aus (Weiss 1971: 222).

Por lo tanto el documento que respalda la obra sobre Auschwitz debe ser ante todo auténtico, ya que, de lo contrario, no sería más que una fuente para representar acontecimientos y figuras que actúan y se transforman en función de los criterios estéticos que marca el autor. El tratamiento documental aporta, por tanto, una mayor credibilidad.

Sin embargo, el autor documental se ve en la necesidad de manipular el documento para ajustarlo a las normas físicas, temporales y espaciales del teatro. En el caso del proceso de Frankfurt, uno de los juicios más largos de Alemania, testificaron 360 personas; los acusados superaban la veintena y las sesiones se prolongaron durante dos años. Esto supuso que se acumulara con el paso del tiempo una ingente cantidad de información

que llenó los periódicos alemanes durante meses. Peter Weiss tomó una parte de dicha información, una muestra pequeña que se recoge en un libro de apenas doscientas páginas. Como el propio autor indica:

Die Stärke des Dokumentartheaters liegt darin, dass es aus den Fragmenten der Wirklichkeit ein verwendbares Muster, ein Modell der aktuellen Vorgänge, zusammenzustellen vermag (Weiss 1971:223).

En ese proceso de transformar los documentos reales en una obra teatral se pueden producir una serie de hechos que llegan a poner en duda la autenticidad de este tipo de teatro que tanto defiende la veracidad de lo que se representa sobre el escenario. ¿En qué medida puede seguir siendo auténtico un documento que ha sido sintetizado y simplificado para posteriormente ser declamado por un actor? El profesor Barton considera que existen diferentes tipos de autenticidad: el resultado final que se muestra sobre el escenario Barton lo denomina “Bühndokument” (Barton 1987: 3) y este no es exactamente igual a la fuente original de la que proviene, pero, por ello, defiende, no deja de ser auténtico. Esa diferencia entre el denominado *Bühndokument* y el material primario que ha tomado el autor después de una rigurosa investigación permite fundamentar la tesis que defiende la obra dramática. Como vimos en la cita anterior de Peter Weiss, el drama documental no pretende reproducir de manera exacta un acontecimiento histórico sino presentar un patrón elaborado a partir de las fuentes reales.

Volviendo a la obra que aquí nos ocupa, el proceso de Frankfurt tuvo un sumario de miles de páginas y, como ya hemos mencionado, los periódicos de todo el mundo recogieron a diario durante meses las declaraciones de testigos y acusados. Weiss no pretendía una simple exposición de los acontecimientos que allí sucedieron, algo imposible por la gran cantidad de material al que se enfrentaba, sino que quería realizar un nuevo juicio crítico desde un punto de vista actual. Eso nos lleva a una segunda cuestión polémica: el de la neutralidad. Como veremos en el apartado que hace referencia a las funciones del drama documental, este tipo de manifestación artística tiene una fuerte carga política, por lo que las obras de Weiss y de otros autores documentales, nunca deben ser imparciales. Eso le valió duras críticas por parte de algunos sectores literarios que exigían objetividad a la hora de tratar este tipo de cuestiones (cfr. Barton 9-10). Consideraban que bajo el pretexto de usar material real, autores documentales como Peter Weiss, sólo pretendían difundir sus propias ideas y prejuicios. Esto motivó que muchos escritores, críticos con este tipo de dramas,

calificaran de propaganda algunas obras documentales. Weiss defendía, sin embargo, un drama documental partidista<sup>1</sup>, no sólo partidista por mostrar una orientación política –el escritor alemán era fiel defensor de las ideas socialistas – sino también por tomar partido por uno de los dos bandos que se presentan sobre el escenario. Así, por ejemplo, el expolio de los colonizadores portugueses en Angola o Mozambique en su obra *Gesang vom Lusitanischen Popanz*, la guerra de Vietnam en el texto dramático *Viet Nam Diskurs* o los prisioneros de los campos de concentración, en la obra que nos ocupa, obligan a Peter Weiss a ponerse de lado de la víctima. La neutralidad que algunos le exigen a este tipo de dramas no es compatible con un tipo de teatro que pretende ser crítico. De esta forma la obra documental no pretende mostrar una falsa objetividad, sino, todo lo contrario, el autor ha de exponer con claridad las intenciones que persigue con su texto.

En definitiva, el autor documental no es un historiador y como tal no tiene por finalidad realizar una representación exacta de la realidad. No sólo describe una parte de un acontecimiento histórico sino que también dota a ese hecho histórico de un significado. Veremos cómo uno de los objetivos de Weiss en *Die Ermittlung* es realizar una crítica al sistema capitalista comparándolo con la situación de explotación laboral en la que vivían los prisioneros de Auschwitz, quienes durante años trabajaron esclavizados para importantes empresas alemanas.

### **3.2. Las funciones del drama documental**

El teatro documental es un drama de información, como indica el propio Weiss, “(...) ein Theater der Berichterstattung” (Weiss.1971:222). Los autores documentales utilizan el escenario para hacer llegar al público una información que no suele aparecer en los medios de comunicación tradicionales. De esta manera asumen el papel que, según el dramaturgo, no es capaz de adjudicarse la prensa que, por motivos económicos o políticos, ocultan información o la publican de manera parcial o tergiversada.

Para conseguir la información el autor ha de realizar un papel de investigador y estudiar los documentos que están a su disposición de una manera científica. A través de este

---

<sup>1</sup> Con el término partidista, que aparece en varias de las bibliografías consultadas como traducción del alemán *parteilich*, no nos referimos a que el drama documental deba defender las ideas de un partido político sino que el autor de este tipo de dramas debe posicionarse hacia algo o alguien en un asunto en el que se debería ser imparcial.

estudio concienzudo, el dramaturgo consigue el mayor número de datos posibles que ayuden a avalar las tesis que sustenta su obra. Esto, unido a su función política, hace que el drama documental deba, ante todo, ser crítico con cualquier elemento que pretenda ocultar o falsear la realidad.

El profesor Luis Acosta indica que, además de informativo, el teatro documental ha de convertirse en elemento ilustrador:

La representación de los hechos debe de ir acompañada de una explicación sobre los mismos, puesto que detrás de los informes presentados se encierra una realidad que hay que hacer ver al espectador (Acosta 1982: 141).

Esto permite que el público reflexione sobre los hechos que se presentan en la obra para, a continuación, poder cambiar su punto de vista sobre los mismos. Acosta lo define como un proceso de concienciación que le proporciona “(...) el punto de partida necesario para el descubrimiento de la verdad que no posee y el rechazo de la verdad que cree poseer” (Acosta 1982:142).

Una tercera función del teatro documental es su carácter didáctico ligado a la intención informativa e ilustrativa del drama documental que pretende hacer reflexionar al público o, en definitiva, educarle. El objetivo de este tipo de teatro es que el espectador saque la enseñanza que le llevará a una acción posterior fuera del ámbito teatral. Como afirma Luis Acosta, el carácter didáctico del drama documental invita a la acción (cfr. Acosta 143-145). Es por ello que el principal objetivo de este tipo de drama sea su intención de influir en la sociedad y así poder cambiarla.

Por último, hay que destacar la función política de estos textos. Característica también compartida con el teatro brechtiano, el drama documental se centra en informar sobre cuestiones históricas que tienen un gran calado político en el momento en el que se escriben, por lo tanto, no es de extrañar que siga las líneas ideológicas de cada autor. Como ya hemos indicado anteriormente, Weiss defendía que el drama documental era un tipo de teatro que tomaba partido por una tendencia política o ideológica determinada y en el que el autor debía ponerse siempre de lado del más débil. De esta manera al drama documental se le asigna una función de foro político. Así lo explica el investigador Luis Acosta:

[El texto] se convierte en el lugar y el vehículo de discusión de problemas políticos auténticos, que ofrece al público la oportunidad de reflexionar sobre de lo que normalmente queda excluido y a lo que de otra manera nunca tendría acceso (Acosta 1982:36).

#### **4. *Die Ermittlung*: Auschwitz a escena**

*Die Ermittlung* no es la historia del proceso de Frankfurt ni tampoco un juicio paralelo contra los dieciocho acusados presentes en el texto, sino una denuncia a un sistema político, económico y social que permitió el perfecto funcionamiento de la fábrica dedicada a la tortura, explotación y muerte que fue Auschwitz. Una industria creada exclusivamente para eliminar de la faz de la tierra a un colectivo. La intención del autor no es, por tanto, recrear sobre el escenario el proceso de Frankfurt ni tampoco escenificar un campo de concentración. Así lo explica Weiss en el prólogo de su obra:

Bei der Aufführung dieses Dramas soll nicht der Versuch unternommen werden, den Gerichtshof, vor dem die Verhandlungen über das Lager geführt wurden, zu rekonstruieren. Eine solche Rekonstruktion erscheint dem Schreiber des Dramas ebenso unmöglich, wie es die Darstellung des Lagers auf der Bühne wäre (Weiss 1965:9).

En este apartado veremos cómo las características del teatro documental explicadas en el epígrafe tres, aparecen reflejadas en esta obra de Weiss, que es considerada por la crítica literaria el texto teatral que mejor refleja esta corriente dramática. Por un lado, analizaremos la forma en la que está escrita esta obra haciendo especial mención a la importancia que tiene esta técnica para lograr el distanciamiento brechtiano entre el lector y el texto. Por otro lado, veremos el código ideológico-temático del texto, parte fundamental en cualquier obra documental, ya que pretende hacer reflexionar al público de unos hechos pasados que tienen una conexión con el presente.

##### **4.1. Aspectos formales de *Die Ermittlung***

Los nueve testigos que aparecen en el texto –en el proceso participaron más de 360 personas– se convierten en seres anónimos que sirven de portavoces para narrar los horrores vividos en el campo de concentración. La única víctima que conocemos por su nombre es Lili Tofler, protagonista de uno de los cantos y símbolo de la resistencia de las víctimas contra los nazis. Como indica Weiss, las declaraciones de los testigos llevan al lector a seguir el mismo camino de pasión que siguieron los internos. Se comienza con la llegada de las víctimas a la rampa del campo, donde se decide, en función de su fortaleza física, quién va a morir y quién trabaja hasta la extenuación. Se acaba en el crematorio, y vuelve a comenzar en el mismo sitio donde se inició con la

llegada de nuevos trenes. Así lo declara, al final de la obra, uno de los testigos que trabajaba en los hornos crematorios:

Der Lokomotivpiff  
vorn Einfahrstor zur Rampe  
war das Signal  
dass ein neuer Transport eintraf  
Das bedeutete  
dass in etwa einer Stunde  
die Öfen voll gebrauchsfähig sein mussten (Weiss 1965:181)

De esta manera, podríamos decir que se trata de una estructura circular en la que la historia, llegada al final, vuelve a comenzar de nuevo.

*Die Ermittlung* consta de once cantos autónomos (*Gesang von der Rampe, Gesang vom Lager, Gesang von der Schaukel, Gesang von der Möglichkeit des Überlebens, Gesang vom Ende der Lili Tofler, Gesang vom Unterscharführer Stark, Gesang von der schwarzen Wand, Gesang vom Phenol, Gesang vom Bunkerblock, Gesang vom Zyklon B, Gesang von den Feueröfen*), cada uno dividido a su vez en otras tres partes. El propio Weiss explica los motivos por los que eligió la forma de oratorio: “Ich habe versucht [das Stück] einer antiken Tragödie anzugleichen; deshalb auch die Form des Oratoriums mit den Gesängen und der ganz besonders ‘zäsierten’ Sprache” (Vogt & Rector. 1995: 23) El dramaturgo pensó escribir además una obra al estilo de *La divina comedia* de Dante en la que *Die Ermittlung*, estaría destinada al Paraíso. Un proyecto que finalmente no pudo acabar.

Comparando el texto con los hechos que tuvieron lugar durante el juicio, se aprecia cómo el autor pretendió evitar en su obra cualquier tipo de sentimentalismo que distrajera al lector o al espectador del mensaje que pretendía hacer llegar. Por este motivo, y a pesar de las terribles experiencias que narran los testigos durante el juicio, el dramaturgo no pretende que el receptor empatice con el sufrimiento de las víctimas. Siguiendo la tradición de Brecht, Weiss busca incitar al público a pensar sobre lo que ocurrió y, sobre todo, incitarle a la acción. De esta manera, se aleja del modelo aristotélico, que destaca por su carácter determinista, es decir, cuanto acontece sobre el escenario es fruto del destino. El drama documental, al igual que el épico, busca la acción o, lo que es lo mismo, transmitir una idea para cambiar las circunstancias del presente. No hay nada definitivo, todo es cambiable y la escena debe convertirse en un espacio de reflexión. Por lo tanto, lejos de pretender que el público se compadezca de



las víctimas, Weiss busca que el espectador reflexione sobre lo ocurrido. En la entrevista con Hans Mayer, Peter Weiss afirma:

Der Sinn dieses Stückes müßte sein, daß das Publikum zu einem bewußten Denken angeregt wird und sich eben, nach den eigenen möglichen Verhaltensweisen fragt (...) Wie würde ich heute handeln, wenn die Zustände sich wieder so entwickeln, daß die Situation einen derartigen Zwang erreicht, unter dem ich Dinge tun muß, die ich von mir selbst nicht erwartet habe? (Vogt & Rector 1995: 8).

Un fracaso sería, como indica Hans Mayer durante la conversación con Weiss, que el público saliera llorando del teatro embargado por el sentimentalismo, en vez de hacerse preguntas como: ¿qué hubiera hecho yo en su lugar? ¿Cómo fue posible que durante tantos años se permitieran estos crímenes? y la pregunta más importante, ¿se estaban dando, en el momento en el que se publica la obra, los mismos presupuestos que en otro tiempo hicieron posible el triunfo del Nacionalsocialismo? Para llegar a este estado de distanciamiento, Weiss cuida el aspecto formal de un texto, en el que prácticamente no hay diálogos sino testimonios de supervivientes que describen a través de su experiencia el funcionamiento del campo. El dramaturgo utiliza un lenguaje alejado de figuras retóricas y renuncia a las imágenes y metáforas que puedan distraer al lector para llegar a la verdadera intención de la obra. A pesar de estar escrito en verso, Weiss deja a un lado las reglas ortográficas y no utiliza signos de puntuación, sólo aparece la mayúscula al inicio de cada verso. Destacan en el texto también las escasas acotaciones escénicas. Si tenemos en cuenta la fuerte carga emocional que tuvo que tener para los testigos volver a encontrarse con sus verdugos durante el juicio, dicha carga desaparece completamente de la obra. Ningún testigo alza la voz, llora o insulta a un acusado como pudo ocurrir durante el proceso. Las únicas acotaciones de la obra hacen referencia a las risas de los ex oficiales, lo que aporta una mayor dureza al texto. La obra destaca formalmente por su sobriedad como el propio autor indica:

Ich habe den Text so karg gemacht wie nur irgendwie möglich. Ich habe fast alle Adjektive herausgestrichen und in den Zäsuren noch mehr auf die Kühle und Klarheit im Text hingewiesen. (Vogt & Rector 1995: 10).

La obra no sigue el orden cronológico del proceso ni tampoco le interesa dar a conocer la sentencia final. Como ya indicamos cuando vimos las funciones del teatro documental, Weiss pretende a través de su obra informar, ilustrar, enseñar y, sobre todo, mostrar su postura política a través de los testimonios de los testigos. De esta manera pretende exponer cómo funcionaba la industria de la muerte que fue Auschwitz o, como indica Mahrtdt, recogiendo las palabras de Krause, la obra "(...) ist eine imaginäre

Wanderung durch die Topographie Auschwitz, ein Durchmessen der irdischen Hölle” (Mahrdt 2001: 174).

#### **4.2. Die Ermittlung: crítica al sistema social y económico**

Peter Weiss se basó en las actas del proceso, en artículos de periódicos y en su propia experiencia [acudió a algunas sesiones del juicio] para escribir su obra. Como cualquier texto literario, los adaptó acorde con las reglas del drama documental tratando este material informativo desde una perspectiva técnica y artística propia de este género. La importancia de la sobriedad de las formas, nos conduce al verdadero mensaje que el escritor quería transmitir con su obra. Y es que más allá de una crítica a los hechos acaecidos en el pasado, Weiss pretende establecer un paralelismo entre el funcionamiento de Auschwitz y la sociedad capitalista de su presente. Por este motivo, nos centraremos en dos cuestiones que tenían relación con los acontecimientos que se estaban desarrollando en la República Federal de Alemania en la década de los 60: el silencio de la sociedad alemana ante los crímenes y, sobre todo, el sistema económico que permitió que este tipo de hechos se prolongaran durante más de un lustro.

##### **4.2.1. Auschwitz, un negocio lucrativo reflejo del mundo capitalista**

Como hemos visto anteriormente, el teatro documental es un tipo de drama en el que el autor expone con claridad su postura ideológica. El propio Weiss afirma que esta corriente dramática nunca ha de ser imparcial. María de la O Oliva Herrer destaca en *Drama y narración: el teatro documental de Peter Weiss* la defensa que el autor alemán hace de los principios básicos del socialismo y que se refleja en esta obra, aunque considere también necesaria la autocrítica. Así lo expresa dicha investigadora:

Sólo en la utopía del socialismo [Peter Weiss] encuentra la posibilidad de un orden social que acabe con las numerosas injusticias del sistema capitalista, de modo que coloca su producción artística al servicio de sus ideas (Oliva Herrer 2007:138).

De esta manera, Weiss trasciende la realidad de ese ámbito que se convierte en un símbolo de otra realidad semejante a ella: a la sociedad capitalista y la organización que conlleva o, como indica Luis Acosta, “Los asesinos y víctimas de dentro no son sino las clases privilegiadas o no privilegiadas del sistema capitalista de fuera” (Acosta. 1982:195). Los prisioneros en el campo de Auschwitz son fuerza bruta que sólo sirven para trabajar y rendir al máximo. Cuando su trabajo ya no genera beneficios y al dejar de ser útiles para esa función que se les encomienda, son eliminados. Un proceso de deshumanización absoluta en el que a las víctimas se les despoja de su condición

humana y se les convierte en una pieza más del engranaje industrial. Weiss no sólo culpa al sistema político de esta situación, sino a las grandes empresas que sacan rédito a costa del sufrimiento de miles de seres humanos con el único fin de acumular capital.

Los responsables de la explotación de la sociedad capitalista que Weiss rechaza son precisamente esas industrias exitosas y prósperas, que en los años sesenta impulsaron el milagro económico alemán. Esas empresas que durante la dictadura nacionalsocialista tomaron a los prisioneros como mano de obra gratuita y permitieron que los internos trabajaran hasta la extenuación. Es el caso de *IG Farben*, que instaló una empresa en Auschwitz para elaborar caucho sintético y donde en sus instalaciones miles de presos trabajaron en condiciones infrahumanas. El texto también menciona el caso de *Degesch* (*Deutsche Gesellschaft für Schädlingsbekämpfung*), que suministraba Zyklon B a los campos de concentración y cuyos responsables, ante el juez, afirmaron no extrañarse ni preguntarse nunca por el motivo del incremento de la demanda de este producto creado originariamente como insecticida.

Por otro lado, el dramaturgo denuncia el expolio al que fueron sometidas las víctimas, que fueron despojadas de sus pertenencias para enriquecer a un sistema ávido de dinero. Así lo declaran los testigos:

Nach einem Abschlußbericht  
über die Zeit vom 1. April 1942  
bis zum 15. Dezember 1943  
beliefen sich die erfaßten Geldmittel  
Devisen Edelmetalle und Juwelen  
auf 132 Millionen Mark  
wozu noch 1900 Wagons voller Spinnstoffe kamen  
im Wert von 46 Millionen. (Weiss 1965:31)

Como ya se ha dicho, el teatro documental no pretende reproducir de manera exacta un acontecimiento histórico sino presentar un patrón elaborado a partir de las fuentes reales y busca, sobre todo, un paralelismo con la situación que se estaba produciendo en la República Federal Alemana de los años sesenta. De esta manera, Weiss compara la organización y el funcionamiento de Auschwitz con el nuevo sistema capitalista de la RFA y denuncia el sistema social que lleva consigo.

El profesor de la Universidad de Mainz, Klaus von Schilling, lo define así en su obra *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater*:

(...) dass es sich bei den Lagern, nur um die letzte Konsequenz eines Systems der Ausbeutung handelt, das von einem anderen Gesichtspunkt aus schönfärberisch 'Freies Unternehmertum' genannt wird, dass die Gesellschaftsordnung, die solche Lager hervorgebracht, sich bis heute nicht grundsätzlich geändert hat (Schilling 2001:51).

Como indica igualmente Luis Acosta, *Die Ermittlung* es un alegato contra la realidad de un sistema que, según el autor, se hace necesario cambiar. Así lo afirma la investigadora Mahrtdt:

Das faschistische Regime in Deutschland wurde besiegt. Doch das Prinzip der Verfolgung und Vernichtung großer Bevölkerung, bis zur Vernichtung, besteht weiter [sic]. Es ist ein Prinzip, das zur Struktur der kapitalistischen Staaten gehört (Mahrtdt 2001: 180).

#### **4.2.2. Una sociedad cómplice**

El pensar general de que crímenes de estas características sólo podían llevarse a cabo por seres humanos sádicos, defensores a ultranza de la doctrina nazi y con un profundo odio hacia los judíos fue rebatido por la filósofa y politóloga alemana Hanna Arendt. En su obra *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen* narra sus conclusiones después de asistir a las sesiones del juicio contra Adolf Eichmann, uno de los grandes jerarcas del nacionalsocialismo que se había encargado del traslado de millones de judíos a los campos de la muerte. Durante el juicio, Arendt pudo comprobar que Eichmann era un individuo corriente, sin ninguna animadversión especial hacia los judíos. Participó activamente en los crímenes del partido nacionalsocialista, pero pudo haber participado en los de cualquier otro grupo de una ideología contraria. Simplemente se dejó llevar. Ante el tribunal reconoció que no conocía el programa del partido, ni siquiera había leído *Mein Kampf*. Su amigo Ernst Kaltenbrunner, general de las SS, le invitó a ingresar en el partido y Eichmann contestó: “¿Por qué no?” (Arendt 1967: 55). Esta misma visión la comparte Peter Weiss que recoge las palabras del acusado Hofmann, un guardián encargado de seleccionar a las víctimas a la llegada al campo de concentración. A la pregunta del juez de cómo llegó a ocupar ese puesto, el acusado afirma:

Durch Zufall  
Das war so  
Mein Bruder hatte noch eine Uniform übrig  
die konnte ich übernehmen  
Da hatte ich keine Unkosten  
Es war geschäftshalber  
Mein Vater hatte eine Gaststätte

da verkehrten viele Parteigenossen  
Als ich abkommandiert wurde  
hatte ich keine Ahnung  
wohin ich kam  
Bei meiner Ankunft fragte ich  
Bin ich den hier richtig  
Da hat man gesagt  
Hier bist du immer richtig (Weiss 1965:21)

Durante el juicio, Eichmann afirmó que su función no era solamente cumplir órdenes, sino también obedecer la ley e insistía en que los crímenes de los que se le acusaban habían sido legalizados por el Estado. Por este motivo, justificó sus actos asegurando que una ley les había convertido a todos en criminales.

En el interrogatorio a Hofmann, el juez le pregunta si en alguna ocasión tuvo que utilizar la violencia para mantener el orden en el campo y él insiste en que sólo cumplió con su deber. Esta cuestión sobre el cumplimiento del deber también está muy presente en la obra del dramaturgo alemán. Uno de los acusados afirma:

Da war immer ein großes Durcheinander  
und da hat es natürlich mal  
eine Zurechtweisung  
oder eine Ohrfeige gegeben  
Ich habe nur mein Dienst gemacht  
Wo ich hingestellt werde  
mache ich eben meinen Dienst (Weiss 1965: 21)

Peter Weiss muestra en su obra que no se trata de una culpa individual sino de toda una sociedad que permitió con su silencio que estos hechos ocurrieran. Así lo expresa uno de los testigos durante el juicio:

Desweiteren wußte jeder Zugführer  
jeder Weichensteller  
jeder Bahnhofsbeamte  
der mit der Verfrachtung der Menschen  
zu tun hatte  
was im Lager geschah  
Jede Telegraphistin und Stenotypistin  
an denen die Deportationsbefehle vorbeiliefen  
wußten davon  
Jeder einzelne  
den hundert und tausend Amtsstellen  
die mit den Aktionen beschäftigt waren  
wußten  
worum es ging (Weiss 1965: 193)

Weiss muestra una sociedad en la que víctimas y verdugos habían vivido bajo el mismo sistema. De esta manera, defendía la tesis de que las víctimas podrían haber sido los verdugos y él mismo consideró que cualquier ciudadano podía haber estado en el lado

de los perseguidores o de las víctimas o, como indica Rolf Krause, quien recoge las palabras de Clausen: “*The investigation is a universal human problem. I see Auschwitz as a scientific instrument that could have been used by anyone to exterminate anyone*” (Mahrtdt 2000:178). Estar a uno u otro lado era una cuestión circunstancial, como reconocen los propios testigos durante el juicio:

Viele von denen die dazu bestimmt wurden  
Häftlinge darzustellen  
waren aufgewachsen unter denselben Begriffen  
wie diejenigen  
die in die Rolle der Bewacher gerieten  
Sie hatten sich eingesetzt für die gleiche Nation  
und für den gleichen Aufschwung und Gewinn  
und wären sie nicht zum Häftling ernannt worden  
hätte auch sie einen Bewacher abgeben können (Weiss 1965: 85).

Una teoría que fue criticada por algunos que consideraban que de esta manera el escritor alemán exculpaba a los asesinos.

Del mismo modo, Weiss denuncia a través de su obra a aquellas personas que durante el nacionalsocialismo tuvieron un papel relevante y que después de la II Guerra Mundial ocuparon puestos de responsabilidad en grandes empresas y en la administración pública. Como apunta en la entrevista con Mayer, los acusados se adaptaron perfectamente a la nueva sociedad de posguerra después de la caída del régimen nazi, como si nada hubiera pasado: Stark fue profesor, Mulka creó una empresa y Capesius<sup>2</sup> abrió un salón de belleza con el lema *Seid schön mit Capesius*. El autor quiso mostrar de esta manera que el fascismo seguía estando presente en la sociedad alemana y que existía un peligro real de que se repitieran los errores del pasado. El autor denunció así las medidas políticas impulsadas por la RFA para intentar superar lo sucedido y criticó a aquellos que consideraban que delitos de esta embergadura debían prescribir (cfr. Mahrtdt 159-161). Así lo describe uno de los acusados al final de la obra:

Heute  
da unsere Nation sich wieder  
zu einer führenden Stellung  
emporgearbeitet hat  
sollten wir uns mit anderen Dingen befassen  
als mit Vorwürfen  
die längst als verjährt

---

<sup>2</sup> Mulka, Stark y Capesius son tres de los dieciocho acusados que aparecen en el texto de Weiss. Robert Mulka, capitán de las SS y comandante en el campo de exterminio de Auschwitz, fue sentenciado a catorce años de prisión. Murió en 1969. El acusado Víctor Capesius, farmacéutico de profesión, trabajó como oficial de las SS en el mencionado campo. Condenado a nueve años, fue liberado dos años después. Hans Stark trabajó como *Blockführer* en Auschwitz. Salió de prisión en 1968.

angesehen werden müßten. [Laute Zustimmung von seiten der Angeklagten] (Weiss 1965: 199).

## 5. Conclusiones

En la actualidad nos encontramos inmersos en las nuevas tecnologías de la información, que han cambiado nuestra forma de pensar y relacionarnos. Estamos expuestos a diario a noticias terribles que cada vez causan un menor impacto en nosotros. Por ese motivo, desde nuestra perspectiva, podría resultarnos complicado entender las dificultades que tuvieron los escritores después de la II Guerra Mundial para expresar a través del arte unos hechos tan trágicos como los que acontecieron a mediados del siglo pasado.

La importancia que tuvo el drama documental en la literatura de los años sesenta sólo se entiende si tenemos en cuenta precisamente el contexto histórico y social en el que vuelve a surgir. Se trataba de una sociedad completamente distinta a la que conocemos hoy, que, quince años después de la guerra, encontraba serios problemas para expresar a través de la literatura, en este caso el drama, un genocidio nunca antes visto. Los autores necesitaron tiempo para entender lo ocurrido y, sobre todo, tiempo para encontrar las palabras y las formas adecuadas para representar estos hechos sobre un escenario.

El teatro documental de los sesenta fue mucho más que un arte comprometido. A lo largo de la historia habían sido muchos los escritores que sintieron la necesidad de denunciar a través de sus obras las grandes injusticias sociales. Lo que, a nuestro juicio, sí aportó el drama documental fue ese primer paso tan necesario para allanar el camino y demostrar que era posible llevar al teatro el funcionamiento de los campos de concentración.

Para afrontar este desafío vinculó el género dramático al periodismo, utilizando documentos verídicos, tomando las palabras y los recuerdos de las víctimas, para tratar esta cuestión de la manera más aséptica, que no objetiva, posible. Incidimos en la no objetividad porque, como ya hemos indicado, el autor documental debía tomar partido siempre de lado del más débil. De esta forma, Weiss consiguió inmortalizar los testimonios de los supervivientes que declararon durante el proceso de Frankfurt. Mientras que las actas de proceso se archivaron y las crónicas de los periódicos que cubrieron el juicio permanecen en las hemerotecas, la obra de Weiss mantiene vivo el recuerdo de las víctimas a través de *Die Ermittlung*.

## 6. Bibliografía

### 6.1. Fuentes

Weiss, P. (1965): *Die Ermittlung*. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main.

### 6.2. Estudios

Acosta, L. (1982): *El drama documental alemán*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Arendt, H. (1967), *Eichmann en Jerusalén. La teoría de la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen.

Barton, B.(1987): *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler.

Corral, P (1995), “El Holocausto no es buen motivo literario”, *ABC*, 6.

Fernández Gil, M.J. (2010): *El papel (est)ético de la literatura en la conmemoración del Holocausto*. Madrid: Dykinson.

Huntemann, W. (2001). “Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten”. In: *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*. Berlin, De Gruyter, 21-45.

Kämper, H. (2005): *Der Schuldiskurs in der frühen Nachkriegszeit: Ein Beitrag zur Geschichte des sprachlichen Umbruchs nach 1945*. Berlin: De Gruyter.

Mahrtdt, H. (2000), “Peter Weiss Auseinandersetzung mit dem Faschismus am Beispiel der Ermittlung”, Arntzen & Vestli, E., *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. Mörlenbach, Röhrig Universitäts Verlag, 158-182.

Rector.M & Vogt, J. (1995): “Kann sich die Bühne eine Auschwitz-Dokumentation leisten? Peter Weiss im Gespräch mit Hans Mayer (Oktober 1965)”. In: *Peter Weiss Jahrbuch 4*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 8-30.

Oliva Herrer, M. (2007): *Drama y narración: El teatro documental de Peter Weiss*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid.

Weiss, P. (1971): *Notizen zum dokumentarischen Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.